

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

24. JAHRGANG

HEFT 3/2017



**COLLAGEN-AUSSTELLUNG IM AUGSBURGER BRECHTHAUS (FOTO)  
A. DÜMLING: VON WEM STAMMT DIE SEERÄUBER-JENNY?  
D. HENNING ÜBER BRECHTS SATZ ZU SIDNEY HOOK  
WER WAR DER HAUSARZT DER FAMILIE BRECHT?**

Wagner

# brechtige Bildbände

aus dem Wißner-Verlag



208 Seiten | über 400 farbige Abbildungen  
ISBN 978-3-89639-969-4 | 19,80 €



216 Seiten | über 400 farbige Abbildungen  
ISBN 978-3-95786-025-5 | 24,80 €



Mehr tolle Bildbände, spannende Erzählungen und weitere schöne Seiten von Augsburg finden Sie beim Wißner-Verlag unter [www.wissner.com](http://www.wissner.com)  
Bücher erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag.

# INHALT

Editorial . . . . .	2
Impressum . . . . .	2

## KUNST

Köppelsbleek: Eine überraschende Verbindungsline von Ernst Jünger zu Caspar Neher und Bert Brecht . . . . .	3
<i>Michael Friedrichs</i>	
Brecht-Arbeiten von Hanfried Wendland . . . . .	6
<i>Volkmar Häußler</i>	

## THEATER

Liegen die Wurzeln von Bert Brechts Epischem Theater im Mittelalter? . . . . .	9
<i>Klaus Wolf</i>	
„Die Kleinbürgerhochzeit“ in Wies/ Weststeiermark . . . . .	12
<i>Ernst Scherzer</i>	
Unibühne in Colorado zeigt „Arturo Ui“ . . . . .	30

## MUSIK

Von wem stammt „Die Seeräuber-Jenny“? . . . . .	13
Quellen, Rezeption und Reaktionen	
<i>Albrecht Dümling</i>	
Neuere Vertonungen des „Solidaritätslieds“ . . . . .	28

## STALIN

Brecht und der Stalinismus . . . . .	29
Ein Kommentar-Leserbrief zu den Brecht-Tagen 2017 „Ich bereite meinen nächsten Irrtum vor...“ – Brecht und die Sowjetunion“	
<i>Florian Vaßen</i>	
Sidney Hook reicht Brecht Hut und Mantel . . . . .	31
„Je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie zu sterben.“	
<i>Dieter Henning</i>	

## FILM

Die Brecht-Filme von Peter Voigt . . . . .	40
<i>Erdmut Wizisla</i>	

## HEGEL

Minima Hegeliana Zu Brechts Denkbildern (7) Die Ochsen des Pythagoras. . . . .	42
<i>Frank Wagner</i>	

## DER AUGSBURGER

Wer war der Hausarzt der Familie Brecht? . . . . .	44
<i>Michael Friedrichs</i>	

Ein Ernst-Jünger-Zitat bei Brecht und Caspar Neher? Dass das nicht früher entdeckt wurde, lag vermutlich daran, dass das entsprechende Aquarell zu „Wagen des Ares“ im Besitz von Barbara Brecht-Schall war, bis die Stadt Augsburg es ankaufte und ausstellte. Das Zitat auf Ernst Jüngers Buch „Auf den Marmorklippen“ zurückzuführen, gelang dann der Augsburger Künstlerin Hella Buchner-Kopper.

Mit Brecht in der Kunst geht es gleich weiter, in Form von Arbeiten von Hanfried Wendland, vorgestellt vom unermüdlichen Sammler Volkmar Häußler.

Der Augsburger Germanist Klaus Wolf überrascht mit einer Spurensuche zum Thema Verfremdung im Augsburger Passionspiel.

Der Musikexperte Albrecht Dümmling geht der immer noch umstrittenen Frage nach, von wem die entscheidenden musikalischen Einfälle der „Seeräuber-Jenny“ stammen, Brecht oder Weill.

Im Jubiläumsjahr der Oktoberrevolution können wir die kleine Serie, die von Dieter Henning in Heft 1/2017 mit Brechts Lenin- und in Heft 2 mit seiner Trotzki-Lektüre sowie mit Berichten von den Berliner Brecht-Tagen gestartet wurde, auch in diesem Heft fortsetzen: mit einem Leserbrief von Florian Vaßen sowie einem Artikel von Dieter Henning zu dem berühmten Brecht-Satz gegenüber dem Amerikaner Sidney Hook, zum Thema Opfer der Moskauer Prozesse: „Je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie zu sterben.“

Hinweise auf die Brecht-Filme von Peter Voigt sowie der vorletzte Beitrag in der Hegel-Serie von Frank Wagner verdienen ebensolche Beachtung. ¶

Michael Friedrichs

**Dreigroschenheft**  
**Informationen zu Bertolt Brecht**

Gegründet 1994  
Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic  
[www.dreigroschenheft.de](http://www.dreigroschenheft.de)

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn  
Einzelpreis: 7,50 €  
Jahresabonnement: 30,- €

**Anschrift:**  
Wißner-Verlag GmbH & Co. KG  
Im Tal 12, 86179 Augsburg  
Telefon: 0821-25989-0  
[www.wissner.com](http://www.wissner.com)  
[redaktion@dreigroschenheft.de](mailto:redaktion@dreigroschenheft.de)  
[vertrieb@dreigroschenheft.de](mailto: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 Heißenferer, Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe: Albrecht Dümmling, Michael Friedrichs, Volkmar Häußler, Dieter Henning, Ernst Scherzer, Florian Vaßen, Frank Wagner, Erdmut Wizisla, Klaus Wolf

**Titelbild:** Neher inszeniert mit Brecht I (Ausschnitt), Collage von Hella Buchner-Kopper, Foto: Silvio Wyszengrad

**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.

# KÖPELSBLEEK: EINE ÜBERRASCHENDE VERBINDUNGSLINIE VON ERNST JÜNGER ZU CASPAR NEHER UND BERT BRECHT

Michael Friedrichs

Die Augsburger Künstlerin Hella Buchner-Kopper hat auf einem Aquarell von Caspar Neher, das bis vor kurzem in einer Sonderausstellung im Brechthaus zu sehen war (3gh 2/2017, S. 33f), eine verblüffende Entdeckung gemacht: Auf Caspar Neher's Skizzenblatt – Teil eines Zyklus zu einem 1948 zusammen mit Brecht geplanten Theaterstück „Der Wagen des Ares“ – stehen, als Sprechblase für den Kriegsgott Ares, folgende Worte:

Als uns der Purpurmantel der Vernichtung bei Köpelsbleek vollständig deckte, da war der Mann schon tot, der zur Erinnerung die Häute der Gefallenen präparierte.

„Köpelsbleek“? Frau Buchner-Kopper erinnerte sich an einen Roman von Ernst Jünger, „Auf den Marmorklippen“, 1939 erschienen, immer noch erhältlich. Da spielt „Köpelsbleek“ als düstere Schädelstätte eine zentrale Rolle. Ob der schwülstig-pathetische Roman eher pro- oder subtil anti-Nazi war, wurde viel diskutiert. Frau Buchner-Kopper stellte bei erneuter Lektüre fest, dass auch die von Caspar Neher verwendete Formulierung „Purpurmantel der Vernichtung“ aus Jüngers Buch stammt:

Und während ich die Hunde im Rücken hörte, erklomm ich hastig die schroffe Zinne, von deren Rande unser Auge so oft im hohen Rausche die Schönheit der Erde in sich eingetrunknen hatte, die ich nun im Purpurmantel der Vernichtung sah. (Ausgabe Stuttgart: Klett, 1960, S. 143)

Damit ist ein eindeutiger Hinweis auf Jüngers Buch gegeben. „Köpelsbleek“ allein wäre nicht zwingend – es ist ein Straßenna-



Die Sprechblase des Ares mit „Köpelsbleek“ in der Aquarell-Skizze von Caspar Neher (Ausschnitt; Foto: mf)

me, u. a. in Goslar, wo Ernst Jünger zeitweise während der NS-Zeit lebte. Tatsächlich stammt die Benennung von 1933 und bezeichnet eine Schädelstätte, wie in der amtlichen Erläuterung der Straßennamen von Goslar zu lesen ist:

Beim *Köpelsbleek* handelt es sich um einen alten Flurnamen aus dem Jahr 1859, dessen Gebiet östlich des „Jürgenberges“ lag. Die Straße galt als Verlängerung der *Alten Hildesheimer Heerstraße*. Wo heute das um 1895 vom Oberförster Carl Reuß angelegte Köpelsbleekwäldchen steht, befand sich bis dahin noch eine von Goslars sumpfigen Müllkippen. Auf der Karte um 1913 hieß die Straße noch *Am Georgenberg*. Erstmals taucht der Name *Am Köpelsbleek* im Adressbuch von 1933 auf. Am 29.06.1961 wurde der Straßename per Ratsbeschluss in „*Köpelsbleek*“ umbenannt. Die wörtliche Bedeutung des Wortes „*Köpelsbleek*“ leitet

sich ab von „Köppel“ = „Kopf“ und „Bleek“ = „bleichen“. Weil dieser Ort einst eine Richtstätte war, an dem im Mittelalter die Menschen hingerichtet wurden und Hexenverbrennungen stattfanden, lässt sich vermuten, dass die bleichenden Schädel damit bezeichnet wurden. Hingerichtete wurden nicht begraben. (<https://www.goslar.de/strassenverzeichnis/index.php?id=180>)



Ernst Jünger war 1933 für einige Jahre nach Goslar gezogen (Wikipedia, Eintrag Ernst Jünger, Stand 25.4.2017), er hat demnach die Umbenennung und Interpretation des Straßennamens vermutlich selbst erlebt.

Zu Ernst Jünger gibt es eine Spur bei Brecht, datiert auf Sommer 1948 (GBA 23, 465), also kurz nach der Zeit, in der Brecht mit Cas in Zürich an einem Stück „Wagen des Ares“ arbeitete (vgl. GBA 10, 1262). Im Dezember 1948 ist Brecht in Berlin und notiert seine Absicht, dieses Stück auf die Bühne zu bringen; zu einer Weiterarbeit daran ist es aber wohl nicht gekommen (Journal 12.12.1948, GBA 27, 290).

Brechts Auffassungen zu Ernst Jünger und seinem Buch „Auf den Marmorclippen“ finden sich in einem Typoskript „Gespräche mit jungen Intellektuellen“ (GBA 23, 97-103, 465f), wo der Name Jünger zwar nicht fällt, aber der Bezug auf ihn und diesen Roman inhaltlich eindeutig und von zynischer Deutlichkeit ist:

[...] vielleicht sollte man ihn überhaupt nicht einen Schriftsteller nennen, sondern sagen: er wurde beim Schreiben gesehen. [...] Wunderbar, daß er jetzt über Steine und Käfer schreibt? Ja, das muß er gedacht haben. Das ziemt den Offizieren in den langen Wartepausen zwischen den Kriegen, während die unfähigen Regierungen die Nation um die Früchte der militärischen Niederlagen bringen. (S. 97–98)

Bei diesem Typoskript scheint es sich um eine Mitschrift von Brechts Äußerungen in einer Diskussion zu handeln, die sicherlich in Deutschland, nicht in der Schweiz stattfindet, also frühestens Oktober 1948. (Neben den Äußerungen zu Ernst Jünger verdient dieser Text vor allem wegen Brechts Äußerungen zu den Konzentrationslagern Aufmerksamkeit.)

Soviel ist klar: Brecht kannte das Jünger-Buch. In seiner Nachlassbibliothek steht ein anderer Band: „Ein Inselfrühling“ (Tübingen 1949). Ob es Brecht war, der dem Kriegsgott Ares die Anspielung auf Ernst Jüngers „Marmorclippen“ in den Mund legte, oder Caspar Neher, der während der NS-Zeit in Deutschland geblieben war, kann derzeit nicht entschieden werden.

Brechts Entwürfe zu „Der Wagen des Ares“, als Revue geplant, 16 Druckseiten lang, lassen nur teilweise szenische Zusammenhänge erkennen. Eine Bezugnahme auf Ernst Jünger ist darin nicht enthalten.

### Neuartige Sonderausstellung im Brechthaus

Als Frau Buchner-Kopper diese Jünger-Entdeckung machte, war sie gerade dabei, ihre Ausstellung „Die Rückkehr – Collagen, Masken und Figuren“ für das Brechthaus zu konzipieren (eröffnet am 12. Mai, läuft noch bis 30. Juli). Dafür hat sie aktuell das Thema Brecht-Neher-Jünger aufgegriffen



## Die Rückkehr. Collagen, Masken und Figuren von Hella Buchner-Kopper

Links: Neher inszeniert mit Brecht I, Collage, 2017,

S. 4: Neher inszeniert mit Brecht II, Collage, 2017

Unten: Brecht liest Jünger, Collage, 2017

Zeitungsausschnitte und Kopien, geschnitten, geklebt, überzeichnet und bemalt.

© Hella Buchner-Kopper;

Fotos: Silvio Wyszengrad

und in drei Collagen interpretiert (siehe Abbildungen).

Frau Buchner-Kopper würde sich nicht als Brecht-Fan bezeichnen. Aber als sie in Salzburg Bühnenbild studierte, wurde Caspar Neher ihr großes Vorbild. Seitdem hat sie sich immer wieder mit dem Werk von Brecht und Neher auseinandergesetzt, und davon legt die Ausstellung ein deutliches Zeugnis ab.



Gezeigt werden 62 Arbeiten.

Neben vielfältigen Collagen (einige fügen sich unauffällig in die Ausstellung ein) findet man Masken aus Leder – Brechtköpfe in unterschiedlicher Stimmung. Dazu kommen Figuren, die auf das Thema „Wagen des Ares“ und auf Brechts Rückkehr-Gedicht nach dem Krieg Bezug nehmen. Auch Marionetten aus einer Augsburger Inszenierung der „Tage der Commune“ (1984) sind zu sehen.

Wichtig ist der Künstlerin, dass man Humor zulässt in der Interpretation der Ausstellungsstücke. Es geht vielfach um Rollenspiele und Anspielungen, um Zeitgenossen Brechts, etwa Einstein, Freundschaften wie

zu Paula Banholzer, um berühmte Augsburger wie Elias Holl oder Augsburg-Besucher wie Luther, und um Texte wie die späten Gedichte mit Augsburg-Bezug.

Ein glücklicher Umstand machte es möglich, all diese Dinge in den beengten Räumlichkeiten des alten Brechthauses zu zeigen. Eine der beiden Wohnungen im Dachgeschoss steht derzeit leer; es ist vorgesehen, sie als Künstlerwohnung herzurichten. Das bot die Chance, eine räumliche Inszenierung zu schaffen. So kehrt Brecht als Kunstgegenstand für eine Weile in sein Geburtshaus zurück. ¶

Volkmar Häußler

Nach 40 Titeln der Reihe „NeueKleider Drucke“ von Hanfried Wendland erschien zur Frankfurter Buchmesse 2016 ein Katalog mit der Vorstellung aller 40 Künstlerbücher auf 104 Seiten mit 146 Abbildungen und mit Begleittexten zu jedem Buch von Dr. Peter Höhler, der auch ein Interview mit dem Künstler führte. Der Katalog erschien in 120 Ex. und kostet 25 €, Vorzugsexemplare mit einer Original-Übermalung 50 €. Erhältlich bei Hanfried Wendland, Neue KleiderDrucke, Teltower Str. 11, 14109 Berlin.

#### Der 41. Druck

in der Reihe „NeueKleiderDrucke“ erschien ebenfalls zur Frankfurter Buchmesse 2016: **Bertolt Brecht - Die Ausnahme und die Regel. Lehrstück. Berlin 2016.** 80 Seiten mit 12 Farbholzschnitten (39 x 29,5 cm), davon zwei zweiseitig.

Ausgabe A: 24 arabisch num. Ex., davon 18 Ex. als Normalausgabe in HLn (580 €), 6 Ex. als VA mit einer Suite aller Graphiken (730 €),

Ausgabe B: 4 römisch num. Ex. mit einer Suite aller Graphiken sowie einem Original-Druckstock (880 €).

Der Schuber ist illustriert (Vignette).

Das ist bereits das dritte Buch zu einem Werk von Bertolt Brecht des 1941 in Lodz geborenen autodidaktischen Künstlers. Der später in der Westberliner Exklave Stein- stücken wohnende Hanfried Wendland absolvierte nach dem Abitur zunächst eine Banklehre und arbeitete nach einem Jurastudium als Verwaltungsbeamter beim Bundeskartellamt. Nachdem er in den acht- ziger Jahren damit begonnen hatte, Bücher zu illustrieren, erschienen seit 1986 jährlich

ein bis zwei Bücher. Seine illustrierten Texte stammen überwiegend von deutschen Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts wie Bachmann, Bobrowski, Büchner, Dürren- matt, Fontane, Kleist, Thomas Mann, Mor- genstern u.a., aber auch Märchen von An- dersen, den Gebrüdern Grimm, von Hauff und Oscar Wilde, und sogar Passagen aus der Bibel gehören zu seinem Spektrum. Die bevorzugten Techniken sind Holz- und Li- nolschnitt als auch Aquarell.

Das Erscheinen seines zweiten Buches zu Brecht liegt inzwischen fast 18 Jahre zurück und ist noch lieferbar, sogar zu reduzierten Preisen (Normalausgabe 400 €, VA 580 €). Ein Antiquariat verlangt dafür 1950 €, für den 41. Druck jetzt schon 1850 €.

#### 14. Druck:

(„NeueKleiderDrucke“ erst ab 2000)

**Bertolt Brecht – Legende vom toten Sol- daten. Berlin 1999.** 48 Seiten mit 10 Farb- holzschnitten (39 x 30 cm) davon einer zweiseitig, 30 arabisch num. Ex. sowie 5 Künstler-Ex. (E.A.), davon Nr. 1–5 als VA mit einer Suite von neun Grafiken und zwei zusätzlichen römisch num. Grafiken. Der Schuber ist illustriert

Vergriffen ist jedoch Hanfried Wendlands erstes Brechtbuch von 1988, antiquarisch nur für knapp 1000 € zu haben.

#### 4. Druck:

**Bertolt Brecht – Legende von der Entste- hung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. (Berlin) 1988.**

32 Seiten mit 13 Linolschnitten und Col- lagen von Tapetenausrissen (45 x 33 cm). 23 num. Ex. ¶





Zwei Szenen aus „Die Ausnahme und die Regel“: Kuli und Kaufmann mit der Wasserflasche; Gerichtsszene.



Zwei Szenen aus der „Legende vom toten Soldaten“: „... Drum tat es dem Kaiser leid / Daß sein Soldat gestorben war“; „Sie malten auf sein Leichenhemd / Die Farben schwarz-weiß-rot“.



Vier Szenen aus Brechts „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“.

Oben: „Kostbarkeiten zu verzollen?“ ...

Unten: Über seine Schulter sah der Alte auf den Mann ...

Oben: Sieben Tage schrieben sie zu zweit ...

Unten: Rühmen wir nicht nur den Weisen ...



# LIEGEN DIE WURZELN VON BERT BRECHTS EPISCHEM THEATER IM MITTELALTER?

*Klaus Wolf*

Dass Bertolt Brecht in vielerlei Hinsicht von seiner Vaterstadt Augsburg auch literarisch geprägt wurde, ist mittlerweile hinlänglich bekannt.<sup>1</sup> Diese Prägung lässt sich sogar in Einzelheiten seiner Stücke nachweisen, wie beispielsweise in der 1926 uraufgeführten ‚Kleinbürgerhochzeit‘:

Der Vater:

Das ist ein gutes Stück Arbeit. Ich sagte immer, ich gebe auch die Einrichtung. Aber er wollte nicht. Das war wie mit Johannes Segmüller. Der hatte nämlich ...<sup>2</sup>

Die Anspielung erschließt sich jedem Augsburger sofort, denn es geht um das bekannte Möbelhaus Segmüller mit seiner fast schon einhundertjährigen Geschichte. Zeitlich passt die Firmengründung 1925 zur Uraufführung der ‚Kleinbürgerhochzeit‘ im Jahr 1926, denn 1925 gründete Hans Segmüller, geboren 1901, einen Handwerksbetrieb in Friedberg, der qualitativ hochwertige Polstermöbel fertigt.<sup>3</sup>

Doch soll es in diesem Beitrag nicht um die Details der Figurenrede gehen, sondern um etwas viel Grundsätzlicheres, nämlich die Quellen von Bert Brechts Epischem Theater. Typisch dafür sind etwa Schrifttafeln oder das Heraustreten der Schauspieler aus

ihrer Rolle, wofür etwa die ‚Dreigroschenoper‘ hier stehen soll.

*Songbeleuchtung: goldenes Licht. An einer Stange kommen von oben drei Lampen herunter, und auf den Tafeln steht:*

KANONEN-SONG

I  
John war darunter, und Jim war dabei  
Und Georgie ist Sergeant geworden  
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei  
Und marschierte hinauf nach dem Norden.  
Soldaten wohnen  
Auf den Kanonen  
[...]<sup>4</sup>

*Alle drei treten nach vorne und singen bei Songbeleuchtung das I. Finale. Auf den Tafeln steht:*

I. DREIGROSCHEN-FINALE: ÜBER DIE UNSICHERHEIT MENSCHLICHER VERHÄLTNISSE<sup>5</sup>

Die eben in den Regieanweisungen geforderten Tafeln erläutert Bert Brecht in seinen theatertheoretischen Werken:

Die Bühne begann zu erzählen. Nicht mehr fehlte mit der vierten Wand zugleich der Erzähler. Nicht nur der Hintergrund nahm Stellung zu den Vorgängen auf der Bühne, indem er auf großen Tafeln gleichzeitige andere Vorgänge an andern Orten in die Erinnerung rief, Aussprüche von Personen durch projizierte Dokumente belegte oder widerlegte, zu abstrakten Gesprächen sinnlich faßbare,

1 Dies spielt auch in der Augsburger Öffentlichkeit eine tragende Rolle. Vgl. dazu etwa *Michael Friedrichs*: 100 Jahre nach Brechts Horaz-Aufsatz: Ein Wettbewerb an den Augsburger Schulen. In: *Dreigroschenheft* 2016, Heft 3, S. 27-28.

2 Zitiert nach Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke* in acht Bänden. Band 3, Frankfurt am Main, Darmstadt 1967, S. 2717.

3 <http://www.segmuller.de/unser-unternehmen>.

4 Bertolt Brecht. *Stücke 2*, Frankfurt am Main, Berlin, Weimar 1988, S. 251.

5 Ebd. S. 261.

konkrete Zahlen lieferte, zu plastischen, aber in ihrem Sinn undeutlichen Vorgängen Zahlen und Sätze zur Verfügung stellte – auch die Schauspieler vollzogen die Verwandlung nicht vollständig, sondern hielten Abstand zu der von ihnen dargestellten Figur, ja forderten deutlich zur Kritik auf.<sup>6</sup>

Auch wenn Brecht somit die Besonderheiten seines Epischen Theaters etwa plausibel erklärt, bleibt doch die Frage, ob er diese Neuerungen im 20. Jahrhundert selbst erfand. Hierzu gibt Augsburgs großer Dichter ebenfalls erschöpfende Antwort:

In stilistischer Hinsicht ist das epische Theater nichts besonders Neues. Mit seinem Ausstellungscharakter und seiner Betonung des Artistischen ist es dem uralten asiatischen Theater verwandt. Lehrhafte Tendenzen zeigte sowohl das mittelalterliche Mysterienspiel als auch das klassische spanische und das Jesuitentheater.<sup>7</sup>

Nimmt man die Hinweise auf das vormoderne Theater ernst, dann wäre zunächst ein Blick auf das „mittelalterliche Mysterienspiel“ hilfreich. Hierzu bietet sich, dem *genius loci* angemessen, ein Blick auf das Augsburger Passionsspiel an:

Pr o c l a m a t o r zuo dem volck:  
 Nun hört, ir herren groß und clain,  
 ewer yedes mag wol gan hain!  
 passions figur hat nun ain end.  
 2160 got uns sein hailgen segen send,  
 das uns sein bitterlicher schmerz  
 nymmer komm auß unserm hertz!  
 die figur sich erhöbet hat  
 zuo lob und er, wer hie da stat,  
 2165 auch loblicher statt, raut und gmain.  
 nun helf uns Maria die rain,  
 das wir ir mitleiden und schmerzen  
 all zeit tragen in unserm hertzen, / f.  
 55v ]

6 Bertolt Brecht. Schriften zum Theater 3. 1933-1947, Frankfurt am Main 1963, S. 54.  
 7 Ebda. S. 64.

das uns dar umb werde gar schon  
 2170 das fron himelreich zelon.  
 sprechend „amen“. wir gand da hin,  
 das ewig reich sey unser gwin!  
 und singend auch alle sambden  
 gar frölich „Christ ist erstanden“!<sup>8</sup>

Die Rede des Proclamators – nur eine von vielen, die immer wieder den Passionsplot unterbrechen – zeigt deutlich den epischen Charakter des Augsburger Passionsspiels. Der Proclamator fungiert als eine Art Moderator zwischen Passionshandlung und Publikum, welches hier direkt als Stadt, Stadtrat und Gemeinde apostrophiert wird. Die Publikumsgemeinde wird so in ihrer Rezeptionsweise gelenkt, in erster Linie geht es um *compassio*, es erfolgt überdies die Aufforderung zum Sprechen (*amen*) und Singen: Mit *Christ ist erstanden* ist ein wohl bekanntes altes, deutschsprachiges Osterlied genannt, das jeder Augsburger im Spätmittelalter auswendig singen konnte.<sup>9</sup>

Das Augsburger Passionsspiel ist aber keineswegs das einzige Beispiel für mittelalterliches episches Theater, denn auch in der Heilig-Kreuz-Pfarrei gab es eine Spielbruderschaft, wie eine archivalische Augsburger Quelle zum Jahr 1484 festhält:

so die pfarrleit zuo dem hayligen creutz [...] uff den tag Corporis Cristi mitt ettlichen figur, antreffen daß leyden Cristi, zuo andacht deß volks dinnende, in der procesß umzegen, und daß in die ordnung alß ain fraternität vervasset.

8 Zitiert nach: Ulrike Schwarz: Edition und Kommentar des Augsburger Passionsspiels. Diss. masch. Augsburg 2015. Erscheint 2018 in der Reihe EDITIO BAVARICA (Pustet-Verlag Regensburg), herausgegeben von Klaus Wolf, als Band V.

9 Ausführlicher: Klaus Wolf: Theater im mittelalterlichen Augsburg. Ein Beitrag zur schwäbischen Literaturgeschichte. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben. Band 101 (2007), S. 35-45. In diesem Aufsatz finden sich auch die Belege zu den folgenden Beispielen.

Melker Visitatoren rügten in der Mitte des 15. Jahrhunderts gar einen lebhaften Theaterbetrieb im Benediktinerkloster Sankt Ulrich und Afra. Konkret tadelten sie *ludos cechas et huiusmodi theatralia*. Damit sind am ehesten Passionsspiele, Spielbruderschaften, welche in Augsburg Zechen hießen, und andere theatralische Gattungen gemeint. Autor des ältesten Augsburger Passionsspiels war Johannes Zeller. Über ihn heißt es in einer Wiener Quelle zum Jahr 1431:

congregatio facultatis. arium [...] quomodo quidam magister scilicet Johannes Celler de Augusta in die cene domini, parasceues et pasce habuisset publice ludos de cena, passionis et resurrectione domini in castro ducis.

Die Wiener Artistenfakultät kritisiert nach dieser Quelle die Theateraktivitäten des Augsburger Magisters Johannes Zeller, der am Gründonnerstag, Karfreitag und am Ostersonntag ein Passionsspiel über das Letzte Abendmahl, die Passion Christi und die Auferstehung des Herren inszeniert hatte. Das Ganze geschah in der Wiener Hofburg, die nach neuesten archäologischen Untersuchungen um 1430 wie der *Tower of London* aussah. Das Wiener Burgtheater ereignete sich in den Dreißigerjahren des 15. Jahrhunderts somit im Innenhof der Wiener Hofburg.<sup>10</sup> Von Wien aus trat der Passionsspieltext des spätmittelalterlichen Augsburger Stückeschreibers seine Theatertournee nicht nur nach Augsburg, sondern auch nach Tirol an, nicht zu vergessen

Oberammergau, denn der älteste Oberammergauer Passionsspieltext ist nichts anderes als eine geschickte Collage des Augsburger Passionsspiels von Johannes Zeller und des Passionsspiels aus der Feder des Augsburger Meistersingers Sebastian Wild. Natürlich nahm man es (nicht nur) im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit mit dem geistigen Eigentum nicht übermäßig genau. Diese Zusammenhänge bezüglich Textgeschichte und Textgenese des Oberammergauer Passionsspiels sind schon seit dem 19. Jahrhundert bekannt. Das Buch *Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt* vom Jahr 1880<sup>11</sup> erschien in einem renommierten Verlag und war sicherlich in allen besseren Bibliotheken leicht zugänglich. Von daher hätte Brecht seine Kenntnisse zum Mysterienspiel<sup>12</sup> unschwer aus letztlich lokalen Quellen schöpfen können. Weitere Forschungsanstrengungen in dieser Richtung dürften lohnend sein. ¶

Prof. Dr. Klaus Wolf hat eine Lehrprofessur für Deutsche Literatur und Sprache des Mittelalters und der Frühen Neuzeit mit dem Schwerpunkt Bayern an der Uni Augsburg. klaus.wolf@philhist.uni-augsburg.de

10 Neueste archäologische Rekonstruktionen und weitere Erläuterungen bei: Klaus Wolf: Mittelbairisch – Ostschwäbisch – Mittelbairisch. Oder: Wanderung einer Passionsspieltradition zwischen Wien, Augsburg und Oberammergau. In: Grenzüberschreitungen zwischen Altbayern und Schwaben. Geschichte, Politik und Kunst zu beiden Seiten des Lechs. Festschrift für Wilhelm Liebhart zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Markus Würmseher und René Brugger. Schnell und Steiner Verlag: Regensburg 2016, S. 345–349, mit zwei gesonderten Abbildungen.

11 Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. Zum ersten Male herausgegeben von August Hartmann, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1880. – Nach der freundlichen Auskunft von Prof. Dr. Jürgen Hillesheim ist im Privatbesitz Brechts diese Ausgabe bislang leider nicht nachweisbar.

12 Um episches Theater handelt es sich auch beim Augsburger Drachenstich, dem Augsburger Georgenspiel. Dazu: Klaus Wolf: Die Sammelhandschrift 4<sup>o</sup> Cod H 27 – eine Dramensammlung aus dem spätmittelalterlichen Augsburg. In: Die Zukunft der Memoria. Perspektiven der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg nach der Verstaatlichung, herausgegeben von Reinhard Laube unter Mitarbeit von Uta Wolf. Wißner-Verlag: Augsburg 2016 (= Forum Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1), S. 147–164.

# „DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT“ IN WIES/WESTSTEIERMARK

Bertolt Brechts „neue“ österreichische Adresse

*Ernst Scherzer*

In einer der äußersten Ecken Österreichs, wo die Bundesländer Steiermark und Kärnten an Slowenien grenzen, besteht eine Kulturinitiative, die unter dem Namen ihrer Spielstätte „Theater im Kürbis“ wenigstens landesweit bekannt wurde. Vor gut zwei Jahren hat sie sich am Zustandekommen einer wunderbar gelungenen Auf-führung der „Dreigroschenoper“ im grö-ßeren Rahmen beteiligt, jetzt hat sich der damalige Regisseur Karl Posch überlegt, welcher Brecht für den diesmal begrenzten Raum – eine winzige Bühne und Platz für maximal 70 Zuschauer – infrage käme. Ein Brecht sollte es auch sein, weil der den Programmverantwortlichen „ein wenig aus der Mode gekommen scheint“, und im Bewusstsein, die von ihm „durchschaubar gemachten gesellschaftlichen Zusammen-hänge“ würden „heute wohl mehr denn je gebraucht“ werden. Die Richtigkeit der Entscheidung ließ sich wohl nicht zuletzt am Publikumsinteresse ablesen, das sofort nach der Premiere Zusatzvorstellungen er-forderlich machte.

Die Frage, ob das Stück auch abendfüllend sei, stellt sich kaum, ist es doch längst üblich geworden, Texte ungeachtet ihrer Länge auf eineinhalb Stunden Spielzeit zusammen-zustreichen. Diesen Gefallen macht „Die Kleinbürgerhochzeit“ den Regisseuren natürlich nicht, weil ihr volles Ausmaß nicht einmal ganz diesen Rahmen ausfüllt; was freilich kein Grund sein dürfte, sie derart selten zu spielen. Immerhin bietet diese verhältnismäßig kleine Arbeit des Stücke-schreibers eine Bandbreite von Möglich-keiten, es auf die Bühne zu stellen: Als ganz böse Familientragödie (was wohl weniger im Sinne Brechts wäre) oder auch als eher



oberflächliche Slapstick-Komödie (was den Ansprüchen ebenso wenig entgegenkäme).

Die Inszenierung durch Karl Posch, der auch für das bewusst enge Bühnenbild verantwortlich zeichnet, könnte man zwischen diesen beiden Extremen ansiedeln. Wobei sich seine Personenführung durch Witz und genaue Beobachtung (zwischen-)menschlicher Eigenheiten auszeichnet. Die Ausstatterin Bettina Dreißiger hüllt alles in ein Zuckerrosa, vielleicht mit ein bisschen Augenzwinkern, die Vorgänge durch die Farben der sprichwörtlichen Brille zu sehen.

Neun Rollen sind zu besetzen, und als Typen boten besonders die Frauen Ulrike Wonisch (Mutter), Dagmar Lais (Braut), Gudrun Lukas (Schwester) und Melina Schuster (Freundin) trefflich gelungene Charaktere. Sprachlich ein wenig steif ge-staltete Oskar Ribul seinen Part als Vater der Braut, gekonnt – auch im Spiel auf der Ziehharmonika – trug Franz Fenninger die Keuschheitsballade, von Hans-Dieter Hosalla für die zunächst nur als „Hochzeit“ figurierende Uraufführung komponiert, vor. ¶

# VON WEM STAMMT „DIE SEERÄUBER-JENNY“?

## Quellen, Rezeption und Reaktionen<sup>1</sup>

Albrecht Dümmling

Brechts legendäre Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums hat seinem Ruf geschadet und dazu geführt, dass seine Originalität auch dort bezweifelt wurde, wo er der eigentliche Urheber war. So stellte der New Yorker Musikkritiker Alex Ross in seinem Buch „The Rest Is Noise“, einer anregenden Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, Brecht als Lügner und Kurt Weill als dessen Opfer dar. Schon von Beginn an sei der Stückeschreiber als Rüpel aufgetreten: „Bertolt Brecht polterte 1927 in Weills Leben.“ Die Dynamik ihrer Zusammenarbeit habe er „durch arrogante, selbststüchtige Lügen entstellt“. So hätte Brecht behauptet, „er habe die besten Melodien der *Dreigroschenoper* und von *Mahagonny* selbst geschrieben, und Weill, ein ‚Verfasser atonaler, psychologischer Opern‘, habe sie lediglich transkribiert“. Dem hielt Ross entgegen, „dass es umgekehrt der Schriftsteller war, der sich häufig der Arbeit anderer bediente“.<sup>2</sup> Als Quelle führte er das Arbeitsjournal an, in dem Brecht am 16. Oktober 1940 notiert hatte:

ein musiker, dem ich die texte zur COURAGE zum komponieren gab, nebst einigen anleitungen, machte drei kompositionen, spielte sie seinen bekannten vor, hörte, er kopiere WEILL, und sprang ab. umsonst, daß ich ihm erklärte, nur das prinzip sei von

ihm beibehalten, ein prinzip, das nicht weill gefunden hat. (ich erzählte ihm, wie ich weill seinerzeit als busoni- und schreckerschüler antraf, als verfasser atonaler, psychologischer opern, und ihm takt für takt vorpiff und vor allem vortrug usw.).

Brecht behauptete hier keineswegs, die Melodien der „Dreigroschenoper“ selbst geschrieben zu haben, so dass Weill sie nur noch transkribieren musste. Er gab vielmehr zu Protokoll, er habe dem Komponisten melodische Ideen vorgepiffen und vorgesungen. Niemand anderes als Lotte Lenya, Weills Ehefrau, bestätigte dies. Brecht habe ihrem Mann unter Verwendung seiner Gitarre musikalische Vorschläge gemacht, die sich dieser „mit seinem kleinen, ernsthaften Lächeln“ sogleich notierte. Weill habe dem Stückeschreiber immer zugehört, er „ging geradezu im Lauschen auf“. Nie habe er ‚nein‘ gesagt, sondern immer versprochen, er wolle versuchen, Brechts Anregungen aufzugreifen. Gerade bei der „Dreigroschenoper“ sei die Zusammenarbeit überaus eng gewesen.<sup>3</sup>

Ein schlagender Beweis für Weills Orientierung an Brechts Musik-Ideen ist das Lied „Die Seeräuber-Jenny“. Im Brecht-Archiv findet sich dazu ein von Franz Servatius Bruinier aufgezeichnetes Musik-Arrangement, auf dem Brecht nicht nur als Textautor, sondern auch als Komponist vermerkt ist.<sup>4</sup> Am meisten verblüfft an dieser Komposition die Melodie zum Refrain, nimmt sie doch den bekannten Refrain Kurt Weills

1 Der Aufsatz geht zurück auf den Vortrag des Autors „Die Seeräuber-Jenny gab den Ton an. Brechts Anteil an der ‚Dreigroschenoper‘“ am 11. August 2015 beim Brecht-Symposium der Salzburger Festspiele sowie auf sein Musikfeuilleton „Startpunkt Seeräuber-Jenny. Carola Neher, Brecht und Weill“, den das Deutschlandradio Kultur am 26. Dezember 2016 ausstrahlte.

2 Alex Ross, *The Rest Is Noise*. Das 20. Jahrhundert hören, München 2013, S. 215 f.

3 Lotte Lenya, *Das waren Zeiten!* In: Bertolt Brechts *Dreigroschenbuch*. Texte Materialien Dokumente, hg. von S. Unseld, Frankfurt/M. 1960, S. 221 f.

4 BBA 249/55–59.

schon vorweg. Trotz der Notation in unterschiedlichen Takt- und Tonarten ist dies eindeutig. Entsprechend schrieb Fritz Henneberg 1981, Weill habe „den Refrain der ‚Seeräuber-Jenny‘ getreu in Brechts melodischer Formulierung übernommen“.<sup>5</sup> Bequem überprüfen ließ sich dies ab 1984 in dem von Henneberg herausgegebenen „Brecht-Liederbuch“, das „Die Seeräuber-Jenny“ in der bekannten Weill-Fassung wie auch in der Komposition Bertolt Brechts enthielt. Dazu bemerkte der Herausgeber: „In seiner späteren Vertonung der ‚Seeräuber-Jenny‘ folgt Kurt Weill nicht nur dem durch die Deklamation festgeschriebenen Grundgestus, sondern zitiert Brecht im Refrain melodisch getreu!“<sup>6</sup>

Dem folgend schrieb ich in meinem 1985 erschienenen Buch über Brecht und die Musik: „Den verblüffenden Refrain, eine der berühmtesten melodischen Wendungen, die Brecht eingefallen sind, hat Kurt Weill 1928 fast unverändert in die ‚Dreigroschenoper‘ übernommen. Es ist nicht auszuschließen, daß auch andere Melodien der ‚Dreigroschenoper‘ auf Brecht zurückgehen.“<sup>7</sup> Diese Formulierung stieß auf den Zorn des Weill-Forschers David Drew. Nachdem er die Vermutung, auch weitere Melodien der ‚Dreigroschenoper‘ könnten auf Brecht zurückgehen, brüsk einem „quasi-mystischen Glauben“ zugeordnet hatte, warf er mir hinsichtlich der „Seeräuber-Jenny“ vor, in meiner Begeisterung über Brecht-Bruinier den Zugriff auf die Fakten verloren zu haben. „Denn ‚verblüffend‘ und ‚berühmt‘ ist nicht

Brechts brauchbare, aber sonst unscheinbare Idee; es ist Weills Komposition.“<sup>8</sup>

Obwohl die Refrain-Melodie der „Seeräuber-Jenny“ tatsächlich erst in Weills Fassung berühmt wurde, ist Brechts musikalische Idee zum Refrain keineswegs „unscheinbar“. Um sie als unscheinbar erscheinen zu lassen, verwies Drew auf ähnliche Intervalle im Lied „Poljuscko Pole“ des Sowjet-Komponisten Lew Knipper, das Weill 1943 bearbeitet hatte. Da dieses Lied aber erst 1933 entstand, mutmaßte Drew: „Unzählige Parallelen könnten zweifellos in der russischen Folklore vor und einschließlich der Zeit der Oktoberrevolution gefunden werden.“ Demnach hätte Brecht für seinen Refrain zur „Seeräuber-Jenny“ lediglich gängige Formeln übernommen. Ohnehin sei, so Drew, die Refrain-Melodie Weill schon vertraut gewesen, denn 1916 habe er in einem Lied ähnliche Intervalle verwendet. Die eigentliche musikalische Leistung hätten demnach nicht Brecht und Bruinier erbracht, sondern einzig und allein Kurt Weill: „Bruinier war vielleicht der erste Musiker, der Brechts ‚Schiff mit acht Segeln‘ betrat, aber es war Weill, der es auf die See hinausnahm und mit donnernden Kanonen seinem Ziel entgegensteuerte.“

David Drew nannte Brechts Refrain-Melodie eine „serviceable but in itself unremarkable idea“. Ist sie aber wirklich nur brauchbar und nicht bemerkenswert? Weill selbst hat Brechts Jenny-Lied viel höher eingeschätzt. Dies wurde der Forschung bekannt, als 1990 ein Buch mit gesammelten Weill-Schriften erschien. Dort findet sich eine von diesem Komponisten verfasste Rezension, in welcher er Brechts Jenny-Lied schon im Januar 1927 als „vorzüglich“ lobte.<sup>9</sup> Die

5 Fritz Henneberg, Brecht schreibt Lieder. Zu den kompositorischen Arbeiten und Liededitionen der frühen Jahre. Die Zusammenarbeit mit Franz S. Bruinier. In: notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR. IV (1981), Nr. 6, S. 8.

6 Fritz Henneberg (Hg.), Brecht-Liederbuch, Frankfurt/M. 1984, S. 376.

7 Albrecht Dümmling, Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik, München 1985, S. 133.

8 David Drew, Kurt Weill. A Handbook, London 1987, S. 203, ähnlich schon bei Drew, How Was Weill's Success Achieved, in: Kurt Weill Newsletter 4 (1986) H. 2, S. 4f.

9 Kurt Weill in: Der deutsche Rundfunk, 5 (1927), Nr. 2, 9. Januar, S. 86. Abgedruckt bei Kurt Weill,



kurze Besprechung bezieht sich auf ein „Larifari“-Kabarettprogramm<sup>10</sup>, welches der erste deutsche Radiosender, die Funkstunde Berlin, zu Silvester 1926 ausstrahlte. Der dort für die literarischen Programme und Hörspiele zuständige Alfred Braun, später als Chefreporter einer der prominentesten Berliner<sup>11</sup>, hatte das Programm organisiert.

Eine Tonaufzeichnung ist nicht überliefert. Im Nachlass Lion Feuchtwangers hat sich aber ein Typoskript erhalten.<sup>12</sup> Es ist überschrieben

Larifari 1926

Erhörtes und Unerhörtes aus 12 Monaten  
von Günther Bibo.

Mit Beiträgen von Bertolt Brecht und Lion  
Feuchtwanger.

Musik von Friedrich Holländer.

Den Löwenanteil des Textes spricht ein Mr. Alltag, der sich zum Jazzrhythmus als ein von Frauen bewunderter Autobesitzer vorstellt: „Kavalier, Dandy, Gent, / Sportsman 100 Prozent“. Unterstützt durch „Schwester Geschichte“ und „Stimmen der Erinnerung“ blickt er auf das vergangene Jahr zurück. Dabei lässt Mr. Alltag auch seinen alten Onkel aus Amerika zu Wort kommen – vermutlich mit einer der satirischen Balladen J. L. Wetcheeks, die ab 1924 als angebliche Übersetzungen aus dem Amerikanischen in den Sonntags-Feuilletons des „Berliner Tageblatts“ erschienen wa-

ren.<sup>13</sup> Günther Bibo, der Verfasser des Silvesterprogramms, wurde 1928 bekannt als Textautor für die Nelson-Revue „Bitte einsteigen!“ mit Josephine Baker, zu der Friedrich Holländer die Musik schrieb.<sup>14</sup> Offenbar konnte aber dieser Komponist für das Larifari-Programm nicht gewonnen werden, weshalb der junge Franz Servatius Bruinier einsprang. Das vorliegende Typoskript, offenbar eine Erstfassung, enthält neben einem „Song vom Auto“ auch einen „Song vom Surabaya-Jonny“.<sup>15</sup> Der Surabaya-Song, den Brecht im Frühjahr 1926 in das Feuchtwanger-Stück „Kalkutta 4. Mai“ eingefügt hatte<sup>16</sup>, sollte im „Larifari 1926“ als Erinnerung an eine Weltreise des amerikanischen Onkels gesungen werden. Es ist zu vermuten, dass dieser Song gegen das im Typoskript nicht erwähnte Lied „Die Seeräuber-Jenny“ ausgetauscht wurde.

Kurt Weill lieferte seit Ende 1924 regelmäßige Beiträge für die Zeitschrift „Der deutsche Rundfunk“. Schon im Mai 1925 hatte er dort Brecht erwähnt, als dieser an einem Abend der Novembergruppe zwei eigene Werke, eine Ballade und eine Erzählung, vortrug.<sup>17</sup> Das Gehörte machte den Komponisten neugierig. Im August 1926 regte er anlässlich eines Balladenprogramms an, sich einmal ausführlich mit Brecht zu be-

Musik und Theater. Gesammelte Schriften, hgg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Berlin 1990, S. 241.

10 Nicht zu verwechseln mit dem 1928 gegründeten „Larifari“-Kabarett Rosa Valettis.

11 Alfred Braun, Achtung, Achtung, hier ist Berlin! Aus der Geschichte des Deutschen Rundfunks in Berlin 1923-1932, Berlin 1968.

12 Feuchtwanger Memorial Library, Box D2, Folder 1. Der Verfasser dankt Michaela Ullmann für die freundliche Bereitstellung. Leider fehlen in dem neunseitigen Typoskript die Lied- und Gedicht-Einlagen, weshalb sich die Beiträge von Feuchtwanger und Brecht nicht genau identifizieren lassen.

13 J.L. Wetcheek war ein Pseudonym für Lion Feuchtwanger. 1928 brachte er den Band „Pep. J. L. Wetcheeks amerikanisches Liederbuch“ mit Illustrationen von Caspar Neher, Kompositionen von Jaap Kool und einer Widmung an Sinclair Lewis bei Kiepenheuer heraus.

14 Der 1892 in Glogau geborene Günther Bibo verfasste auch Operettenlibretti. Als Jude floh er nach Frankreich, von wo er nach Auschwitz deportiert wurde.

15 „Song vom Auto“ dort auf S. 6, „Song vom Surabaya-Jonny“ S. 7. Bruinier hat beide Gedichte vertont und diese Songs am 28. Februar 1927 mit Lore Braun bei einem Abend des Kabarets MA aufgeführt. Vgl. Joachim Lucchesi / Ronald K. Shull, Musik bei Brecht, Frankfurt/M. 1988, S. 379f.

16 Vgl. Jan Knopf (Hg.), Brecht-Handbuch Gedichte, Stuttgart 2001, S. 136-138.

17 Weill, Musik und Theater (1990), S. 188.

schäftigen.<sup>18</sup> Vier Monate später stieß Weill in dem erwähnten Silvesterprogramm wieder auf diesen Dichter. Brecht hatte zunächst seinen „Song vom Surabaya-Jonny“ angeboten, steuerte dann aber das Lied „Die Seeräuber-Jenny“ bei, das er Carola Neher anvertraute. Diese junge Schauspielerin war ihm schon 1922 in München aufgefallen, wo er sie für eine stumme Rolle im Valentin-Film „Mysterien eines Frisiersalons“ engagierte.<sup>19</sup> Als Carola Neher nach Bühnenerfolgen in Breslau und Frankfurt im Juni 1926 nach Berlin zog und dort Publikum und Presse für sich begeisterte, nahm Brecht wieder Kontakt zu ihr auf. Dabei dürfte er die Musikalität dieser Schauspielerin bemerkt haben, die bei ihrem Vater, einem Münchner Musiker, das Klavierspiel erlernt und auch in dessen Kirchenchor mitgesungen hatte.<sup>20</sup> Zu Silvester 1926 wurde Carola Neher bei der „Seeräuber-Jenny“ offenbar von Franz Bruinier am Klavier begleitet, weshalb ihn Weill als Komponisten des Liedes bezeichnete.

Seine kurze Rezension hat folgenden Wortlaut: „Das ‚Larifari 1926‘ ließ in flott gespielten, witzigen Hörbildern Ereignisse des vergangenen Jahres an unserem Ohr vorbeiziehen. Der Hauptanteil am Gelingen fiel Alfred Braun zu – als Regisseur und Darsteller des ‚Mr. Alltag‘. Ihm zur Seite Helene Weigel als ‚Erinnerung‘, Antonie Straßmann als ‚Geschichte‘, Carola Neher, Hermann Vallentin, Wolfgang Zilzer und Wilhelm Bendow. Carola Neher trug das vorzügliche Jenny-Lied von Bertolt Brecht in der Vertonung von F. Bruinier vor.“<sup>21</sup>

Bei der Produktion des Kabarettprogramms im hoch über dem Potsdamer Platz gelegenen Studio des Vox-Hauses war Brecht vermutlich nicht anwesend. Noch am gleichen Tag schickte er Helene Weigel, der Mutter des gemeinsamen Sohnes Stefan, einen Neujahrsgruß.<sup>22</sup> Seine Mitwirkung bei der Einstudierung des Jenny-Liedes kann dagegen als sicher gelten. Den jungen Franz Servatius Bruinier, der als Pianist regelmäßig an Programmen der Funkstunde beteiligt war, hatte Brecht im November 1925 im Vox-Haus kennengelernt und sogleich beauftragt, ihm beim Notenteil seiner „Hauspostille“ zu helfen.<sup>23</sup> Für die Druckausgabe brachte Bruinier Brechts meist nur provisorisch notierte Melodien in lesbare Fassungen. Einige Brecht-Gedichte hat er selbst vertont, jedoch in den Notenmanuskripten immer vermerkt, wo er musikalischer Urheber oder nur Arrangeur war. Wenige Tage nach jenem Silvesterabend schuf Bruinier am 10. Januar 1927 in seiner Wohnung in Berlin-Steglitz eine eigene Vertonung von Brechts „Erinnerung an die Marie A.“<sup>24</sup> Aus welchen Noten er zu Silvester „Die Seeräuber-Jenny“ gespielt hatte, ist nicht bekannt. Es muss sich jedoch um eine musikalische Vorlage Brechts gehandelt haben. Denn als Bruinier am 8. März 1927 dieses Lied für Altsaxophon, Trompete, Violine, Banjo und Schlagzeug bearbeitete, vermerkte er auf dem Notenmanuskript Brecht als Urheber von Text und Musik. Sein Arrangement entstand kurzfristig für eine Plattenaufnahme mit Carola Neher, die schon am folgenden Tag stattfand.

Nr. 2, 9. Januar, S. 86, zitiert nach Weill, *Musik und Theater* (1990), S. 241.

18 Vgl. David Drew in Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, hg. von D. Drew, Frankfurt/M. 1975, S. 225.

19 Angeblich soll er ihr damals das Engagement an den Münchener Kammerspielen verschafft haben (vgl. Arnolt Bronnen, *Tage mit Brecht*, 1960, S. 78f.).

20 Carola Neher (1900-1942). *Begleitbuch zur Sonderausstellung*, Deutsches Theater-Museum München, hg. von Georg Becker u. Micha Neher, München 2013, S. 18.

21 Kurt Weill in: *Der deutsche Rundfunk*, 5 (1927),

22 „Liebe Helli, ich wünsche Dir und mir ein gutes neues Jahr, das heißt gute neue Jahre! [...] Du weißt, daß ich ungeheuer viel von Dir halte, auch wenn ich es selten oder nie sage.“ Zitiert nach „ich lerne: gläser + tassen spülen“, Bertolt Brecht / Helene Weigel *Briefe 1923-1956*, hg. von E. Wizisla, Frankfurt/M. 2012, S. 44.

23 Vgl. F. Hennenberg, Brecht und Bruinier. *Nachrichten über den ersten Brecht-Komponisten*. In: *Brecht Yearbook* 15 (1990), S. 1-43.

24 BBA 249/43-44.

Mit der „Seeräuber-Jenny“, die er als „vorzüglich“ pries, war Weill vermutlich zum ersten Mal auf ein Brecht-Lied gestoßen. Neugierig verfolgte er deshalb am 18. März die wieder von Alfred Braun betreute Hörspielfassung des Brecht-Dramas „Mann ist Mann“. Der Stückeschreiber charakterisierte dabei die Hauptfigur Galy Gay als Prototyp des neuen Menschen und sang dann selbst den von ihm komponierten „Mann ist Mann“-Song in der Einrichtung Edmund Meisels.<sup>25</sup> Nachdem Weill dieses Drama schon in einem Vorbericht als das vielleicht „stärkste und neuartigste Theaterstück unserer Zeit“ bezeichnet hatte, fiel seine Rezension der Rundfunksendung noch enthusiastischer aus: „Ein Dichter, ein wirklicher Dichter, hat mit kühnem Griff und mit wundervoller Einfühlungskraft einen wesentlichen Teil aller Sendespielfragen seiner Lösung entgegengeführt. [...] In der ungewöhnlichen Prägnanz der Formgebung kündigt sich ein neuer Typ dramatischer Produktion an, der als Niederschlag eines neuen Menschentyps Bedeutung gewinnt.“<sup>26</sup>

Gleichzeitig stieß Weill auf Brechts eben veröffentlichte „Hauspostille“, welche die Gedichte bestimmten Funktionen zuordnete und um Gebrauchsanleitungen ergänzte.<sup>27</sup> Alle darin enthaltenen Gedichte hatte Brecht für lauten Vortrag geschaffen und „die Verse zugleich mit der Musik entworfen“. Einige Melodien sind im Notenanhang enthalten, oft sind es Rollenlieder mit genau festgelegtem Gestus. Brecht, der Unterricht im Geigenspiel und Musiktheorie bekommen hatte, hat viele seiner Gedichte selbst zur Gitarre vorgetragen. Mündliche Traditionen waren ihm ebenso wichtig wie die Schriftform.<sup>28</sup> Da dies Weill faszinierte,

wandte er sich umgehend an den Dichter.<sup>29</sup> Die Initiative dazu ging vom Komponisten aus. Es kann also nicht die Rede davon sein, dass Brecht – wie Alex Ross behauptete – aufdringlich in Weills Leben polterte. Lotte Lenya zufolge verliefen die ersten Kontakte von Brecht und Weill sogar „äußerst vorsichtig“.<sup>30</sup> Wie der Komponist später berichtete, „fand im März 1927 eine Unterredung zwischen Brecht und Weill statt, in deren Verlauf Brecht einen ausführlichen Plan einer Oper entwarf, der bereits die wesentlichen Elemente der (Mahagonny-)Oper enthielt“.<sup>31</sup> Als Vorstufe zur Oper entstand das „Mahagonny-Songspiel“, dessen Handlungsverlauf sich aus den fünf Mahagonny-Gesängen der „Hauspostille“ ergab. Bei der Uraufführung im Juli 1927 Baden-Baden rief der „Alabama-Song“ besondere Begeisterung hervor. Er beruhte auf einer Melodievorlage von Brecht.<sup>32</sup>

Wie der Plan zur „Mahagonny“-Oper ging auch der zur „Dreigroschenoper“ auf Brecht zurück. Seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann hatte im Winter 1927/28 John Gays „Beggars Opera“ ins Deutsche übertragen. Ihre Übersetzung war die Grundlage für Brechts Bearbeitung. Die „Beggars Opera“ enthielt nicht weniger als 69 Lieder, die auf populären Balladen wie auch auf zeitgenössischen Opernarien basierten. Beide Elemente, die Parodien „hoher“ Musik wie die Neutextierung bekannter Melodien, dürften Brecht interessiert haben. Seiner Art der theatralischen Verwendung von Musik kam auch entgegen, dass die Lieder nicht unmittelbar Teil der Handlung waren,

---

ing: The Meaning of Oral Tradition for Bert Brecht, in: J. M. McGlathery (Hg.), Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages, Camden House Columbia SC 1992, S. 316-26.

25 Weill, *Ausgewählte Schriften* (1975) S. 225. Brechts Komposition ist abgedruckt bei Hennenberg 1984, S. 28-31.

26 Weill, *Ausgewählte Schriften* (1975), S. 176.

27 Dümling 1985, S. 85f.

28 Vgl. A. Dümling, *Hearing, Speaking, Singing, Writing*

29 Offenbar fand dieses Treffen am 24. März 1927 statt. Vgl. *Sprich leise wenn Du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill / Lotte Lenya*, hgg. von Lys Symonette u. Kim Kowalke, Köln 1998, S. 61.

30 *Sprich leise wenn Du Liebe sagst*, S. 60.

31 Zitiert nach Dümling 1985, S. 143.

32 Dümling 1985, S. 131 u. 147f.

sondern Kommentare des Autors John Gay, der in der Rolle eines Bettlers auftrat. Die Trennung von Spiel und gesungenem Kommentar behielt Brecht ebenso bei wie die Grundzüge der Handlung. Während es in der englischen Vorlage nur einen einzigen Bettler gegeben hatte, brachte er in der „Dreigroschenoper“ mehrere Bettler als Träger der Handlung auf die Bühne. Brecht strich die meisten Lieder und fügte stattdessen Balladen von François Villon und bereits existierende eigene Lieder ein. Dies waren der „Kanonen-Song“, der „Barbara-Song“ sowie – „Die Seeräuber-Jenny“.

Dem Schauspieler Erwin Faber zufolge ließ Brecht seine Gay-Bearbeitung zuerst dem Deutschen Theater Max Reinhardts anbieten. Dort blieb das Manuskript allerdings liegen.<sup>33</sup> Brecht fühlte sich deshalb dieser Bühne nicht mehr verpflichtet und erwähnte seine Bearbeitung gegenüber Ernst Josef Aufricht, als dieser im Frühjahr 1928 nach einer attraktiven Novität zur Eröffnung seines Theaters am Schiffbauerdamm suchte. Aufricht war von dem Stück begeistert. Den von Brecht empfohlenen Kurt Weill kannte er allerdings nur als Komponisten der Bühnenwerke „Der Zar läßt sich fotografieren“ und „Der Protagonist“, die er für „zu atonal“ hielt. Sicherheitshalber beauftragte er deshalb Theo Mackeben, sich die barocke Originalmusik zu besorgen.<sup>34</sup> Von hier leitete sich wohl Brechts nicht ganz korrekte Angabe her, Weill habe vor der Begegnung mit ihm „atonal“ komponiert.<sup>35</sup>

33 Dümling 1985, S. 177.

34 Ernst Josef Aufricht, Erzähle, damit du dein Recht erweist. Aufzeichnungen eines Berliner Theaterdirektors, München 1969, S. 56f.

35 Einen Beleg für die damals ungenaue Verwendung des Begriffs „atonal“ liefert das Nachwort zur Notenausgabe der ‚Dreigroschenoper‘ in der Ullstein-Reihe „Musik für Alle“, wo es heißt: „Der Komponist der Dreigroschenoper ist Kurt Weill. Indem die ‚Musik für Alle‘ einige der von ihm geschaffenen Nummern wiedergibt, führt sie zum ersten Mal in das Gebiet der sogenannten atonalen Musik.“

Schließlich war die Textvorlage so weit gegeben, dass Brecht und Weill am 26. April einen Gesellschaftsvertrag über die Bearbeitung von Gays „Beggars Opera“ abschließen konnten. Da das neue Stück keine Oper, sondern ein Schauspiel mit Musik sein sollte, wurde der Vertrag nicht mit einem Musikverlag, sondern mit dem Berliner Bühnenverlag Felix Bloch Erben geschlossen. Entsprechend sollte Brecht den Löwenanteil, nämlich 62 % der Tantiemen, erhalten, Weill 25 und Elisabeth Hauptmann 12 %. Für Weill, der weiterhin an der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ arbeitete, bedeutete es lediglich eine Nebenarbeit, „eine Art Bühnenmusik“.

### Brechts „Seeräuber-Jenny“

Im Lied von der Seeräuber-Jenny flossen viele Erfahrungen Brechts zusammen. In seinem eigenen Puppentheater hatte er Szenen aus Richard Wagners „Fliegendem Holländer“ gespielt, in welcher eine Frau namens Senta das rettende Schiff erwartet.<sup>36</sup> Angeregt durch Arthur Rimbauds „trunkenes Schiff“ („Bateau Ivre“) und durch Erzählungen Rudyard Kiplings schrieb Brecht 1918 seine „Ballade von den Seeräubern“, welche diese gesellschaftlichen Außenseiter verherrlichte. Hanns Otto Münsterer zufolge stützte er sich beim Lied von der Seeräuber-Jenny auch auf Geschichten vom Räuberhauptmann Fetzter, die er von einem Küchenmädchen bekommen hatte.<sup>37</sup> Eine weitere Quelle ist das Libretto einer Oper „Prärie“, das Brecht 1919 nach der Hamsun-Novelle „Zachäus“ entwarf; darin findet sich eine (männliche) Figur namens Polly, außerdem die Zerstörung der Stadt San Francisco, „die rührende Anekdote von dem armen Dienstmädchen“ und „Geschichten von Schiffen, deren Segel man

36 Werner Frisch/K.W. Obermeier, Brecht in Augsburg, Frankfurt/M. 1976, 51f.

37 Hanns Otto Münsterer, Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922, Berlin u. Weimar 1977, S. 41f.

Die Seeräuber Jenny

*brecht jenny*

4/4

3

*piu mosso*

4/4

4/4

4/4

*Maestoso*

4/4

*Fine*

Abb. 1: Brechts Melodie zur „Seeräuber-Jenny“, notiert von Franz Servatius Bruinier (BBA 249/59)

The image shows a musical score for a refrain melody. It consists of three staves of music in a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo marking is 'Maestoso'. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'und ein Schiff mit acht Se - geln'. The second staff contains 'und mit fünf - - zig Ka - no - nen'. The third staff contains 'wird lie - gen am Kai.' There are double bar lines at the end of each staff, indicating the end of a section.

Abb. 2: Brechts Refrain-Melodie, aus: *Dümling, Lasst euch nicht verführen*, S. 133

geblät sah<sup>38</sup>. Es folgte im Februar 1921 sein Drehbuch zu einem Piratenfilm „Seeräuber“<sup>39</sup>.

Brecht war also schon lange mit Stoff-Elementen befasst, die dann in die „Seeräuber-Jenny“ eingingen. Während in der „Ballade von den Seeräubern“ das Schiff auf ein Riff läuft und untergeht, erobern hier Piraten eine ganze Stadt. Sie zerstören diese und töten die Einwohner. Jenny, ein armes Abwaschmädchen, darf über Leben und Tod entscheiden. Der kapitalistischen Legende des Aufstiegs vom Tellerwäscher zum Millionär stellte Brecht damit eine anarchistische Alternative entgegen. Die gefühllose Härte, welche dieses Abwaschmädchen zeigt, hatte er im Freundeskreis oft demonstrativ an den Tag gelegt.<sup>40</sup> Auch der auf dem gleichen Notenblatt notierte „Barbara-Song“<sup>41</sup> han-

38 Dümling 1985, S. 108, sowie Jan Knopf (Hg.), Brecht-Handbuch Bd. 1, Stücke, Stuttgart u. Weimar 2001, S. 111f.

39 B. Brecht, Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954, Berlin u. Weimar 1976, S. 70.

40 Münsterer 1977, S. 101. Vgl. die psychoanalytische Deutung des Gedichts bei Carl Pietzcker, Wut hinter Gittern. Brechts Seeräuber-Jenny, in: Wolfram Maurer (Hg.), Phantasie und Deutung: Psychologisches Verstehen von Literatur und Film, Würzburg 1986, S. 224-238.

41 BBA 249/60, abgedruckt bei Hennenberg 1984, S. 32-35.

delt von einer Frau, die kalt und herzlos sein möchte.

Das reimlose Gedicht von der Seeräuber-Jenny ist in drei Teile geteilt. Im ersten Abschnitt, bestehend aus fünf Zeilen, beschreibt das Küchenmädchen seinen prosaischen Arbeitstag: „Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen und ich mache das Bett für jeden“. Im zweiten

Teil, bestehend aus vier Zeilen, trägt Jenny ihre Vision vor: „Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen“. Sie erwähnt dann die beunruhigten Fragen der Mitbewohner. Nur noch drei kurze Zeilen umfasst der Schlussrefrain „Und ein Schiff mit acht Segeln“. Die stufenweise Verkürzung der drei Abschnitte bedeutet eine Verdichtung und zugleich den Übergang von alltäglicher Nüchternheit ins Visionär-Ekstatische.

Bruinier hat die Melodie zur „Seeräuber-Jenny“ nach Brechts Angaben notiert. Während er sonst auf allen Blättern seines Arrangements rechts oben vermerkt hatte „Text u. Musik von Bert Brecht“, fehlt dieser Hinweis auf dem Melodie-Blatt. Brecht hat deshalb seinen Namen auf dem hier erstmals veröffentlichten Notenblatt<sup>42</sup> handschriftlich ergänzt.

Wie das Gedicht ist auch die Melodie deutlich in drei Teile geteilt, erkennbar an den Doppelstrichen sowie den wechselnden Tempi. Der erste Abschnitt ist ein rezitatives Psalmmodieren in e-moll. Der zweite Teil (piu mosso) ist schneller zu singen; er wechselt nach E-Dur und damit zugleich von der tiefen zur mittleren Stimmlage.

42 BBA 249/59, abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Bertolt-Brecht-Archivs.

Opernhaft ariose Züge besitzt dagegen der triumphierende Schlussrefrain in cis-moll.

In diesem mit „maestoso“ bezeichneten Schlussteil wird die Melodie emphatisch gedehnt und erreicht das zweigestrichene e. Zu diesem höchsten Ton des ganzen Liedes gehört das Wort „Schiff“, von dem das Abwaschmädchen sich die Rettung erwartet.

Dieses Notenblatt stellt den frühesten Melodieentwurf Brechts dar und war vermutlich die Vorlage für den gemeinsamen Auftritt Carola Nehers mit Franz Servatius Bruinier bei der Silvesterrevue.

Danach wurde die Melodie leicht verändert, wie der Violinstimme von Bruiniers Arrangement zu entnehmen ist.<sup>43</sup> Über dem ersten Teil steht nun die Tempobezeichnung „Songtempo“, über dem zweiten Teil nach einem vorangehenden Ritardando und einer ganztaktigen Pause „A tempo“, während beim Refrain diesmal die Tempobezeichnung fehlt. Die Sängerin beginnt erst im zweiten Takt. Neu eingefügt in den ersten Teil ist nun das gesprochene „und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden“, das danach gesungen wird. Der Refrain ist melodisch unverändert, verwendet aber am Schluss („liegen am Kai“) kürzere Notenwerte.

Diese Fassung vom 8. März 1927 unterscheidet sich von der ersten Melodie-Aufzeichnung vor allem durch die eingefügten Sprechteile. Wie in den Balladen der „Hauspostille“ ist der Wechsel von Singen und Sprechen typisch für Brecht.<sup>44</sup> Der psalmodierende Vortrag wurzelte bei ihm nicht nur im kirchlichen Psalmodieren, sondern auch in den Moritaten- oder Bänkelsängern der Jahrmärkte. Seltener verwendete

Brecht opernhaft ariosen Gesang. Obwohl er zeitweise mit der Opernsängerin Marianne Zoff verheiratet war, stand er dieser kulinarischen Musikform mit gemischten Gefühlen gegenüber. Er hatte Angst vor der inneren Erhitzung, in die er beim Dirigieren der „Tristan“-Partitur oder beim Hören der „Matthäus-Passion“ verfiel. Dem schwärmerischen *Espressivo*, das er auch im „Alabama-Song“ einsetzte, stellte er deshalb nüchterne Rezitative gegenüber. Da auch für ihn selbst diese innere Spannung zwischen Härte und Sentiment galt, ließ er sich in der „Hauspostille“ als Wasser-Feuer-Mensch abbilden.

### Weills „Seeräuber-Jenny“

Kurt Weill hatte Brechts Jenny-Lied zu Silvester 1926 im Radio gehört. Durch mehrere Faktoren war er auf diese Begegnung vorbereitet, etwa durch die Aufführung von Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ im Bauhaus Weimar, die er 1923 gemeinsam mit dem Lehrer Ferruccio Busoni besucht hatte. Den Weg der stilistischen Vereinfachung begann Weill 1925 mit der Kantate „Der neue Orpheus“. Eine neue Welt eröffnete sich für ihn ein Jahr später durch die Ehe mit der Tänzerin Lotte Lenya. Wiederrum ein Jahr später erhielt der Komponist Ende April 1928 Brechts Gay-Bearbeitung. Zu diesem Manuskript gehörte auch das „Lied von der Seeräuberjenny“, das ihn so beeindruckt hatte. Wenn im ersten Akt Polly Peachum den Gangster Mackie Messer heiratet, trägt sie dieses Lied zur Unterhaltung der Gäste vor. Mitte Mai 1928 fuhren Brecht und Weill mit ihren Frauen an die südfranzösische Riviera, um dort unter Zeitdruck an dem neuen Stück zu arbeiten, war doch die Premiere schon für den 31. August vorgesehen. Brecht und Lotte Lenya zufolge hat er dem Komponisten während der Arbeit seine Lieder vorgesungen. So war es schon zuvor beim „Mahagonny-Songspiel“ geschehen. War es da verwunderlich, dass sich Weill auch bei diesem neuen Stück

43 Die Violinstimme BBA 249/57 wurde bei Michael Morley, „New Tunes for Old: Brecht, Weill and the language of music in four unpublished songs, in: German Life and Letters, Oxford, 35 (1981/82), S. 246 erstmals im Faksimile veröffentlicht.

44 Dümling 1985, S. 91.

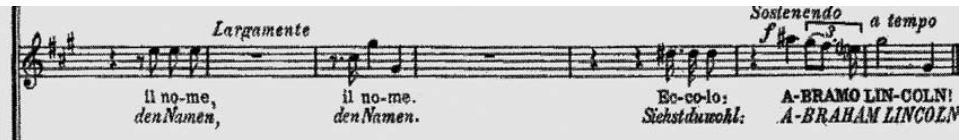


Abb. 3: Aus Puccinis „Madame Butterfly“ (Partitur S. 338)

wieder an Brechts Gestus und dessen Melodiefragmenten orientierte? Das „Lied von der Seeräuber-Jenny“ bildete dabei den Ausgangspunkt.

Der 1990 erschienene Band der Gesammelten Schriften Kurt Weills enthält nach dem Abdruck seiner Rezension des Larifari-Programms die redaktionelle Anmerkung, bei dem erwähnten Jenny-Lied handele es sich um „Die Seeräuber-Jenny“, deren Text in die „Dreigroschenoper“ aufgenommen wurde. Dann folgt ein erstaunlicher Satz: „Ob Weill sich von Bruiniers Vertonung beeinflussen ließ, ist umstritten.“<sup>45</sup> Erstaunlich ist zweierlei: Die Rede ist hier von Bruiniers Vertonung, obwohl 1990 längst bekannt war, dass Bruinier Brechts Lied nur arrangiert hatte. Ebenso verblüfft die Aussage, es sei umstritten, ob Brechts Jenny-Lied Weills spätere Komposition beeinflusst habe. Was kann angesichts der Faktenlage noch zweifelhaft sein?

Wie Brechts Melodie beginnt auch Weills Vertonung in einer Molltonart (c-moll) und übernimmt die dreiteilige Gliederung des freirhythmischen Gedichts. Auch in seiner Version ist der erste Fünfzeiler ein rezitativer Gesang zwischen Sprechen und Singen, gefolgt von dem Vierzeiler, der in eine andere harmonische Region wechselt, und schließlich dem emphatisch gesungenen Refrain. Hier, bei der Beschwörung des Schiffes, verbreitert auch Weill das Tempo und übernimmt fast wörtlich Brechts Melodie. Trotz der unterschiedlichen Notenwerte und der Tonart h-moll statt cis-moll ist die Ähnlichkeit offensichtlich. Schon bei

45 Kurt Weill, Musik und Theater (1990), S. 241.

Brecht gab es den auftaktigen Sextsprung, gefolgt vom zweifachen Quintfall und schließlich bei den Worten „liegen am Kai“ dem stufenweisen Abstieg zum Grundton, dem dann der offene Schluss in der dominantischen Quinte folgt.

Zweifellos wurde die rohe Melodievorlage Brechts durch Weill verfeinert. Einfaches und Raffiniertes verband er außerdem auf der Ebene des Rhythmus und der Harmonik. Und viel schlüssiger als in Brechts Vorlage geht in seiner Version der Refrain aus den Strophen hervor, weil dessen Melodie dort schon vorbereitet wurde.<sup>46</sup>

### Reaktionen der Weill-Forschung

Der scharfe Ton, den Drew in seinem Weill-Handbuch gegenüber einigen Brecht-Forschern anschlug, war nicht unbemerkt geblieben.<sup>47</sup> Der Musikwissenschaftler Stephen Hinton reagierte milder. Im Handbuch zur „Dreigroschenoper“ und ebenso in dem von ihm betreuten Noten-Band der Weill-Edition wollte er immerhin nicht ausschließen, dass dem Komponisten Brechts Melodie noch durch den Kopf ging, als er selbst die „Seeräuber-Jenny“ vertonte. Jedoch übernahm er von Drew das Urteil, Brechts Melodie sei „unremarkable“ und auch dessen Hinweis auf melodische Ähnlichkeiten in frühen Weill-Liedern.<sup>48</sup>

46 Vgl. zur Analyse von Weills Komposition Dümling 1985, S. 188 ff.

47 Christopher Hailey sprach in seiner Rezension von Drews „manchmal streitlustigem Ton“ (disputatious tone) gegenüber Brecht-Apologeten. In: Kurt Weill Newsletter Bd. 6, Heft 2 (Herbst 1988), S. 19.

48 Stephen Hinton, Sources and genesis of 'Die Dreigroschenoper', in: Hinton (Hg.), Kurt Weill: The



Als Indiz, wie spekulativ die Identifikation solcher Übernahmen sei, zitierte Hinton den Musikforscher Wolfgang Ruf. Dieser hatte in Puccinis „Madame Butterfly“ eine Melodie entdeckt, die angeblich dem Refrain zur „Seeräuberjenny“ ähnelt.<sup>49</sup> Brecht hat diese Puccini-Oper gekannt; im Oktober 1921 erlebte er sie in Wiesbaden mit Marianne Zoff in der Hauptrolle. Es gibt tatsächlich melodische Bezüge zur „Butterfly“-Oper in seinem „Barbara-Song“, worauf wohl erstmals Eric Bentley 1967 hinwies.<sup>50</sup> Stoffliche Verwandtschaften lassen sich zur gleichzeitig entstandenen „Seeräuber-Jenny“ nachweisen. Im 2. Akt der Puccini-Oper ertönt vom Hafen her ein Kanonenschuss, der die Ankunft eines Kriegsschiffs ankündigt. Die japanische Geisha Butterfly, die von einem amerikanischen Marineoffizier ein Kind hat, wartet schon lange auf dessen versprochene Rückkehr. Nach dem Kanonenschuss nimmt sie erregt ein Fernglas in die Hand, um den Namen des Schiffs zu entziffern. Zuerst kann sie ihn nicht lesen, erkennt dann aber das Schiff des Geliebten und ruft freudig: „Eccolo: ABRAMO LINCOLN!“ (Siehst Du wohl: Abraham Lincoln!).

Threepenny Opera, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge 1990, S. 37-40.

49 Wolfgang Ruf, *Modernes Musiktheater: Studien zu seiner Geschichte und Typologie*, unpublizierte Habilitationsschrift Universität Freiburg 1983, S. 192.

50 Bertolt Brecht, *Die Hauspostille/Manual of Piety*, hg. von Eric Bentley, New York 1967. Ein Vergleich mit Notenbeispielen in Dümling 1985, S. 132.

*Sources and genesis of 'Die Dreigroschenoper'* 39

Ex. 3

**Maestoso**

und ein Schiff mit acht Se - geln  
und mit fünf - zig Ka - no - nen  
wird lie - gen am Kai.

Weill. *Die Dreigroschenoper*. Copyright 1928 by Universal Edition A.G., Wien. Copyright renewed. Copyright assigned to European American Music Corporation. All rights reserved. Used by permission of European American Music Corporation.

[POLLY]

**Breit**

Und ein Schiff mit acht Se - geln und mit  
Und das Schiff mit acht Se - geln und mit  
fünf - zig Ka - no - nen wird lie - gen am Kai.  
fünf - zig Ka - no - nen wird beschie - ßen die Stadt.

Weill. *Die Dreigroschenoper*. Copyright 1928 by Universal Edition A.G., Wien. Copyright renewed. Copyright assigned to European American Music Corporation. All rights reserved. Used by permission of European American Music Corporation.

Abb. 4: Notenbeispiele im Cambridge Opera Handbook "Kurt Weill: The Threepenny Opera", S. 39

Leider sind die musikalischen Ähnlichkeiten zum Refrain der „Seeräuber-Jenny“ viel weniger überzeugend als die inhaltlichen Parallelen. Zwar gibt es auch in Puccinis Melodie den Auftakt zu einem betonten Spitzenton. Dieser wird jedoch durch einen Quint- und nicht einen Sextsprung erreicht und nur kurz ausgehalten. Erst nach einer

weiteren Pause folgt eine ganz andersartige Kantilene.

Wesentlicher als Spekulationen über andere mögliche musikalische Quellen Brechts und Weills ist die Tatsache, dass Kurt Weill Brechts Melodie schon zu Silvester 1926 kennenlernte. Angesichts der zahlreichen musikalischen Parallelen zu seiner eigenen Komposition ist davon auszugehen, dass er nicht nur das Gedicht meinte, als er in seiner Rezension Brechts Jenny-Lied als „vorzüglich“ pries.<sup>51</sup>

Stephen Hinton hat in seinem „Dreigroschenoper“-Buch die Refrain-Melodien Brechts und Weills untereinander abgedruckt und so den direkten Vergleich ermöglicht.

Obwohl Brechts Melodie meinem Buch entnommen wurde, findet sich auch unter diesem Notenbeispiel ein Copyright-Vermerk Kurt Weills. Diese irrtümlich falsche Zuordnung illustriert noch einmal die Tatsache, dass Weill seine musikalische Inspiration durch Brecht nur ungern zugab. Allerdings hat der Dichter bei diesem Lied Weill gegenüber, anders als gegenüber Bruinier, nicht auf seiner musikalischen Mitautorschaft bestanden. In den hektischen Tagen der „Dreigroschenoper“-Premiere gab es andere Prioritäten. Brecht hat aber die Kurt Weill zu verdankende Qualitätssteigerung der Musik durchaus erkannt und anerkannt.

Kehren wir zurück zu Brechts Arbeitsjournal-Eintragung vom 16. Oktober 1940. Den Stückeschreiber hatte geärgert, dass Bekannte des finnischen Komponisten Simon Parmet ihm den Vorwurf machten, er kopiere in seinen „Mutter Courage“-Liedern

51 Obwohl Hinton auf die erste Präsentation des Jenny-Liedes bei der Silvesterrevue 1926 hingewiesen hatte, datiert die Chronologie auf S. 1 in Series IV, Vol. 1, der Kurt Weill Edition dessen Entstehung auf März 1927.

Weill. Brecht zufolge aber hatte sich die musikalische Ähnlichkeit zwischen Parmet und Weill aus dem gemeinsamen „Prinzip“ ergeben, das nicht von Weill stamme. Mit diesem „Prinzip“ ist wohl das gestische Prinzip gemeint, dass sich schon in Brechts frühesten Kompositionen findet<sup>52</sup> und das er dann gemeinsam mit Weill praktisch und theoretisch weiterentwickelt hat. 1929 veröffentlichte Weill den Aufsatz „Über den gestischen Charakter der Musik“.<sup>53</sup> Daran knüpfte Brecht 1935 in seinem Essay „Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater“ an, auf den er wiederum im Oktober 1940 im Arbeitsjournal zurückgriff. Ausdrücklich sprach er 1935 anlässlich „Mann ist Mann“ vom „Kunstcharakter (Selbstwert)“ von Weills Musik, der seiner eigenen Musik noch gefehlt habe.<sup>54</sup>

Wenn Weill 1927 in seiner Rezension Brechts Jenny-Lied „vorzüglich“ nannte, hatte er wohl vor allem dessen gestischen Charakter gemeint. Den musikalischen Einfluss Brechts hat er dagegen auch in anderen Fällen heruntergespielt. So behauptete er, dessen Melodie zum „Alabama-Song“ sei „nicht mehr als eine Aufzeichnung des Sprachrhythmus und als Musik überhaupt nicht zu verwenden“.<sup>55</sup> Tatsächlich hat aber der Komponist aus Brechts Melodie nicht nur den Sprachrhythmus, sondern auch die Grundstruktur übernommen.<sup>56</sup> Leider hat sich Weills Abwertung von Brechts musikalischem Einfluss bei einigen Weill-Forschern fortgesetzt.

## Die Interpreten

Fritz Henneberg zufolge steht und fällt die

52 Vgl. Morley 1981/1982, S. 242 sowie A. Dümmling 1992.

53 Weill, Über den gestischen Charakter der Musik, in: Ausgewählte Schriften, S. 40-45.

54 Brecht, Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater, GW Bd. 15, S. 472.

55 Weill, Über den gestischen Charakter der Musik, S. 44.

56 Dümmling 1985, S. 148.

Absicht des Songs „Die Seeräuberjenny“ mit der Interpretation. „Die Aggressivität des Textes steht zu der eher leichtfertigen Musik im Widerspruch. Der Gesang sollte sich eng an den in den Noten fixierten Gestus halten.“<sup>57</sup> Diesen Gestus, den Carola Neher und Lotte Lenya vorbildlich umsetzten, hatte nicht Weill, sondern Brecht gefunden. Er hatte ihn schon Carola Neher vorgeführt, als diese ihre Interpretation für das „Larifari 1926“ vorbereitete und dann für die Schallplatte aufnahm. Neher's Aufnahme vom 9. März 1927 mit dem musikalischen Arrangement Bruiniers, eine Probe-Aufnahme der Firma Electrola, blieb unveröffentlicht. Sie hat sich aber glücklicherweise in der Sammlung Friedrich Carthaser (Berlin) erhalten und wurde 2002 im Hörbuch „Die Entstehungsgeschichte der Dreigroschenoper“ veröffentlicht.<sup>58</sup>

Hört man diese frühe Aufnahme, fällt die Ähnlichkeit mit der bekannten Komposition von Kurt Weill sofort auf. Allerdings trägt Carola Neher die erste Strophe sprechend vor und geht erst allmählich zum Singen über. Von Beginn an fühlt sich Jenny den Herren überlegen, erkennbar an ihrem kurzen spöttischen Lachen nach den Worten „und ich bedanke mich schnell“. Nach einem Gong-Schlag folgt die zweite Strophe. Diese wechselt wie von Brecht gewünscht zu einem etwas schnelleren Tempo in E-Dur und wird – mit Ausnahme der Schlußfrage „Was lächelt die dabei?“ – mehr gesungen als gesprochen. So dürfte Brecht es der Neher vorgemacht haben. Die brisante vierte Strophe fehlt in dieser Aufnahme. Stattdessen erklingt schon die dritte Strophe im langsameren Trauermarschtempo.

Carola Neher, die zu Silvester 1926 Brechts



Carola Neher als Polly 1929 (Foto: Sammlung Becker)

„Seeräuber-Jenny“ uraufgeführt hatte, sollte in der „Dreigroschenoper“ als Polly Peachum wieder dieses Lied vortragen. Sie musste im Sommer 1928 aber die Theaterproben abbrechen, als ihr Mann, der Dichter Klabund, schwer erkrankte und am 14. August starb. Er wurde ein Opfer der Tuberkulose wie zwei Wochen zuvor schon der erst 23jährige Franz Servatius Bruinier. Angesichts der herannahenden Premiere setzte Carola Neher schon am 18. August die Proben zur „Dreigroschenoper“ fort. Am 20. August wirkte sie mit bei den Aufnahmen für eine Electrola-Schallplatte, die einen musikalischen Querschnitt des neuen Bühnenwerks bieten sollte. Selbstverständlich gehörte auch das Lied der Seeräuber-Jenny dazu, jetzt aber in Weills Musikfassung.<sup>59</sup>

Trotz des schnelleren Tempos und obwohl Carola Neher hier mehr singt als spricht, ist die Verwandtschaft der neuen Aufnahme mit der früheren vom März 1927 unüberhörbar. Eindeutig übernahm Weill aus Brechts Vorlage Gliederung, Gestus und

57 Fritz Hennenberg, „Roter Terror“ im Chansonton. In: Jan Knopf (Hg.), Interpretationen. Gedichte von Bertolt Brecht, Stuttgart 1995, S. 54 ff.

58 Brecht-Bruinier: Seeräuber-Jenny mit Carola Neher, Probe-Aufnahme vom 9. März 1927. Duo-Phon 07 02 3.

59 Kurt Weill: Seeräuber-Jenny mit Carola Neher, Arthur Schröder und die Dreigroschenband, Aufnahme vom 20. August 1928 (Electrola E.H. 301), Capriccio 10 346.

fast wörtlich die Refrain-Melodie. In dieser kurz vor der Premiere entstandenen Aufnahme ist „Die Seeräuber-Jenny“ allerdings auf zwei Strophen verkürzt. So folgt auf die erste Strophe gleich die Schlusstrophe. Weill verlangsamte sie wie schon Brecht-Bruinier, wobei er jedoch dem Trauermarsch schärfere Akzente gab.

Nur wenige Tage nach dieser Plattenaufnahme musste Carola Neher wegen eines Nervenzusammenbruchs ins Krankenhaus. Brecht war entsetzt über den Ausfall seiner Hauptdarstellerin unmittelbar vor der Premiere und schrieb ihr eine Grabrede:

Grabrede für C N

Wir begraben hier die größte deutsche Schauspielerin C N, gestorben 23 Jahre alt, das Strahlendste, was wir gehabt haben. Viele, die sie gesehen haben, hatten vorher nicht gewusst, dass der Mensch sich so leicht bewegen könnte. Vor wenigen Jahren, als sie die Bühne betrat, konnte diese Frau nicht auf der Bühne, nicht auf der Straße gehen, hatte sie keine Stimme und vermochte sie nicht zu sprechen. Sie hat es gelernt durch Willenskraft. Mit weniger Anstrengung und geringerem Nutzen können Weltreiche erobert werden. Und alle diese Anstrengung, Eignung und Plan für diese Wenige Zeit! Das Schicksal ist wahnsinnig.<sup>60</sup>

Um die Premiere zu retten, sprang Roma Bahn ein. Erst ab Mai 1929 bei der Wiederaufnahme der „Dreigroschenoper“ war Carola Neher endlich als Polly Peachum zu erleben. Der Produzent Ernst Josef Aufricht schwärmte: „Sie war die Idealbesetzung für die Rolle, eine Sumpfbüthe unter dem Mond von Soho. Das flächige, regelmäßige Gesicht mit der Katzennase konnte ebenso lustig wie traurig sein. Sie war neben Lotte Lenya

die beste Interpretin Brechtscher Texte und Songs von Kurt Weill.“<sup>61</sup>

Nach dem Abgang Carola Neher im Sommer 1928 war es zu einem Streit zwischen der Plattenfirma Electrola und den Autoren Brecht und Weill gekommen. Sie verkauften daraufhin die Tonnutzungsrechte für die „Dreigroschenoper“ an die Firma Ultraphon. Als Carola Neher endlich als Polly mitwirkte, fand mit ihr im Mai 1929 erneut eine Schallplatten-Aufnahme statt.<sup>62</sup> Auf einer preiswerten Platte des Orchestrola-Labels singt sie „Barbara-Song“ und „Seeräuber-Jenny“. Wieder erstaunt der Gegensatz zwischen ihrer zerbrechlichen Sopranstimme und der bedrohlichen Botschaft. In mehreren Details weicht diese Interpretation von Weills Notentext ab. Überraschend orientierte sich die Schauspielerin wieder stärker an ihrer Aufnahme der Brecht-Bruinier-Version vom März 1927. Den ersten Teil der Strophe *spricht* sie und geht erst im zweiten Teil zum Singen über. Brechts Melodieversion wirkt auch nach, wenn sie den Refrain dehnt wie Brecht in seiner Fassung. Und wie schon bei Brecht-Bruinier endet auch Weills Komposition mit einem dumpfen Gongschlag.

### Die Seeräuber-Jenny: Plattenaufnahmen mit Carola Neher

1) 9. März 1927: Das Lied der Seeräuber-Jenny (Musik: B. Brecht, arr. F.S. Bruinier), Carola Neher mit Ensemble, Electrola test. Dauer: 3:10 (3 Strophen)

2) 20. August 1928: Die Seeräuber-Jenny (Musik: Kurt Weill), Carola Neher mit Arthur Schröder und Dreigroschenband, Electrola E.H. 301. Dauer: 2:17 (2 Strophen)

<sup>60</sup> Zitiert nach Carola Neher (1900-1942). Begleitbuch zur Sonderausstellung, S. 15. Mit der Behauptung, die Schauspielerin habe nicht sprechen können, bezog sich Brecht auf einen Sprachfehler, den sie durch eisernes Training überwand.

<sup>61</sup> Aufricht 1969, S. 57.

<sup>62</sup> Kurt Weill: Seeräuber-Jenny mit Carola Neher u. Orchester, Aufnahme vom Mai 1929 (Orchestrola 2132), Capriccio 10 346.

3) Mai 1929: Die Ballade von der Seeräuber-Jenny (Musik: Kurt Weill), Carola Neher mit Orchester, Orchestrola 2132. Dauer: 2:50 (3 Strophen)

## Die Folgen

Unter Brechts Einfluss gab Carola Neher ihren mondänen Lebensstil auf und begann, mit der Sowjetunion zu sympathisieren. In den Bühnenwerken „Happy End“ und „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ spielte sie die Hauptrollen, die Brecht bzw. Elisabeth Hauptmann für sie geschrieben hatten. Nach der Machtübergabe an die Nationalsozialisten durfte ab 1933 keines dieser Dramen in Deutschland mehr aufgeführt werden. Ihre Autoren flohen ins Exil, wo „Die Seeräuber-Jenny“ zum Glanzstück Lotte Lenyas wurde. Obwohl Carola Neher 1930 auch im „Dreigroschenoper“-Film die Polly verkörperte, hatte die Lenya merkwürdigerweise dieses Lied singen dürfen.<sup>63</sup> Wie sie im April 1938 aus New York ihrem Mann nach Hollywood schrieb, wurden von ihr immer wieder vier Lieder verlangt: Barbara-Song, Surabaya-Jonny, Seeräuber-Jenny und Bilbao-Song.<sup>64</sup> Es handelte sich um Brecht-Lieder, zu denen der Dichter eigene melodische Entwürfe geliefert hatte. Stolz berichtete Lotte Lenya ihrem Mann vom Beifall Marlene Dietrichs.<sup>65</sup> Vielleicht auch deshalb, weil die Frau des Komponisten immer wieder mit der „Seeräuber-Jenny“ identifiziert wurde<sup>66</sup>, beharrt die Weill-Forschung ebenso streng wie ungerecht auf

der musikalischen Alleinautorschaft Kurt Weills.

Während seine Gattin mit diesem Brecht-Weill-Lied in den USA solche Erfolge genoss, befand sich Carola Neher, die erste Interpretin dieser Ballade, in einem sowjetischen Arbeitslager. Sie war 1934 in die Sowjetunion emigriert, wo Brecht sie im nächsten Frühjahr traf. 1936 wurde Carola Neher im Zuge des Stalin-Terrors verhaftet und zu zehn Jahren Arbeitslager verurteilt. 1942 starb sie dort an Typhus.<sup>67</sup> Ihr Bild hatte Brecht ursprünglich für das Titelblatt seines „Dreigroschenromans“ verwenden wollen. Eine zweite Grabrede hat er ihr nach 1942 nicht mehr gewidmet.

Das für Carola Neher geschriebene Lied der Seeräuber-Jenny hatte einst den Ton angegeben. Es gab in seinem Gegensatz von rezitierendem Bänkelgesang und opernhafter Emphase ein musikalisches Grundprinzip der „Dreigroschenoper“ vor. Kein anderes Lied artikulierte außerdem so vehement die Wut der Unterdrückten gegen die Bürgerwelt. Ernst Bloch hat diese Jenny als eine Mischung aus Senta, Hexe, Paradiesschlange, Feministin und Revolutionärin bezeichnet. Gemäß der revolutionären Logik des Stückes hätte eigentlich ihr Kerl am Schluss kommen und die Stadt beschießen müssen.<sup>68</sup> Brecht, der anders als Weill<sup>69</sup> sein ganzes Schaffen als work-in-progress begriff, hat eine solche revolutionäre Logik der „Dreigroschenoper“ erst allmählich entdeckt und umzusetzen versucht. Auch

63 Ernst Bloch hatte seinen schon im März 1929 veröffentlichten Essay zur „Seeräuber-Jenny“ Kurt Weill und Lotte Lenya und nicht Carola Neher gewidmet. Ernst Bloch, Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper, in: D. Drew (Hg.), Über Kurt Weill, Frankfurt/M. 1975, S. 44-48.

64 Sprich leise wenn Du Liebe sagst, S. 257.

65 Ibid., S. 259. Vgl. auch S. 262 u. 265.

66 Vgl. Donald Spoto, Die Seeräuber-Jenny: das bewegte Leben der Lotte Lenya, Droemer Knauer, München 1990, sowie Pamela Katz, Die Seeräuberin. Ein Lotte-Lenya-Roman, Berlin 2001.

67 Vgl. Reinhard Müller u.a. (Hg.), Carola Neher, gefeiert auf der Bühne, gestorben im Gulag. Kontexte eines Jahrhundertchicksals, Berlin 2016. Bei den Berliner Brecht-Tagen 2017 wurde kontrovers diskutiert, ob Brecht sich genügend für die Schauspielerin eingesetzt hat.

68 Ernst Bloch, Lied der Seeräuber-Jenny, S. 48.

69 Weill, der Brechts Umarbeitung und politische Radikalisierung der „Dreigroschenoper“ nicht wünschte, hat seine Musik nach der Fertigstellung im September 1928 nicht mehr geändert (Hinton 1990, S. 34).

darin war sein Lied von der Seeräuber-Jenny wegweisend.

Wegweisend wurde dieses Lied ebenso für Bob Dylan, der es 1962 mit Lotte Lenya erlebte. Ihn faszinierte neben der Wiederholung des Refrains der ganze Gestus, den er in Songs wie „The answer is blowing in the wind“ oder „The times are a-changing“ aufgriff.<sup>70</sup> Der Inhalt der „Seeräuber-Jenny“ inspirierte den dänischen Regisseur Lars von Trier zu seinem Film „Dogville“ (2003), in dem sich eine misshandelte Frau an ihren Nachbarn rächt.

Erst kürzlich stieß der Autor auf Michael Morleys bereits 1982 veröffentlichten Beitrag über frühe Lieder von Brecht und Weill.<sup>71</sup> Nach genauer Betrachtung der Mappe 249 im Brecht-Archiv war dieser australische Brecht- und Weill-Forscher hinsichtlich des „Alabama-Songs“ zum Ergebnis gekommen, dass „Brechts Rolle bei der Notation der Melodie bedeutsamer war als Weill ihm zugestehen wollte“.<sup>72</sup> Über die Melodie zur „Seeräuber-Jenny“ schrieb Morley, wesentlich für ihre eindringlich gespenstische und bedrohliche Stimmung sei der Wechsel von den drängenden Staccato-Vierteln und Achteln der Strophen zum lyrisch fließenden Refrain mit seinen weiträumigen Intervallen. „Aber es ist eben diese Struktur von Spannung und Entspannung, der Gegensatz von Bewegung und nachhallender Stille, der sich schon in Brechts ursprünglicher Komposition findet.“<sup>73</sup> Angesichts der melodischen Begabung, für die Weill so gerühmt wurde, überrasche es umso mehr, „dass der Refrain, den man so lange für eine von Weills inspiriertesten Eingebungen hielt, nun als ganz eigene Schöpfung Brechts erscheint“. Michael Morley, mehrere Jahre Präsident

der International Brecht Society und Mitglied im Beirat der Weill-Edition, durfte dies schreiben, ohne dass David Drew ihn rügte, den Blick für die Fakten verloren zu haben. Nach den vorliegenden Informationen ist wohl kaum noch strittig, dass Weill bei diesem Brecht-Lied, das er so früh entdeckte, entscheidende musikalische Anregungen vom Textautor erhielt. „Die Seeräuber-Jenny“ geht textlich wie musikalisch auf Brecht zurück. Aber es war Kurt Weill, der diesem Lied zu größerer, ja weltweiter Wirkung verhalf. ¶

## Neuere Vertonungen des „Solidaritätslieds“

In den *Eisler-Mitteilungen* 63 (April 2017, S. 20-24) schreibt Carolin Sibilak (vgl. 3gh 4/2016, S. 25 zu ihrem Vortrag bei der IBStagung in Oxford) über zwei neuere Vertonungen des „Solidaritätslieds“: von *Jefferson Airplane* 1989 und von der Augsburger Band *Misuk* 2012 (vgl. 3gh 2/2012, S. 46). Zusammenfassend merkt sie kritisch an:

Der typisch Brecht'sche Moment, in dem der Text den Zuhörer zum Denken auffordert, von ihm verlangt, selbst eine Antwort zu geben, aktiv zu werden, zu handeln, und gleichzeitig suggeriert, dass das Ziel der „Solidarität“ noch nicht erreicht ist, mit anderen Worten, der letzte Funke Angewandter Musik ertrinkt in einem gängigen Schema der Popmusik.

Dennoch hätten aber die Bands dem Text Brechts durch die Neuvertonungen „einen Dienst erwiesen“, denn das Solidaritätslied dürfe nicht nur „als historisches Relikt einer abgeschlossenen Epoche“ gesehen werden. – Das Musikvideo von *Misuk* steht auf Youtube, und die fröhlich gepfiffene Intro setzt sich zumindest in meinem Ohr nachhaltig fest. Mehr zu *Misuk* unter <http://misuk-musik.de/temp/> (mf) ¶

70 Vgl. Alex Ross 2013, S. 220. Stofflich verwandt ist auch der Dylan-Song „When the ship comes in“.

71 Michael Morley 1981/82, S. 241-252.

72 *Ib.*, S. 243f.

73 *Ib.*, S. 250.

# BRECHT UND DER STALINISMUS

## Ein Kommentar-Leserbrief zu den Brecht-Tagen 2017 „Ich bereite meinen nächsten Irrtum vor...‘ – Brecht und die Sowjetunion“

Florian Vaßen

100 Jahre nach der Oktoberrevolution bietet das Jahr 2017 einen willkommenen Anlass, um über die Ereignisse damals in Russland und ihre aktuelle Relevanz nachzudenken. Brechts Interesse an den revolutionären Ereignissen und den historischen Akteuren hat in vielerlei Hinsicht seine theoretische und praktische Arbeit beeinflusst. Bezüge etwa zu Lenin (siehe z. B. *Dreigroschenheft* 1/2017) und Trotzki (siehe z. B. *Dreigroschenheft* 2/2017) sind dabei nicht zu übersehen. Besonders widersprüchlich aber ist Brechts Verhältnis zu Stalin und dem Stalinismus (siehe z. B. *Dreigroschenheft* 1/2014), und so stand dieses Thema auch erneut im Zentrum der Vorträge und Diskussionen bei den Brecht-Tagen 2017, über die Christian Hippe und Michael Friedrichs ausführlich in *Dreigroschenheft* 2/2017 berichtet haben. Ein kritischer Blick auf das seit langem kontrovers diskutierte Thema ist durchaus angebracht, aber Pöbeleien und einfache Verurteilungen helfen bei der Analyse ebenso wenig weiter wie vorschnelle Rechtfertigungen und Entschuldigungen; beides trat bedauerlicherweise vereinzelt während zweier Abendveranstaltungen auf.

(1) Brecht war bekanntlich gegen jegliches Heldentum – „Unglücklich das Land, das Helden nötig hat“, heißt es etwa in *Leben des Galilei* (Sz. 13). Die Haltung der „List“ als moralisch verwerflich zu diskreditieren, wie es Hans Christoph Buch vehement an einem der Abende der Brecht-Tage machte, ist jedoch unsinnig. Keuner und Me-ti oder die *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* und sogar das Verhalten des Jungen Genossen am Tisch des Händlers in der *Maßnahme* zeigen die Begrenztheit

von „Hier stehe ich und kann nicht anders“. Dazu muss man gar nicht zwischen Gesinnungsethik und Verantwortungsethik (Max Weber) unterscheiden.

(2) In gleichem Atemzug Brechts Produktionsbegriff als ökonomistisch zu diffamieren, zeugt von noch größerer Ignoranz. Brecht betont: „Produktion muß natürlich im weitesten Sinn genommen werden, und der Kampf gilt der Befreiung der Produktion aller Menschen von allen Fesseln. Die Produkte können sein Brot, Lampen, Hüte, Musikstücke, Schachzüge, Wässerung, Teint, Charakter, Spiele usw. usw.“ (GBA 26, 468) Was hat Produktion hier mit einem reduktionistischen Ökonomie-Begriff zu tun? Gerade das Gegenteil trifft zu, und deshalb nennt Brecht die Vertreter des Sozialistischen Realismus auch „Feinde der Produktion“: „Die Produktion ist ihnen nicht geheuer. Man kann ihr nicht trauen. Sie ist das Unvorhersehbare. Man weiß nie, was bei ihr herauskommt. Und sie selber wollen nicht produzieren“ (Walter Benjamin: *Tagebuchnotizen* 1938). Wer mehr dazu erfahren will, lese nach bei Gerd Koch: Von Brechts *Me-Ti* ausgehend. Gedanken zum Produzieren, zur Produktion. In: Milena Massalongo u.a. (Hg.): *Brecht gebrauchen. Theater und Lehrstück – Texte und Methoden*, Berlin u.a.: Schibri 2016, S. 83-91.

(3) Wie B.K. Tragelehn in der Diskussion am zweiten Abend der Brecht-Tage deutlich hervorhob: Die Gesamtsituation darf nicht aus dem Blick geraten, Arbeitermonarchie und Neo-Zarismus oder, wie Brecht formuliert, „das persönliche Regiment“ (Benjamin 1938) stehen in scharfem Kontrast zu

jeglicher Form von Räten, und doch heißt es *Sowjet-Union*. Berücksichtigt man die politischen Verhältnisse, Brechts Exil-Situation, seine Flucht vor den Nazis und seine Gefährdung, ja seine Angst als Trotzkiist denunziert zu werden (siehe Henning in: *Dreigroschenheft* 2/2017), sein unsicheres Leben als Privatperson und Schriftsteller, dann kann es keine vorschnellen Antworten geben auf die Frage, ob Brecht sich angesichts des Stalinismus richtig verhalten hat. Vermutlich ist schon die Frage nach der ‚richtigen‘ Haltung falsch. Eine moralische Verurteilung, wie sie auch Wolfgang Thierse formulierte, ist unangemessen, Zwiespalt und Unklarheit, Vorsicht und selbst Opportunismus sind erklärbar und sogar verständlich. Brechts zögerlicher „Skeptizismus“ (Benjamin 1938) ist nicht überraschend, und vor allem: Diese Haltung macht aus seinen Texten keine ‚schlechte‘ Literatur. Schriftsteller sind keine besseren Menschen, und *Mutter Courage und ihre Kinder* bleibt in jedem Fall ein wichtiges Antikriegsstück und zugleich ein experimenteller Theater text. Gibt es am *Faust* etwas auszusetzen, weil Goethe ein „Knecht des Feudaladels“ war und angeblich zwangsrekrutierte Bauern in den Krieg schickte, oder weil er sich gegen die Französische Revolution stellte und Jakob Michael Reinhold Lenz und Heinrich von Kleist gnadenlos ablehnte und ausgrenzte?

Sicherlich nicht zufällig wurden gerade in Brechts Gedichten zu Stalin, jedenfalls in den literarisch besseren, die Ambivalenzen in der Auseinandersetzung mit Stalin besonders pointiert sichtbar und ästhetisch erfahrbar, z. B. in der Charakterisierung Stalins als: „Der verdiente Mörder des Volkes.“ (GBA 15, 300) Es ist offensichtlich: An den drei Abenden der Brecht-Tage, die sich auf literarische Texte konzentrierten, wurden Schwarz-Weiß-Denken und Beurteilungen à la richtig und falsch weitgehend vermieden!

Wer dialektische Widersprüche und nicht aufzulösende Paradoxa auf eindimensionale Lösungen reduziert, wird weder der Person Brecht noch seinen Texten gerecht, er glaubt einfach nur Recht zu haben und hat ein gutes Gewissen! Außerdem liefert er Scheinargumente etwa für FDP-Politiker, die sich weigern, eine neu gegründete Gesamtschule in Seelze bei Hannover nach dem „Stalinisten“ Bertolt Brecht zu benennen (siehe *E&W* 3/2017). ¶

Prof. Dr. Florian Vaßen

Leibniz Universität Hannover

florian.vassen@germanistik.uni-hannover.de

## Unibühne in Colorado zeigt „Arturo Ui“



Das Theater der Colorado State University brachte kürzlich eine Inszenierung von

Brechts „The Resistible Rise of Arturo Ui“ heraus (Regie Walt Jones, den Ui spielte Zack Rickert). Die Inszenierung wurde vom American College Theatre Festival sehr positiv beurteilt: „Die Inszenierung fokussiert kompromisslos auf den historischen Hintergrund, wie vom Stückschreiber vorgeschrieben, aber zugleich bietet die entschiedene Authentizität der Inszenierung eine Reflexion auf die heutige Zeit, die einen frösteln lässt.“ (nach: <http://theatre.colostate.edu/news/csu-theatre-given-high-marks/>; Foto: Colorado State University)



# SIDNEY HOOK REICHT BRECHT HUT UND MANTEL

„Je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie zu sterben.“

Dieter Henning

## 1 Die Geschichte des Vorfalles

Die Geschichte wird in mehreren Büchern erzählt. Sie gehört zu Brechts Blick auf die stalinistischen Schauprozesse in der SU in den Jahren 1936–1938 hinzu. Ob sie stimmt oder nicht. Eine Garantie, dass sie vorgefallen ist, gibt es nicht. Niemand sonst bezeugt sie. Sidney Hook kann sie erfunden haben.<sup>1</sup> Aber wenn, ist sie gut erfunden. Brecht sei allein bei ihm zu Besuch gewesen, schreibt Hook. Entschuldigungen für Brecht sind nicht das Ziel, es ergeben sich kaum welche.

Ein wichtiger Satz in Hooks Text wird selten zitiert. Er betrifft die zeitliche Einordnung von Brechts Statement. Außerdem ist der genaue Wortlaut der Aussage bedeutend. Bei Hook heißt es: „Die Moskauer Prozesse standen bevor.“ Eindeutig klar ist also, zu jener Zeit als Brechts Aussage fiel, waren die Prozesse noch in ihrem Anfangsstadium, die Verhaftungen hatten stattgefunden und über die Verhafteten äußert sich Brecht, aber über den Ablauf der Prozesse war nichts bekannt, es gab sie noch gar nicht. Der erste der drei Schauprozesse fand vom 19.–24.8.1936 statt. Die Bezugspunkte der Äußerung gegenüber Hook sind der Kirow-Mord und die Verhaftungen sowie die voll-

streckten Urteile danach. Brecht war zwischen dem 7.10.1935 und dem 16.2.1936 in den USA, genauer in New York; zuvor war er zwischen dem 14. März und dem 17. Mai 1935 in der Sowjetunion.<sup>2</sup>

Das Gespräch zwischen Hook und Brecht, von dem Hook berichtet, kann nur in der Zeit von Brechts Aufenthalt in den USA gewesen sein. So erzählt es Hook: Brecht habe ihn in der Barrow Street in New York besucht, wo Hook damals wohnte. Selbst wenn man das Gespräch in die letzten Tage von Brechts Aufenthalt verlegt, also in den Februar des Jahres 1936, war das erheblich vor Beginn der Prozesse. Hook hat in einer Auseinandersetzung mit Hannah Arendt 1969 selbst geschrieben, Brecht sei „vor den Moskauer Prozessen, ja bevor sie auch nur angekündigt waren“, bei ihm gewesen.<sup>3</sup>

Brechts Aussage wird bei Hook wie folgt berichtet. Hook schreibt, wie sehr ihn die bevorstehenden Prozesse damals beschäftigten: „In diesen Tagen drehte sich bei mir alles um dieses Thema. Es war schwierig, mit politisch gut informierten Leuten nicht darüber zu sprechen.“ Er spricht also mit Brecht darüber. Jahrzehnte später stellt er dar, er habe Brecht gesagt, dass „der Krenl und Stalin selbst“ für die „Verhaftungen und für die geplanten Verbrechen gegen die Opfer verantwortlich waren.“ Hook erzählt also die Anekdote aus der Position des späteren

1 Sidney Hook (1902–1989) war Marxist und nach 1933 Antistalinist und Trotzist. Im Kalten Krieg ist er entschieden Antikommunist und antikommunistisch tätig. Seine Erinnerung an die Geschichte mit Brecht hat er 1960 veröffentlicht: „A Recollection of Bertolt Brecht“, in: The New Leader, October 10, 1960. Erdmut Wizisla schreibt, Hooks Erinnerung „besaß eine enorme antikommunistische Sprengkraft.“ Es fragt sich bloß, gegen welchen Kommunismus. Das Urteil Wizislas steht im Vorspann zur Herausgabe des Textes von Hook. Er wird hier von dort zitiert: Erdmut Wizisla (Hrsg.), Begegnungen mit Brecht, Leipzig 2009, S. 152–155.

2 Angaben der Daten nach Hecht, Brecht-Chronik.

3 Merkur, Heft 259, 1969, S. 1083. Hannah Arendt hatte in den Nummern 254 und 255, 1969, einen Artikel veröffentlicht, auf den gleich zu kommen sein wird: „Quod licet Jovi ... Der Dichter Bertolt Brecht und die Politik.“ Auf den antwortet Hook, weil er darin mit dem Zitat von Brechts Bemerkung vorkommt. Arendt antwortet ihrerseits auf Hook.

Wissens um die Verbrechen. Ein bisschen wird die Unterstellung transportiert, Brecht hätte alles damals schon wissen oder ahnen können. Hooks Darstellung enthält sein Entsetzen über Brechts Meinung: *„Dann sagte er, mit Worten, die ich nicht vergessen habe: ‚Was die (also die Angeklagten und Opfer, DH) betrifft, je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie zu sterben.‘ Ich traute meinen Ohren nicht. Ich dachte, ich hätte mich verhört. Ich fragte: ‚Was sagen Sie da?‘ und er erwiderte ruhig: ‚Je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie zu sterben.‘“* Brecht fügt seinem Satz nichts hinzu, jedenfalls berichtet Hook nicht davon. Er reicht Brecht Hut und Mantel und weist ihn zur Tür.

Ein Prozess war bereits vorbei, als der Satz fiel. Es war der Prozess gegen Leonid Wassiljewitsch Nikolajew, den Mörder des Leningrader Parteichefs Sergej Kirow (das Attentat war am 1.12.1934), und das „Leningrader Zentrum“, die stalinistische Konstruktion einer terroristischen Organisation, mit der Nikolajew eine Zusammenarbeit unterstellt wurde. Zeitweise hatte Stalin selbst Nikolajew verhört, um die eigene Autorität und die Wichtigkeit der Angelegenheit zu demonstrieren. Alle Angeklagten, auch Nikolajew, dem gegen Aussagen zu den Mitangeklagten das Überleben in Aussicht gestellt worden war, wurden erschossen, Nikolajew am 29.12.1934. Der weitere Prozess lief bis Ende Dezember 1935. Kamenew und Sinowjew, die beiden Hauptangeklagten des ersten Schauprozesses, waren zusammen mit fünf anderen bolschewistischen Politikern Mitte Dezember 1935 festgenommen worden, im Zuge der Anklageschrift für den späteren ersten Schauprozess, die im Januar 1936 erarbeitet wurde, gerieten weitere neun Parteileute ins Visier.

Da Brechts Aussage wohl nach den ersten Verhaftungen erfolgt ist, kann von einem Wissen darum, was in der Zeit nach dem



*Sergej Kirow auf dem XVII. Parteitag der KPdSU Anfang 1934 in Moskau (Quelle: Wikipedia)*

Mord an Kirow in der Sowjetunion passierte, ausgegangen werden, selbst wenn sie vor der Urteilsvollstreckung im Kirow-Prozess gelegen haben sollte. Die internationale Presse hatte berichtet. Brecht war im Frühjahr 1935 selbst zwei Monate in Moskau und wird sich nicht Augen und Ohren zugehalten haben. Anfang Dezember 1935 wurden zahlreiche des konterrevolutionären Terrorverdächtige hingerichtet und es war klar, dass dieses Vorgehen im Zusammenhang mit dem Mord an Kirow stand. Die genauen Umstände um den Mord an Kirow können hier nicht ausgeführt werden,<sup>4</sup> sie sind sowieso nicht endgültig ermittelt worden. Es sei jedoch angefügt, dass Brecht, auch wenn die Schauprozesse zum Zeitpunkt seiner von Hook überlieferten Äußerung noch ausstanden, nicht blauäugig sein konnte, dass *„Terror als revolutionäres*

<sup>4</sup> Für eine unmittelbare Beteiligung Stalins gibt es keinen Beweis, aber eine Reihe von Indizien, dass der NKWD tatsächlich beteiligt war, und sei es nur, weil die Organisation Bescheid wusste und in Kauf genommen hat, was passieren werde. Man hätte Stalin „entgegengearbeitet“, wie das Ian Kershaw bezüglich Hitler und seinen Mitarbeitern formuliert hat, ohne einen Auftrag von ihm zu haben, wäre aber in seinem Sinne tätig gewesen. Stalin hat den Mord politisch ausgenutzt für den Auftakt der Säuberungen und für deren Ausweitung in den Schauprozessen bis 1938, aber zugleich darüber hinaus und als weiteren Maßstab seiner Politik der Unterdrückung jedes Widerstands, auch des erfundenen.

*Prinzip*<sup>5</sup> verstärkt und in besonderer Weise Kennzeichen stalinistischer Politik war und weiter sein würde.

Die Konstruktion der Opposition des „Leningrader Zentrums“ wie die gesamte Art und Weise und vor allem die Härte des Vorgehens ließ manches erwarten. Neu war, dass Stalin offensichtlich auf der Grundlage einer Konzeption und eines Plans gegen die eigenen Genossen in der Partei vorging und sich anschickte, endgültig mit leninistischen Traditionen der Meinungsfindung in der Partei aufzuräumen, wie einer durchaus breiten Diskussion und einer auf mehreren Schultern verteilten Leitung der Partei. Es durfte bis dahin alles Mögliche gesagt werden, ohne dass gleich das Hinrichtungskommando drohte.

Wie sehr Stalins Persönlichkeitsstruktur, vielfach ausgeführte narzisstische und paranoide Neigungen,<sup>6</sup> mitverantwortlich waren (und inwiefern sie überhaupt bestanden) und er einen „Ein-Mann-Staat“<sup>7</sup> wollte, sei nicht betrachtet. Jedenfalls bestand 1936 keine äußere Bedrohung der Revolution in der UdSSR, die nur ansatzweise mit der Zeit des Bürgerkriegs bis 1922 zu vergleichen war. So sehr der Anti-Komintern-Pakt zwischen Deutschland und Japan (und ab 1937 Italien) von 1936 Sorgen bereitete,<sup>8</sup> eine reale Kriegsgefahr war nicht unmittelbar gegeben. Die stalinistische Politik, eine gestärkte Staatsmacht aufzubauen – je stärker, desto besser sollte deren Absterben gewährleistet sein –, und dabei rücksichtslos Partei wie Gesellschaft mit allen Mitteln an

diesem Ziel auszurichten, war überdeutlich und für jeden ersichtlich. Stalins Blick auf eine Verschärfung der Klassenkämpfe, die angeblich vorlag und auf die man antworten müsse, stand für ihn im Rahmen eines geglaubten Lehrsatzes vom Umschlag der Quantität in die Qualität. Entsprechend diesem Gesetz sollte die Verschärfung das Neue gebären.

„*Je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie zu sterben.*“<sup>9</sup> Das soll Brecht nach den Festnahmen von Sinowjew, Kamenew und weiteren Angeklagten auf die Frage von Hook, wie er dieses Vorgehen Stalins beurteile, geantwortet haben. Ein bisschen der Auftritt eines Halbstarcken. Sagt man, ein Unschuldiger soll, je unschuldiger er ist, desto eher und strenger verurteilt werden und noch dazu zum Tode, ist solcher Unsinn allenfalls als Herausforderung des „bürgerlichen Humanismus“<sup>10</sup> zu betrachten, dem nicht entsprechen zu wollen Brecht später geschrieben hat. Sieht man sich in die Situation und unter Druck versetzt, ihn bitte doch bekunden und bedienen zu sollen, kann man leicht abweisend reagieren. Und tuihaft, was immer das im vorliegenden Fall

9 Bei Žižek, Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus (Berlin 2014, S. 731), lautet das Zitat: „Je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie, erschossen zu werden“, er verweist dabei auf David Caute, The Dancer Defects, The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War, Oxford 2003, S. 299. Dort findet sich auch die Darstellung, dass Brecht den Satz in deutscher Sprache gesagt haben soll. Hooks Eltern waren aus Österreich eingewandert, er selbst studierte ab 1928 eine Zeitlang in Berlin (vgl. [http://spartacus-educational.com/Sidney\\_Hook.htm](http://spartacus-educational.com/Sidney_Hook.htm)). Hook berichtet jedoch in englischer Sprache. Die Zitierweise des Satzes von Brecht ist unterschiedlich. James Lyon, Bertolt Brecht in Amerika, Frankfurt/Main 1984, S. 406 zitiert: „Je unschuldiger sie sind, desto mehr verdienen sie den Tod.“ Bei Hannah Arendt, Merkur Heft 254, 1969, S. 542 steht: „Je unschuldiger sie sind, umso mehr verdienen sie an die Wand gestellt zu werden.“ Das nimmt Hook in seiner deutsch geschriebenen Antwort auf. Arendt scheint selbst (wie andere auch) aus dem Englischen übersetzt zu haben. Hook hat nichts gegen die verschärfte Fassung.

10 BFA 22.1, S. 367.

5 So lautet die Überschrift zur Darstellung der Schaulprozesse bei Alan Bullock, Hitler und Stalin. Parallele Leben, Berlin 1991, S. 615.

6 Bullock, S. 619

7 Bullock, S. 618.

8 Bei Bullock wird die Anekdote erzählt, dass während der Verhandlungen zum Hitler-Stalin-Pakt 1939 Ribbentrop Stalin mitteilt, dieser sei gegen den Westen gerichtet und vom „Witz“ in Berlin berichtet, Stalin selbst werde noch dem Anti-Komintern-Pakt beitreten.

genauer heißen würde, wollte Brecht nicht auftreten, sich also nicht zu einer absehbaren geläufigen und erwartbaren Äußerung bewegen lassen, so kommt es zu der Aussage. Trotz der beiden Gegenpositionen, zum „bürgerlichen Humanismus“ und zum Tui-tum, wird sie nicht viel intelligenter.

## 2. Proportionalität und Konditionalität der Aussage Brechts

Brechts von Hook berichtete Aussage ist ein Proportionalsatz, der mit Hilfe der proportionalen Konjunktionen „je“ und „desto“ eine unterordnende Struktur besitzt. Angegeben wird, dass sich Ausmaß und Umfang der Reaktionsweise, wie sie im Hauptsatz dargestellt ist, im Verhältnis, eben in der Proportion, zu der getroffenen Aussage im Nebensatz gestalten oder gestalten werden. Brecht kombiniert in seiner Aussage Unschuld und Sterben. Also nicht Tod oder Erschießung, wie es in anderen zitierten Varianten von Brechts Zitat heißt. Dass dies verschärfte Darstellungen sind, muss wohl nicht eigens erläutert werden.

Das Sterben, das ist die Aussage im Hauptsatz, verdienen die Angeklagten dessentwegen, wessen sie im Nebensatz beschuldigt werden, nämlich unschuldig zu sein. Diese Aussage führt zu der Schwierigkeit des Satzes. Ersetzt man die proportionalen Konjunktionen in Brechts Aussage durch konditionale, wird das Problem deutlich. „Wenn sie unschuldig sind, (dann) verdienen sie zu sterben.“ Juristisch oder strafrechtlich gesehen, ist der Satz abwegig und zu bestreiten. Wer unschuldig ist, verdient das Sterben als Angeklagter in einem Verfahren oder Prozess nicht. Gleichgültig welche Mutmaßungen über den Grad seiner Unschuld angestellt werden können. Unschuld ist Unschuld und verdient keine Verurteilung. Aus der Sicht rechtsstaatlicher Jurisprudenz ist der Satz klar abzulehnen.

Eine proportionale Gestalt erhält der Satz

durch den Komparativ; „*unschuldiger*“, wie gesagt wird, seien die Angeklagten, und je „*unschuldiger*“, desto schlimmer für sie, eine Gradangabe eines Verhaltens wird ausgedrückt, die einen bestimmten Grad an Reaktion nach sich zieht. Das Adverb „*mehr*“ im Hauptsatz nimmt das Moment des Proportionalen auf, indem eine Steigerung ausgesagt wird; in desto höherem Maße verdienen die Angeklagten zu sterben. Die Frage kommt einem in den Sinn, inwieweit man unschuldiger als unschuldig sein kann. Geht das? Unschuld und noch mehr Unschuld zu haben, war also eine Schuld, und je nachdem eine immer größere.

Eine umfangreiche Betrachtung des Satzes ist nur unter erweiterten politischen Gesichtspunkten möglich. Die Frage ist, ob oder inwiefern er akzeptabel wird. Die Angeklagten werden kritisiert, keine Schuld im Sinne der Anklage auf sich gezogen zu haben (hier ist ein Wissen über tatsächliche oder mutmaßliche Anklage u. U. unterstellt, vielleicht liegt also zum Zeitpunkt der Äußerung die Anklageschrift wirklich schon vor und Brecht weiß von ihr), es wird bedauert, dass sie nicht getan haben, was man ihnen vorwirft. Der Widerstand gegen den Stalinismus wird ihnen angeraten und in der Äußerung unterstellt, er sei bitter notwendig gewesen, und zu verurteilen sei, ihn nicht praktiziert zu haben. Dafür sei das Sterben angemessen und verdient.

Der Satz bekommt ein relativ grundsätzliches Gewicht. Nichthandeln, vielleicht mögliche Handlungsmomente abzustreiten, damit zu meinen, im Stande der Unschuld zu sein, könne Sterben verdienen. Dieses Sterben kann den bitteren Verlauf des ständigen Beschäftigens mit dem eigenen Verhalten besitzen, etwas nicht getan zu haben, versagt zu haben, und man kommt darüber nicht hinweg, gefährdet und verliert vielleicht die eigene Gesundheit und ist dem Tod geweiht. Über eine Person wird

gesagt, sie verdiene den Tod, weil sie etwas nicht getan habe.

Auch in dieser Hinsicht wäre der Satz deutbar. Es ist allerdings etwas anderes, dies von außen über jemanden zu sagen, ihm im Unterton des sowieso drohenden Untergangs wegen der Verfolgung ein Versäumnis vorzuwerfen – das hätte schon allein deswegen vermieden werden sollen, weil es nichts hilft –, als selbst in einer Handlungssituation zu stehen, in der zu kalkulieren ist, wie es einem selbst ergehen wird. Und welches Eingreifen demzufolge im vorliegenden besonderen Fall anliegt. Jede Art, an sich zu denken, ist konkret zu betrachten. Ginge es um eine diesbezügliche Kritik, müsste sie im Satz Brechts ersichtlich sein. Das ist jedoch nicht so. Über die Spur, dass die Angeklagten falsch oder überhaupt nicht an die eigene Person gedacht haben, also an sich und ihre rechtzeitige Verteidigung und ihren Schutz, stattdessen den Blick auf die politische Entwicklung in der Sowjetunion im Zentrum hatten, wäre das wenige Verteidigungswerte am Satz Brechts zu suchen. Die Angeklagten erscheinen sonst in ihrer Unschuld als ahnungslos und harmlos oder eben feige.

Selbst wenn man das Bedeutungsfeld des Wortes Unschuld noch weiter abwertend gegen sie aufführt und ihnen Naivität oder Gutgläubigkeit vorwirft, ergibt sich aus dem Urteil in keinerlei Hinsicht die Folgerung, dass der sich in der Arglosigkeit Verlierende das Sterben verdiene. Es werden höchstens Übergänge erkennbar, in welcher Weise jenseits der Folterung die Angeklagten mit ihren Geständnissen zu Mitarbeit an den Prozessen bereit waren. Irgendwo rückt nahe, zu sagen, die Angeklagten waren dem Bösen, der Gewalt gegenüber, zu sorglos, nichts Böses ahnend, statt selbst tatsächlich im Widerstand auf das Mittel der Gegengewalt zu sinnen. Aber wenn man eine Opposition, deren Notwendigkeit man einsieht, als zu schwach kritisiert, wäre das

Naheliegende, sich zu deren Stärkung ihr anzuschließen. Auch wenn Brecht zu antistalinistischen Freunden und Bekannten Kontakt hielt, ist von einem Anschluss an eine antistalinistische Opposition jedoch nichts bekannt. Trotz aller Einwände und Distanzen bewahrt er eine Solidarität. Vielleicht platzt ihm ob der erpressten Haltung, nicht zum Renegaten<sup>11</sup> werden zu wollen, angesichts des rhetorischen Angebots von Hook einfach der Kragen und er verweigert der plumpen Aufforderung zum Einverständnis genau dieses.

### 3. Abwägungen der Subjektivität

Auf eine etwas gemeine Weise ließe sich Brechts Satz auf ihn selbst beziehen. Wirft man ihm vor, eigene Erwägungen zu den Schauprozessen und zum Stalinismus nicht veröffentlicht zu haben oder sich auf deren inhaltlicher Grundlage nicht geäußert und in die politischen Verläufe nicht eingegriffen zu haben, also „unschuldig“ geblieben zu sein, bedeutet das, er verdiene das Sterben, wie er selbst über andere sagt, proportional zum Maßstab des eigenen Nicht-Beteiligens und Außen-vor-Bleibens. Bezieht man den Satz auf das Verhalten dessen, der ihn äußert, wird deutlich, wie sehr er abzulehnen ist. Es ist ein bössartiges Ätch, das sich ergibt, betrachtet man den wirklichen Umgang mit den Angeklagten.

Wer solcherlei Überlegungen zum Biografischen mag, könnte sogar, auf Brechts Biografie bezogen, sagen, für ihn selbst hat sich relatives Heraushalten aus antistalinistischer Kritik, trotz eines Bewusstseins von deren Notwendigkeit an realen oder vermeintlichen Chancen der Sowjetunion festzuhalten und diese gegenzurechnen gegen eigene vorhandene niedergeschriebene und nachweisbare Kritik und sie zurückzuhalten, nicht gesundheitsfördernd ausgewirkt

<sup>11</sup> Vgl. Michael Rohrwasser, Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten, Stuttgart 1991, S. 160-167.

und er ist früh gestorben. Die spezifische Kälte und derbe Dickfälligkeit der Aussage verweist auf eigenes Schwachsein.

Aber über niemanden, der falsche Entscheidungen getroffen hat, z. B. lieber im Abseits zu stehen und den Betrachter zu spielen, ist zu sagen, er verdiene das Sterben. Die Aussage (oder wenigstens ein Moment der Zustimmung), dessen Untergang als ihm gebührend anzusehen, bleibt. Sogar unabhängig davon, ob dieser Untergang, dieses Sterben, eine Verlaufsgeschichte des Ichs und ein selbstvollzogener oder von außen gewaltsam verursachter und angetaner ist. Das Unschöne der Behauptung, für jemanden, der sich nicht getraut hat, wie im Fall der Angeklagten, statt Unschuld Schuld auf sich zu laden, gehöre sich ein Sterben und dazu nach dem Maßstab, spezifisch größere Schuld würde sich im Urteil der Nachwelt befreiender auswirken, ist unübersehbar. Ganz unabhängig von jeder Fragestellung, ob unter den Angeklagten z. B. Kamenew oder Sinowjew überhaupt zum Antistalinismus bereit waren. Was sehr zu bezweifeln ist.

Die Angeklagten haben keine Meriten, sie haben keine Leistung vollbracht und kein Werk geschaffen. Mit dem Ausdruck „Werk“ ist man wieder bei Brecht. Das Gift, das gegen andere versprüht wird, deren bestimmtes Nichthandeln gemäßregelt wird, gilt ein wenig der eigenen Untätigkeit, ist eine verklausulierte Selbstbeschimpfung und sogar eine Anregung und Anmahnung zum eigenen Tätigwerden. Die Aussage fällt auf Brecht zurück. Eine verzweifelte Lage wird deutlich, die aber den Angeklagten und Opfern der Prozesse nicht eingeräumt wird. Die sind die historischen politischen Täter (und Opfer), während Brecht nur deren Beobachter und Begutachter und damit nur randständig Täter (wie Opfer) ist. Er schimpft in der Isoliertheit über als weniger isoliert Gedachte, denen er Handlungsperspektiven zumutet.

Brecht steht nicht auf Seiten der komplizierten und in komplizierten Abwägungen stehenden Subjektivität, nicht einmal der eigenen, über die nichts gesagt wird (außer eben, man nimmt den Satz als eine Form von Herausschreien von Verschwiegenem), vielmehr gilt das Monieren dem mangelnden Einsatz für eine Angelegenheit und für einen Sachverhalt, den Weiterverlauf der Revolution, der Gestaltung der Gesellschaft und der Staatlichkeit der Sowjetunion unter dem Aspekt des Wohlergehens der Menschen. Lässt man kurz beiseite, dass über letztere Aussage zu befinden auf große Unterschiede zu stalinistischer Politik verweist, beinhaltet der Satz gegenüber Hook die Aufforderung, das eigene Ich am Risiko des eigenen Todes in der Bereitschaft zum Sterben für die Revolution zu relativieren. Dieser Aufforderung haben die Angeklagten nicht Folge geleistet. Sie hätten sie an sich selbst richten sollen. Meint offensichtlich Brecht.

Die Angeklagten hatten sich als angeklagte Personen zu wehren, als in ihrer Individualität Betroffene; eine Revolution, die so mit ihnen umgeht, war von der Basis dieses Ichs aus zu bekämpfen. Nicht von Verweisen auf irgendwelche Auftragslagen aus. Dahingehend ist in der sowieso ausufernden Diskussion über die Prozesse (damals in den 30er-Jahren schon) meistens argumentiert worden. Hannah Arendt ist ein Beispiel 1969<sup>12</sup> und Žižek 2014 ein noch späteres. Es

12 Hannah Arendt schreibt 1969 (Merkur 254, S. 542, sie wiederholt das in ihrem Buch, Benjamin, Brecht, München 1971 S. 83 f., wortgleich) zum Satz Brechts: „War es nicht die Pflicht der ‚alten Garde‘, Stalin daran zu hindern, die Revolution zu benutzen, um einen Verbrecherstaat zu errichten?“ Hook reagiert in seiner Replik (in: Merkur 259 von 1969, S. 1083) darauf voller Empörung. Arendt wolle aus der Bemerkung Brechts ein „Indiz für eine antistalinistische Gesinnung“ erschwindeln. Hook nennt Arendts Unternehmung eine „Unverschämtheit“ und spricht von einer „skrupellosen Apologie für Brechts Unmenschlichkeit“, Brecht habe ihm gegenüber mehrfach Stalin als „einen geschulten Marxisten“ bezeichnet.“ Er habe Brecht damals gesagt, die Anklage

ist sicher so, dass es unter den Angeklagten selbst eine Anhängerschaft an Auftragslagen gab, die neben der Folter und dem gesamten Umgang mit ihnen, für die Bereitschaft zu den Geständnissen verantwortlich zu machen ist. Die Prozesse 1936–1938 und die Urteile beruhten auf keiner anderen Beweislage als den Geständnissen.

Denen, die in der Anklage stehen, ist der Tod angedroht. Das weiß Brecht und dieses Wissen ist Bestandteil seiner Äußerung. Das Leben kostet unter dem Aspekt seiner Relativierung im Einsatz für eine große Sache wenig. Das, unterstellt Brecht, müssten die alten Revolutionäre unter den Angeklagten doch wissen. Es ist ein anderes, in der konkreten politischen Tätigkeit auf der Grundlage einer eigenen individuellen Entscheidung die Gesundheit zu riskieren – in antifaschistischer Politik wird das schnell verständlich erscheinen –, als dergleichen in einer fundamental auftretenden Parole zu fordern, einzuklagen und gegenüber Individualität in der Auseinandersetzung mit Gemeinschaft, und sei es die Gemeinschaft einer gedachten Revolution, geltend zu machen. Diesen Anstrich besitzt Brechts Aussage. Darin steht sie der Anklage näher als den Angeklagten. Die provozierende Rohheit der Aussage ist vor diesem Hintergrund bedeutsam, nicht bezüglich der Psyche Brechts. Die Aussage fordert die Bereitschaft zum Märtyrerdasein von den Angeklagten, um ihnen die Absolution zu erteilen, sie in dem Prozess freizusprechen, den Brecht ihnen macht. Sind sie nicht so gewesen, wie er sie haben will, lässt er sie

---

laute, die Angeklagten stünden im Dienste Hitlers. Arendt antwortet darauf, Stalin habe doch selbst bereits 1935(!) das Bündnis mit Hitler von 1939 vorbereitet. Das ist falsch. Der Vorwurf, profaschistisch zu arbeiten, war in der Tat ein Anklagepunkt in den Prozessen ab 1936, aber klar war, und so ist das stets diskutiert worden, da hat Arendt gegen Hook recht, dass unterstellt war, die Angeklagten betrieben eine Verschwörung gegen Stalin. Was immer Hook alles Brecht gesagt hat, Brecht wird seine Bemerkung vor dem bekannten Hintergrund gesehen haben.

fallen und liefert sie aus. Sie sind nicht Helden in einem Land gewesen, das Helden nötig hat.

Ob Brecht eine eigene Eignung zur Kaltschnäuzigkeit und Abgebrühtheit ausstellen will, ist sowieso nicht zu entscheiden und im Grunde weder rechtfertigend ihm gegenüber anzuführen, noch, um ihn zu verdammen. Die Auseinandersetzung mit dem Satz, dem Text, ergibt eine ganze Menge. Hooks Anekdote ist insoweit eine schöne Geschichte. Aber eine böse dazu, sie belegt die im Zuge des Stalinismus um sich greifende Leichtfertigkeit des Redens vom Erschießen und Erschossenwerden und vom Sterben unter den Kommunisten. Insofern zitiert Žižek, auf den gleich zu kommen sein wird, schon die Jargon-Variante.

In einer politischen Ausdeutung enthält der Satz eine bestimmte Form von Asymmetrischem. Unterstellt man, die Angeklagten hätten gerade Widerstand oder zumindest widerständiges Verhalten tatsächlich leisten müssen, dann wäre es gerade eines gegen diejenigen gewesen, die ihnen in den Prozessen als Ankläger gegenüberstanden. Die sie wegen erfundener und real nicht vorhandener Widerstandsaktionen verurteilen. Wer die Angeklagten wegen unterlassenen Widerstands, wegen ihrer diesbezüglichen Unschuld, verurteilt, wie Brecht in seinem Spruch, macht ein eigenes Gerichtsverfahren auf, ein politisches, er führt keinen tatsächlichen Prozess, außer eben eine Politik der antistalinistischen Aktion von den Angeklagten zu fordern, Schuld statt Unschuld. Und so ist es ein anderer Prozess als der, dem die Angeklagten tatsächlich ausgesetzt waren. Das, was sie verdienen oder nicht, müsste ganz wo anders und an anderer Stelle beraten und befunden werden, ließe man sie nicht überhaupt in Ruhe, weil Fehler eben gemacht werden können, z. B. solche mangelnden Aufbegehrens. Lässt man das nicht offen, wird das Sterben der Angeklagten im Zuge der stalinistischen Prozesse,

die bevorstehen (und wie sie in den Verfahren um den Kirow-Mord bereits praktiziert worden waren), hingenommen, ihre wahre Schuld erscheint als ihre Unschuld, weil sie Unschuld oder zu viel Unschuld war, und der Satz erhält eine Boshaftigkeit, indem er sich gegen die Angeklagten stellt. Man sagt ihnen Hohn und Häme hinterher und suhlt sich im eigenen Spott und Zynismus. Das macht Brecht und spielt den Revolutionsär. Im Vorfeld der Prozesse kommentiert Brecht einen Spielstand derer, die um die Entwicklung der Weltgeschichte ringen, und verteilt Verhaltensnoten in Hinblick auf Einsatzfreudigkeit und Dienstfeier.

#### 4 Slavoj Žižek wertet Brecht stalinistisch wie antistalinistisch

Die jüngste Kommentierung des Satzes bei Slavoj Žižek sei aufgegriffen. Žižek meint, die Aussage könne sowohl „im Sinne des radikalen Stalinismus“ wie „auf eine radikal antistalinistische Weise“ gedeutet werden.<sup>13</sup> Die Angeklagten beteuern ihre Unschuld und bevorzugen und begünstigen damit die eigene Person und nicht die Partei, die Geständnisse möchte. Die „Weigerung, sich für die Sache zu opfern“ und stattdessen „Einzelinteressen den Vorzug gegenüber den größeren Interessen der Partei“ zu geben, diese Kritik an den Angeklagten sei die stali-

13 Slavoj Žižek, Weniger als nichts, S. 731 f. Die Darstellungen des Satzes variiert in den Berichten, bei Klaus Völker z.B., der in seiner Brecht-Biographie, München, 1976, S.241, den Satz zitiert und kommentiert, heißt es: „... verdienen sie den Tod.“ Völker kommentiert: „Wenn er sich bei Gesprächspartnern über mangelnde politische Einsicht ärgerte, ließ sich Brecht oft zu noch viel schlimmeren Schocksätzen hinreißen. Dummheit und Borniertheit machten ihn leidenschaftlich ungerecht.“ Das ist getreu Brechts eigener Aussage gestrickt, dass auch der Hass auf die Ausbeuter die Züge verzerrt. Die Dummheit des Gesprächspartners ist in der Anekdote nicht nachweisbar, es bleibt die von Brecht stehen und sie zu entschuldigen, ist Ergebnis eines positiv gewollten Blicks auf Brecht, dem dann noch Leidenschaft attestiert wird. Bedeutung sollte nicht davor schützen, kritisiert zu werden. Dass man sich „hinreißen“ lässt, passiert.

nistische Interpretation, schreibt Žižek. Das lässt sich nur sagen, weil Brechts Aussage vor den Prozessen gefallen ist, dort haben die Angeklagten später gestanden, vor allem durch Folter erpresst, zu der hinzugehörte, sie auf ihr Leben für die Partei und sonst nichts hinzuweisen.

Als antistalinistische Lesart erscheint: „Wenn sie in der Lage waren, einen Mordanschlag auf Stalin und sein Gefolge zu planen, und ‚unschuldig‘ sind (das heißt die Gelegenheit nicht ergriffen), dann verdienen sie wirklich zu sterben, weil sie es versäumt haben, uns von Stalin zu befreien.“<sup>14</sup> Neben der Aussage, dass die den Anschlag Versäumenden das Sterben verdienen (das übernimmt Žižek von Brecht) und nicht bloß allenfalls Kritik, ist der Fehler der Kommentierung der Aussage im Wort „uns“ verborgen. Einem Wir, einer Gemeinschaft. Dies ist jetzt eine Kritik an Žižek. Wieder tun die unter Anklage Stehenden nicht etwas für sich, sondern für andere, für ein Kollektiv, das in diesem Fall nicht die Partei ist, aber eben wieder eines. Dazu ein sehr unspezifisches.

Sind die damals Lebenden gemeint und die späteren Toten, die eben überlebt hätten, wären Stalin und sein Gefolge beseitigt worden, aber die heute Lebenden ebenso, die es irgendwie leichter hätten, müssten sie nicht noch auf mehr Gräueltaten zurückblicken. Die vorgeblich nicht zur finalen Hilfeleistung ans Kollektiv Bereiten oder Fähigen dem Sterben im Vollzug eines Gerichtsverfahrens zu überantworten, verweist zurück auf eine stalinistische Interpretation. Der eigene Prozess, den man ihnen macht, besitzt eine peinliche Parallele. Es sind mehrere Prozesse zu betrachten, die historisch stalinistischen, diejenigen, die Brecht im

14 Žižek formuliert damit eine Lesart des Satzes von Brecht, auf die wohl zuerst Hannah Arendt hingewiesen hatte. Er erwähnt nicht, dass Arendt Ähnliches vorträgt. Vgl. auch den Hinweis auf Arendt: Vorwort Wizisla, Begegnungen, S. 152



Spruch mit den Angeklagten veranstaltet und die, die gemacht werden, wenn heute von verschiedener Seite Brechts Spruch analysiert wird. Brecht in die Anklageposition zu rücken, verschiebt die Anklage, die gegen den Stalinismus geführt werden sollte.

Žižek bemüht sich, „*die Verschachtelung dieser beiden Bedeutungen dialektisch korrekt*“ zu begreifen, bleibt aber (S. 732) vermeintlich im Sinne Brechts, bei der Auffassung, jemand, der die Chance besessen habe, „*uns*“ (das Pronomen wird wiederholt, es heißt danach sogar „*die Menschheit*“ wäre dieses Uns, es wird aufgeblasen und pathetisiert) „*zu befreien*“, und sie nicht genutzt habe, sei zum Tode zu verurteilen. Wäre nicht gerade das Denken an sich selbst und an die Bedrohung des eigenen Lebens das Gebotene und Grundlage der Reflexion, wie zu reagieren sei? Schwierig genug. An diesen Rekurs auf sich, auf die eigene Person, scheint Žižek nicht zu denken. An die Pflege der Subjektivität. Erst das wäre im vorliegenden Fall des Bezugs auf Brechts Spruch ein Weg zum Anti-Stalinismus. Die Relativierung der eigenen Person ist Grundlage von Žižeks Urteil.

Die stalinistischen Lesart des Spruchs bestehe laut Žižek darin, Brecht vorzuwerfen, dieser meine mit dem Satz eine Kritik des Einzelinteresses der Angeklagten, die nicht an die Partei dächten. Ähnliches macht Žižek in seiner danach nichtstalinistischen Lesart selbst, die Relativierung des Einzelinteresses, statt an der Partei und Stalin, an „*uns*“ und an der Menschheit.

Brechts aus dem „Carrar“-Text gestrichene Aussage: „*Sie sollen sich verteidigen*“<sup>15</sup>, mit

15 BFA 4, S. 512. Im Drama „Die Gewehre der Frau Carrar“ streicht Brecht für die Aufführung des Stücks im Herbst 1937 in Paris diesen Satz und fügt ihn, trotz späterer Bearbeitungen, nicht wieder ein. Es ist ein Ratschlag an Frau Carrar, die zu dem Zeitpunkt des Stückprojekts noch Frau Pasquale heißt,

der Betonung auf dem Reflexivpronomen gelesen, wäre eine andere Lesart, als den Angeklagten im Anschluss an Brechts Satz die mangelnde Anhängerschaft an die Partei oder die moralisch unverantwortliche Nicht-Anhängerschaft an die gesamte Menschheit vorzuwerfen. Eventuell wären sie zu kritisieren, im Denken an sich selbst etwas falsch gemacht zu haben – aber ganz eindeutig ohne sie mit dem Tod zu bestrafen.

Die Anekdote spielt im Vorfeld, ganz zu Beginn der Prozesse. Am Satz Brechts, wenn er so gefallen ist, ist nichts zu retten. Selbst wenn man die Variante wählt, Brecht wollte sich mit der insgeheim eigentlichen Aufforderung zur antistalinistischen Tat schuldiger verhalten mit seiner Aussage, als es eben die Angeklagten taten – das tun, und sei es nur großmülig, was er ihnen vorwirft, dass sie es nicht getan haben –, bleibt inhaltlich töricht, was er sagt, es ist auf der Spielwiese des Außenstehenden erfolgt und insofern billig, aber vielleicht gerade deswegen als Lapsus verständlich. Hilflosigkeit liegt vor. Sollte sich Brecht im Spruch „*action*“ wünschen, hätte er sie leicht haben können, indem er sie selbst veranstaltet. Als Marke Brecht ist er ein Markieren und Starksprechen. Aber das ist niemandem verboten und kann vorkommen. Eine ihrer Textaussagen zu kritisieren, ist kein Verdammungsurteil über eine Person.<sup>16</sup> Das wäre eine Nähe zu Stalinistischem. ¶

einen richtigen Grund zu wissen, weswegen sie sich dem Aufstand gegen Franco anschließen soll.

16 Da muss man nicht damit kommen, wie Hannah Arendt, die auf „Gnade“ für Brecht wegen pro-stalinistischer oder nicht genügend antistalinistischer Position plädiert (Merkur 255, 1969, S. 640), dafür, dass wir „den Dichtern einen weiteren Verhaltensspielraum zugestehen müssen, als wir einander gewähren.“ So meint sie das Zitat aus dem alten Rom im Titel: „*Quod licet Jovi non licet bovi.*“ Sie dreht es am Ende aber um, wenn Brecht den Ochsen gegeben hat, war er auch einer und hat Mist produziert.

*Erdmut Wizisla*



*Peter Voigt, ca. 1997 (Foto © Katharina Behling)*

Die Begegnung mit Brecht war lebensprägend für Peter Voigt. Er hat sich an ihm abgearbeitet. Spät begann er, öffentlich darüber Rechenschaft abzulegen.

Irgendwann vor Brechts hundertstem Geburtstag, also vor zwanzig Jahren, kam Peter Voigt zu uns ins Brecht-Archiv und stellte konkrete Fragen zu einzelnen Dokumenten. Habt Ihr das Gedicht „Murmel, Murmel, Kreisel“? Kann ich mal Brechts Villon-Ausgaben sehen? Gibt es das Foto aus „Mann ist Mann“, das auf der Innenseite der Tür seines Schrankes im Bücherzimmer hing? Ihr könnt es erkennen an den Löchern von Reißzwecken – so half er uns.

In dieser Zeit arbeitete Peter Voigt bereits an seinem autobiographischen Film über die Zeit bei Brecht, der zunächst „Der Zögling“ heißen sollte, dann als „Jawohl, Brecht“ realisiert wurde. Seine Erinnerungen, hatte ich den Eindruck, waren wie im Bernstein

konserviert. Unversehrt, frisch. Anders als andere Brecht-Schüler hatte er seine Erlebnisse nicht verbraucht, indem er sie immer wieder in Interviews und Berichten mitteilte. Das späte öffentliche Erinnern verlieh den Geschichten eine Unmittelbarkeit.

Peter Voigt ist unserer Arbeit mit größtem Interesse begegnet. Ich habe selten einen Menschen getroffen, der derart neugierig war auf alles, was Brecht betraf. Und seine Begeisterungsfähigkeit beschränkte sich nicht auf Brecht.

Wir hatten das Gefühl, dass eine Zeitlang das Brecht-Archiv sein Ort war. Er konnte hier die Atmosphäre seiner Jugend aufrufen. Im „Zögling“-Film hat er das thematisiert – in einer Haltung der Verfremdung, mit zuweilen verschrobenem Humor, manchmal mit dem Rücken zum Publikum. Aber hinreißend. Mit wunderbaren Einsichten und Geschichten. Und mit blitzhaften Erkenntnissen. Schon für die, dass Brecht nicht einmal die Beatles kennengelernt habe, lohnt sich dieser Film.

1998 bat die Akademie der Künste Peter Voigt, sich die im Archiv überlieferten Filmaufnahmen von Brechts legendärer „Hofmeister“-Inszenierung anzusehen. Die Aufnahmen waren in einer sogenannten Einzelbildschaltung entstanden: ein Bild pro Sekunde. Die ganze Inszenierung lief

– sprunghaft, zappelnd – in zehn Minuten durch. Er beriet uns, als es darum ging, die Aufnahmen vorführbar zu machen. Wir ließen sie verlängern, jedes Bild wurde drei- undzwanzig Mal kopiert. Und nun konnte man – auch wenn die Gestalten immer noch über die Bühne springen – ahnen, was Brecht da inszeniert hatte. Peter Voigt kam auf die Idee, ausgewählte Szenen mit Beschreibungen von Brecht kommentieren zu lassen. Er wählte die „Anmerkungen zum Hofmeister“, einen der schönsten Theater-  
 texte Brechts, weil darin völlig entspannt und souverän von der Arbeit berichtet wird. Für mich ist „Episches Theater. Eine Skizze“ der ideale Lehrfilm über Brechts Theater. Lehrfilm im Sinne von Lehrstück, das besser, wie Brechts es im Englischen vorgeschlagen hat, „learning play“, also „Lernspiel“ heißen sollte. Vergnügliches Begreifen.

Der dritte Film, „Eine Hinterlassenschaft“, wirkt zunächst sehr unaufwendig. Der Regisseur hat uns hier seine Karten gezeigt: Drehbücher in Form kleiner Leporellos, in denen er den Fortgang der filmischen Argumentation festgehalten hatte. Im Zentrum des Films steht eine unscheinbare blau-graue Klemm-Mappe, in die Brecht Fotos eingeklebt hatte. Wie Peter Voigt die Mappe aufschlägt, wie er – mit jeweils anderer Intention – drei Durchgänge vorführt, das ist methodisch meisterhaft. Wir staunten darüber, aber wir staunten auch, dass dieses Verfahren, ein Ergebnis langen Nachdenkens, Sprechens und Ausprobierens, sich im Film dann so transparent und wunderbar leicht offenbarte. Dass Peter Voigt Brechts Frage zu dem Mädchen auf einem Foto von Robert Capa bewahren hat, können wir nur als Glück bezeichnen.

Zuletzt arbeitete Peter Voigt einige Jahre an einem Film über den Leser Brecht. Der Arbeitstitel lautete „Brechts Wände“. Eine Auskopplung ist der kleine Streifen „Ikonen“, den wir heute nicht zeigen. Da-

rin betrachtete Voigt das, was an Brechts Wänden hing: die Rollbilder von Konfuzius und vom Zweifler, die Maske des Bösen, die Fotos der Weigel, als Ninnan Santesson einen Porträtkopf von ihr formte. Was Peter Voigt vorschwebte, war die Verfilmung unserer Bibliographie „Brechts Bibliothek“. Ein absurdes Unterfangen, könnte man denken. Aber er hätte es geschafft. Sein Zugriff war so, dass alles höchst plausibel wirkte, behände, logisch und gesteuert von einem geradezu sinnlichen Erkenntnisdrang. Voigt öffnete die Bücher, fand Anstreichungen und Randbemerkungen, schaute Brecht beim Lesen über die Schulter und erzählte, was ihn mit der jeweiligen Lektüre verband. Auf diese Weise entstanden kleine Vignetten: überraschende Erkenntnisse, hellsichtige Kommentare, Begegnungen mit Autoren, Geschichten von Beziehungen zu schreibenden Freunden, zu Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern. Peter Voigt hat eine Reihe von Texten, häufig Collagen, verfasst. Es gibt Aufnahmen von Alexandra Czok, die wie die Texte erhalten werden müssen: Bilder, die uns ganz nah an die Bücher heranführen; man sieht die Struktur des Papiers, meint, den Eindruck der Lettern wahrnehmen zu können, begreift, was das Wort „Druck“ bedeutet. Und man sieht die Spuren, die die Stifte des Lesers in seinen Büchern hinterlassen haben. Brecht beim Lesen, das evoziert Stille, eine ernsthafte Stille, sagte Voigt einmal. Es wäre ein schweigender Film geworden. „Nicht stören!“ Als er das gefunden hatte, nickte Peter Voigt und sagte: „Jetzt ist der Film fertig. Ich muss ihn nur noch machen.“ ¶

Einführung zu einer von Günter Agde initiierten Filmveranstaltung im Zeughauskino in Berlin am 24. Februar 2017. Gezeigt wurden „Jawohl, Brecht“ (1998), „Episches Theater“ (1998) und „Eine Hinterlassenschaft“ (2004).



## MINIMA HEGELIANA ZU BRECHTS DENKBILDERN (7) DIE OCHSEN DES PYTHAGORAS

Frank Wagner



„Die Reise um Deutschland

1 Wien und das folgenlose Denken

2 Berlin oder das Vertrauen auf den Geist

3 Sirius oder Rede an die Emigranten (...)

Ad 3 Die Verbrennung der Bücher (Hegel vor den Ochsen des Pythagoras.)

Das Feuer las sie.“ (GBA 18, 574)

Brecht entwirft im dänischen Exil 1933 den Plan zu einer satirischen Schrift mit dem Titel *Die Reise um Deutschland*, eine Vorstufe der späteren *Flüchtlingsgespräche*. Das ist Ende 33 oder Anfang 34 formuliert, also noch vor Brechts Lektüre von Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Der Kommentar der großen Brecht-Ausgabe zu den *Unpolitischen Briefen* zitiert den Plan ein zweites Mal, abweichend von der obigen Lesart, mit „(Hegel von den Ochsen des Pythagoras).“ (22.2, 876) Beide Fassungen ergeben, da nicht ausgeführt, nur eine ungefähre Ahnung davon, wie Hegel in die Satire hätte eingearbeitet werden sollen. Der Zusammenhang zwischen Hegel und den Ochsen des Pythagoras in Verbindung mit der Bücherverbrennung ist nur in Umrissen zu errahnen. Die Verkehrung setzt einen groben Akzent. Die Ochsen haben die Macht übernommen und beginnen die Ausrottung des Geistes.

Die Bücherverbrennungen wurden am 10. Mai 1933 an vielen Universitätsorten durchgeführt. In Fackelzügen wurden die aus den Universitätsbibliotheken, Leihbüchereien und Privatbeständen aussortierten Bücher auf Lastwagen oder Schinderkarren zu einem Scheiterhaufen geführt und ins Feuer geworfen. Während des Verbrennungsaktes wurden zentral erstellte *Feuersprüche* gerufen, die jeweils einen Autor anprangerten

(„9. *Gegen Frechheit und Anmaßung. Für Achtung und Ehrfurcht vor dem unsterblichen deutschen Volksgeist – Tucholsky, Ossietzky.*“). Solche Sprüche sollten den Autodafés ein Minimum an Feierlichkeit und Strukturiertheit garantieren.

In Mannheim wurde zum Abtransport der Bücher ein Schinderwagen im Schlosshof bereitgestellt und mit einer schwarz-rot-goldenen Fahne drapiert. Auf der Rückseite des Wagens prangte ein Plakat mit der Aufschrift: „Ich Oxhe habe dies alles gelesen“. Der Volksfestcharakter war schon bei den Autodafés der spanischen Inquisition erprobt worden. Dort schon gab es die Prozessionen der Verurteilten und das Tragen von Bildnissen und Tafeln. In Frankfurt am Main wurden die Bücher auf einem Rollwagen zum Römerberg gezogen, vor den zwei Ochsen gespannt waren, die ein Brett auf der Stirn trugen mit der Tagesparole ‚Wider den undeutschen Geist‘. Aus dem Wagen ragte eine Mistgabel, damit auch der letzte Zuschauer erkennen möge, dass es sich um einen Mistwagen handle. Die Hexenverbrennungsrituale müssen im Vergleich dazu, so schildern es Augenzeugenberichte, geradezu erhaben gewesen sein. Die deutsche Bücherverbrennung war, nach jedem historischen Vergleich, ein singulärer Höhepunkt an Erbärmlichkeit. Goebbels versuchte sie in seiner Ansprache als Symbol zu veredeln. Doch die Ochsen und die Flammen waren real.

Wieso aber schreibt Brecht in diesem Zusammenhang von Ochsen des Pythagoras und was hätte Hegel mit diesen Ochsen zu tun?

In Hegels *Vorlesungen über die Geschichte*

der Philosophie nimmt die Beschreibung des politischen Bundes, den Pythagoras in Kroton gründete und der von seinen Nachfolgern fortgeführt wurde, einen großen Raum ein. Brecht streicht mit Rotstift in seinem Leseexemplar der Jubiläumsausgabe der Werke Hegels über Seiten die Ausführungen über die Organisation der pythagoreischen Gesellschaft an. Dem Pythagoras, so beschließt Hegel seinen Überblick über diese Epoche der griechischen Philosophie, werden zahlreiche wissenschaftliche Entdeckungen und praktische Erfindungen zugeschrieben. Erwähnung findet jener Lehrsatz, der bis heute unlöslich mit dem Namen Pythagoras verknüpft ist.

„Pythagoras soll eine Hekatombe geschlachtet haben bei Findung dieses Satzes; er hat die Wichtigkeit desselben eingesehen. Und merkwürdig mag es wohl sein, daß seine Freude so weit gegangen, deshalb ein großes Fest anzuordnen, wo die Reichen und das ganze Volk eingeladen waren; der Mühe wert war es. Es ist die Fröhlichkeit, Feier des Geistes (Erkenntnis) – auf Kosten der Ochsen.“ (GPh I, tw 18, 273f.)

Opferung? Speisung? Der Widerspruch von Gelage und Enthaltensamkeit im Umfeld des Lehrers ist schon Diogenes aufgefallen. Das Töten von Tieren sei sogar, wegen der Lehre der Seelenwanderung, verboten gewesen. Der Verzehr selbst heiliger Tiere bei feierlichen Anlässen war allerdings manches Mal erlaubt, um selbst in die Teilhabe der Kraft der göttlichen Geschöpfe zu gelangen. Die Überlieferung vereinfacht radikal.

Die Feier des Geistes auf Kosten von Ochsen ist zu einer Art geflügeltem Wort geworden. Seit Pythagoras zittern Ochsen, wenn eine Erfindung droht. Adelbert von Chamisso hat dem so erweiterten Bild in dem Gedicht *Vom Pythagoräischen Lehrsatz* anschauliche Gestalt gegeben. Das Fazit lautet: „Die Ochsen, seit dem Tage, wenn sie wittern, / Daß eine neue Wahrheit sich enthülle, / Erheben ein unend-

liches Gebrülle;“ (ed. Perfahl 1, 577) Die Schwarzen Listen mit den zu verbietenden und zu verbrennenden Büchern waren im April 1933 erstellt worden, lückenhaft und stümperhaft, mit Brecht darauf, aber Oskar Maria Graf zunächst nicht. Graf empfindet das als Schande. Sein Protest hat die vorhersehbaren Folgen. Die Bücher Grafs werden in einem nachträglichen Autodafé in der Aula der Münchener Universität verbrannt.

Auf den Reinheitsgedanken des Feuers spielt Brechts Formulierung „Das Feuer las sie“ im Satireplan von 1933 an und im Juli 1938 liegt die Satire über die erste Fassung der Proskriptionsliste im *Börsenblatt der Buchhändler* und Grafs Reaktion darauf mit dem Titel *Die Bücherverbrennung* vor.

Als das Regime befahl, Bücher mit schädlichem Wissen Öffentlich zu verbrennen, und allenthalben Ochsen gezwungen wurden, Karren mit Büchern Zu den Scheiterhaufen zu ziehen, entdeckte Ein verjagter Dichter, einer der besten, die Liste der Verbrannten studierend, entsetzt, daß seine Bücher vergessen waren. (...) (GBA 12, 61)

Es folgt die bekannte Forderung „Verbrennt mich!“. Hegel kommt nicht vor. Die hier genannten Ochsen gehören zur Familie jener Kälber, über die Brecht satirische Märsche verfasste, in denen sich der Typus des faschistischen Kriegers wiederfindet. Die Ochsen des Pythagoras sind zu Kälbern des Führers aufgestiegen. Die *intentio auctoris* ist eindeutig. Ob Brecht die Metapher von den Ochsen des Pythagoras von Hegel erst gelernt oder aus anderer Quelle übernommen hat, ist nicht mit letzter Sicherheit zu ermitteln. Der Plan einer Satire über Bücherverbrennung mit „(Hegel vor den Ochsen des Pythagoras.)“ ist so phantastisch, dass er nur von Brecht stammen kann und nur durch ihn auszuführen gewesen wäre. ¶

# WER WAR DER HAUSARZT DER FAMILIE BRECHT?

Michael Friedrichs

Wer war der Hausarzt der Familie Brecht? In seinem berühmten „Tagebuch No. 10“ von 1913 erwähnt Brecht zweimal einen Dr. Müller: einmal am 23. Mai, wo Dr. Müller in Urlaub ist und ein junger Vertreter an seiner Stelle kommt, sowie am 9. Juli.

Die frühe Biografik hat dieser Frage keine Aufmerksamkeit geschenkt. Gut möglich, dass die zahlreichen Freunde und Weggefährten, die von Frisch/Obermeier befragt wurden, gar keine Kenntnis hierüber hatten; den Namen des Hausarzts kennen wohl meist nur Familienmitglieder. Nicht einmal der mitteilssame Bruder Walter Brecht erwähnt den Doktor in seinen 1984 veröffentlichten Erinnerungen; Brechts Tagebuch selbst ist erst seit der Entdeckung und Veröffentlichung durch Siegfried Unseld 1989 bekannt.<sup>1</sup>

Nach meiner Kenntnis unternimmt erstmals die Große Berliner und Frankfurter Ausgabe eine Identifizierung, und zwar in der Kommentierung dieses Tagebuchs: Es handle sich um Dr. Georg Müller (GBA 26, 498: „Der Hausarzt Dr. Georg Müller ist Internist, spezialisiert auf Magen- und Darmkrankheiten“). Eine Nachfrage beim Bert Brecht Archiv ergab, dass dort keine Unterlagen über diese Zuschreibung vorliegen. Die Erstausgabe des Tagebuchs, von Unseld ediert, hatte den Namen Müller nicht kommentiert. Die Zuschreibung „Dr. Georg Müller“ wurde von Werner Hechts „Chronik“ übernommen.

Ein Blick in das Augsburgische Adressbuch von 1913 ergibt, dass es damals nicht we-

<sup>1</sup> Zitiert wird im Folgenden nach dieser Ausgabe, nicht nach der redigierten Fassung der GBA 26.

G 309/10 (11–12 vorm.); ☞ 254. **Müller** Friedrich, Spezialarzt für physik. Therapie, Schälzerstr. 19/0 (8–9 Uhr vorm., Sonn- u. Feiertags von 8–10 Uhr, Dienstag u. Freitag von 6–7 Uhr abends im hygienischen Bade, Seiuertengasse F 413; Privatprechstunden: nur werktags 2–3 Uhr nachm.); Radium-Emanatorium Schälzerstr. 19/0, geöffnet: werktags 9–12 Uhr vorm. u. 2–5 Uhr nachm., Sonntags 8–12 Uhr; ☞ 2740. **Müller** Friedrich, Medizinalrat, Fuggerstraße 16/0 (2–3 Uhr nachm.); ☞ 2173. **Müller** Friedrich W., Kinderarzt, Postvertrauens- u. Bahnarzt, Beethovenstr. 8/II (2–3 Uhr nachm., Feiertags 9–10 Uhr); ☞ 909. **Müller** Gg., Spezialarzt f. Magen- u. Darmkrankheiten, Schälzerstraße 13/II (nur werktags von 9–10 Uhr vorm. und 3–4 Uhr nachm.); ☞ 937. **Müller** Hans, Augenarzt und Besitzer einer Augenklinik, Karolinenstr. D 68/69 (10–12 Uhr vorm., 2–4 Uhr nachm., Sonntags 10–12 Uhr vorm.); ☞ 489. **Müller** E. R., Oberarzt der inneren Abteilung im städt. Krankenhaus, Burgfainstr. 20 (3–4 Uhr nachm.); ☞ 1472. **Wfeiffner** Phil., Spezial-

Die Liste „Praktische Ärzte“ im Adressbuch Augsburg 1913 kennt sechs verschiedene Dr. Müller. Anhand der genannten Spezialgebiete kann man sicherlich Friedrich W. (Kinderarzt), Hans (Augenarzt) und L.R. (Oberarzt im Krankenhaus) als mögliche Hausärzte bei Familie Brecht ausschließen. Das Adressbuch ist online: [http://wiki-de.genealogy.net/Augsburg/Adressbuch\\_1913](http://wiki-de.genealogy.net/Augsburg/Adressbuch_1913)

niger als sechs Praktische Ärzte mit Namen „Dr. Müller“ in Augsburg gab, von denen aber wohl nur Dr. Georg Müller sowie die beiden Dr. Friedrich Müller als Hausärzte bei Familie Brecht in Frage kommen (siehe *Abbildung oben*). Aus der Lage ihrer jeweiligen Praxis lassen sich keine Indizien gewinnen – alle drei Adressen in Schälzer- und Fuggerstraße sind etwa eineinhalb Kilometer von der Bleichstraße 2 entfernt (ob damals Hausbesuche typischerweise zu Fuß oder mit einem Fahrzeug unternommen wurden, habe ich noch nicht herausfinden können).

Aus der Spezialisierung von Dr. Georg Müller für Magen- und Darmkrankheiten ergibt sich kein Zusammenhang mit Brechts Beschwerden: Er klagte am 23. Mai über Herzbeschwerden, am 9. Juli über Katarrh. Aber ein Praktischer Arzt ist natürlich umfassend tätig und nicht nur in seinem Spezialgebiet. Die damals bereits leidende Mutter Sofie Brecht brauchte wohl nicht vorrangig einen Magen-Darm-Spezialisten – eher der Vater, der sich im Dezember 1913 einer Magenoperation unterziehen musste und dafür nach München ging.

Liest man die Einträge zu seiner Gesundheit in Brechts Tagebuch No. 10 im Zusammenhang, dann deutet vieles darauf hin, dass der erstgenannte Dr. Friedrich Müller der behandelnde Arzt gewesen sein könnte. Er ist „Spezialarzt für physik. Therapie“, auch im „Hygienischen Bad“ tätig, und er unterhält ein „Radium-Emanatorium“ in seiner Praxis.

Auf das „Hygienische Bad“ verweist Brechts Tagebuch relativ eindeutig: Er notiert ein paar Tage nach dem Besuch des Vertreters von Dr. Müller skeptisch, er solle „ins Bad“, und „ich glaube nicht, daß es viel nutzen wird“ (So 25.5.). Einen solchen Bad-Besuch verzeichnet er am Fr 6.6.; bereits die Brecht-Chronik interpretiert das als Besuch im „Hygienischen Bad“ (Ausgabe 1997, S. 19). In diesem Bad war Dr. Friedrich Müller ärztlich tätig, es lag in der Jesuitengasse F 413/413<sup>1</sup>/<sub>2</sub>.

Im Augsburgur Stadtarchiv gibt es eine Akte

Geprüftes Personal.

## Hygienisches Bad Augsburg

c. G. m. b. H.

Jesuitengasse F 413/413<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, Trambahnhaltestelle Frauentor.

Telephon-Ruf 2224.

Zentralheizung. — Sommer- und Winterwandelbahn.

<p>Elektrisches Vierzellenbad Elektrische Vollbäder</p>	<p>mit galvanischem, faradischem und Sinusoidalstrom.</p>
---	---

Elektr. Licht- und Wechselstrombäder, Sonnenbäder,  
Heißluft- und Dampfbäder, Vibrations- und Handmassage.

**Wannenbäder.**

Ferner: Kohlensäure-, Moor-, Schwefel-, Lohtannin-, Sol- und Kräuterbäder,  
alle Arten Wickel, Fango-Packungen, sowie alle Wasseranwendungen.

Die Anstalt steht unter Leitung eines praktischen Arztes.

Billigste Preise.

Anzeige für das „Hygienische Bad“ im Augsburgur Adressbuch 1913. Die ärztliche Betreuung geschah durch Dr. Friedrich Müller.

über das Hygienische Bad.<sup>2</sup> Es handelt sich um eine Genossenschaft, die sich 1901 gegründet hat und das Bad bis 1926 unterhielt. In der Satzung vom 22.11.1901 wird in § 2 das Ziel benannt, „seinen Mitgliedern und den Mitgliedern des Kneippvereins Augsburg [...] die Anwendung des Naturheilverfahrens nach ärztlicher Anordnung gegen billiges Entgelt zu ermöglichen.“<sup>3</sup> Ein entsprechendes Gesuch wurde an das Innenministerium in München gerichtet und ein Anwesen in der Jesuitengasse gekauft. Die Genossenschaft erhielt die Konzession am 24. März 1902. Eine Fülle von Anwendungen wurde angeboten. Eine (nicht datierte) gedruckte Preisliste unterscheidet Preise für Nicht-Mitglieder, Mitglieder und Krankenkassen. Preiswert sind etwa „kalte Güsse (ohne Wäsche)“: 12 Pfennig für

2 Bestand 34, Nr. 251, Genossenschaft „Hygienisches Bad“ in Augsburg. I. Bd. 1901–1926. Vielen Dank an Georg Feuerer!

3 Der Kneippverein war in Augsburg 1889 gegründet worden; Sebastian Kneipp war hier eine Zeitlang in der Pfarrer St. Georg als Kaplan tätig. Vorsitzender des Vereins war 1913 der gleiche Heinrich Möhnle, der auch den Antrag zur Genehmigung des „Hygienischen Bades“ gestellt hatte (Stadtlexikon Augsburg online; Adressbuch 1913).



Postkarte aus Bad Steben, verschickt 1913

Nicht-Mitglieder, 8 Pfennig für Mitglieder und 10 Pfennig für Krankenkassen. Am teuersten ist ein „Elektrisches Moor-Bad“: je nach Status 3 Mk, 2,60 Mk oder 2,80 Mk. – Welche Anwendung Bert Brecht hier eher widerwillig über sich ergehen ließ, ist nicht erkennbar.

Das war nicht die einzige Methode, Brechts schwächerer Gesundheit aufzuhelfen. Er notiert an vier Terminen den Besuch eines Masseurs namens Löffler, der mit ihm turnt; heute würde man ihn wohl als Physiotherapeuten bezeichnen (So 21.9.: „Vorm. kam Herr Löffler, der mit mir turnte. Sehr netter, höflicher u. bescheidener Mann. Hab ihn ganz gern. Braver, gescheiter Mensch.“ Weitere Besuche sind Mi 24.9. und Do 4.12. notiert; am So 14.12. wartet Brecht vergeblich auf ihn). Der Mann wurde bereits in der Erstausgabe des Tagebuchs als Engelbert Löffler identifiziert, 1913 wohnte er in der Volkhartstraße 16. Diese physiotherapeutische Behandlung des jungen Brecht

darf man wohl als ein Indiz werten, dass der „Spezialarzt für physikalische Therapie“ Dr. Friedrich Müller der Hausarzt war.

Im Sommer 1913 werden Mutter und Sohn Brecht für einen Monat nach Bad Steben zur Kur geschickt. Bad Steben war und ist bekannt für seine eisenhaltigen Quellen, denen zahlreiche Heilwirkungen zugeschrieben werden. Die Zahl seiner Kurgäste entwickelte sich gerade in der fraglichen Zeit rasant – waren es 1910 noch 2.868 Personen, so kamen 1913 bereits 3.624 Gäste.<sup>4</sup>

Hier bekommt Brecht „Vorm. und nachm. je 1 Becher Stahlwasser“ („1. Aufzeichnungen über Bad Steben. 1. Woche“) zu trinken. Man kann in dem Wasser auch baden, ferner gibt es Moorbäder und Radiumkuren, sie werden jedoch von Brecht nicht besonders erwähnt. Er macht sich in einem

<sup>4</sup> Dr. Max Stifler, „Bad Steben für Kurgäste und Ärzte“, 7. Aufl., bearb. von Dr. Heinrich Rubner, Hof 1921, S. 6.



**Radium-Heilanstalt**  
 (Emanatorium)  
 von Dr. med. Friedrich Müller, Augsburg  
 Schäzlerstrasse 19 (neben Café Prinz-Bagont)  
 ist eröffnet seit 16. Juli 1912.

**Inhalationszeit:**  
 an Wochentagen von 9 bis 12 Uhr vormittags  
 56940/13 von 2 bis 5 Uhr nachmittags  
 an Sonntagen von 8 bis 12 Uhr vormittags.

Günstig beeinflusst werden:  
 Gicht in allen Formen, chronischer Rheumatismus der  
 Muskeln und Gelenke, Zuckerkrankheit, Störungen des  
 Stoffwechsels, Blutkrankheiten, Frauenleiden, sowie eine  
 Reihe von Haut- und Nervenleiden.



Radium-Emanatorium in Wien (undatiert)<sup>7</sup>

Anzeige in der „Neuen Augsburger Zeitung“, 24.7.1912; die Anzeige erschien erneut am 27. und 31.7. Am 14.8.1912 erschien in der gleichen Zeitung eine ähnlich lautende redaktionelle Notiz.

**Neue Augsburger Zeitung, 14. Aug. 1912.**

durch hiesiges Spiel sind wohl ausschlaggebend für einen erfreulichen Besuch.

\* Das Wingerhaus, Zeugnisse, ist ab 15. August anderweitig an eine der ersten spanischen Weinfirmen verpachtet, die darin eine spanische Weinstube größerer Stiles eröffnet. Der seitherige Pächter übernimmt eine Gastwirtschaft.

— (Eine Heilanstalt für Radium-Emanationen) hat Herr Dr. med. Friedrich Müller, Schäzlerstrasse 19 seiner Praxis angeschlossen. Die wichtigsten Eigenschaften, die die moderne Medizin dem Radium als Heilfaktor beimißt, haben sich besonders bei Stoffwechsellkrankheiten, Rheumatismen, Neuralgie und Frauenleiden gesundheitsfördernd erwiesen.

le“ einen relativ hohen Radon-Gehalt<sup>5</sup> hat. In dem genannten Führer von 1921 wird darauf hingewiesen, die Tempelquelle sei „hinsichtlich ihres Gehaltes an Radioaktivität von 141 Macheinheiten die fünfstärkste sämtlicher bekannter Heilquellen Europas“ (S. 16). Aktuell (April 2017) wirbt das Bad auf seiner Homepage hierfür mit folgenden Worten:

Gedicht über das Benehmen der Kurgäste lustig, und er übt sich hierfür in Daktylen, teils 5-, teils 6-hebig:

Die Leute  
 Langsamen Schrittes mit würd'gem Gebaren sie gehen  
 auf der geheiligten Straße der Kurpromenade,  
 Und in den Händen, den saubern, sie halten  
 das Trinkglas  
 das – aus ganz echtem Kristall – für 50 Pfeng  
 sie erworben;  
 sorgsam sie halten's mit spitzigen, lieblichen  
 Fingern  
 daß man auch sehe die herrlichen Ringe aus  
 ganz echtem Goldblech. [...]

Das radioaktive Edelgas Radon ist ein natürlicher Bestandteil unserer Umwelt. Seit über einem Jahrhundert wird das anregende Naturelement, entdeckt von dem Ehepaar Marie und Pierre Curie, als Helmmittel verwendet. Radon ist hoch wirksam und wertvoll für die Gesundheit, aber ausgesprochen selten. Nur wenige Heilbäder in Mitteleuropa haben ein natürliches Radon-Vorkommen. Darum ist die Bad Stebener Tempelquelle so kostbar: Aus tiefen Erdschichten sprudelt das radonhaltige Wasser ans Tageslicht. Und hilft in vielerlei Anwendungsformen Ihrer Gesundheit und Ihrem Wohlbefinden.<sup>6</sup>

Die Wahl von Bad Steben als Kurort kann durchaus einen Grund darin gehabt haben, dass das Wasser der dortigen „Tempelquel-

Mit dieser Radon-Behandlung in Bad Steben kam Brecht durch das „Stahlwasser“

5 „Radon“ ist der Name für ein Zerfallsprodukt des Radium, entdeckt 1900 von Ernst Dorn (vgl. Ernst Dorn: Über die von radioaktiven Substanzen ausgesandte Emanation. In: Abhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft zu Halle. Band 23, 1901, S. 1–15, urn:nbn:de:hebis:301090447.  
 6 <http://www.bad-steben.de/gesundheit/mineral-moorheilbad/radon.html>

der Tempelquelle in Kontakt. Das „Radium-Emanatorium“, das Dr. Friedrich Müller in seiner Praxis betrieb, hat die Familie Brecht dagegen allem Anschein nach nicht besucht. Ein Foto aus Wien (*siehe vorige Seite*) zeigt einen solchen Behandlungsraum.<sup>7</sup> Diese Behandlungsmethode war erst wenige Jahre zuvor entwickelt worden und befand sich im Grunde noch im Experimentierstadium, wie einem zeitgenössischen Lehrbuch zu entnehmen ist.<sup>8</sup> Der Autor des Kapitels über „Röntgen-, Radium- und Licht-Behandlung“, Dr. P. Krause, Professor an der Universität Bonn, verweist auf erfolgreiche Behandlungen bei chronischem Rheumatismus, Gicht und Neuralgie; aber

[...] inwieweit Eiterungen und Entzündungen, Erkrankungen des Herzens und der Gefäße, Kararrhe der Schleimhäute oder gar Nervosität und Schwächezustände eine Indikation für die Emanationsbehandlung darbieten, muß die Zukunft lehren. Vorläufig sind wir durchaus berechtigt, soweit die bisherigen in der Literatur niedergelegten Erfahrungen einen Schluß zulassen, nicht allzu optimistisch zu sein. (S. 791)

„Nervosität und Schwächezustände“ hätten durchaus ein Argument dafür hergegeben, dem jungen Brecht eine Behandlung im Radium-Emanatorium zu empfehlen. Das mag aus Kostengründen oder wegen zu wenig Erfahrung mit der Wirkung auf Jugendliche nicht in Frage gekommen sein. Es könnte aber auch sein, dass Brecht bei seiner Rückkehr von der Kur in Bad Steben für's erste hinreichend gekräftigt erschien. Er selbst notiert jedenfalls zusammenfassend für den 1.-14. August 1913: „Nahm 14 Bäder. Trank Stahlwasser. Befinden sehr

gut. Herzbeschwerden jetzt fast verschwunden.“ (GBA 26, S. 67)

Es gibt auch einen Zusammenhang zu Dr. Friedrich Müller in Brechts persönlichem Umfeld. Müller war laut amtlichem Meldebogen<sup>9</sup> 1907 mit Frau und zwei Kindern nach Augsburg gezogen; die Tochter Frida Maria verstarb bereits 1914; der Sohn Otto Friedrich, geboren 23.12.1900, nannte sich später Müllereisert. Bekanntlich hatte Brecht ihm diese Namensergänzung vorgeschlagen. Otto ging auf das Gymnasium bei St. Stephan, Brecht lernte ihn also nicht als Mitschüler kennen – vielleicht aber als Sohn seines Arztes. Müllereisert wurde sein lebenslanger Freund, studierte Medizin und ging wie Brecht nach Berlin. Sein Vater verstarb 1917.

Und es gibt noch einen weiteren Hinweis: Walter Brecht erwähnt in seinen Erinnerungen<sup>10</sup> einen Dr. Renner, der seine Mutter in der Endphase ihres Lebens 1920 behandelte. Dr. Otto Renner hatte 1916 die gleiche Praxisadresse wie Dr. Friedrich Müller: Frölichstr. 10 1/2.

Ein Beweis, dass besagter Dr. Friedrich Müller der Hausarzt der Brechts war, ist dies alles nicht. Aber die Wahrscheinlichkeit ist doch recht hoch.

\*

Bei dieser Vorgeschichte wird auch leichter nachvollziehbar, wie es kommt, dass Brecht bis zu seinem Tod große Stücke auf den naturheilkundlich arbeitenden Münchner Arzt Johannes Ludwig Schmitt hielt, den sog. Atem-Schmitt, bei dem Brecht 1927 Helene Weigel zur Untersuchung anmeldet (GBA 28, 290) und in dessen Sanatorium er sich unmittelbar vor seinem Tod noch behandeln lassen möchte (GBA 30, 478). ¶

7 <http://www.gutenberg-e.org/rentetzi/detail/15-1.html>

8 „Handbuch der Therapie der Erkrankungen des Bewegungsapparates, venerischen und Hautkrankheiten, Röntgen-, Radium- und Lichtbehandlung, Augenkrankheiten“, hrsg. v. Dr. F. Penzoldt und Dr. R. Stintzing, Jena: Gustav Fischer, 1911.

9 Stadtarchiv Augsburg.

10 „Unser Leben in Augsburg, damals“, Frankfurt 1984, S. 348.

# BRECHT

Das gesamte Programm  
jetzt unter  
[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://www.buchhandlung-am-obstmarkt.de)

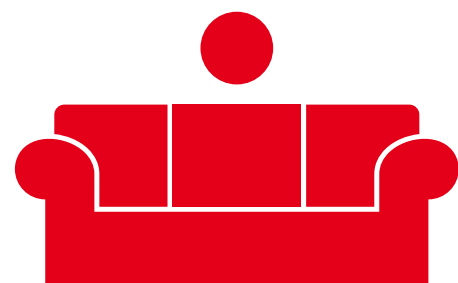


KIGG

## Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11  
86152 Augsburg  
Telefon 0821-518804  
Fax 0821-39136  
[post@buchhandlung-am-obstmarkt.de](mailto:post@buchhandlung-am-obstmarkt.de)  
[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://www.buchhandlung-am-obstmarkt.de)



**...wären wir auch  
nur eine Bank.**

Wir setzen uns ein für eine  
vielfältige Kulturszene.  
So können Sie aus einem großen  
Angebot wählen.

Denn wir sind die Couch unter  
den Banken.