

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

27. JAHRGANG

HEFT 4/2020



**NEUES ZU BRECHTS FRÜHER FREUNDIN MARIA ROSA AMANN:  
ENGLISCHES INSTITUT, KATHOLISCHER GESELLENVEREIN  
VALENTIN SCHEITLER ÜBER DEN FILM „PARASITE“  
JAN KNOPF ÜBER BADEN-BADEN 1929 (TEIL 2)**

# 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)

# INHALT

Editorial . . . . . 2

Impressum . . . . . 2

## THEATER

Bertolt Brecht-Inszenierungen in der Spielzeit  
2020/21 . . . . . 3

*Zusammenstellung: Franziska vom Heede,  
Suhrkamp Verlag*

## DER AUGSBURGER

Karl Amann und Familie . . . . . 4

*Michael Friedrichs*

Rosa Amanns Schule: Das Englische Institut  
und seine Oberin Gertraud Neher  
(1847–1921) . . . . . 6

*M. Clementine Nagel CJ*

Mitschülerinnen von Rosa Amann im  
Englischen Institut . . . . . 10

*M. Clementine Nagel CJ*

Rosa erzählt, Gesprächspartner  
dokumentieren. . . . . 12

Auffällige Leerstellen

Wie ein „Rosa Maria A.“ gewidmetes  
eigenhändiges Gedicht Brechts aus London  
zurück nach Augsburg kam . . . . . 20

*Helmut Gier*

Rosa schreibt Eugen. . . . . 22

Brecht schreibt über Rosa . . . . . 23

Brechts kaum verschlüsselte Botschaft

an Rosa 1916. . . . . 24

Rosa als realer Bezug in Texten Brechts . . . 25

Der Präses Ignaz Steinhart – ein Anstoß  
für Brechts Satire auf den Katholischen  
Gesellenverein (Kolping) . . . . . 26

*Michael Friedrichs*

## BRECHT UND MUSIK

„In Baden-Baden war es sehr beschissen.“ . . 28

*Jan Knopf*

## FILM

Der Regen fließt nicht nach aufwärts . . . . 42

Über Brechts Rückkehr ins zeitgenössische Kino im  
Film *Parasite* von Bong Joon-Ho

*Valentin Nikolaus Schettler*

## NACHRUF

Eric Bentley gestorben . . . . . 45

## REZENSIONEN

Neuerscheinungen. . . . . 54

## LYRIK

„Schwarze Schande“ 1920: Eine rassistische  
Kampagne, ihr Abbild in der Augsburger  
Presse und Brechts Wahrnehmung . . . . . 46

*Michael Friedrichs*

Maria Rosa Eigen, geb. Amann, wurde erst spät von der Brechtforschung aufge-spürt, und in der meistverbreiteten Ver-öffentlichung (Frisch/Obermeier, „Brecht in Augsburg“, Berlin: Aufbau 1975, viele weitere Auflagen) wurde ihr Nachname konsequent falsch geschrieben: mit nur einem „n“. Sie wurde ein bisschen promi-nent, war aber wohl öffentlichkeitsscheuer als die fast gleichaltrige Paula („Bi“) Gross, geb. Banholzer, die Mutter von Brechts er-stem Sohn. – Der aktuelle Schulwettbewerb des Brechtkreises hat die Freundschaft zwi-schen Rosa und Brecht zum Thema. Die Preisverleihung findet beim kommenden Brechtfestival statt. Und auf Anregung eines Lehrers hat der Brechtkreis zur Unterfütte-rung dieses Wettbewerbs ROSA eine klei-ne Sonderausstellung für das Augsburger Brechthaus zusammengestellt. In Augsbur-ger Archiven fanden sich zahlreiche neue Informationen. Und da das Interesse daran sicher über Augsburg hinausgeht, haben wir die Beziehung zwischen Rosa Amann und Brecht zum Schwerpunktthema dieses Heftes gemacht.

Außerdem: Jan Knopf bringt Teil 2 seiner vertieften Baden-Baden-Recherchen; Va-lentin Schettler analysiert Brecht-Einflüsse in dem südkoreanischen Film *Parasite*; ein Beitrag nähert sich dem Thema Brecht und Rassismus. – Die Rubrik „Neues in der Bi-bliothek des Bertolt-Brecht-Archivs“ haben wir auf Heft 2/2021 verschoben, denn es ist in den letzten Monaten nicht viel Neues er-schienen.

Lesen Sie wohl! ☞

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](http://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 Heiße-ferer, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

**Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:** Michael


Friedrichs, Helmut Gier, M. Clementine Nagel CJ, Jan Knopf,

Valentin Nikolaus Schettler, Franziska vom Heede

**Titelbild:** Der Augsburger Brechtkreis erinnerte mit einer Rosenaktion Anfang Juni auf dem Augsburger Westfriedhof an Maria Rosa Amann (Foto: mf)

**Druck:** WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028

 **Stadt Augsburg** Gefördert durch die Stadt Augsburg

 bert brecht kreis - augsburg e.v.



Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

# BRECHT-INSZENIERUNGEN IN DER SPIELZEIT 2020/21

*Zusammenstellung: Franziska vom Heede, Suhrkamp Verlag*

Nur Inland, mit Premierendatum, soweit vorhanden (Stand: 27.8.2020)

V/WA =Verlängerung bzw. Wiederaufnahme aus vorherigen Spielzeiten

Nicht bei Suhrkamp: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Universal Edition), Happy End (Felix Bloch Erben), Sieben Todsünden (Schott Music), Der Jasager (Universal Edition).

Coronabedingt gibt es diesmal keine Angaben zum Ausland.

Vor einem Jahr wurden über 60 deutschsprachige Brecht-Inszenierungen angekündigt, diesmal 28, davon 10 Wiederaufnahmen. Die Dreigroschenoper bleibt eine sichere Bank. ♪

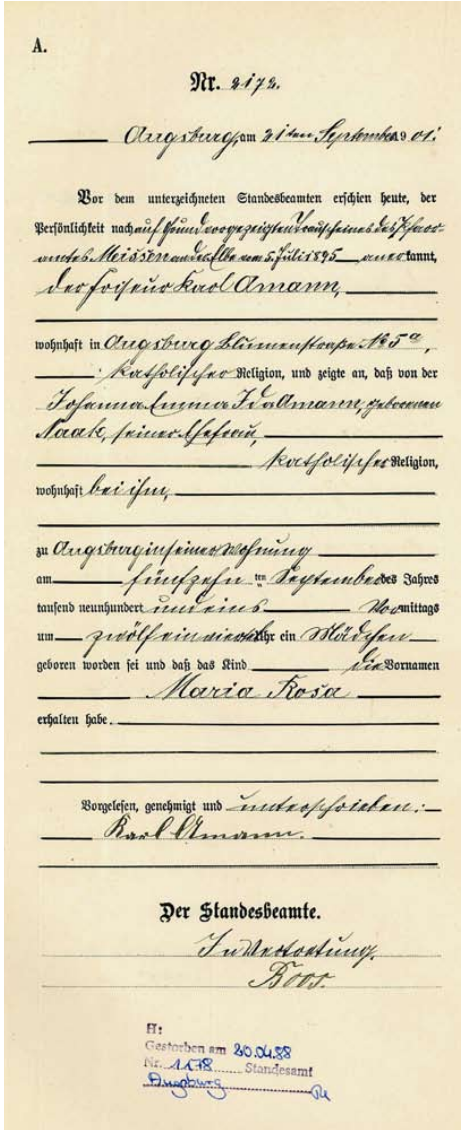
Titel	Ort	Theater	Premiere
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	08.10.2020
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Hof	Theater Hof	10.10.2020
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Mainz	Staatstheater Mainz GmbH	26.02.2021
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Dresden	Staatsschauspiel Dresden	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Achern	Theater Achern / Gastspiel der Brechtfestival-Prod. 2015	12.11.2020
LEBEN DES GALILEI	Düsseldorf	Neue Schauspiel GmbH/Düsseldorfer Schauspielhaus	V/WA
IM DICKICHT DER STÄDTE	München	Münchner Kammerspiele	V/WA
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Rostock	Volkstheater Rostock	17.10.2020
DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE	Frankfurt	Städtische Bühnen Frankfurt /Junges Schauspiel Frankfurt	30.10.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	Bamberg	Theater im Gärtnerviertel	25.02.2021
DIE DREIGROSCHENOPER	Berlin	Berliner Ensemble	29.01.2021
DIE DREIGROSCHENOPER	Dresden	Staatsoperette Dresden	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER (konzertante Aufführung)	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	19.09.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	Hamburg	St. Pauli Theater	01.01.2021
DIE DREIGROSCHENOPER	Hamburg	Thalia Theater	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Heidelberg	Theater und Orchester Heidelberg	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Meiningen	Meininger Staatstheater	28.05.2021
DIE DREIGROSCHENOPER	München	Bayerische Theaterakademie August Everding	11.11.2020
DIE DREIGROSCHENOPER (konzertante Aufführung)	Münster	Theater Münster	08.11.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	Winterthur	Theater Kanton Zürich	21.01.2021
DIE DREIGROSCHENOPER	München	Münchner Volkstheater	V/WA
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Wilhelmshaven	Landesbühne Niedersachsen Nord	23.01.2021
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Bonn	Theater Bonn	28.05.2021
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Darmstadt	Staatstheater Darmstadt	29.01.2021
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Leipzig	Schauspiel Leipzig	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Magdeburg	Theater Magdeburg	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Tübingen	Landestheater Württemberg-Hohenzollern	26.09.2020
BAAL	Wien	Kulturzentrum Kabelwerk / WERK X Theater am Petersplatz	V/WA

# KARL AMANN UND FAMILIE

Michael Friedrichs

Karl Amann (\*1867) heiratete 1895 in Dresden Emma Naack (\*1874). Das Ehepaar bekam drei Töchter: die ersten beiden in Dres-

den (Emma Maria und Johanna), die dritte bereits in Augsburg, wohin die Familie 1899 gezogen war. Am 15. September 1901 wur-



Ein Blick auf die Straße Im Thäle, vom Hafnerberg aus fotografiert - Familie Amann wohnte im Haus links, nach damaliger Adressierung D 152/I (Foto: Archiv Schreyer). Unten ein Bild vom Kesselmarkt um 1900, wo Karl Amann sein Friseurgeschäft unterhielt, eine gute Adresse. (Foto: Stadtlexikon Augsburg, Wißner-Verlag). Der Kesselmarkt liegt gleich um die Ecke von Im Thäle.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31															
Vater } <i>Amann</i> <i>Miguel</i> <i>in</i> <i>Leubarna</i> Mutter } <i>geb. Kaldov</i> <i>in</i> <i>Göggingen</i>															
Familienname: <i>Amann</i> <i>Fr. 24. 5. 1956</i> <i>kin</i> Vorname: <i>Paul</i> Geburtsort: <i>3. 11. 1867</i> <i>Göggingen</i> Religion: <i>Ruff</i> <i>Konstantz</i> Beruf: <i>Damenfrisierin</i> <i>u. Perückenmacherin</i>															
Staatsangehörigkeit: <i>Bayern, d. d. Kaiserreich d. d. Reich</i> Personalakten: <i>Kay. 10. 16. 9. 1905</i>															
Familienangehörige		Geburts-		Geburtsort		Religion		Bemerkungen							
(Namen, bei Abgang und Familienname)		Monat Jahr		(Reich, Provinz) Standesamt				über die Familienangehörigen							
<i>A. Amann, geb. d. Paul</i>		<i>22. 8. 1874</i>		<i>Meissen</i>		<i>Ruff</i>		<i>geb. 4. 7. 1875</i>							
<i>R. Amann</i>		<i>3. 11. 1876</i>		<i>Dresden</i>		<i>Ruff</i>		<i>in Dresden</i>							
<i>A. Gögginger</i>		<i>27. 11. 1876</i>		<i>"</i>		<i>"</i>		<i>geb. 19. 12. 1878</i>							
<i>A. Rosa, Maria</i>		<i>15. 9. 1905</i>		<i>Augsburg</i>		<i>"</i>		<i>geb. 6. 8. 1903</i>							
Bemerkungen: <i>1. Spruchkammerentscheid Augsburg-Stadt v. 1874 u. 1875</i> <i>2. M. Th. wurde d. d. Amann Paul</i> <i>Gruppe 5 eingereiht</i> <i>1. Spruchkammerentscheid Augsburg-Stadt v. 1874 u. 1875</i> <i>A. Z. M. Th. wurde d. d. Amann Rosa</i> <i>in Gruppe 2 eingereiht</i>															
STADTARCHIV AUGSBURG Bestand: <i>77K 2</i> Nr. <i>77K 2</i> Auftrags-Nr. Urheberrecht vorbehalten Reproduktion nur mit Genehmigung															

Links: Geburtsurkunde von Maria Rosa Amann; oben: Meldekarte der Familie Amann (beides aus dem Stadtarchiv Augsburg); unten: Karl Amann, „Damen-Friseur u. Perückenmacher“, im Einwohnerbuch Augsburg 1916

6 Ammon  
 „Amann Georg, Schreiner, Haunfetterstr. 124/1.  
 — Heinrich, Schrifftsetzer, Zennstr. 15.  
 — Joh., Hädt. Arbeiter, Zwerchg. A 187.  
 — Karl, Damen-Friseur u. Perückenmacher, Thäle  
 D 152/1; Laden: Kesselfmarkt D 75.“

Das Englische Institut beschrieb das Profil seiner „Mädchen-Mittelschule (8.-10. Schuljahr)“ in einem Prospekt von ca. 1915 folgendermaßen:

- „Der Besuch der Mittelschule empfiehlt sich namentlich für solche Mädchen, die sich dem Handelsfach widmen wollen oder deren Wirksamkeit voraussichtlich auf den häuslichen Kreis beschränkt bleibt. Der Lehrplan ist so eingerichtet, daß der Unterricht ein gediegenes allgemeines Wissen vermittelt. Lehrgegenstände.
- a) Pflichtfächer: Religionslehre, Deutsche Sprache, Rechnen mit Buchführung, Erdkunde, Geschichte mit Bürgerkunde, Naturkunde, Haushaltungskunde und Gesundheitslehre, Handarbeit.
  - b) Wahlfächer: Französisch, Zeichnen, Musik, Turnen, Stenographie.“ (Quelle: Archiv des Instituts) ¶

de hier Maria Rosa geboren. Als Rufname ist „Rosa“ auf der Meldekarte unterstrichen, nicht aber in der Geburtsurkunde.

In welche Volksschule Rosa ging, ist nicht bekannt; nach heutiger Sprengeinteilung wäre es die St. Anna-Schule gegenüber der Staats- und Stadtbibliothek. Zehnjährig wechselte sie zunächst 1911 auf die Maria-Theresia-Schule (damals „Städtische Höhere Mädchenschule“); auch ihre älteste Schwester ging dorthin. 1914 wechselte Rosa für weitere drei Jahre auf das Englische Institut (heute Maria-Ward-Realschule) und schloss mit der Mittleren Reife ab.

# ROSA AMANNS SCHULE: DAS ENGLISCHE INSTITUT UND SEINE OBERIN GERTRAUD NEHER (1847–1921)

*M. Clementine Nagel CJ*

Die Bewahrung und Ausbreitung des Katholischen Glaubens war erstes Ziel Mary Wards und ihrer Gefährtinnen, die 1609 wegen der schweren Katholikenverfolgung unter Königin Elisabeth I. aus England flohen und auf dem Festland als Gemeinschaft der „Englischen Fräulein“ sich vor allem der Mädchenbildung annahmen. In der Treue zu dieser Sendung entwickelte sich das „Englische Institut“ (heute Congregatio Jesu) zu einer weltweiten Ordensgemeinschaft. All überall, wo sich ihre Mitglieder niederließen, gründeten sie Elementar- und Höhere Schulen. In Augsburg begann diesen Dienst 1662 Mary Poyntz mit weiteren fünf Gefährtinnen aus England. Hunderte von Schwestern gelobten seitdem, „für die Jugend besondere Sorge zu tragen“.

Stellvertretend für die vielen scheint es wohl angebracht, ein kurzes Lebensbild von Oberin Gertraud Neher zu zeichnen. Sie war eine herausragende Persönlichkeit und Leiterin verschiedenster Schulgattungen zur Zeit, da die von Bert Brecht verehrte Schülerin Rosa Amann 1914–1917 am Englischen Institut die Mädchen-Mittelschule besuchte.

Gertraud Neher war am 11. November 1847 geboren in Munzingen, einem Dorf inmitten des fruchtbaren Ries-Kessels nahe des mittelalterlichen Kreis-Städtchens Nördlingen. Sie wurde am Geburtstag im katholischen Ritus auf den Namen ihrer Mutter Franziska getauft. Ihr Vater Michael bewirtschaftete eine Ökonomie. Ihm wurde noch eine zweite Tochter geboren. Die begabte Franziska kam sechsjährig als externe Schülerin in die Volksschule der „Englischen Fräulein“ nach Augsburg, wo sie bei einer Verwandten wohnte. 1865 legte sie

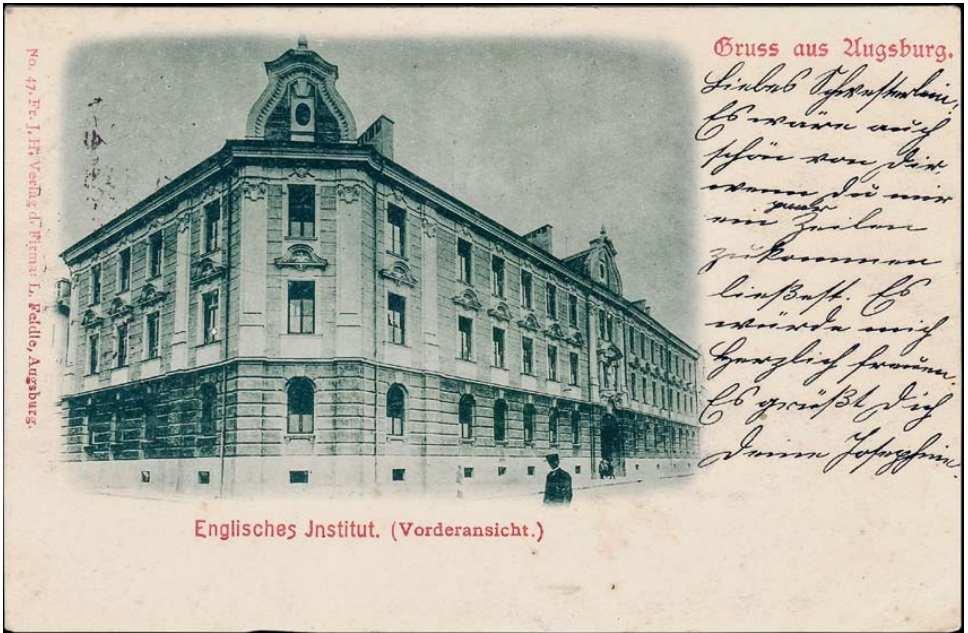
Konkursprüfung als Schul-Expektantin ab und fand bei den „Englischen Fräulein“ als Kandidatin Aufnahme. 1866 wurde sie eingeleidet und erhielt den Namen Gertraud. Am 7.2.1871 bestand sie die Prüfung als Deutschlehrerin mit Note „sehr gut“.

Ihr Ordensleben war geprägt von beispielhafter Regeltreue, starkem Glaubensgeist und natürlicher Frömmigkeit. So nimmt es nicht Wunder, dass ihr 1892–1895 die geistliche Formung der jungen Schwestern als Novizenmeisterin anvertraut wurde, dass sie 1895 die Berufung zur Oberin von Augsburg und seiner Filiale erhielt und ab 1911 als Generalassistentin die Leitung des gesamten Bayerischen Institutes mitverantwortete. Kunstvoll gestaltete Glückwunschkarten zu ihren Jubiläen und ausführliche Nekrologe rühmen dankbar die Verdienste dieser menschlich und geistlich tief verankerten Ordensfrau.

Darin und wohl auch in ihrem temperamentvollen Charakter und der konsequenten Hartnäckigkeit der Rieserin gründete das große Engagement um die Erziehung und Bildung der Jugend. Schwester Gertraud wirkte von 1873 bis 1895 als Volksschullehrerin in Augsburg und Schrobenshausen, gründete 1902 eine Höhere Töchterschule in Krumbach und sandte 1911 Erzieherinnen in das neuerbaute Städtische Waisenhaus in Weilheim. 1898 entstand durch ihre Initiative das große Schulhaus an der Windgasse, der heutigen Frauentorstraße 26.

Mit Scharfsinn und Weitblick leitete Frau Oberin Gertraud 26 Jahre sämtliche Bildungseinrichtungen des Institutes in Augsburg.





Diese Postkarte, von einer nicht näher bekannten Josephine an ihre Schwester in Günzburg verschickt, zeigt das 1898 erbaute Schulhaus des Englischen Instituts, in das die mit Brecht befreundete Rosa Amann 1914-17 ging.

burg und wusste sich den Entwicklungen des Schulwesens mit Großzügigkeit anzupassen.

Als Rosa Amann am 16. September 1914 in die private dreiklassige „Mädchen-Mittelschule“ eintrat, zählte diese 63 Schülerinnen. (Diese Schulgattung bestand 1900–1940: als „Institutsschule“ 1900–1907, als „Mittelschule“ 1907–1913, als „Mädchenmittelschule“ 1913–1935, als „Haustöchtertschule“ 1935–1940). Außerdem führten die „Englischen Fräulein“ die Volksschule (1662–1810 in privater, dann bis 1994 in staatlicher Trägerschaft) mit damals ca. 300–320 Schülerinnen, – die staatliche Fortbildungs- und Sonntagsschule mit ca. 100 Schülerinnen, – eine private Lehrerinnenbildungsanstalt (1777–1937) mit ca. 70 Besucherinnen und dazugehöriger Seminarschule mit etwa 50 Schülerinnen, – eine private sechsklassige „Höhere Mädchenschule mit Erziehungsinstitut der Englischen Fräulein in Augsburg“

(1911–1934, vormals „Königlich-Bayerische Höhere Töchtertschule“ 1811–1911) mit ca. 300 Schülerinnen, – eine private zweikursige Frauenschule (1911–1934, die auf das Erzieherinnen-Examen vorbereitete,) mit ca. 12 Schülerinnen, – eine private Kinderbewahranstalt (1890–1944) mit ca. 100 drei- bis sechsjährigen Knaben und Mädchen.

Der Oberin oblag es, geeignete Lehrerinnen für die einzelnen Klassen und Fachbereiche einzusetzen und den Schulbetrieb den Behörden gegenüber zu vertreten. Zur Zeit des Schulbesuches von Rosa Amann waren neben den üblichen allgemeinbildenden Fächern Französisch als Pflichtfach und Stenographie als Wahlfach zu belegen. Den Religionsunterricht erteilte von 1912–1924 Herr Geistlicher Rat Anton Schwab (1857–1924), der auch als Benefiziat der Herz-Jesu-Kirche des Englischen Institutes für die Gottesdienste von Schwestern und



*Gertraud Neher (1847–1921) war die Oberin am Augsburger Englischen Institut, auf das Rosa Amann die letzten drei Schuljahre bis zur Mittleren Reife ging.*

Schülerinnen zuständig war. Ebenso wirkte der Seelsorger mit großem Eifer als Präses an den von Gertraud Neher 1897 und 1911 gegründeten Marianischen Congregationen der Höheren Mädchenschule und der Lehrerinnenbildungsanstalt.

Die rastlos vorwärtsdrängende Zeit stellte immer größere Anforderungen an Unterricht und Unterrichtsräume. Diesen zu genügen entstand anstelle der früheren Cottaschen Druckerei der sogenannte Gartenbau mit Physik-, Chemie- und Turnsaal. Es ist der einzige Bau, der in der Bombennacht des zweiten Weltkrieges 1944 zwar

beschädigt, aber nicht ausgebrannt ist. Eine rote Marmorplatte zeugt heute noch vom mutigen Einsatz der Oberin: „Dieses Haus wurde erbaut / in den Kriegsjahren 1914/15 / unter der Oberin Gertraud Neher / nach Plänen d. Arch. Gebr. Rank Mchn. / durch d. Augsburger Baumeistr. Th. Greiner. / Ein stark Geschlecht erblüh' in diesem Haus / zum Preis des Herrn, / des Vaterlandes Ruhm!“

Auf wissenschaftliche Aus- und Weiterbildung der Mitglieder und gute Unterrichtsmittel legte Frau Oberin großes Gewicht. Die Anschaffung von Projektionsapparaten, Mikroskopen etc. waren für die damalige Zeit eine Errungenschaft.

Der erste Weltkrieg war ausgebrochen. Der Schulbetrieb ging nach Kräften weiter, die Not wuchs von Tag zu Tag. Die Essensrationen mussten vorgegeben werden. Wiederum erwies sich Frau Oberin Gertraud als starke, fürsorgliche und umsichtige Frau. Sie erklärte sich beim Magistrat bereit, 50 arme Kinder von 3–6 Jahren tagsüber in Aufsicht zu nehmen, ebenso 25 Frauen, die für Geld dem Roten Kreuz Näharbeiten lieferten. Dazu wurde ein Schulsaal mit 8 Nähmaschinen bereitgestellt. Die Armen an der Pforte blieben nie ohne Trost und Hilfe. Täglich gingen Liebespakete ins Feld, Schülerinnen und Schwestern hielten Strickstunden, Wärmestuben wurden eingerichtet. Jeder Spar-Pfennig gehörte den Soldaten. Die Mädchen brachten ihre Schmucksachen und erhielten dafür eiserne Ringlein: „Gold gab ich für Eisen“. Der Turnsaal, zwei angrenzende Klassen und Musikzimmer wurden als Genesungslazarett zur Verfügung gestellt. Hier leisteten auch die ausziehenden Soldaten den Fahneid. Hier spielten sich herzerreißende Abschiedsszenen ab. Mit Gewalt mussten sich Soldaten von Frau und Kindern losreißen. In dieser seelischen Not leisteten die Schwestern nach Kräften geistlichen Beistand. Ein Beispiel sei erwähnt: Major von Pracher begab sich vor

dem Ausmarsch zu Frau Oberin Gertraud Neher und bat sie knieend um den Segen mit den Worten: „Da ich keine Mutter mehr habe, bitte ich Sie, mir an ihrer Stelle den Segen zu geben.“

Das Volksschulhaus in St. Georg wurde als Lazarett eingerichtet. Vier Klassen kamen in die Frauentorschule. So führten die Volksschullehrerinnen, wie schon vor 1901, die Mädchen der Dom- und Georgsklassen zusammen. Eine neue Belastung, die in größter Selbstverständlichkeit angenommen wurde.

Im Angesicht des Krieges und des Schulneubaus erklärten sich die Schwestern bereit, auf jegliche Weihnachtsgabe zu verzichten. „Aber Frau Oberin ließ es sich nicht nehmen, an jeden Platz im Speisesaal drei Äpfel und drei Lebkuchen zu legen, sogar ein Christbäumchen wurde aufgestellt.“

Am 25.8.1917 nahm Gertraud Neher stellvertretend für alle, die mit ihr Not und Hilfsbereitschaft teilten, „das König-Ludwig-Kreuz für Heimatverdienste während der Kriegszeit in ehrender und dankbarer Anerkennung“ von Seiner Majestät König Ludwig III. entgegen.

Schmerzlicher aber als die stets zunehmenden Entbehrungen war das Ende: Zusammenbruch und andgedrohte Plünderungen. „In einer Nacht dröhnte von der Straße her ein Johlen und Schreien. Als die Menge an unserem Haus vorbeizog, hörten wir rufen: ‚Da hinein!‘ Eine starke Stimme kommandierte darauf: ‚Weiter!‘ Nachträglich erfuhren wir, das habe ein armer Mann gerufen, der kurz vorher an der Pforte Almosen erhalten habe und zum Dank unser Haus schützen wollte.“

Wie immer nahmen die Schwestern unter ihrer vielverdienten Oberin auch in der großen Not nach dem Ende des Krieges ihre Zuflucht zum heiligsten Herzen Jesu. Feier-

lich wurde die Weihe des ganzen Hauses an das Göttliche Herz erneuert. In der Nacht vom 26. auf 27. Dezember 1921 erkrankte Frau Oberin Gertraud plötzlich an Lungentzündung und Herzschwäche, so dass die Oberinnen der Filialen Krumbach und Weilheim sowie eine Vertretung der Generaloberin alsbald gerufen wurden. Gertraud Neher empfing die Sterbesakramente in voller Ergebenheit in Gottes Willen, segnete „ihr liebes Krumbach“, wünschte der Filiale Weilheim ein „Wachsen und Blühen“ und starb im Kreise ihrer Mitschwestern am 30.12.1921. Sie wurde bis zur Aussegnung in ihrem Arbeitszimmer „schön, großartig, feierlich aufgebahrt“ und am 2. Januar 1922 im Friedhof an der Hermanstraße „unter einem noch nie dagewesenen Unwetter“ bestattet.

Der Betrachter des Fotos von Gertraud Neher in der damaligen Tracht der „Englischen Fräulein“ ist beeindruckt vom klaren Blick der Augen, von den bescheiden ineinander gelegten Händen, von der aufrechten Haltung ihres Körpers. Eine tief innerlich verankerte und gleichzeitig der Umwelt zugewandte Persönlichkeit steht heute noch vor uns.

Augsburg im Juli 2020

Nach Quellen aus den erhaltenen Dokumenten im AIA (Archiv Institut Augsburg): Chronikbücher: Augsburg, Weilheim, Krumbach; Totenbücher: Institut und Marianische Congregation; Personalakte: Taufzeugnis, Prüfungszeugnisse, Ernennung zur Oberin, Glückwunschbriefe und -plakate; Zeitungsausschnitte, ein Sterbebildchen; Bauakte 1914/15; Zensurbücher der Schulgattungen. ¶

# MITSCHÜLERINNEN VON ROSA AMANN IM ENGLISCHEN INSTITUT

*M. Clementine Nagel CJ*

1. Name: **Amann Rosa**
  2. Geburtsort und -zeit der Schülerin: **Augsburg, 15.09.1901**
  3. Konfession der Schülerin: **Katholisch**
  4. Stand der Eltern: **Friseur**
  5. Wohnort der Eltern: **Im Thäle D 152 / 1**
  6. Zeit des Eintritts in die Volksschule: **04.09.1907**
  7. Zeit des Eintritts in die Mädchen-Mittelschule: **16.09.1914**
- Bemerkung:** In der Höheren Schule, unmittelbar nach der Volksschule, begann die Klassenzählung von neuem.

Familienname	Vorname	Kl. 1 1914/15	Kl. 2 1915/16	Kl.3 1916/17	Wohnort d. Eltern Augsburg, bzw.	Bemerkung
Amann	Rosa	x	x	x		
Boser	Emma	x	---	---	Geislingen	
Dauber	Maria	x	x	x		
Demmeler	Franziska	---	---	x	Kloster Lechfeld	Trat an Weihnachten aus
Eberle	Anna	x	---	---		
Ebner	Siglinde	x	---	---		
Foppen	Gertrud	x	---	---	Pfersee	
Galitz	Margareta	x	---	---		
Gebler	Maria	x	x	x		
Gutzer	Hedwig	x	---	---		
Hirschvogl	Therese	x	x	x		
Huber	Frieda	x	---	---		
Hummel	Alphonsa	x	---	---		
Joas	Theresa	x	---	---		
Keck	Anna	x	---	---		
Keck	Berta	x	x	x		
Lindemann	Josephine	x	x	x		
Meitinger	Rosa	x	x	x	Großaitingen	
Michl	Anna	x	---	---		
Mozet	Maria	x	x	x	Mittelneufnach	
Müller	Rosa	x	x	x		
Rieder	Theresia	x	x	---	Untermeitingen	
Ritter	Emilie	x	---	---		
Rucker	Hermine	x	---	---	Aichach	† 17. März 1915
Schwarz	Franziska	x	---	---	Augsburg	
Schwarz	Franziska	x	x	x	Zusmarshausen	2x gleicher Name
Singer	Maria	x	x	---	Rieder bei Markt Oberdorf	
Steigenberger	Maria	x	x	x		
Tonutti	Mathilde	---	x	x		
Trauner	Anna	x	---	---		
Wagle	Anna	x	x	x		
		<b>29</b>	<b>15</b>	<b>14</b>		

1. Name der Schülerin. 2. Geburts-Ort und -Zeit der Schülerin. 3. Konfession der Schülerin. 4. Stand der Eltern. 5. Wohnort der Eltern. 6. Zeit des Eintritts in die Volksschule. 7. Zeit des Eintritts in die Höhere Mädchenschule.	Trimester	Noten											Bemerkung					
		Noten		Pflichtfächer								Wahlfächer						
		Reifen	Vertragen	Religion	Deutsch	Französisch	Geschichte	Erdbunde	Rechnen	Naturkunde	Zeichnen	Schreiben		Handarbeit	Turnen	Singen	Englisch	Klavier
1. .... 2. .... 3. <u>III. Klasse.</u> 4. .... 5. .... 6. .... 7. ....  Jahreszeugnis	I. II. III.																	
1. <u>Amann Rosa</u> 2. 15. 9. 01 Augsburg 3. Buchhändler 4. Leipziger 5. Augsburg D <sup>u</sup> 152 6. 4. 9. 07 7. 10. 9. 14  Jahreszeugnis	I. II. III.	2	2	2	3	2	2	2 1/2	3	2 1/2	2 1/2	2	1	2				3 1/2
		2	2	1 1/2	3	1	2	2 1/2	2 1/2	2 1/2	2 1/2	2	1	1 1/2				
		1 1/2	2	2	2 1/2	1 1/2	2	2 1/2	2	2	2	2	1	1 1/2				
		1 1/2	2	2	2 1/2	1 1/2	2	2 1/2	2 1/2	2	2	2	1	1 1/2				


Welche Volksschule Rosa Amann besuchte, konnten wir nicht ermitteln; anschließend ging sie zunächst in den Jahren 1911-14 auf die „Städtische Höhere Mädchenschule“, die ab 1914 „Städtische Maria Theresia-Schule“ hieß (siehe Foto rechts). Dort war sie, obgleich fast gleichalt wie Paula Banholzer, eine Klasse über ihr. Warum Rosa Amann 1914 auf das Englische Institut wechselte, ist nicht bekannt. Dort erhielt sie 1917 das obige Zeugnis. (mf)




## ROSA ERZÄHLT, GESPRÄCHSPARTNER DOKUMENTIEREN

Thema	Frisch 1966	Högel 1968	
Theater			
Eisdiele	<p>Im Frühsommer 1916 wurde mir in einer kleinen Eisdiele Eugen Brecht vorgestellt. Ich war vom ersten Augenblick an beeindruckt von den ausgezeichneten Manieren des Gymnasiasten, von seinen Kulleraugen, die heimlich nach mir schielten. Davon hatten jedoch die Mitschülerinnen, die an meinem Tisch saßen, nichts bemerkt. Und tatsächlich steckte er mir noch zur gleichen Stunde einen Zettel zu, auf dem er mir ein Kompliment über mein langes Haar machte und mich eindringlich um ein Rendezvous bat.</p>	<p>Im Frühjahr 1915 wurde mir in einer kleinen Eisdiele Bert Brecht vorgestellt. Vom ersten Augenblick an war ich beeindruckt von den guten Manieren des RA-Studenten, dessen große Kulleraugen heimlich nach mir schielten. Ich glaube, die mit am Tisch sitzenden Schülerinnen hatten nichts gemerkt. Wenig später steckte BB mir ein Brieflein zu, in welchem er mein langes schwarzes Haar bewunderte.</p>	
Abholen am Englischen Institut	<p>Wir sahen uns hernach wie zufällig einige Male. Nach den Ferien holte mich Brecht täglich vom Englischen Institut ab, der höheren Mädchenschule.</p>	<p>Er bestand darauf, daß ich mich mit ihm treffe. Von da ab holte mich Bert alle Tage vom Englischen Institut ab.</p>	
Ärger deswegen	<p>Man hatte uns natürlich bemerkt, dadurch bekam ich oft Vorhaltungen von den Schwestern. Sie duldeten es nicht, daß eine ihrer Schülerinnen von einem jungen Mann so augenfällig hofiert wurde. Auch mit meinen Eltern gab es Schwierigkeiten.</p>	<p>Am anderen Morgen machten mir dann die Schwestern Vorhaltungen. Man duldet einfach nicht, daß eine Schülerin von einem jungen Manne hofiert wird. Auch zu Hause gab es Schwierigkeiten.</p>	

Breloer 1977 (Film)	Grieser 1978	Tetzlaff 1978 (Film)
<p>Rosa: Er hat mich im Theater gesehen. Da war immer von den Studenten und von den Schülerinnen waren immer Theaterstücke, und mir, meine Schule war im Englischen Institut. Mir waren unten, und er war immer oben, in der Stehgalerie. Ich glaub er hat jedes Theaterstück besucht. Und da hat er mich dann gesehen. Da hab ich noch lange Zöpfe getragen. Und so bin ich ... bin ich in mein Klavierstund gangen und sein Freund hat mir en Brief überreicht. Und da war dann drin, dass er mich immer beobachtet, und er will mich emal ansprechen. Ich hab kei Ahnung gehabt, wie der Student aussieht, ne. Und eines schönen Tages hat er mich empfangen auf der Straße und hat sich vorgestellt. Und dann hat er mich immer von der Schule abgeholt.</p>	<p>Mein Gott, wie gleichgültig das auf einmal alles ist: ob die erste Begegnung in der Eisdiele stattgefunden hat, auf der Stehgalerie des Theaters oder auf dem Heimweg von der Klavierstunde. Marie A., der Metastasen ihrer Phantasia schon seit langem nicht mehr Herr werdend, bietet im Verlauf unserer Sitzung sämtliche drei Varianten an – einmal die, dann wieder die.</p>	
	<p>Mit ihrem Prachtexemplar von Zopf kann es keine ihres Jahrgangs aufnehmen – ihm gilt, als Eugen der Fünfzehnjährigen in der Eisdiele ein erstes Brieflein zusteckt, seine ganze Bewunderung. Ihr wunderschönes langes schwarzes Haar – in Versform natürlich.</p>	
<p>Autor: Wie war das denn damals, wenn ein junges Mädchen immer von der Schule abgeholt wurde? (<i>Einblendung: Foto von Maria-Theresia-Gymnasium</i>) Rosa: Es war peinlich.</p>	<p>Der gewünschte Kontakt kommt zustande: Eugen „geht“ mit der Marie Rose, bald holt er sie Tag für Tag von der Schule ab.</p>	<p>Ich wäre von der Schule sozusagen nausg'schmissen worden, weil er mich immer abg'holt hat. Von der Schule.</p>
<p>Und dann hat's geheißten: Wenn man mich noch einmal mit ihm sieht, werd ich geschmissen. Und ich geh raus aus der Schul und er steht wieder da und dann hab ich's ihm g'sagt, und dann hat er mich noch auf der Straß g'streichelt und hat gesagt: Geh schön heim, das geht in Ordnung.</p>	<p>Doch die Sache fällt auf, es folgen Zurechtweisungen, Ermahnungen.</p>	<p>Und dann hat man mich mal kommen lassen: Und wenn man mich noch einmal mit ihm sieht, dann werd ich nausg'worfen. Ja ich war im Englischen Institut. Und die Kloschterfrauen haben das nicht geduldet. Und dann bin ich raus, und da steht er wieder vorm Tor. Dann hab ich ihm g'sagt, man darf mich nicht mehr seh'n mit ihm, und dann hat er mich noch g'streichelt und hat g'sagt, geh nur ruhig heim, es wird alles in Ordnung gebracht. Und dann ist er – i hab dann nimmer umg'schaut, bin schnell heim. Hab Angscht g'habt (lacht)..</p>

<p><b>Thema</b></p> <p><b>Präses / Oberin, Heiratsabsicht</b></p>	<p><b>Frisch 1966</b></p> <p>Schließlich wurde ich wegen meines Verehrers zum Präses Steinhardt ins Gesellenhaus in der Frauentorstraße bestellt. Am darauffolgenden Tag sprach Brecht bei dem Geistlichen vor. Die Köchin wollte Brecht anmelden. Aber das war nicht nötig. Brecht betrat direkt hinter der Köchin das Zimmer des Präses. Eugen erklärte, daß es ihm Ernst sei mit mir, er wolle mich heiraten. Worauf der Präses erklärte, wenn sich das so verhalte, dann habe er persönlich nichts dagegen.</p>	<p><b>Högel 1968</b></p> <p>Wegen meines Verehrers wurde ich eines Tages zum Präses ins Gesellenhaus bestellt. Daraufhin suchte Brecht den Geistlichen auf, um ihm zu erklären, daß er Heiratsabsichten habe.</p>	
<p><b>Ihre Eltern</b></p>		 <p><i>Das einzige bekannte Foto der jugendlichen Rosa Amann</i></p>	
<p><b>Ständchen</b></p>			



Breloer 1977 (Film)	Grieser 1978	Tetzlaff 1978 (Film)
<p>Und dann am nächsten Tag hat man mich wieder holen lassen, zur Oberin, und dann hat's ... hab i mir gedacht, jetzt hat man mich wieder gesehen, jetzt werd ich geschmissen, ne. Und voll Angst bin ich dann hin (<i>lacht</i>) ... dann hat ... der Herr Präses war dabei, dann hat er gesagt, „Du bisch e ganz dummes Mädlel. Warum hast du nicht gesagt, dass ihr mal später heiraten wollt. Das ist was ganz anderes, hat er gesagt. Aber sag, er soll dich am Eck abholen, und nicht immer vor der Schule. Wenn man's dir erlaubt, muss man's ändern auch erlauben.“</p> <p>Autor: Wie kam der denn dazu, zu sagen, dass der Brecht Sie heiraten wollte?</p> <p>Rosa: Das hat er auch zu mir immer gesagt.</p> <p>Autor: Woher wusste der Präses das? Was war passiert?</p> <p>Rosa: Ja, von der Oberin, ne.</p> <p>Autor: War der Brecht hingegangen und hat das geregelt?</p> <p>Rosa: Ja. Mich hat er dann heimgeschickt und er ist zur Oberin und hat das g'sagt. Man darf keinen Hemmschuh zwischen uns beide legen, er will mich später heiraten.</p>	<p>Brecht stellt sich dem Präses und er wirkt Gnade, indem er ernste Absichten äußert.</p>	<p>Und dann ist er aber in d'Schul und hat mit der Oberin gesprochen. Und hat g'sagt, dass er mich grad getroffen hat und ich hab ihm das gesagt, und er möcht bitten, keinen Hemmschuh zwischen uns zu werfen, er will mich später heiraten</p>
<p>Autor: Waren Ihre Eltern damit einverstanden?</p> <p>Rosa: Oh nein. Ich hab manche Ohrfeige kriegt (<i>lacht</i>).</p> <p>Autor: Wegen Brecht?</p> <p>Rosa: Ja.</p> <p>Autor: Was hat er denn dazu gesagt?</p> <p>Rosa: Ja – nix. Es ist ihm peinlich, hat er immer gesagt.</p>		 <p><i>Rosa Amann, verh. Eigen, im Film von Heinrich Breloer 1977</i></p>
<p>Also wir haben gewohnt Im Thäle, und oben ist der Hafnerberg, und da sind sie immer an der Mauer gestanden, gell, und haben mir immer e Ständle gespielt. Und wenn die angefangen ham, ist mein Vater aufgestanden und hat mir eine Ohrfeige geben. Das kann ich nie vergessen (<i>lacht herzlich</i>).</p> <p>Autor: Für das Ständchen?</p> <p>Rosa: Ja.</p> <p>Autor: Und hat der Brecht dazu gesungen?</p> <p>Rosa: Nein, der hat Gitarr gespielt. Mm. Es war e ganz nette Clique, die Freunde.</p>	<p>Autor: Was spielt es für mich ein Rolle, ob er ihr vorm Elternhaus im Tälche seine Ständchen dargebracht hat oder vorm Institut der Englischen Fräulein, ...</p>	

Thema	Frisch 1966	Högel 1968	
<b>Erster Kuss</b>	In der Nähe der Kahnfahrt, am Stadtgraben, erhielt ich damals von Eugen ganz plötzlich meinen ersten Kuß. Ich war darüber derart erschrocken und verstört, daß ich Brecht zurückstieß. Entschuldigend sagte ich dann, es sei Angst gewesen, weil ich nicht genau wußte, ob ein Kuß Folgen haben würde. Da sagte Brecht: ‚Mein liebes Kind, du mußt zu deiner Mutter gehen und dich aufklären lassen. Mir kommt das nicht zu.‘	In der Nähe der Kahnfahrt gab mir Brecht plötzlich einen Kuß. Ich stieß ihn erschrocken zurück, denn ich hatte entsetzliche Angst, daß ein Kuß Folgen haben könnte. So dumm waren wir Mädels damals. Da sagte der vier Jahre ältere Brecht: ‚Mein Kind, du mußt zu deiner Mutter gehen und dich aufklären lassen. Mir kommt dies nicht zu.‘	
<b>Gerüchte über Brecht</b>	In Schülerkreisen wurden damals über Brecht unmögliche Dinge verbreitet. So sollte er die Bibel und den Katechismus verbrannt haben. Ich habe darüber mit ihm nicht gesprochen.		
<b>Brechts Mansarde</b>	Später besuchte ich Brecht einige Male in seiner Mansarde, die mir wegen ihres Boheme-Charakters noch in Erinnerung ist.	Einige Male besuchte ich ihn in seiner Mansarde, die einen bohëmen Eindruck machte.	
<b>1 Hut, 7 Kinder</b>	Einmal sagte mir Brecht, er werde mir später nur noch einen Hut jährlich genehmigen, mich dafür aber im Laufe der Zeit mit sieben Kindern überraschen.	Nach Brechts Vorstellungen sollte ich jedes Jahr nur einen Hut bekommen, aber im Laufe der Zeit sieben Kinder.	
<b>Brechts Mutter</b>	Eugens Mutter mochte ich sehr, sie schenkte mir sofort ihr Vertrauen. Manchmal las ich ihr aus einem Buch vor.	Berts Mutter mochte mich sehr, sie schenkte mir sogleich ihr Vertrauen. Während die Frau in einem Rollstuhl im Garten saß, las ich ihr öfters aus einem Buch vor.	
<b>Poesiealbum</b>	Marie Rose hatte ein Album, in das Brecht einige Verse schrieb.	Mit Stolz kommt Frau N. auf ihr Poesiealbum zu sprechen, in das BB einige seiner herbsüßen Verse schrieb.	
<b>Brechts Briefe</b>	Das Album und einige Briefe an sie sind während der Luftangriffe auf Augsburg im zweiten Weltkrieg verbrannt.	Zur damaligen Zeit hatte er in die schöne Augsburgerin mehrere Briefe gerichtet, die während des Krieges verbrannten.	

	Breloer 1977 (Film)	Grieser 1978	Tetzlaff 1978 (Film)
	<p>Rosa: Beim ersten Kuss bin ich auf'n Boden. Und dann ist er mir nach und hat mir den Kuss gegeben. Und dann hab ich geweint. Und dann hat er gesagt: Warum weinst du jetzt? Dann hab i gesagt: So, jetzt krieg i a Kind. So blöd war ich damals (<i>lacht</i>). Und dann hat er gesagt: Von einem Kuss kriegst du kein Kind. Aber von was du ein Kind kriegst, steht mir nicht zu dir zu erklären, da frägst du deine Mutter. Das hat er gesagt.</p>	<p>Autor: Mir kann es gleich sein, ob die Marie beim ersten Kuß ihren Eugen nur verstört von sich stieß oder aber wahrhaftig zu Boden ging, ob eine Ohnmacht daran Schuld war oder die dumpfe Angst, ein Kind zu kriegen;</p>	<p>Und beim erschten Kuss, bin ich nunter bis zum Boden, und er mir nach. Und dann hat er mir dann den erschten Kuss geben. Und dann hab ich geweint. Und dann hat er mich g'streichelt und hat gesagt, warum weinst du jetzt. Dann hab i g'sagt, so, jetzt krieg i a Kind. So bleed war i damals (<i>lacht</i> und blickt nach rechts zu einer Person, die nicht im Bild ist). Und dann hat er g'sagt: Von einem Kuss kriegst du kein Kind. Aber von was du ein Kind kriegst, steht mir nicht zu, dir zu erklären, da frägscht du deine Mutter.</p>
		<p>„Eines sag ich dir gleich - von mir kriegst du nur einen Hut, doch dafür sieben Kinder!“</p>	<p>Und dann hat er g'sagt, wenn wir verheiratet sind, kriegst du im Jahr nur einen Hut, aber sieben Kinder.</p>
		<p>Autor: ... die Vorleserei bei der kranken Brecht-Mutter, ...</p>	
	<p>Beim Heimweg zur Schule (<i>Einblendung eines Brecht-Fotos</i>) ham mir uns getroffen und dann gab er mir mein Poesie-Album zurück. Und wo ich dann in der Pause oder nach der Pause reinschauen wollte – hat man mir's rausgerissen, das Blatt. So streng war man in der Schul. Das hat jemand gesehen, und während der Pause – und weiß net, wer's gemacht hat. Ich weiß heut noch nicht, was er neigeschrieben hat, ne. Ja (<i>nickt</i>), so streng war es damals.</p>	<p>Autor: ... ob die Brecht-Verse in ihrem Poesiealbum der Zensur der Schulschwestern zum Opfer gefallen sind oder den Bombenangriffen des Zweiten Weltkriegs? ... Die Heimlichtuerei im strengen Elternhaus, die Taschengeldbettelei beim Dienstmädchen, die Kahnpartien und die Schiffschaukelnachmittage und schließlich das abrupte Ende: weil er ihr auf einmal so „unheimlich wurde“, weil er auf einmal „etwas wollte, was ich ihm nicht geben konnte“ – ist es wirklich so wichtig, zu wissen, wo die „nackten Fakten“ aufhören und wo die Legende beginnt?</p>	
			<p>Und emal hab ich zu ihm g'sagt: Schreib mir doch mal an gscheiten Brief, net alles so in Gedichtform. Amol an gscheiten Brief (<i>lacht herzlich</i>).</p>

Thema	Frisch 1966	Högel 1968	
<b>Paula Banholzer</b>			
<b>Osterunruhen 1919</b>	Wir waren noch immer freundschaftlich verbunden, er war mir jederzeit behilflich. So war er mir gefällig, als ich anlässlich der Aprilunruhen 1919 in Augsburg zu meinen Verwandten außerhalb der Stadt reisen wollte. Für Eisenbahnfahrten war damals eine besondere Erlaubnis erforderlich. Bert konnte mir diesen Erlaubnischein binnen wenigen Stunden beschaffen, was sonst kaum möglich war.		

## Auffällige Leerstellen

Eine Durchsicht der fünf bekannten interviewartigen Texte über Rosa Amann ergibt den erstaunlichen Befund, dass völlig unklar bleibt (weil unerfragt), wann sie das Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ erstmals zu Gesicht bekommen hat und wie ihre Reaktion war. Die Chronisten, als sie sie endlich aufgespürt haben, erwecken den Eindruck, dass der Bezug zwischen Rosa und dem Gedicht von jeher klar gewesen sei. Sie fragen die mehr als Sechzigjährige auch nicht, wie sie das Gedicht damals oder später verstanden hat, sondern nach ihrer Erinnerung an den „ersten Kuss“.

Wir haben die Textpassagen zu den angesprochenen Themen zusammengestellt, damit nachverfolgt werden kann, wie die Erzählung der Zeitzeugin in eigener Sache sich über gut zehn Jahre entwickelt.

Auffällig ist auch, dass das Thema Paula Banholzer erst spät in ihrer Erzählung auftaucht, aufgebracht nicht durch die Interviewer, sondern von Rosa selbst. Paula Banholzer war inzwischen zu einer gewissen Berühmtheit geworden. Rosas Situation unterschied sich insofern, als ihr Mann noch lebte – Paula Banholzer, verheiratete Groß, war schon 1958 Witwe geworden. Im Beisein des Gatten nach einer Liebesbeziehung, die fünfzig Jahre zurückliegt, befragt zu werden, zwingt zur Diplomatie – so ist vielleicht die auffällige Diskrepanz zwischen Rosas Erzählung und Brechts zeitgenössischen Notizen zu erklären.

Die Befragungen sind nicht unabhängig von einander entstanden. Werner Frisch dürfte sein Material vor der Veröffentlichung Max Högel zur Verfügung gestellt haben – die beiden Texte ähneln sich auffallend.

Breloer 1977 (Film)	Grieser 1978	Tetzlaff 1978 (Film)
<p>Rosa: Und dann simmer zweieinhalb Jahr ... war mer befreundet, gell, und nach zweieinhalb Jahr isch mir's halt e bissle unheimlich worden. Wenn er mich in den Arm genommen hat, und dann war er halt so komisch und da hab i Angst kriegt (<i>lacht herzlich</i>). Und dann hat mei Freundin gesagt, du bisch komisch zum Brecht. Du verschertsch dir dein ganzes Glück. Und dann hab ich zu ihr gesagt: Ja Paula, möchtsch'n net du? Das ist die Bi.</p> <p>Sprecher: Die kannte er ja auch schon damals.</p> <p>Rosa: Ja das war ja mei Freundin. Und dann ... hab ich Schluss gemacht, und die haben sich dann angefreundet. Und dann hat sie halt e Kind kriegt, und das wär mir passiert, ne (<i>lacht</i>). Und da hab i halt Angst gehabt.</p>	<p>Schon die Banholzer – auch sie lebt in Augsburg. Wie anders ist da alles! Marie A. hatte sie einst zur Freundin – dann, als Brecht von dieser zu jener wechselte, war es damit aus. Sie redet nicht gern von der Rivalin – und wenn, dann nicht ohne Strenge.</p>	<p>Und dann, mei Freundin war die Paula Banholzer, die Bi. Die war mei Freundin. Und die hat g'sagt, du bist so wegwerfend mit ihm, du verscherzsch dir dein ganzes Glück. Und dann hab ich gesagt, ja Paula, willsch ihn net du? (<i>lacht</i>) Ich hab Angst vor ihm. Dann hat sie gesagt, wenn er mich megen tät, sofort. Und ich hab Schluss g'macht und sie hat halt keine Angscht vor ihm g'habt, gell, und hat dann einen Sohn bekommen. Und des wär mir passiert.</p>

Die Publikation des Standardwerks von Frisch/Obermeier 1975 und die gründliche Zeitzeugen-Doikumentation durch Breloer 1977 haben dann Grieser und Tetzlaff zu eigenen Arbeiten veranlasst, mit denen sie das veröffentlichte Bild von Rosa Amann wohl in ihrem Sinne zurechtrücken wollten.

Die Filme enthalten Schnittstellen, die gedruckten Texte sind redigiert. Es mag einiges unter den Tisch gefallen sein. Aber ohne diese Interviews wäre fast nichts von Rosa Amann erhalten geblieben. (*mf*)

#### Quellen:

Frisch 1966: Werner Frisch/K.W. Obermeier, „Marie A.“, in: *Brecht in Augsburg: Erinnerungen, Dokumente, Fotos*. Berlin: Aufbau, 1975. Benutzte Auflage: 1997, S. 114-117.

Högel 1968: Max Högel, „Augsburg und Bert Brecht: Geschichte einer Heimkehr“, *Augsburger Allgemeine*, 10. Februar 1968, S. VIII.

Breloer 1977: Heinrich Breloer (Regie), Film „Bi und Bidi in Augsburg“ (Ausschnitt), als DVD neu herausgebracht zusammen mit seinem Film *Brecht* (Special Edition) 2019.

Grieser 1978: Dietmar Grieser, „Erinnerung an den Eugen B.: Die Muse von Augsburg“, in: *Piroschka, Sorbas & Co: Schicksale der Weltliteratur*, München-Wien: Langen-Müller, 1978, S. 225-233.

Kurt Tetzlaff (Regie), Film „Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen“, DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1978 (von der DEFA-Stiftung freundlicherweise als digitalisierte Kopie zur Verfügung gestellt). ¶

# WIE EIN „ROSA MARIA A.“ GEWIDMETES EIGENHÄNDIGES GEDICHT BRECHTS AUS LONDON ZURÜCK NACH AUGSBURG KAM

Helmut Gier

## Music, Continental Manuscripts and Printed Books, Science and Medicine

including

The Autograph Manuscript of Kafka's 'The Trial'

comprising

Printed Books, Autograph Letters and Manuscripts

INCLUDING

THE NINTH GERMAN BIBLE, NUREMBERG, 1483

THE FIRST SPANISH EDITION OF SENECA'S WORKS, SEVILLE, 1491

THE FIRST EDITION OF EUCLID'S *Elementa* 1482

AN IMPORTANT SERIES OF EARLY POEMS BY BERTOLT BRECHT

AN AUTOGRAPH LETTER SIGNED BY ALEXANDER PUSHKIN

AN AUTOGRAPH MANUSCRIPT OF PART OF BEETHOVEN'S *Archduke Trio*

AN AUTOGRAPH DRAFT OF THE 'WEDDING MARCH' FROM WAGNER'S *Lohengrin*

### Days of sale

Thursday 17th November 1988 at 11.00 am and 2.30 pm  
and

Friday 18th November 1988 at 11.00 am

In the Grosvenor Gallery

Bloomfield Place, New bond Street, London W1

### On view

At least two weekdays previously, 9.00 am to 4.30 pm

In sending order bids this catalogue

may be referred to as "FRANZ"

Catalogue: Price £15.00

## SOTHEBY'S

FOUNDED 1744

Auctioneers of Literary Property and

Works Illustrative of the Fine Arts

34-35 New Bond Street, London W1A 2AA

Telephone: (01) 493 8080

Telex: 24454 SPBLON G

Registered at the above address No. 874867

THIS SALE IS SUBJECT TO THE CONDITIONS OF BUSINESS PRINTED  
AT THE BACK OF THIS CATALOGUE AND TO RESERVES

Die spektakulärste Auktion, an der ich in meiner gesamten Amtszeit als Direktor der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg teilgenommen habe, fand am 18. November 1988 bei Sotheby's in London statt. Zahlreiche aufgereichte Fernsehkameras signalisierten dabei das riesige mediale Interesse, als das Manuskript von Kafkas „Der Prozess“ zum Rekordpreis von 3,5 Millionen Mark für das Deutsche Literaturarchiv in Marbach ersteigert wurde.

Bei dieser Auktion gelangte auch, wie schon auf dem Titelblatt des Katalogs angepienes wurde, „an important series of early poems by Bertolt Brecht“ unter den Hammer. Dabei handelte es sich um sechzehn Nummern mit poetischen Texten von der Hand des jungen Brecht aus den Jahren 1916 bis 1920, was in der Tat herausragende Bedeutung besaß. Denn Briefe Brechts tauchen immer wieder einmal auf, Gedichtmanuskripte, noch dazu zum Teil unbekannte, sind hingegen von größter Seltenheit. Ich reiste also selbst nach London in der Hoffnung, auf den Auktionsverlauf reagieren und bei begrenzten finanziellen Mitteln einige der Autographen erwerben zu können. Da durch das sensationelle Angebot des Kaf-

- 169 BRECHT (BERTOLT) AUTOGRAPH POEM ENTITLED 'DIE MÄNNER DER SEE', comprising four five-line stanzas beginning "Helle Zeit, hollaheh, denn der Krieg beginnt! . . .", 2 pages, 4to, lower edge torn, not affecting text, signed at end "Bert Brecht" and dated 1916

Apparently unpublished.

£1,500-2,000

- 170 BRECHT (BERTOLT) AUTOGRAPH POEM beginning "Bonnie Mac Sorel freite . . .", comprising five quatrains with some autograph corrections, signed at end "Bert Brecht" with a note "Meiner kleinen Rosa Maria A", 2 pages, 4to, no date

Apparently unpublished. "Rosa Maria A" may be Marie Rose Aman, who met the eighteen-year-old Brecht in 1916 and received from him her first kiss. His letters to her and an entry in her album were destroyed in the air raids on Augsburg in the second world war. The poem 'Erinnerung an die Marie A.' recalls their youthful love-affair.

£1,500-2,000

Katalogabbildung: Aus dem Bestand der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

ka-Manuskripts aber ein Großteil der internationalen Händlerelite im Saal anwesend war und diese dann doch das eine oder andere Stück ersteigern wollte, wurden so gut wie alle ausgerufenen Brecht-Autographen weit über dem Schätzpriß zugeschlagen, so dass sich diese Hoffnung nicht erfüllte.

Nach Rücksprache mit Brecht-Kennern und den Herausgebern der damals im Entstehen begriffenen großen kommentierten Ausgabe und auch aus einem besonderen Augsburger Interesse heraus stand an erster Stelle der Wunschliste der zu erwerbenden Stücke das Gedicht „Bonnie Mac Sorel freite“, dessen Ankauf mir dann auch wenigstens gelang. Denn dieses Gedicht war einerseits völlig unbekannt und andererseits mit der handschriftlichen Widmung „Meiner kleinen Rosa Maria A.“ unmittelbar mit der Augsburger Jugendzeit des großen Dichters verwoben. Mit diesem wahrscheinlich 1916 entstandenen eigenhändigen Gedicht wird Brechts frühe Jugendliebe Maria Rosa Amann eindeu-

tig als Widmungsempfängerin eines poetischen Texts von ihm fassbar, während diese Beziehung in dem berühmten Liebesgedicht „Erinnerung an die Marie A.“ so deutlich nicht zum Ausdruck gebracht wird.

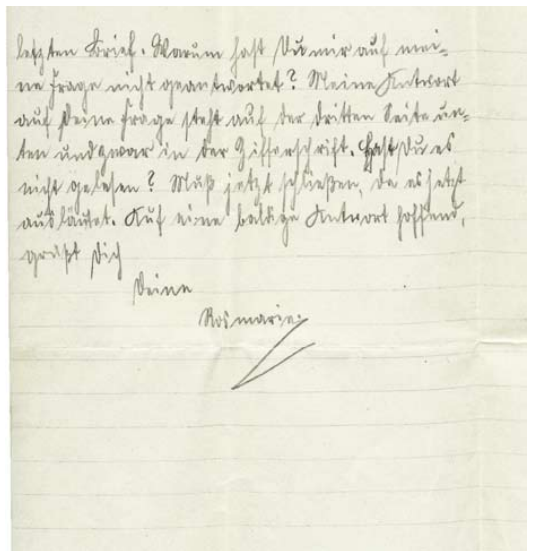
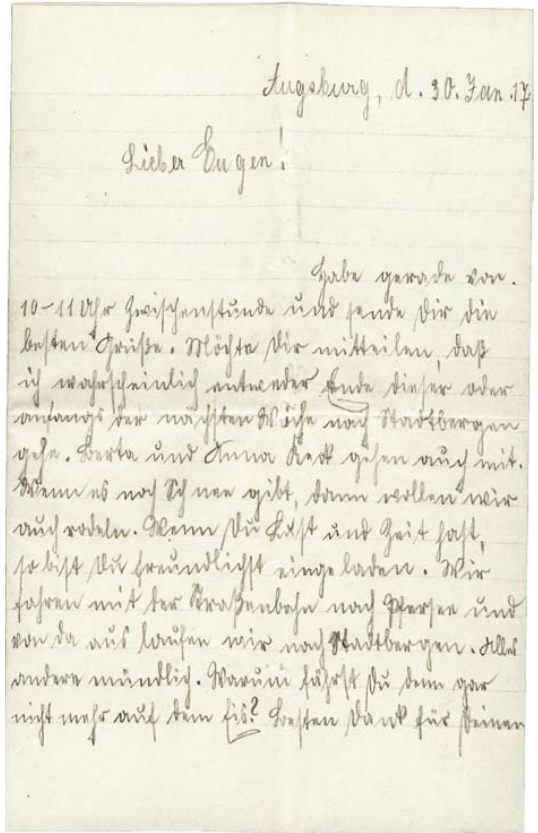
Bleibt am Ende die Frage, aus welchem Besitz diese Handschrift wie auch die anderen stammen, denn es deutet alles darauf hin, dass sie aus derselben Quelle kommen. Auktionshäuser schweigen sich ja über Vorbesitzer und Einlieferer aus. Der Zeitraum 1916 bis 1920 und die an zwei Stellen genannten Freunde Brechts, die Brüder Ludwig und Rudolf Prestel, lassen die Vermutung zu, dass die Manuskripte einst in ihrem Besitz waren. Ludwig Prestel, ein Klassenkamerad von Brechts Bruder Walter, vertonte bekanntlich Gedichte und Balladen des jungen Augsburger Dichters. Brecht könnte ihm die fast alle sangbaren poetischen Texte von seiner Hand einst zum Komponieren gegeben haben. Aber das muss Spekulation bleiben. ¶

## ROSA SCHREIBT EUGEN

In einer Zeit, wo Jugendliche einer strengen elterlichen und schulischen Aufsicht unterworfen waren, war es nicht einfach, sich mit dem anderen Geschlecht zu verabreden. Ein erprobtes Mittel der Heimlichkeit waren zugesteckte Briefe, von denen offenbar Brecht und Rosa Amann häufiger Gebrauch machten. So hat sich immerhin dieses eine Dokument aus der Hand von Rosa Amann erhalten, ein Brief an „Eugen“ mit liebevoll-schwungvoll gestaltetem „E“ vom 30. Januar 1917, mit Einladung zum Rodeln in Stadtbergen („Straßenbahn nach Pfersee“), natürlich gemeinsam mit ihren Freundinnen Berta und Anna.

Der Brief wirkt fröhlich und selbstbewusst. So fragt sie ihn, warum er sich nicht mehr beim Eislaufen sehen lässt und warum er ihre Frage aus dem letzten Brief nicht beantwortet hat, wo sie ihm doch seine Frage auf der dritten Seite „in der Zifferschrift“ beantwortet habe. Ein Geheimcode war also auch in Gebrauch, man weiß ja nie. Und es wirkt, als könnte in dieser Phase ihrer Freundschaft ihr Interesse an ihm größer gewesen sein als umgekehrt. Sie unterzeichnet mit „Rosmarie“, Brecht verwendet diese Form ihres Namens mehrfach in seinen Briefen an Cas von Ende 1917. (mf)

Quelle: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, BSX2 Amann. Stammt aus dem Nachlass von Walter Brecht. Vgl. Hillesheim/Parker, „Vier (fast) unbekannte Frauenbriefe an Bertolt Brecht“, *German Life and Letters* 4/2011. Deren Lesart „Berta und Anna Beck“ ist wohl irrig; das Klassenverzeichnis des Englischen Instituts listet die Schwestern Berta und Anna Keck. ¶





## BRECHT SCHREIBT ÜBER ROSA

*Von 1917 bis 1920 gibt es mehrere Erwähnungen der Rosa Amann in Briefen und Notizen von Brecht (GBA Bd. 28 und 26.)*

(Brief an Cas, Anfangs September 1917, vom Tegernsee): Die Rosa hat mir geschrieben und die Marke schief draufgepappt.

(weiterer Brief an Cas, im September 1917, vom Tegernsee): Damit viele Küsse, o du wundervolle Rosa Maria, und Dir viele Grüße, lieber Cas Par / von Deinem / lieben / Bert Brecht

(Brief an Cas von München aus, 8. Nov. 1917): Jetzt aber eine Aufgabe! 1) Ich bitte dich um ein Kartönchen für die Rosmarie, Rosa Maria.

(Brief an Cas von München aus, 18. Dezember 1917): Lieber Cas, [...] Ich werde die Rosmarie nicht küssen, ein anderer küßt sie. Dieses kleine Ereignis bohrt in mir herum, obwohl es gleichgültig ist in Anbetracht des Weltkrieges und wenn man das große und unerbittliche All der Erscheinungen „ins Auge faßt“. [es folgen längere Ausführungen über Rosmarie]

(Brief an Caspar Neher, Anf. Feb. 1918): Tue doch alles, einen Urlaub herauszuschinden! Jetzt bin ich immer daheim und mache vormittags Lieder für die Gitarre, die ich nachmittags niemand vorsingen kann. Paul Bittersüß ist freilich herrlich. Das Eis geht nimmer. Jetzt muß ich wieder Eis essen anfangen. Leider hat die kleine Rosmarie („Bumerang“ nenne ich sie neuerdings) im Eisladen (ich warne dich vor dem „Auf-den-Bauch-fallen“) geäußert: Im Geschlechtlichen würde sie es nicht so genau nehmen! Es ist bitter, daß aus Kindern Leute werden, aber es ist leider noch bitterer, daß aus Leuten auch Kinder werden können! Früher meinte ich, ihr fieb-

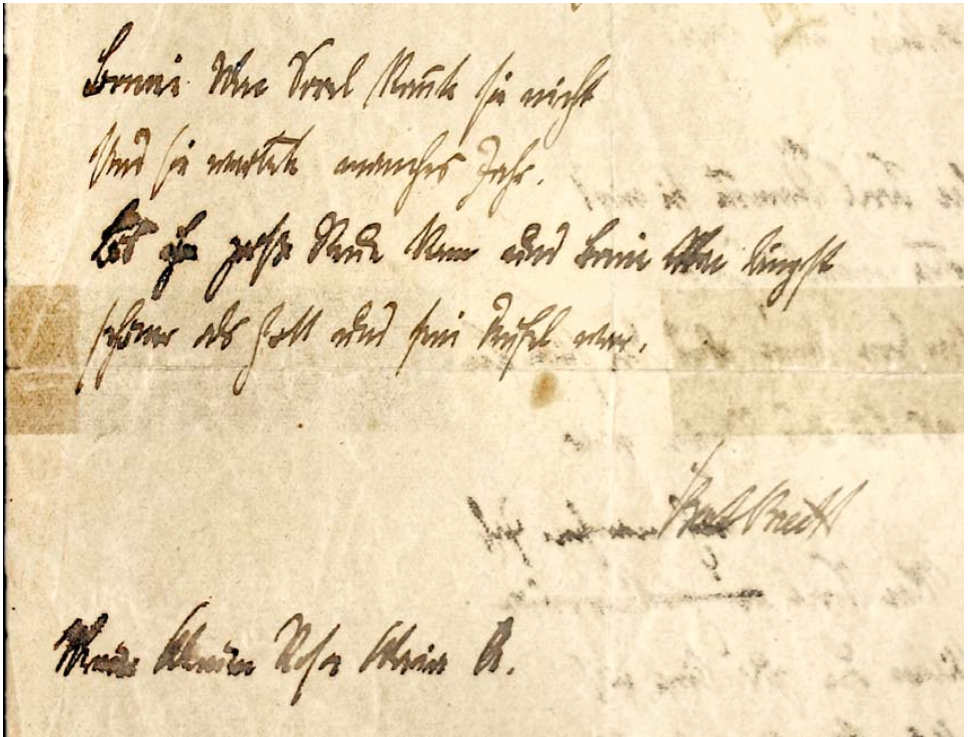
riges Gesichtchen verrate Schwindsucht. Jetzt weiß ich, daß es ganz im Gegenteil eine viel gefährlichere Vermehrungssucht verbirgt. Es ist schade, daß ich so roh werde.

(Brief an Caspar Neher, Anfang April 1918): Ich tue nicht sehr viel. Entweder ist Bittersüß da. Oder sie ist nicht da. Dann warte ich auf sie. Jondelfahrt am Pfuhle mit Lampions. Ob die Sache nie abflaut? Bete, Kaspar Rudolf! Sonst zerfalle ich. Sieht die Rosa Maria nicht lieblich aus auf dem Foto-bildchen? Aber sie geht auf Verführung aus wie eine läufige Hündin. Sie lag einem im Arm wie Schelatin (flüssig); sie floß in die Falten. Ex. Schade, daß ich sie nicht genommen habe, als ich noch nicht daran dachte. Hättest Du? Auf einer Kinderbank in den Anlagen? „Ich liebe dich so! Rockhoch! Bums-dich!“ Brrr!

(Brief an Caspar Neher, 13. April 1918): Übrigens habe ich Dir schon geschrieben. Zweimal. Einmal mit einer Foto der kleinen Rosmarie. Hast Du das nicht gekriegt?

(Tagebuch 1920, Sonntag, 22. August 1920): Nachmittags ist Bi da, sie kocht Tee, den wir im schönen Zimmer nehmen, auf der Chaiselongue, bequem vom Rauchtischchen. Das ist sehr angenehm, Teetrinken ist ein seelenvoller Sport. Bi hat so hübsche, weiße Beine, die etwas Aufmerksamkeit unbedingt beanspruchen können. Sie ist gerade Hausfrau und muß ihren kleinen Bruder erziehen. Wenn sie schimpft, dreht sie sich schnell um und läuft hinaus, weil sie lachen muß.

Vorher bin ich mit der Rosmarie gespaziert, sie ist aufgegangen und verblüht, ich verlasse sie ganz, Gott behüte sie! Sie ist noch immer kindisch, infantil, lacht viel und auf bestürzende Art, ihr Lachen ist nicht weniger beunruhigend als ein Blutbrechen. ¶



## BRECHTS KAUM VERSCHLÜSSELTE BOTSCHAFT AN ROSA 1916

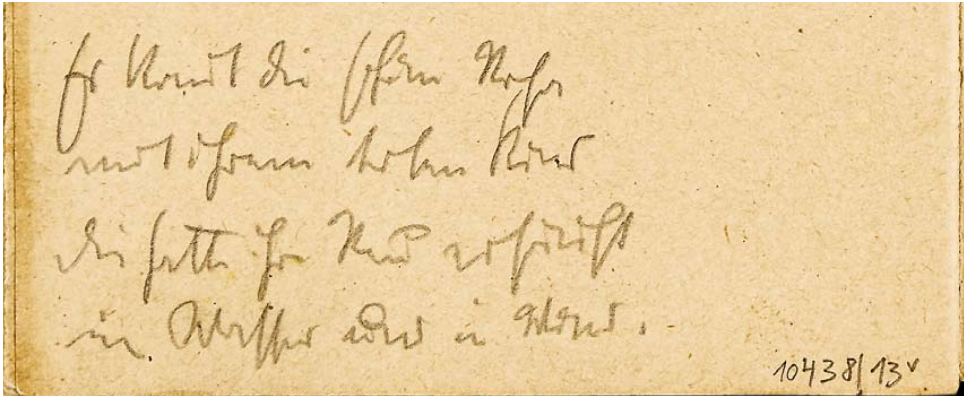
Das Manuskript „Bonnie Mac Sorel freite“, wird auf 1916 datiert (GBA 13, S. 89f.; vgl. Artikel von Helmut Gier in dieser Ausgabe) und ist „Meiner kleinen Rosa Maria A.“ gewidmet. Es könnte sich um einen Entwurf für das Gedicht handeln, das Brecht ihr nach ihrer Erzählung ins Poesiealbum schrieb (woraufhin die Seite sofort von unbekannter Hand herausgerissen wurde). Es könnte auch eines von den Gedichten sein, die er nach ihrer Aussage ihr öfter geschrieben hat; sie hätte sich stattdessen einen „g'scheiten Brief“ gewünscht (Film Tetzlaff).

Das Gedicht enthält eine sehr eindeutige Botschaft: Eine Frau, die dem „Bonnie Mac Sorel“ die kalte Schulter zeigt, wird es bereuen, wenn er eine andere heiratet, aber

dann wird es zu spät sein. Das Gedicht ist in der Form schottisch-irischer Balladen geschrieben, aber selbst Stephen Parker hat in seiner Brecht-Biografie kein eindeutiges Vorbild identifizieren können.

Später schenkte Brecht mehreren Frauen eine Ausgabe von Paul Claudels „Der Tausch“, woraus sie offenbar schließen sollten, er werde sich mit einer allein nicht zufrieden geben. Ähnliches signalisiert er hier Rosa Amann. Jedoch ist ungewiss, ob sie den Text je lesen konnte, und wenn, ob sie die Botschaft verstanden hat. (mf)

© Staats- und Stadtbibliothek, dokumentiert in: Gier/Hillesheim (Hrsg.), *Die Schätze der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek*, Augsburg: Wißner, 2014. ¶



## ROSA ALS REALER BEZUG IN TEXTEN BRECHTS

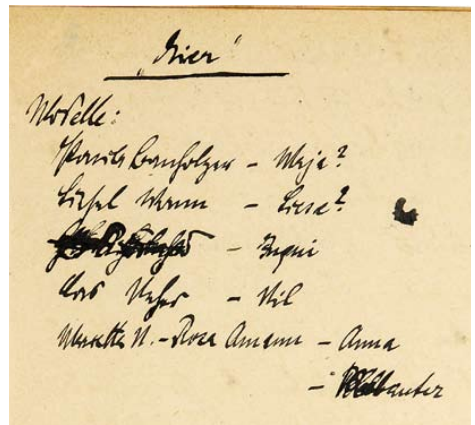
Brecht hat in literarischen Entwürfen mehrfach auf Rosa Amann angespielt. So notiert er 1919 im Notizbuch NB 2<sup>1</sup> ein Gedicht „Die Sünder“, später, stark verändert, unter dem Titel „Von den Sündern in der Hölle“ in *Bertolt Brechts Hauspostille* (1927) aufgenommen. Das Gedicht schildert das voraussichtliche Schicksal einiger Personen nach ihrem Ableben; nicht alle namentlich Genannten sind bisher identifiziert. Auf Seite 13<sup>v</sup> stehen neben anderen Strophen, die es auch nicht in die endgültige Fassung geschafft haben, folgende Zeilen:

Es kommt die schöne Rosa  
mit ihrem toten Kind  
die hatte ihre Reu ersäuft  
in Wasser und in Wind.

Das kann als Hinweis gelten, dass Rosa Amann auch noch 1919 für Brecht eine Rolle spielte, zumindest in Gedanken.

Anfang 1920 entwirft Brecht im Notizbuch 3 ein Theaterstück mit dem Titel „Die Bälge“<sup>2</sup>. Thema ist die drohende ungewollte Schwangerschaft: Junge Leute diskutieren

über Möglichkeiten des Abbruchs, der damals unter hoher Strafe stand (§ 218 drohte bis zu 5 Jahre Zuchthaus an). In einer zu diesem Entwurf gehörenden Skizze mit der Überschrift „Eier“<sup>3</sup> ordnet Brecht den Rollen im Stück reale Namen zu, als „Modelle“. (siehe Abb.) Auch hier konnten nicht alle Namen mit realen Personen verknüpft werden, aber der erste ist Paula Banholzer, ein weiterer Rosa Amann. Nur ein paar Seiten weiter, also in zeitlicher Nähe, trägt Brecht sein „Sentimentales Lied No. 1004“ ein, später berühmt unter dem Titel „Erinnerung an die Marie A.“<sup>4</sup>



1 © Bertolt-Brecht-Archiv NB 02 BBA 10438 13v 14r, vgl. Martin Kölbl/Peter Villwock (Hrsg.), *Bertolt Brecht Notizbücher* Bd. 1, Berlin 2012, S. 91–96

2 GBA 10, S. 143–149

3 © Bertolt-Brecht-Archiv NB 03 BBA 11087 26r

# DER PRÄSES IGNAZ STEINHART – EIN ANSTOSS FÜR BRECHTS SATIRE AUF DEN KATHOLISCHEN GESELLENVEREIN (KOLPING)

Michael Friedrichs



Präses Ignaz Steinhart 1907 (Archiv des Bistums Augsburg, Fotosammlung Lingg, Bd. XIII, 1907)

In Rosa Amanns überlieferten Erzählungen über ihren angedrohten Schulausschluss 1917 finden sich kleine Varianten: ob das Gespräch mit der Oberin Gertraud Neher in der Schule stattfand oder im Katholischen Gesellenverein in der Frauentorstraße (heute Kolping), ob der Präses dabei war oder nicht. Einmal, im Interview von Frisch 1966, nennt sie einen Namen, Frisch notiert „Steinhart“.

Ignaz Steinhart ist 1916 einer von zwei Religionslehrern am Institut der englischen Fräulein und „Präses des kath. Gesellenvereins“. Ob ihm in seiner Eigenschaft als Präses auch eine geistliche Aufsicht über die nahegelegene Schule oblag, konnte ich nicht herausfinden.

og., Kgl. Oberrangiermstr., Hermanstr. 32/II.  
**Steinhart** Ant., Fabrikarb., Warientorgerstr. 12/II.  
 – Jakob, Rangiergeh., Laugingerstr. 14/II.  
 – Ignaz, Benefiziat u. Präses d. kath. Gesellenvereins, Frauentorstr. F 14/I. ☞ 2771.

**Institut der englischen Fräulein.**  
 (Frauentorstraße E 10–13.)  
 Vorsteherin: **Neher** M. Gertraud.  
 Religionslehrer: **Schwab** Anton, K. geistl. Rat,  
 Manualbenefiziat; **Steinhart** Ign., Präses  
 des kath. Gesellenvereins.

Einträge zu Ignaz Steinhart im Augsburgischer Einwohnerbuch 1916.

Das Augsburgische Kolpingwerk hat in mehreren Bänden die Geschichte des Gesellenvereins aufgearbeitet. In Band 3, verfasst von Simone Herde,<sup>1</sup> finden sich einige Details mit Bezug auf etwa die Zeit der Beziehung Rosa–Brecht:

Bereits 1912 hatte Benefiziat Ignaz Steinhart<sup>2</sup> das Amt des Lokalpräses von Benefiziat Jakob Erdt übernommen, das dieser aus gesundheitlichen Gründen niedergelegt hatte. Benefiziat Steinhart oblag es nun, den Zentralgesellenverein über die schweren Jahre des 1. Weltkrieges zu führen.

Schon vor dem 1. Weltkrieg hatte der Gesellenverein sich auch um die Kolpingssöhne

- 1 Die Entwicklung der katholischen Gesellenvereine/Kolpingsfamilien in der Diözese Augsburg vom 1. Weltkrieg bis zum Ende des 3. Reiches, Augsburg 1998. Die beiden folgenden Fußnoten sind Teil des Zitats.
- 2 Ignaz Steinhart, geb. am 15.02.1879 in Meringerszell, ordiniert am 28.07.1907, vom 14.05.1912–13.05.1927 Benefiziat von St. Servatius und in dieser Zeit Präses des Zentralgesellenvereins Augsburg, anschließend Studienprofessor in Augsburg. Als Diözesanpräses wirkte Ignaz Steinhart von 1919–1935. Er verstarb am 21.09.1949 als Bischöf. Geistlicher Rat in Apfeltrach.

beim Heeresdienst gekümmert. Das beweisen die im Zentralgesellenhaus abgehaltenen speziellen Soldatenvorbereitungskurse, wie z. B. am 5. August 1912.<sup>3</sup> Nach dem Ausbruch des Krieges engagierten sich die Katholischen Gesellenvereine Augsburgs, also auch der Zentralgesellenverein, weiterhin in der vormilitärischen Ausbildung ihrer Mitglieder. Zu diesem Zweck wurde im Oktober 1914 eine „Jugendwehr der katholischen Gesellen- und Jugendvereine“ mit etwa 300 Mitgliedern in Augsburg gegründet. Diese Jugendwehr wurde in das Augsburgische Jugendregiment eingegliedert, das eine Schöpfung des Generalleutnants von Hößlin war.

Es ist nicht bekannt, in welchem Umfang – über das Intermezzo in Sachen drohender Schulausschluss von Rosa Amann hinaus – Brecht den Katholischen Gesellenverein im allgemeinen und seinen Präses Ignaz Steinhart im besonderen wahrgenommen hat. Die im Zitat geschilderte Kriegsfreude war es jedenfalls nicht, die Brecht 1919 satirisch aufgriff.

In seinem Einakter „Lux in tenebris“ lässt Brecht einen namenlosen Kaplan als „Vorstand des Christkatholischen Gesellenvereins“ auftreten, der gemeinsam mit 73 Gesellen die Geschlechtskrankheiten-Ausstellung des Herrn Paduk in der „Bordellgasse“ (die Augsburgische Hasengasse, nicht weit von der Frauentorstraße) im Rahmen von „Volksaufklärung“ besuchen will. Für den Eintritt wird dem Vorstand ein Gruppenrabatt eingeräumt: 100 Mark. Der Vorstand bedankt sich am Ende des Vortrags mit den Worten: „Das war gut gesprochen. So spricht nur ein Erwählter Gottes. Haben Sie Dank dafür!“ (GBA 1, S. 303)

Brecht hatte während seines Militärdienstes mit Geschlechtskrankheiten zu tun – sie waren während des Krieges sehr verbreitet. Brechts militärischer Vorgesetzter, Dr. Juli-

<sup>3</sup> Vgl. Protokollbuch des KGV Augsburg-Oberhausen 1909–1920.



Anzeige für die von Dr. Julius Raff organisierte Ausstellung (Augsburger Neueste Nachrichten, 4.9.1919)

us Raff, war Dermatologe, erfahren, human und sozial engagiert<sup>4</sup>. Er organisierte nach dem Krieg eine Ausstellung für die „Deutsche Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten“ im Café Maximilian (ab 5. September 1919). Die Ausstellung informierte über Ursachen und Verlauf von Geschlechtskrankheiten (siehe Anzeige). Im Unterschied zu dem gewinnorientierten Unternehmen des Herrn Paduk war der Besuch kostenlos, und es gab spezielle Öffnungszeiten für weibliche Personen.

Dass Brecht den Katholischen Gesellenverein in den rasch skizzierten Einakter einbaut, kann man wohl als kleine, verklausulierte Rache werten: Etwa zwei Jahre nach dem mit taktischem Geschick verhinderten Eklat setzt Brecht Präses Steinhart dieses satirische Denkmal. ¶

<sup>4</sup> Kurzbiografie zu Dr. Julius Raff in: Augsburgs jüdische Ärzte im Nationalsozialismus, hrsg. von Benigna Schönhausen, Augsburg 2016, S. 50–54, mit Literaturhinweisen.

## „IN BADEN-BADEN WAR ES SEHR BESCHISSEN.“

Jan Knopf

Dieses Fazit formulierte Kurt Weill unmittelbar nach dem Ende der *Kammermusik Baden-Baden 1929* am 2. August in einem Brief an seinen Freund Hans Curjel. Was war geschehen? In der Vorwoche war Weills *Lindberghflug* gleich drei Mal auf dem Gipfeltreffen der internationalen Avantgarde der Neuen Musik im mondänen Kurort – ein Kritiker schrieb vom „musikalischen Locarno“ – erfolgreich aufgeführt bzw. gesendet worden, hatte vor Ort die Säle gefüllt und in der abschließenden Radioübertragung mindestens eine Million Hörer in ganz Deutschland erreicht, mehr, als die gleichzeitig en suite laufende *Dreigroschenoper* im Berliner Theater am Schiffbauerdamm an Publikum hatte.

Die einschlägigen Musik-Zeitschriften brachten seitenlange Berichte voll des Lobes über das außergewöhnliche Kulturereignis mit dem bescheidenen Titel, und selbst die Tageszeitungen verfolgten Tag für Tag die Film-, Rundfunk-, Konzert- sowie Theaterspektakel im sonnenreichen Sommer 1929 am Schwarzwald, dem letzten Sommer vor dem Absturz in die Krise und dem Erwachen Deutschlands im Grauen von Nationalismus und Militarismus. Gleichzeitig feierte Berlin auf dem ersten (und letzten) *Welt-Reklame-Kongress* (11.–15. August) die „neue wirtschaftliche Internationalität“ nach den Mottos: „Wie kann die Welt denn wissen, daß man etwas Gutes zu verkaufen hat, wenn man es ihr nicht anzeigt“ (Vanderbilt; Eisenbahnmogul) und „Es ist kostspielig, unbekannt zu bleiben!“ (Herbert N. Carson; Manager). „Reklame“ war damals noch synonym mit „Propaganda“ und dokumentierte so ungewollt die nicht nur verbale Vernetzung von Konsum und Politik.

Ja, und um diese Verstrickung im neuen Massenmedium Radio zu vermeiden, ging es auf dem Musikfest. Das war gründlich danebengegangen.

Da die Festivalreihe *Deutsche Kammermusik*, die 1927 aus Donaueschingen zu den schwarzen Wäldern wanderte, in erster Linie der „Gemeinschaftsmusik“ galt, vertreten durch die Musikantengilde Fritz Jödes und durch die Neue Musik Paul Hindemiths, und allgemeines Ansehen genoss, sahen der (gerade neu ins Amt getretene) Intendant der *Berliner Funk-Stunde* und Vertreter der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) Hans Flesch die Chance, das noch durchaus neue Medium thematisch einzubringen und quasi als Versuchsanordnung für unerprobte Formen der Rezeption zu nutzen. Offiziell gab es den Rundfunk erst ab Oktober 1923. Er erreichte 1929 bei über 3 Millionen angemeldeten Radiogeräten ein soziologisch unerforschtes, anonymes Massenpublikum und stellte die Frage nach „Gemeinschaft“ und ihren Umgang, besser: Gebrauch, mit den neuen technischen Medien neu.

Da die Musik den wesentlichen und vor allem den quantitativ umfangreichsten Anteil im Programm des Rundfunks einnahm, gab die RRG als Thema die „Eigenkunst des Rundfunks“ vor mit dem Titel: *Originalmusik für Rundfunk*. Um der Internationalität der Musik gerecht zu werden, versammelte die RRG über einen Ende 1928 beschlossenen Aufruf im Kurort die Avantgarde der Neuen Musik aus Frankreich, UdSSR, England, USA, Dänemark und natürlich Deutschland, sowie für die Texte die erfolgreiche aktuelle Dichtung von Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Bert Brecht. Hinzu

kam die Creme des noch in den Kinderschuhen knirschenden Tonfilms, für den die Musik eine zentrale Rolle spielte: Hans Richter, Alberto Calvacanti, Walther Ruttmann.

Nicht zuletzt unterstrich die RRG ihr kostspieliges Engagement in Baden-Baden, dass sie für die Hauptveranstaltung am Samstag Vormittag den führenden Nachrichten-Techniker und Direktor des Heinrich-Hertz-Instituts (Berlin), Karl Willy Wagner, im Großen Bühnensaal des Kurhauses (über 800 Plätze) verpflichtete. Wagner baute tatsächlich ein riesiges elektrotechnisches Laboratorium für Toneffekte auf und ließ es mit rasantem Klanggetöse aufs – allerdings denn doch spärliche – Publikum los. Das Ziel war: eine der Apparatur des Rundfunks angemessene Ästhetik und die technischen Möglichkeiten des Mediums umsetzende Musik hör- wie sichtbar zu machen und endlich den – inzwischen staatlich verankerten – Bildungsauftrag des Massenmediums Radio durchzusetzen.

Die Technik der Wellenübertragung brachte bisher unbekannte und buchstäblich „unerhörte“ Klangerlebnisse hervor, die, weil sie unsichtbar blieben, aus einem scheinbaren Nichtshervorkommen schienen. Insofern – das ist heute weitgehend vergessen – war das Radio die eigentliche Mediensensation in den Zwanziger Jahren, nicht der Film, dessen „Machart“ durch das Licht („Lichtspiele“) sichtbar und nachvollziehbar blieb. Das heimatische Wohnzimmer, als der Empfangsraum des Radios, verband sich auf einmal mit dem Himmel über uns, dem Welten-Raum, dem All, dem Äther, alles Begriffe, die bis dahin der Philosophie und der romantischen Poesie vorbehalten schienen. Ein fremdartiges Jenseits drückte sich über die Ohren in den Kopf, öffnete bislang ungeahnte Fernen, ließ Töne ein in die gute Stube, die sich als unsichtbare Gäste mit an den heimischen Tisch setzten, als gehörten sie nun mit zur Familie: „ätherophon“ „ra-

diophon“, „audiophon“ und „sphäreophon“ hießen die volltönend schillernden Begriffe. Albert Einstein übersetzte sie 1930 auf der *Internationalen Funkausstellung* in Berlin enthusiastisch mit „Götterfunken“.

Was blieb davon heute? Getaktete Musikstückchen von zwei bis höchstens vier Minuten Dauer, repetierende, gut trainierte Stimmen mit Slogans aus dem Mischpult („gehört gehört!“; so der SWR in seinem 1. Programm) und ellenlange Verkehrsmeldungen nach identischem Format sowie in halbstündiger Wiederholung eine Portion Nachrichten mit Wortbeschränkungen und stets gendergerechter Sprachregelung. Da inzwischen das Bildangebot über Smartphone top ist (schon gar nicht mehr das Fernsehen, das auch nur noch in einer Ecke flimmert), gehört „gehört, gehört“ als Nebengeräusch mehr oder minder unbeachtet zum eingewohnten Alltag. Nichts mit „Ätherwellenmusik“ oder „Zauberei auf dem Sender“, wie das erste große Hörspiel von Hans Flesch hieß. Stattdessen dudeln entweder diffuse Dauergeräusche im Hintergrund der privaten Räume oder dröhnen aufdringliche Rhythmen zum Konsumanreiz in Geschäften und Gaststätten.

Genau diesen Trend besiegelte (nicht nur) für Kurt Weill mit seinem krassen Urteil die Veranstaltung von 1929 im Weltkurort. Gedacht und lange vorbereitet als maßgebender Impuls für das Medium Rundfunk (und Filmmusik) nahmen die politisch Verantwortlichen der Gemeinde Baden-Baden einen im Grunde läppischen Skandal zum Anlass, die Veranstaltungsreihe zu canceln: die Clownsszene des *Lehrstücks* „von Brecht-Hindemith“ (so die offizielle Sprachregelung). Sie geriet in der Ansicht von Kritik und Publikum zur öffentlichen Menschen-Schlachtung, obwohl sie, als Zirkusnummer aufgemacht, allenfalls Kasperle-Theater war. Das Blut spritzte nur in den Hirnen der Anwesenden, nicht jedoch auf dem Podium der Stadthalle von Baden-Ba-



Radiowellen überfluten die Erde: Das Fachblatt der Radiohändler feiert 1927 das neue Medium (Bild: Wikimedia Commons).

den. Dort wurde nur handgreiflich demonstriert, dass der Mensch dem Menschen nicht hilft.

Der weiterhin ideologisch hochgehaltene „Einzelne“ war in der Massengesellschaft ein Niemand geworden. Der industrielle Aufschwung versprach zwar einen gewissen Wohlstand, strich jedoch die Rolle des selbstbestimmten Individuums und ließ es in der Menge „aufgehen“. Heldenqualitäten bestimmten nun Masse und Markt, und diese nannten die neuen Herren im Militärjargon „Führer“.

Das „laufende Band“, das die Wirtschaft antrieb, griff in die Kultur ein, verwandelte diese zur Unterhaltungsindustrie und

besetzte die Bretter der Welt. Die moderne Stenotypistin, die „Tippmamsell“, das Fräulein vom Amt, strömte, getrieben vom Diktat der Uhr, jeden Morgen und jeden Abend im großen Fluss der eiligen Fräuleins, der Bubiköpfe, der kurzen Hänger-Kleider und fleischfarbenen Seidenstrümpfe, an ihren Arbeitsplatz und schwang des Abends – zumindest als Zuschauerin – ihre bloßen Schenkel im Takt der Maschinenkolben auf den Bühnen der Revuen im Friedrichstadt-Palast des Eric Charell.

Erwin Piscators *Schwejk*-Inszenierung von 1928 setzte den Markstein, der das Ende der bürgerlichen Kultur anzeigte und zugleich zum ästhetischen Ereignis aufpolierte: Der einzelne Mensch hat gegenüber den Papp-Kameraden, die endlos auf dem laufenden Band abrollen, keinen Gegenspieler mehr, der persönlich dingfest zu machen wäre; das klassische „Duell“ hatte ausgespielt. Als Widerstand gab es nur noch Schwejks umwerfendes Einverständnis und womöglich den Humor, das durchschaut zu haben.

Die Würde des Menschen ist antastbar. Das hatte der 1. Weltkrieg, die „Urkatastrophe“, gelehrt, der erste „totale“ Maschinenkrieg, durch Menschenmaterial bedient und an Menschenmaterial exekutiert. Nach dem Krieg Zusammenhänge auch nur anzudeuten war verpönt, galt als unanständig, pervers. Die Kriegs„versehrten“, die arm- und/oder beinlosen Krüppel, die zerschossenen Gesichter, die offenen blutigen Schädel, die Kriegszitterer oder Schüttelneurotiker wurden aus der Öffentlichkeit vertrieben. Individuelles Leid hatte gefälligst unsichtbar zu bleiben. Wer dagegen verstieß, wurde geächtet. Das handliche politische Schlagwort



hieß „Bolschewismus“; seine Synonyme lauteten Gleichmacherei und Destruktion oder Dekadenz. Kultur ist und bleibt Sache des autonomen schöpferischen Individuums. Die neuen Medien bedienten den Massengeschmack und waren folglich für Kunst nicht geeignet. So öffneten sie sich für Werbung und Propaganda, bereit vom „Volk empfangen“ zu werden. Die AEG bewarb ihre Radiogeräte mit dem Slogan: „Im Gleichschritt mit unserer Zeit“. Es war die Technik, die gleichmachte und gleichschaltete. Es ist ihr Prinzip: die Reproduktion, die ständige Wiederholung des Gleichen.

Die ideologische Brille verhindert die Sicht. Bereits die Zeitungen des Sommers 1929 pflegten das Thema der zentralen Veranstaltung in Baden-Baden, *Originalmusik für Rundfunk*, falsch zu zitieren. In der Weill-Forschung weniger, in der Brecht-Rezeption mehr setzte sich dieser Trend fort. Mit dem Spezialisten für das *Lehrstück*, Klaus-Dieter Krabiel, erklomm er nun die einsame Spitze. Schon mehrfach hatte Krabiel den Titel in seinem Standardwerk *Brechts Lehrstücke* (1993) entstellt zu „Originalkompositionen für den Rundfunk“ (S. 15), variiert als „Originalmusik für den Rundfunk“ (S. 43; jeweils gesperrt gedruckt), dann schrieb er den Fehler im *Brecht Lexikon* (2006) mit der Variante 1 fest (S. 174) und wiederholte ihn hartnäckig in seiner Polemik gegen meinen Artikel im *Dreigroschenheft* (2/2020, S. 28).

In diesem Zusammenhang fragt Krabiel zudem nach, was das „Schlagwort“ von der „Arteigenheit“, hier als Adjektiv „arteigen“ benutzt, mit dem Thema zu tun hätte:

In den drei offiziellen Programmanzeigen des Festivals (im Aufruf zur Teilnahme, im Vorprogramm und im umfänglichen Programm-buch) findet sich dieser ‚Terminus‘ nicht. Gesprochen wird dort von Originalmusik für den Rundfunk, von Rundfunkmusik, von rundfunkgemäßer oder rundfunkeigener

Musik oder von spezifischer Rundfunkmusik. (Ebd.)

Es scheint sich ja bloß um eine Kleinigkeit, einen zusätzlichen Artikel zu drehen: „für Rundfunk“, „für den Rundfunk“, eine Nuance? Jedoch, die Unterschiede sind gewaltig. Es ist eines, ob Musik für **den** Rundfunk, also zum Zweck ihrer Verbreitung durchs Medium, geschrieben wird, oder ob Musik unter Verwendung der Technik des Rundfunks, in seiner „Eigenheit“ mit einem neuen, bis dahin ungehörten Klang auftritt und eine neue „arteigene“ Ästhetik ermöglicht, vorausgesetzt, die Chancen, die die neue Technik, bot, wurden erkannt. Erschwerend kommt hinzu, dass Hans Flesch in eben diesem ‚umfänglichen Programm-buch‘, das „Interesse für die Arteigenheit des Rundfunks“ zu ‚erwecken‘, als das wesentliche Ziel der Veranstaltung ausdrücklich formuliert hatte (S. 8; Anhang).

Auch ich schätze diese Begrifflichkeit durchaus nicht. Aber die Umdeutung von „arteigen“ (aus dem technischen Vokabular des Radios) gehörte zur sprachlichen Propaganda-Strategie der Nazis, wie die der „Gleichschaltung“, hier aus der Elektronik entnommen, für die Gleichmacherei erst ihrer Gefolgschaft und dann des (fast) ganzen Volks. In der Öffentlichkeit präsentierte sie sich im „Gleichschritt“ nicht nur der Nazi-Horden, sondern auch im fortwirkenden Militarismus, vertreten durch die seit Kriegsende heimlich agierende und im Komplott mit den „Feinden“ aufrüstende „Reichswehr“. Suggestiert wurde erfolgreich die angebliche Naturgegebenheit der bezeichneten Sache, ihre nicht zu befragende Selbstverständlichkeit, wie heute etwa das angeblich weiterhin notwendige „Wachstum“ für die Wirtschaft.

Es gab offenbar nur zwei Beteiligte, die wussten und verstanden, worum es 1929 in Baden-Baden ging: Kurt Weill und Bertolt Brecht. Weill vertrat die Linie der „Anpas-

sung“, Brecht die des „umwerfenden Einverständnis“. Beide trafen sich in der Überzeugung, dass die (angebliche) Geschmacklosigkeit der Masse tiefer in der Wirklichkeit wurzeln als der Geschmack der Intellektuellen, wie Brecht später im *Dreigroschenprozess* (1931) formulieren sollte. Die Berechtigung des Satzes hatten Weill und Brecht mit der *Dreigroschenoper* nachdrücklich bewiesen, zogen daraus jedoch widerstreitende Konsequenzen. Weill, der auf nachhaltige Erfahrungen mit dem neuen Medium als Kritiker der Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* zurückblickte, machte sich seit 1924, als er die Tätigkeit antrat, keine Illusionen mehr und setzte aufs Medium, wohingegen Brecht das Theater erneuern wollte, wozu er Skandale benötigte, die ihm Publikum und Presse bereitwillig lieferten.

Dem neuen Medium entsprachen im Alltag der Industriegesellschaft der „Rhythmus der Maschinen“, das „Tempo der Großstadt“, die „Melodie der Wolkenkratzer“, wie die „Phrasen“ der Zeit lauteten, prangend als Filmtitel über den Eingängen der Paläste für die kurzen Vergnügungen von Revue, Kabarett oder der „Lichtspiele“ (*Berliner Tageblatt*, 31. Oktober 1929, Beiblatt). Kurz: die Technik, so Weills Fazit, musste „eine neue eigene Kunstform erzeugen“ (*Frankfurter Zeitung*, 24. Mai 1930, Morgenausgabe): „Der Fortschritt kündigt sich erst dort an, wo die technischen Neuerungen solchen Ideen Gestaltung geben, die erst diese technischen Neuerungen berechtigt erscheinen lassen.“ (*Melos*, Nr. 5/6, Mai/Juni 1930, S. 230.)

Die neuen Medien standen im spannungsreichen Einklang mit den Massen der „Städtebewohner“. Anders als im Theater traf sich nicht mehr die „gute Gesellschaft“ am Ort der Musen, meist mehr, um sich zu „zeigen“ als aus Interesse am Gebotenen. Vielmehr stießen nun die Medien Film, dessen Vorführung immerhin noch ein „Theater“ benötigte, und Radio, das „aus-

strahlend“ (Lateinisch: radio = ich strahle) sozusagen „Alle“ erreichte, auf eine „Menge“, so Brechts Sprachregelung im *Lehrstück*, die weitgehend anonym blieb und selbst nicht zu Wort kam, jedoch als Konsument (Verbraucher), und zwar in Massen, benötigt wurde, um den technischen Aufwand zu finanzieren und das „laufende Band“ am Laufen zu halten. Aus Kunst wurde Gebrauchskunst, aus ihrer Vermarktung Verbrauchskunst und wurde für (fast) Alle erschwinglich. Für die Künstler hieß die Alternative: verächtlich abwenden (und die eigene Zeit verpassen) oder mitmachen, wenn möglich: ohne Niveau-Verlust.

In Baden-Baden 1929 verbarg sich die Alternative hinter den Begriffen „Gebrauchsmusik“ und „Gemeinschaftsmusik“, obwohl sie häufig synonym verwendet wurden. Die konservativen, wenn nicht reaktionären Vertreter der Gemeinschaftsmusik, die schon 1927 und 1928 als „Reichsführerwoche der Musikantengilden“ die *Deutsche Kammermusik* parallel zur Avantgarde der Neuen Musik des Kurbads im Kloster Baden-Lichtenthal gepflegt hatten, klinkten sich 1929 bereits im Vorfeld aus, als sie bemerkten, dass die beteiligte RRG den bisherigen Leitsatz der Gemeinschaftsmusik „Durchdringung von Kunst- und Volksmusik“ zwar noch zitierte, ihn gegen die Verabredung dadurch unterließ, dass sie als den Schwerpunkt des Festivals nunmehr „einzig und allein Gebrauchsmusik“ bestimmte. Die Künste, vor allem die Musik, sollten für ihre Eignung in Film und Rundfunk erprobt werden. Sing- und Spielkreise waren nicht mehr wie bisher zu bedienen.

Dazu beschlossen im Herbst 1928 die Arbeitsausschüsse der RRG unter der Federführung von Hans Flesch einen Aufruf. Er sah vor (zitiert nach dem Original des *Stadtarchivs Baden-Baden*):

Die ‚Deutsche Kammermusik‘ arbeitet in engem Einvernehmen mit dem deutschen

Rundfunk zur Erlangung einer musikalischen Literatur, die stilistisch und technisch für den Rundfunk besonders geeignet ist und bei der die bei Übertragungen gemachten akustischen Erfahrungen zur Verwertung kommen sollen. [...] Für das Hörspiel bestand die äußere Vorbedingung [...] in der Berücksichtigung der absoluten Ausschaltung der Optik, sodaß der Inhalt dem Zuhörer restlos aus dem Gehörten klar wird.

Genau diese Voraussetzungen hatte Kurt Weill in seinen Überlegungen „zur Entstehung einer selbständigen und ebenbürtigen Kunstgattung“ im Juni-Heft 1926 auf der Titelseite des *Deutschen Rundfunks* formuliert. Er beklagte nicht wie üblich den Ausfall der „persönlichen Wechselbeziehung von Podium zum Saal“ als Verlust, er sah vielmehr die Chance für den Beginn „einer rein künstlerischen Entwicklung des Rundfunks“. Das Feedback der Konzertmusik müsste nur „völlig bewußt und absichtlich ausgeschaltet“ und alles auf den Apparat hin konzentriert werden (*Der Deutsche Rundfunk*, Nr. 24, 13. Juni 1926, Titel), und zwar nach dem Motto der Anfangsverse des Stücks: „hier ist der apparat / steig ein“ – als Aufforderung an Lindbergh **und** an die Hörer. Sein ästhetisches Credo hatte Weill bereits vorher, wiederum auf der Titelseite des *Deutschen Rundfunks* (28. Juni 1925), mit rührender Überzeugung nachdrücklich verkündet: Ein „absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk mit keinem anderen Ziel als dem jeder wahren Kunst: Schönheit zu geben und durch Schönheit den Menschen gut zu machen und gleichgültig gegen die Kleinlichkeiten des Lebens.“

Mit der bewussten Ausschaltung des Feedbacks nahm Weill genau die Versuchsanordnung vorweg, die Hans Flesch und Regisseur Ernst Hardt mit der Uraufführung des *Lindberghflugs* am Abend des 27. Juli 1929



Das Gemälde von Kurt Günther, *Der Radionist* (Kleinbürger am Radio, 1927) hängt in der Nationalgalerie Berlin.

in den „Kleinen oberen Sälen“ des Kurhauses eigenwillig arrangierten. Es ist nicht bekannt, inwieweit Weill Einfluss auf die Formulierungen und Forderungen des Aufrufs nahm. Es gibt kaum eine Forschung zur Programmplanung und der Abstimmung der einzelnen Sender über ihr gemeinsames Vorgehen. Hans Flesch kommt in der Brecht- und Weill-Forschung, die beide stets verkündeten, es sei „eigentlich“ alles gesagt, nicht vor. Feststellen lässt sich jedoch, dass Weills Vorschläge 1929 mit dem Themenschwerpunkt *Originalmusik für Rundfunk*, insbesondere mit der radiophonen Aufführung des *Lindberghflugs*, zumindest ansatzweise realisiert worden sind.

Aufgrund der Tatsache, dass es über die Entstehung des Hörspiels sowie über die des *Lehrstücks*, dazu über die „Zusammenarbeit“ von Hindemith und Weill an der gemeinsamen Musik für den *Lindberghflug*, kaum Zeugnisse gibt, dafür aber widersprüchliche Mitteilungen in der Öffentlichkeit vorliegen, waren Missverständnisse,

ohne die Kenntnis der Hintergründe, naheliegend. Das offizielle und aufwändig ausgedruckte Programmheft sah für den *Lindberghflug* drei Aufführungen vor, eine davon sollte als „Generalprobe“ der Live-Übertragung des Hörspiels in die oberen Räume des Kurhauses am Abend des 27. Juli (Regie: Ernst Hardt) nach Wagners Vortrag vorgezogen werden. Da diese Probe ausfiel, schien aus der konzertant-szenischen Aufführung am 28. Juli im Großen Bühnensaal (Regie: Brecht) „eine Wiederholung“ der Übertragung vom Vorabend „in konzertanter Form“ geworden zu sein, wie Krabiell im *Lehrstück*-Buch ausführte (S. 45). Diese Version schrieb sich in der Forschung weitgehend fest, es sei denn die Aufführungen wurden ganz durcheinander gewirbelt, oder die Weill- und vor allem die Hardt-Forschung ließen die Generalprobe programmgemäß gegen die Überlieferung doch stattfinden und dafür die Abendvorstellung ganz wegfällen.

Die „Generalprobe“ fiel nicht aus, weil Wagner am Vormittag seinen Vortrag „überzogen“ hätte und deshalb für sie keine Zeit blieb. Dies war die offizielle Mitteilung für die Presse. Sie bemäntelte, dass im Vorfeld Brecht gegen Ernst Hardt, gegen die Programmplanung der RRG und gegen Hans Flesch seine Vorstellungen einer „arteigenen“ Inszenierung als „eigentliche“ Uraufführung des *Lindberghflugs* kurzfristig durchzusetzen versuchte. Für Brecht bedeutete die „absolute Ausschaltung der Optik“, die Flesch anstrebte, nur die Aufforderung zum freien Assoziieren, zum „Versenken“ und zum Abschweifen in Gedanken, sodass die Rezipienten am Ende nicht Musik, sondern quasi nichts hörten, kurz: dem „stillen Suff“ frönten. Flesch war offenbar zu einem Kompromiss bereit, verstand aber nicht, dass Brecht ihm eine Inszenierung unterjubelte, die zu seiner (und Weills) „reinen“ Radiophonie diametral entgegengesetzte Ziele verfolgte. Flesch gab nachträglich zu Protokoll:

Es bedurfte grosser Anstrengungen und langer Diskussionen[,] um Brecht davon abzubringen, diese Vorführung vor der eigentlichen Rundfunkdarbietung zu bringen. Es wurde ihm insofern nachgegeben, als er die Demonstration am Tage nach der Aufführung (Sonntag) veranstalten konnte. Es ist nicht anzunehmen, dass irgend jemand von dieser Aktivierung des Hörers, gezeigt an einem durchaus ungeeigneten Beispiel, überzeugen konnte, die Aufführung hatte aber das interessante Ergebnis, dass die Wirkung des ‚Lindberghfluges‘ am Tage vorher am Lautsprecher viel größer war als im Konzertsaal. (BA R 78/2313, nicht paginiert; steht für Bundesarchiv Koblenz, Abteilung Rundfunk, Akten-Nummer)

Auch Krabiells Ausführungen zur Entstehungsgeschichte, vor allem die falsche Annahme, der *Lindberghflug* wäre im Zusammenhang des Baden-Badener Festivals entstanden und fügte sich so in den Rahmen der „Gemeinschaftsmusik“ Hindemiths, „zum Gebrauch durch Sing- und Spielkreise“ ein (Krabiell, *Lexikon*, 174), belegen die Dokumente nicht. Hans Flesch ließ im Protokoll der Kulturbeiratssitzung des Frankfurter Senders vom 16. Oktober 1928 festhalten:

Im Februar [1929] bringen wir als zweite Aufführung [nach dem *Berliner Requiem*] eine heitere Kantate von Kurt Weill, zu der Bert Brecht den Text geschrieben hat. (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, GStA PK Rep. 76 VeSekt. I Abt. VII Nr. 80, Blatt 176)

Die Zeitschrift *Die Musik* meldete im November-Heft, eindeutig bezogen auf Weills *Requiem*:

Der *Frankfurter Rundfunk* hat Bert Brecht den Auftrag erteilt, für ihn eine Kantate zu verfassen. Sie wird den Titel ‚Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder‘ führen und behandelt den Tod der französischen Flieger

Nungesser und Coli sowie anderer bekannter Sportleute. Die Musik, die für vier Sänger und kleines Orchester eingerichtet wird, ist zugleich bei Kurt Weill bestellt worden. (Jg. 21 (XXI), 1928, November-Heft, S. 155)

Der „Aufruf“ erschien als offizielle Mitteilung im Januar 1929 in den einschlägigen Musik-Zeitungen unter dem Titel: *Die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929“ / steht im Zeichen der Gebrauchskunst*“; dazu auf einem Extrablatt: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929 / veranstaltet von der Stadt Baden-Baden unter Mitwirkung des deutschen Rundfunks*; als Einsendeschluss war der 31. März 1929 angegeben (vgl. *Musikblätter des Anbruch*, 11, 1929, Heft 1, S. 36f.). Auf den 8. Februar 1929 datierte Elisabeth Hauptmann die Druckfahnen des *Lindbergh-Flugs* (so die Titelschreibung) für den *Uhu*, da noch ohne den späteren Untertitel des Drucks.

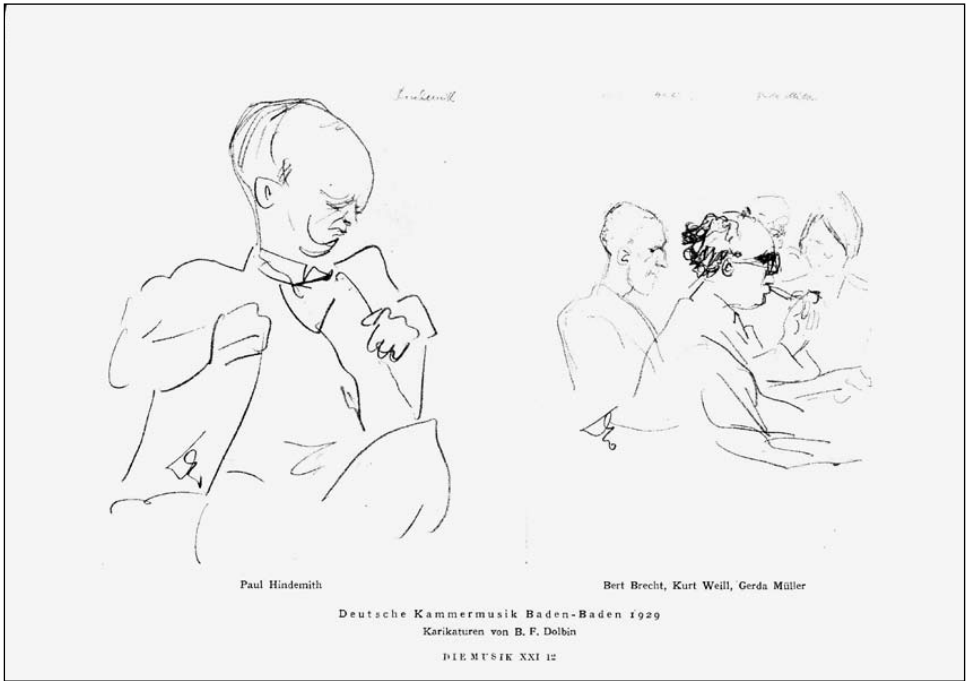
Am 17. März 1929 fand im Eden-Hotel, Berlin, eine Pressekonferenz „mit dem künstlerischen Hauptleiter“ Paul Hindemith statt. Dieser führte aus, dass die aus Donaueschingen hervorgegangenen Musiktage „mehr und mehr den Charakter kleiner Kongresse annahmen, auf denen aktuelle Musikprobleme zur Diskussion gestellt werden“. In diesem Jahr werde man „einzig und allein Gebrauchsmusik vorführen“. Für das „heute so vielseitig diskutierte Gebiet der Rundfunkmusik“ gebe er in „Gemeinschaft mit Weill“ „ein umfassendes Beispiel [...] in einer Kantate (für Chor, Soli und Kammerorchester), die, in der Dichtung von Bert Brecht, den Flug Lindberghs verherrlichen wird“. Wie weit die „Sendeoper“, wie das Hörspiel zur Zeit im Rundfunkjargon hieß, bereits berücksichtigt werden könnte, bleibe der endgültigen „Sichtung des immer noch eingehenden Materials“ vorbehalten.

Im April 1929 erschien das Heft des *Uhu* mit einem aufwändigen ersten Druck von

Brechts Text in einer Auflage von 207.470 Exemplaren (Angabe nach Juli-Heft 1929 der *Ullstein-Berichte*). Er trägt den Untertitel: EIN RADIO-HÖRSPIEL / FÜR DIE FESTWOCHE IN BADEN-BADEN / MIT EINER MUSIK / VON KURT WEILL. Paul Hindemiths Name kommt nicht vor. Erst *Die Wochenschrift des Funkwesens* verzeichnet die Mitarbeit Hindemiths an der Komposition des Hörspiels, indem sie ankündigt: Für die *Kammermusik 1929* seien „folgende größeren Werke für den Rundfunk aufgenommen worden“, und verzeichnet an erster Stelle „das Hörspiel ‚Lindberghflug‘ mit dem Text von Bert Brecht und der Musik von Paul Hindemith und Kurt Weill, dessen Ausführung der Regie Ernst Hardts unterstehen wird“ (*Funk*, Heft 22, 31. Mai 1929, S. 94). Vorauszusetzen ist dieser Meldung, dass bis dahin der Veranstaltungsplan für das Festival weitestgehend abgeschlossen war und den Programmzeitungen mitgeteilt werden konnte.

Nach dem Protokoll des Kulturbeirats vom Oktober 1928 lagen folglich das *Berliner Requiem* von Weill sowie die ‚heitere‘ Kantate *Lindbergh* von Weill und Brecht vor; ihre Ausstrahlung im Frankfurter Sender war für Februar 1929 beschlossen (was dann aber nicht eingehalten wurde). Zwei spätere Äußerungen Weills bestätigen den Sachverhalt. Im Interview mit dem *Film-Kurier* vom 8. August 1929 sagte Weill rückblickend: „Bereits im Herbst vorigen Jahres haben Brecht und ich gemeinsam den ‚Lindberghflug‘ verfaßt“, und im Mai 1929 teilte Weill im *Deutschen Rundfunk* auf der Titelseite mit, er habe „das musikalische Hörbild *Der Lindberghflug*“ wie das *Berliner Requiem* („nach Texten von Brecht“) „ausdrücklich für den Gebrauch der Rundfunksender bestimmt“ (Nr. 20, S. 613).

Diese Indizien belegen, dass der *Lindberghflug* von vornherein als Radio-Musik-Stück vorgesehen war, sein Genre jedoch von der Kantate, also vom Gesangsstück für Chor,



Benedikt Fred Dolbin veröffentlichte diese Karikaturen von Hindemith, Brecht und Weill, Baden-Baden, Sommer 1929; in: *Die Musik* XXI/12, September 1929

Einzelstimme(n) und kleines Orchester, zum Hörspiel mit szenischer Gestaltung änderte. Diesen Sachverhalt bestätigt die radiophone Uraufführung am 27. Juli in ihrer bemerkenswerten Einzigartigkeit (sie blieb ohne Nachfolge). Um den „Live“-Charakter zu verstärken, wurde der „Originalreporter“ des historischen Ozeanflugs, Paul Laven, engagiert. Er las die Zwischentexte. Das Stück selbst bildete das Paradebeispiel für „arteigene“ Rundfunkkunst.

Nicht zu vergessen ist: Hindemith erwähnte auf der Pressekonferenz das „Lehrstück“ mit keinem Wort und wusste von einem „Radio-Hörspiel“, dessen Text zum Zeitpunkt seines Auftritts in Berlin im Druck war, nichts. Er ging also Mitte März bei der öffentlichen Bekanntgabe des Festival-Programms immer noch von einer „Kantate“ aus, die – wohlgermerkt – als Beispiel für den

Rundfunkgebrauch eingeplant wäre. Damit ist der weitreichenden Behauptung Krabiels der Boden entzogen: Weills „Gedanke einer Zusammenarbeit mit Hindemith [wäre] gleichzeitig mit dem Plan entstanden, das Werk in Baden-Baden zur Aufführung zu bringen“ (S. 83). Im Gegenteil belegen Hindemiths wie auch Weills Briefe, dass es offenbar überhaupt keine Zusammenarbeit gab, vielmehr beide, bis zu den notwendigen Proben für die Aufführung, die womöglich erst vor Ort oder auch gar nicht mit den Komponisten stattfanden, unabhängig an der Musik schrieben, sich vorher jedoch über eine Aufteilung der einzelnen Szenen verabredet haben müssen.

Überdies zeigen die Briefe Hindemiths, dass er – mit vielen Reisen und Auftritten vollauf beschäftigt – die Komposition zum *Lindbergh* mehr oder minder nebenbei erledigt-

te, und die Briefe Weills zeugen von einem anschwellenden Unmut über Hindemiths „kaum zu überbietende Oberflächlichkeit“, was in der Feststellung gipfelte: „Hindemith hat für Baden-Baden riesige Schweinereien angezettelt“. Die Weill-Forschung weigert sich bisher, Näheres mitzuteilen; sodass auch ich nichts dazu auszuführen habe.

Immerhin war das produktive Ergebnis dieser „Schweinereien“, dass Weill den (ursprünglichen) *Lindberghflug* als sein Werk ansah, die Hindemith-Partien nach Baden-Baden neu komponierte und 1929/1930 das Ganze wieder in eine „Kantate“ zurückverwandelte und unabhängig von Brecht und Hindemith in Berlin zur Aufführung brachte. In seinem Rückblick *Keine Differenz Weill-Hindemith* (*Filmkurier*, Berlin, 8. August 1929) wiegelte er ab, stand souverän über den Gerüchten einer Zwietracht mit Hindemith, machte aber zugleich entschieden deutlich, dass dieser (Hindemith) mit seinem Werk nichts (mehr) zu tun hätte. Von einem „Lehrstück“ war nicht die Rede: im Gegenteil versuchte Weill in der Uraufführung des neuen Werks eine konzertante Variante der Brecht'schen Versuchsanordnung von Baden-Baden und nannte die Inszenierung ein „Laboratorium“ (vgl. Krabiel, *Lehrstück*, S. 86). Dass Brecht später den *Lindberghflug* in einen *Flug der Lindberghs* verwandelte, als „Radio-Lehrstück“ deklarierte und dazu den Text nicht nur entscheidend veränderte, sondern auch ausdrücklich „ideologisch“ aufbereitete, wäre ein Thema für sich.

Bleibt noch der Widerspruch, dass der Auftrag des Frankfurter Rundfunks – wohlge-merkt – an Brecht dem Gedenken an „den Tod der französischen Flieger Nungesser und Coli sowie anderer bekannter Sportleute“ gewidmet sein sollte und bei Weill die Musik dazu „bestellt“ war. Das wurde weder mit dem *Lindberghflug* realisiert noch mit dem *Berliner Requiem* von Weill, das mit „Sportleuten“ und schon gar nichts

mit Nungesser und Coli zu tun hatte. Das *Requiem* nahm jedoch in seinem Untertitel *Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder* den ehemaligen Auftrag wörtlich auf, widmete sie aber nicht mehr den „Helden“, sondern den Opfern und Ermordeten und Toten des Dickichts der Großstädte, des 1. Weltkriegs und des Spartakusaufstands von 1919, dem 1929, wie Weill gegen Fleisch meinte, das eigentliche Gedenken zu gelten hatte. Dazu benutzte Weill, wie schon für das *Mahagonny*-Songspiel (1927), Gedichte Brechts, ohne den Dichter am Werk zu beteiligen (wie üblich hatte diese Politisierung des ursprünglichen Auftrags erhebliche Folgen für die geplante Aufführung im Rundfunk; auch dies wäre ein eigenes Thema).

Der Widerspruch lässt eine (spekulative) Erklärung zu. 1928 war Willy Meisls (eigentlich unauffällige) Broschüre *Der Sport am Scheidewege* erschienen. Sie stellte erstmals in der Geschichte des Sports die Frage, ob sich der Sport endgültig, und zwar mit allen Risiken für die Ausübenden, der Sensationsgier des Publikums, der Boulevard-Presse sowie vor allem dem Kommerz der Reklame (regelrecht) preisgeben oder ob der Sport friedlicher Wettkampf zwischen Athleten, die ihre Kräfte fair messen, bleiben wollte, und dies unter der maßgeblichen Einsicht, dass der Rekord von heute der Durchschnitt von morgen sein würde.

Lindberghs „Pionierflug“ erwies sich nachträglich als Testflug für das riesige Geschäft des Massenflugverkehrs und war wie das Todeskommando für Nungesser und Coli von vornherein für die Geschäfte verein-nahmt, und „Lindy“ selbst verlor schnell seinen Nimbus als Ausnahmemensch. Dazu kam, dass Meisls Schrift den Beitrag von Egon Erwin Kisch enthielt, der die kriminellen Zusammenhänge des Todes von Charles Nungesser und François Coli aufdeckte. Es war dann nur ein Leichtes, sich zu informieren, wer Nungesser und Coli wirklich waren: keine Sportler, vielmehr

skrupellose Kampfflieger des 1. Weltkriegs und somit willige Vollstrecker eines angeblichen nationalen „Anliegens“, die Luftthematik der Transatlantikflüge für Frankreich vor den USA zu erobern. Dazu war am Ende jedes Mittel recht. Für das Gedenken an solche „Helden“ gaben Weill und Brecht ihre Kunst nicht her.

Ich reihe den realen Ablauf der einzelnen Veranstaltungen des Sommers 1929 in Baden-Baden zum Thema *Originalmusik für Rundfunk* nochmals, mit kurzen Erläuterungen versehen, im Folgenden auf.

### 1. Vortrag am 27. Juli 1929, 10.30 Uhr, Kurhaus / Großer Bühnensaal

Karl Willy Wagner, „Funkkopf der neuen Radiotechnik“ (vgl. Karl Wilczynski: *Funkköpfe*, Berlin 1927), sprach im Auftrag der RRG „über elektro-akustische Rundfunkprobleme mit praktischen Vorführungen“. Im Zentrum standen die elektrotechnischen Bedingungen und die damit verbundenen Einflüsse der drahtlosen Wellenübertragung auf Sender (Rundfunk-Apparatur) und Empfänger (Radio-Apparat). – Die als Unterpunkt angekündigte „öffentliche Generalprobe zum ‚Lindberghflug‘ von Brecht-Hindemith-Weill“, die sich als weitere praktische Demonstration dem Vortrag anschließen sollte, fiel aus, weil Brecht für den Folgetag eine konzertant-szenische Aufführung, die nicht angekündigt war, aber auf großes Interesse stieß, gegen die Veranstalter durchgesetzt hatte.

### 2. Erste Aufführung von *Originalmusik für Rundfunk* am Samstag, dem 27. Juli 1929, 17.30 Uhr, Kurhaus / Kleine obere Säle („live“ verkabelt) = *Lindberghflug*, radiophon; Regie: Ernst Hardt

Die RRG ließ den *Lindberghflug* aus einem eigens dafür eingerichteten Studio im Kurhaus über Kabel in die „Kleinen

oberen Säle“ „live“ übertragen. Das Publikum wurde in Gruppen von etwa je 20–60 Personen in fünf Räumen an Tischen verteilt. Das Arrangement sollte die „absolute Ausschaltung der Optik“ gewährleisten, sodass „der Inhalt dem Zuhörer restlos aus dem Gehörten klar wird“. – Diese „radiophone“ Übertragung des *Lindberghflugs* hat als die eigentliche Uraufführung des „Radio-Hörspiels“ zu gelten. Synonyme für dieses (neue) Medien-Genre waren: „musikalisches Hörbild“ (Weill; *Der Deutsche Rundfunk*, 17. Mai 1929) und „akustisches Gemälde“ (Brecht; *Einführungsrede*, 28. Juli 1929).

### 3. Zweite Aufführung von *Originalmusik für Rundfunk* am Sonntag, dem 28. Juli 1929, zwischen 14 und 18 Uhr, Kurhaus / Großer Bühnensaal (live) = *Lindberghflug*, konzertant-szenisch; Regie: Bertolt Brecht

In der Regie von Bertolt Brecht wurde *Der Lindberghflug* unter Beteiligung der Künstler vom Vorabend nochmals konzertant vor Publikum aufgeführt – bei offenbar gut besuchtem Haus (792 Sitz- und 15 Stehplätze). Brecht ließ auf dem Podium des Großen Bühnensaaus ein szenisches Arrangement aufbauen, um das Zusammenspiel von Sender und Empfänger vorzuführen sowie die dazu nötige „Mechanik“ (so der Terminus der Zeit) zu präsentieren. Diese Übung stellte alle an der Aufführung beteiligten Menschen direkt wie (schauspielende) Akteure auf die Bühne: diejenigen, die als Sender mithilfe von Mikrofonen agierten, denen gegenüber, die als Empfänger vor dem Lautsprecher mitspielten. Die beiden Pole des Rundfunks für die Wellenübertragung, die sonst ungeahnte Entfernungen überbrückten, drängten sich auf einer Bühne auf ein Minimum zusammen. – Brecht wies dabei dem Hörer – entgegen seiner (scheinbar) auferlegten passiven Rolle als des bloß „Empfangenden“ – eine „aktivisierende“ Bestimmung



zu. Er war angehalten, „jene heroische Haltung einzunehmen, die Lindbergh in diesem Werke auf seinem Fluge einnimmt“ (*Einführungsrede*), in Baden-Baden realisiert durch den Darsteller/Sänger des Lindbergh, der an einem Tisch hinter dem Lautsprecher saß, die Partitur vor sich hatte und in legerer Position den „Helden“ verkörperte. – Die Medienwissenschaft (Harry Pross) pflegt zwischen Primärmedien (für diesen Fall) und Tertiärmedien (für Radiophonie) zu unterscheiden. Während im Primärmedium der Kontakt zwischen Sender und Empfänger unmittelbar (face to face) ohne Apparat stattfindet, ist im Tertiärmedium die Apparatur zwischen Sender und Empfänger geschaltet (Sende-Apparat = Rundfunk und Empfangsapparat = Radiogerät). Im Fall der Verwendung von Tertiärmedien sind an einer gelingenden Übertragung mindestens zwei technische Geräte beteiligt, sodass direktes „Dabeisein“, unmittelbares „Erleben“ des Inhalts auf Suggestion, auf Illusion beruht. Die so genannte „Mikroreportage“ (Hermann Kasack) erzielte diese Effekte durch das Versprechen von Gleichzeitigkeit („live“). – Das „offene Zeigen“ der Apparatur entsprach den Neuerungen auf der Theater-Bühne, die Brecht in Baden-Baden erstmals eigenmächtig (und ohne Kurt Weill) auf den Rundfunk übertrug. Statt die Technik möglichst gut designed zu verstecken, zerstörte er mit deren Offenlegung dem Auditorium „einiges von seiner Illusion, einem momentanen, spontanen, nichtgeprobten wirklichen Vorgang beizuwohnen“ (GBA 22,239). Die Technik ist keine Zauberei. Sie ist von Menschen gemacht und sollte sich nicht von seinen „Machern“ abkoppeln, wie auch die Betroffenen (die „Empfänger“) dem Apparat nicht bewusstlos ausgeliefert werden dürfen.

**4. Dritte Aufführung von Originalmusik für Rundfunk = Rundfunkmusik aus Frankfurt am Main am Montag, dem 29. Juli 1929, ab 20.15 Uhr („live“ drahtlos) = Lindberghflug, Studio-Aufnahme; Regie: Ernst Hardt (nicht im Programm des Festivals)**

Die Ursendung des *Lindberghflugs* mit dem wenig sagenden Titel in den Programmzeitzungen, die aber den gesamten Text Brechts zum Mitlesen abdruckten, erfolgte über die deutschen Sender mit Ausnahme Bayerns und der Deutschen Welle, und zwar zusammen mit weiteren Musikstücken vom Samstag in Baden-Baden. Sie wurde in der identischen Besetzung und Inszenierung nochmals im Sendehaus der WERAG in Frankfurt am Main produziert und über Funk „live“ ausgestrahlt. Der offizielle Handzettel mit dem *Programm zur Kammermusik Baden-Baden 1929* enthielt den Vermerk: „Die Rundfunkdarbietungen werden in Baden-Baden durch Lautsprecher übertragen, jedoch nicht von den Sendern übernommen“. Aufzeichnungen, damals, wenn überhaupt, in Form von Schallplattenaufnahmen, waren noch nicht vorgesehen. Auch diese Inszenierung blieb folglich einzigartig und muss als dritte, wiederum durch die Medien veränderte Uraufführung des Hörspiels gelten.

\*

**„Lehrstück“, am Sonntag, dem 28. Juli 1929, 20.00 Uhr, Stadthalle Baden-Baden, Leopoldstraße (live stereophon); Regie: Bert Brecht (nicht im Programm des Festivals)**

Und das „Lehrstück“? Abgesehen davon, dass es völlig unabhängig vom *Lindberghflug* entstand, verband sich der Begriff in der Musik-Rezeption von Beginn an mit der Gattung *Gemeinschaftsmusik*. Das „Lehrstück, die neue Form der Gemeinschaftsmusik“ (so Georg Pinette, *Signale*,

Heft 32, 1930, S. 942) folgte dem ästhetischen „Gedanken der aktiven Beteiligung der Zuhörer“, wie es Hans-Oscar Hiege formulierte (*Signale*, Heft 22, 1930, S. 714). Mit dem Genre verbanden sich die Namen Fritz Jödes und Paul Hindemiths, die lange vor Brecht versucht hatten, ihre Zuhörer einzubinden und zur Teilnahme an der Musik zu bewegen. Dieses „Wesen des Lehrstücks“ (gemeint als musikalische Genre) habe Brecht in Baden-Baden gerade verfehlt, weil er das „musikalische Element“ unstatthaft mit dem „Ideelichen“ (Lehrhaften) verknüpfte und damit die Musik in „eine untergeordnete Stellung“ zwang (so Pinette, ebd.). Das „Lehrstück“ war eine Sache der Musik und ihrer emotional bestimmten Gegebenheiten. Die Tradition reichte Jahrtausende zurück bis zu den Ursprüngen des Theaters, zum bacchantischen Fest, zum Mitfeiern und zum Mitsingen. So sah es auch Kurt Weill. Gepflegt wurde sie im Ritus der diversen Kulte, in Europa allen voran im Chor der Kirchengemeinden. Sie war keineswegs bestimmt durch irgendwelche diskursiv zu formulierenden Lehren ideologischer oder sozialer Sorte.

Angekündigt war das Kunstspektakel als „Lehrstück“ von Brecht-Hindemith mit Chor, Einzelstimmen, Sprecher und Instrumenten“ (*Badeblatt*, 22.7.1929). Das *Programmheft*, das Paul Hindemith als Sprecher der künstlerischen Leitung verantwortete, verstand es als einen Beitrag zum Programmteil *Musik für Liebhaber*. Sie war der „Gemeinschaftsmusik“ – im Sinn der vorangegangenen Festivals von Donaueschingen 1921-1926 und 1927/28 in Baden-Baden – vorbehalten und verbuchte für sich am 26. Juli 1929 einen gesonderten Abend im Großen Bühnensaal. Das *Lehrstück* stehe, so Hindemith, wie „diese Gemeinschaftsmusik“ als „Gemeinschaftsspiel“ auf „derselben Ebene“ und solle „in erster Linie auf die Bedürfnisse der Mitspielenden bzw. der Mitsingenden Rücksicht nehmen“. Die „Besetzung“, die die Ankündigung des

*Badeblatts* auflistete, sah „die Besucher des ‚Lehrstücks‘“ als „Allgemeiner Chor“ vor – neben dem „Kleinen Chor“, den traditionell Hugo Holles „Madrigalvereinigung“ übernahm.

Aufführungsort war, weit entfernt vom gediegenen Ambiente des Kurhauses, die Stadthalle, eine Art Scheune, in lockerer Sitzordnung mit Ausrichtung nach einem kleinen Podium. Das auf der gegenüberliegenden Seite platzierte „Fernorchester“ (Bläser) sorgte für eine Art Stereoeffekt, wie er damals in größeren Kinos für die Stummfilmmusik üblich war. Es herrschte „drangvoll fürchterliche Enge“ (*Badische Volkszeitung*, 30.07.1929), und dies trotz eines langen Anmarschweges und trotz der Tatsache, dass niemand wusste, was unter dem Titel *Lehrstück* zu verstehen war. Brecht hatte damit geworben, das Publikum sei als „Mithelfer des Experiments“ vorgesehen (nach Hans Boettcher in: *Deutsche Tonkünstlerzeitung* 27, 1929, S. 668–670, hier S. 668). An der Wand gegenüber dem Eingang stand entsprechend in großen Buchstaben: „BESSER ALS MUSIK HÖREN IST MUSIK MACHEN“ (Hindemith zugeschrieben, aber vermutlich von Brecht; vgl. BBA 433/37).

Bei den Ausübenden handelte es sich nicht um „musikpflegende Bevölkerungsschichten“ (vgl. *Programmheft*, S. 6) – auch die Mitglieder von Hugo Holles „Madrigalvereinigung“ sowie die Musiker Liebhaber-Orchester waren zumindest semi-professionell –, sondern um Profis. Die Beteiligung des Publikum als „Allgemeiner Chor“ legte der Text als Part der „menge“ (so im Erstdruck; kleingeschrieben) fest. Seine Erstwirkung, meist eingeleitet mit: „die menge antwortet“, beschränkte sich auf die Wiederholung von Gesangspartien, die der „gelernte Chor“ (= Hugo Holle, als „führer“, und die Madrigalvereinigung als „gelernter chor“) vorsang. In der Aufführung dirigierte Paul Hindemith – durch die Reihen schreitend –

den „Allgemeinen Chor“ mit wechselndem Erfolg. Mitsingen fand in mäßigem Umfang statt; von Mitspielen konnte nicht die Rede sein.

Aufgeführt wurde *LEHRSTUECK / FRAGMENT*. Dieser Erstdruck (*Programmheft*; Baden-Baden 1929; nicht paginiert) umfasste sieben großzügig bedruckte Seiten. Die Einspielung des Films (Totentanz von Valeska Gert) war ohne weiteren Text angekündigt als Aufforderung: „betrachtet den tot [!] / (film)“. Die „(szene für clowns)“ folgte auf den Szenentitel „zweite untersuchung: / ob der mensch dem menschen hilft“. Sie blieb ebenfalls im Druck ohne Text wie auch der *Kommentar* („liest sätze aus dem kommentar“). Den Titel *Lehrstück* löste die projizierte Szenenüberschrift „belehrung“ ein („was ich tat war falsch“). Auf ihn folgte abschließend das „examen“, die Frage danach, ob die Belehrung erfolgreich war („niemand / stirbt wenn er stirbt“). Die Verteilung von musikalisch realisierten Partien und rein schauspielerischen Einlagen bzw. Stummfilm (ohne Musik) fiel höchstens zur Hälfte zugunsten der Musik aus. Die Möglichkeiten des Publikums, am „Experiment mitzuhelfen“, blieben minimal, folgten der Regie und ließen keinerlei Eigeninitiative des Publikums zu.

Das Stück demonstriert einen Lehr- und für den Betroffenen, den abgestürzten Flieger, einen Lernprozess: Im Zeitalter der industriellen Technik, für die das Flugzeug steht, ist er als Einzelner „Niemand“ und die „Menge“ Alles und Alle. Vorausgesetzt sind die Erfahrungen des 1. Weltkriegs; dafür stehen die Szenen „betrachtet den tot (film)“ und „ob der mensch dem menschen hilft (szene für clowns)“. Der Tod tritt in stummem Tanz, dazu in Gestalt einer Frau, öffentlich auf und dehnt den Prozess des Sterbens in quälender Länge aus (obwohl der Film nur knapp drei Minuten dauerte). In der Clowneske wird das Individuum auseinandergenommen, genauer: materiell „zerteilt“,

und in seine (funktionslosen) Einzelstücke aufgelöst. Gezeigt ist dies als Version einer subversiv gedrehten Montage. Das Ganze wird in seine Einzelteile zerlegt, die als solche sinnlos sind. Brecht erfand mit dem Clownsspiel ein ästhetisches Bild dafür, dass die Teilung (im Arbeitsprozess wie in der Kunst) auch eine Zer-Teilung bedeutet, dass Arbeitsteilung zugleich Arbeits- und Menschen-Zerteilung einschließt (vgl. in den heutigen „sozialen Medien die „Teilung“ der Links und ihre „Qualitäts“-Feststellung durch die Menge der Klicks).

Das Arrangement der Inszenierung vollzog den Inhalt des Stücks perfekt in der Form nach. Brecht setzte das Publikum auf nicht geordnete karge Sitzreihen, bespielte den Scheunensaal der Stadthalle von mehreren Seiten, bewarb das Publikum mit – in diesem Fall – inhaltsbezogenen Sprüchen (wie Reklame) und bezog es qua Theaterzettel als Chor der Menge ins Spiel ein. Wer das im Publikum nicht gleich verstand, konnte es mit dem Ablauf der „Handlung“, die keine ist, lernen, indem er die Erfahrung des „modernen“ Massensterbens nachvollzog und sich durch den eingeschobenen „kommentar“ Gedanken machte. So konnte er dann vielleicht am Schluss der Vorführung merken: Ich befinde mich hier und jetzt, ganz konkret in einer Massenveranstaltung, bin (als solches) nur sinnloses Teil des Publikums und am Ende nur als Menge „vorhanden“. Ende der Illusionen.

Der vorstehende Beitrag ebenso wie der Beitrag in 3gh 3/2020 mit dem Titel „Stiller Suff“ sind eine ausführliche Antwort auf den Artikel von Klaus-Dieter Krabiell, „Vom Schwadronieren und vom ‚stillen Suff‘: Bemerkungen zu einem Beitrag von Jan Knopf“ in 3gh 2/2020, S. 27-33, der sich bezog auf den Artikel von Jan Knopf in 3gh 1/2020, S. 49-53, „Nichts für ‚stillen Suff‘: ‚Lehrstück‘ oder Lehrstück?“ (Red.) ¶

# DER REGEN FLIESST NICHT NACH AUFWÄRTS

## Über Brechts Rückkehr ins zeitgenössische Kino im Film *Parasite* von Bong Joon-Ho

Valentin Nikolaus Schettler



Als Brecht im Jahr 1947 in Washington vor den Ausschuss für unamerikanische Betätigung trat, das FBI hatte ihn schon einige Jahre im Visier, erlebte man den Dichter kurzerhand als wahren Schauspieler. Das Stück war ernst, sich selbst aber hatte er die Rolle des Schelms auf den Leib geschrieben, der die strenge Stimmung ironisch bricht. Verdächtig wurde Brecht besonders, Hollywood politisch unterwandern zu wollen. Er hatte zwei Drehbücher verfasst, eines war von Fritz Lang verfilmt worden. Seine Reaktion darauf gibt Auskunft über die Methode, die Fragesteller spielerisch zu desavouieren: „Nebenbei erwähnt, ich bin kein Filmschreiber. Ich bin mir keines Einflusses bewußt, den ich auf die Filmindustrie ausgeübt haben könnte, weder eines politischen noch eines künstlerischen.“<sup>1</sup> Man muss Brecht hier sehr wörtlich nehmen, um ihn zu verstehen. Er war kein Filmeschreiber,

*Screenshot aus der Anfangsszene des Films „Parasite“*

sondern Dichter, der auch Filme schrieb. Er war sich keines Einflusses auf die Filmindustrie bewusst, denn seine Verachtung gegenüber Hollywood hatte er nicht abgelegt. Brecht hielt es nach der Befragung nur noch Stunden in den Vereinigten Staaten. Aber ein gewisser Einfluss, darf man sagen, auf die Filmindustrie ist inzwischen wieder bemerkbar – wenn auch nicht in Hollywood. In Korea aber ist Brecht ins Kino zurückgekehrt: In Bong Joon-Hos *Parasite* lebt seine Dichtung auf der Leinwand auf.

Den Film kann spätestens seit der 92. Verleihung der Academy Awards kein Cineast mehr feierlich als Geheimtipp adeln. In allen wichtigen Kategorien hat die südkoreanische Produktion die Trophäe abgeräumt, auch in Cannes ist sie in diesem Jahr schon prämiert worden. Regisseur Bong Joon-Ho erzählt aus dem Leben der vierköpfigen Familie Kim, die in einer heruntergekommenen Kellerwohnung irgendwo in Südkorea

1 Brecht, Bertolt: [Anrede an den Kongressausschuss für unamerikanische Betätigung in Washington, 1947]. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 23, Frankfurt am Main 1993. S. 61.

lebt. Schon in dieser Behausung findet ihr sozialer Status seine bildliche Übersetzung – die Familie lebt buchstäblich am unteren Rand. Das ändert sich, denn die Familienmitglieder bringen sich der Reihe nach in Anstellung bei der wohlhabenden Familie Park, wobei die vorherigen Bediensteten durch Hinterlist verdrängt werden. Wie im Genre des Schelmenromans hält sich auf die Weise die dem prekarierten Teil der Gesellschaft angehörende Hauptfigur – unter Zuhilfenahme trickreicher Methoden und gegen das bürgerliche Recht – unter den Privilegierten auf. In *Parasite* ist das schon durch den Titel markiert, den die Handlung sozialkritisch ausbuchstabiert und dabei die Frage aufwirft: Wer beutet hier wen aus?

Über Brechts *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Lao-tse in die Emigration* schrieb Walter Benjamin einmal, die Sache der Unterdrückten sei für die Herrschenden eine unscheinbare, für die Unterdrückten selbst eine nüchterne.<sup>2</sup> Auch in *Parasite* wird die Unfreiheit zu einer Angelegenheit der gegensätzlichen Klassen. Dabei erweist sich die reiche Familie Park, die finanziell immerhin vier Hausangestellte zu beschäftigen in der Lage ist, als zuweilen lächerlich naiv, worin sich blindes Unverständnis gegenüber der Situation der Unterprivilegierten ausdrückt. Jede Sorge ist hier durch die Gewissheit abgesichert, nötigenfalls die Angestellten austauschen oder sich Gefügigkeit durch Bezahlung sichern zu können. Dementsprechend bemerken die Parks nicht, jahrelang den Mann der ehemaligen Haushälterin mitversorgt zu haben. Er lebt in einem geheimen Keller in ihrem Haus, wo ihn seine Ehefrau versteckt hat. Sein unbeirrtes Wohlwollen gegenüber der Familie Park, von ihm oft zum Ausdruck gebracht, erinnert an den Verhungerten, der für den Brotkrumen dankbar ist, obwohl ihm der Laib vorent-

halten wird. Das wirkt nicht selten grotesk. Der Film ergreift dennoch auf subtile Weise für ihn Partei: Wir sehen ihn in einer Szene nach oben ins Wohnzimmer treten, die Hausbewohner sind fort, und die Sonne strahlt warm von draußen herein, nur er und seine Frau sind da – es ist einer der wenigen Augenblicke, in denen ungestörtes Glück aufscheint.

Ohnehin spielt der Himmel, aus dem die Sonne scheint oder der Regen fällt, eine verbindende Rolle zwischen den entscheidenden Szenen des Films – sei es, weil sich besonders durch seine Abwesenheit die Zwangslage mancher Figuren erweist. „Nur der Himmel, aber immer Himmel“ – lautet schon im *Choral vom großen Baal* das Motiv, und in der Tat nimmt dieser auch in Brechts Werk eine bemerkenswerte Stellung ein. Hannah Arendt hat in ihrem Aufsatz über den Dichter darauf hingewiesen. Der Himmel, schreibt sie im Anschluss an *Baal*, war immer da und wird noch bleiben, wenn der Mensch wieder fort ist. In diesem Wissen herrsche „nichts als die Intensität des Augenblicks, und wenn die Leidenschaft flieht, bleibt keine Liebe, nichts also, worauf ein Mensch sich verlassen könnte.“<sup>3</sup> Der Himmel führt in seiner Wechselhaftigkeit vor Augen, dass man sich der Wetterlage nicht entziehen kann, gerade wenn diese bildlich für die Verhältnisse steht, in denen man zu leben hat. Das ist eine Einsicht, die Brecht dem dialektischen Materialismus zu verdanken hat: Nicht der Einzelne beherrscht demnach die Verhältnisse, sondern umgekehrt sind es die Verhältnisse, durch die der Einzelne beherrscht wird. Der Regen fällt – ob man will oder nicht. Dem entziehen kann sich höchstens, wer nicht scheut, das Reich der bürgerlichen Ordnung zu verlassen. Das trifft auf Baal zu: Wie kaum eine zweite Figur im Werke Brechts verkörpert dieser die Lust an schöner Weile, die stets

2 Vgl. Benjamin, Walter: Kommentare zu Gedichten von Brecht. In: Ders.: Versuche über Brecht. Frankfurt am Main, 1992. S. 83.

3 Arendt, Hannah: Bertolt Brecht. In: Ludz, Ursula (Hrsg.): Hannah Arendt – Menschen in finsternen Zeiten. München, 2012. S. 287.



Der südkoreanische Spielfilm von Bong Joon ho aus dem Jahr 2019 hat international zahllose Preise abgeräumt.

unter der Maßgabe läuft, für sich selbst ohne Rücksicht das Beste draus zu machen – nicht später oder gleich, sondern jetzt und sofort. Man mag hier auch an die *Ballade von den Seeräubern* denken. Gleichwohl erfährt man im *Choral vom großen Baal*, was über den Himmel zu wissen ist: „Und der Himmel blieb in Lust und Kummer da/ Auch wenn Baal schlief, selig war und ihn nicht sah:/ Nachts er violett und trunken Baal/ Baal früh fromm, er aprikosenfahl.“

Aus diesem Himmel schließlich bricht in *Parasite* ein schweres Unwetter herein. Auch dabei wird die gesellschaftliche Hierarchie bildhaft, sie wiederholt sich in der Topographie der Stadt: Um die Gegend der

Reichen zu verlassen, nehmen die Figuren überflutete Treppen nach unten, bewegen sie sich von der Anhöhe wieder talwärts. Der Regen rinnt unaufhörlich, schwemmt die Menschen, die unterhalb des Wasserstands der Wohlstuierten leben, auf die Straße. Als lautlose Stimme aus dem Off meint man die Verse aus Brechts *Lied vom Klassenfeind* zu hören, in dem es heißt: „Der Regen kann nicht nach aufwärts, weil er’s plötzlich gut mit uns meint. Was er kann, das ist: er kann aufhör’n, nämlich dann, wenn die Sonne scheint.“ Die Sonne, die auf den Regen folgt, scheint in *Parasite* durch die meterhohe Fensterfront ins Gesicht der reichen Hausdame Yeon-Kyo, die ausgeruht lächelnd in den gepflegten Garten blickt. Sie freut sich über eine regenreiche Nacht. Aber abseits der Villen, die vielen Stufen hinab, sind die Wohnungen vollgelaufen, die Bezirke unbewohnbar geworden. Selbst wenn der Regen aufhört: Im Keller scheint die Sonne nicht – das Wasser aber bleibt. Wenn für Baal der große Spaß vorüber ist, kommt auch der Regen. Drei Holzfäller finden ihn, da ist das Ende schon nah. Einer ruft aus: „Horch du auf die Vöglein!“ – und man mag an den Amselgesang denken, über den Brecht viele Jahre später in einem Gedicht schöne Worte fand. Baal aber horcht nicht mehr auf die Vöglein. Er spricht seine letzten Worte, und die sind vielleicht an keinen Menschen mehr gerichtet. Sie lauten: „Ich horche noch auf den Regen.“ Es wird, haben wir zuvor erfahren, ein heißer Tag. ¶

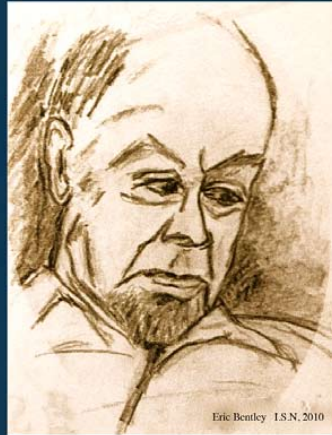
Valentin Schettler ist Literaturwissenschaftler aus Berlin, [valentin.schettler@web.de](mailto:valentin.schettler@web.de)

**ERIC BENTLEY**, lange Jahre einer der maßgeblichen Übersetzer von Brechts Werk ins Englische, ist im August im Alter von 103 Jahren verstorben. Die seit langem mit ihm befreundete Künstlerin Ilse Schreiber-Noll hat uns die nebenstehende Erinnerungskarte zur Verfügung gestellt.

Eric Bentley hinterlässt ein umfangreiches Werk. So umfasst der Bestand der Augsburgener Brecht-Sammlung 37 Titel, darunter zahlreiche Neuauflagen, und erstreckt sich von 1944 bis 2008 – beeindruckende 64 Jahre Publizistik!

Bentley setzte sich in Korrespondenz mit Brecht auch für Inszenierungen in USA ein, etwa des „Kaukasischen Kreidekreis“ in New York 1955, was jedoch nicht zustande kam. – Joachim Lucchese hat in 3gh 3/2005 ein ausführliches Interview mit Bentley veröffentlicht; die pdf davon schicken wir auf Wunsch gerne zu. (mf) ¶

**I mourn the death of my dear friend and collaborator  
Eric Bentley (1916-2020) who passed away on August 5th, 2020.**



**We have been living, a light generation,  
In houses that whine thought beyond destruction.  
(The lanky buildings of Manhattan Island and the fine antennae  
That amuse the Atlantic Ocean are of our construction.)**

**Of these cities will remain that which passed through them,  
the wind.  
The house makes the dinner guest merry, He cleans it out.  
We know we're only temporary and after us will follow  
Nothing worth talking about ...**

*by Bertolt Brecht English version by Eric Bentley*



*Drawings © by Ilse Schreiber-Noll, 2010 / 2020*



#### SOEBEN ERSCHIENEN:

*Auf diese beiden Veröffentlichungen möchten wir schon mal hinweisen, ohne Rezensionen vorzugreifen. Dirk Heißerer hat im gehaltvollen Magazin JUNI 57/58 einen umfangreichen Artikel zu Brecht und Hitler veröffentlicht (S. 259-295). Lenz Prütting setzt sich in seiner voluminösen Arbeit mit Brechts wechselnden ideologischen Positionen auseinander, u. a. erstmals mit dem Einfluss von Max Stirner.*

Literatur & Philosophie



Lenz Prütting

## Brechts Metamorphosen

Von Jesus zu Stirner, Lenin und Lao-tse

VERLAG KARL ALBER **A**

# „SCHWARZE SCHANDE“ 1920: EINE RASSISTISCHE KAMPAGNE, IHR ABBILD IN DER AUGSBURGER PRESSE UND BRECHTS WAHRNEHMUNG

Michael Friedrichs

Brechts Gedicht „Politische Betrachtungen“ wird auf „um 1920“ datiert (GBA 13, S. 194 und 469). Brecht hat es nicht in eine Gedicht-Sammlung aufgenommen – thematisch gepasst hätte es in die „Hauspostille“ oder in „Gedichte für Städtebewohner“. Es existieren zwei Typoskripte, davon eines in Kleinschreibung ohne Zeichensetzung mit Tippfehlern (BBA 452/86), vermutlich eine Abschrift, möglicherweise von Brecht selbst getippt. Die Herausgeber der Großen Brecht-Ausgabe haben einige Stellen dieses Gedichts kommentiert, nicht jedoch die Worte „und das Land seufzt unter der schwarzen Schande“. Auch der offensichtliche Bezug des Texts auf die Kahnfahrt vor Brechts Augsburger Haustür blieb unerwähnt.

„Schwarze Schande“ war ein folgenreicher rassistischer Kampfbegriff in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg. Frankreich setzte in seiner Armee zahlreiche afrikanische Kolonialsoldaten ein, auch bei der Besetzung des Rheinlands gemäß dem Versailler Vertrag. Gewiss gab es Liebesbeziehungen; dass aber auch Vergewaltigungen durch Soldaten in besetzten Gebieten vorkommen, dafür hatte die deutsche Armee in vielen Ländern der Welt (auch in den im Krieg verlorenen Kolonien in Afrika)

*Augsburger Neueste Nachrichten (ANN), 20.5.1920.  
Adolf Köster (SPD) war 1920 für wenige Wochen Außenminister. Er hatte 1907 über die Ethik Pascals promoviert und war während des Ersten Weltkriegs umfangreich als Kriegsberichterstatter tätig.*



## Köster gegen die schwarze Schande

(1) Berlin, 20. Mai. (Privat-Telegramm.) In der Sitzung der Nationalversammlung erklärte Reichsminister des Äußern Köster in Beantwortung der Interpellation über die Grenzstaten der farbigen Truppen in dem besetzten Gebiet:

Was gestern Abend ist trotz des Protestes auch des Auslandes nicht ein einziger farbiger Soldat aus dem besetzten Gebiet zurückgezogen worden. Wir müssen vor aller Öffentlichkeit bestimmt erklären, daß die Verpflanzung von ungefähr 50.000 fremdrafjigen Truppen in das Herz Europas ein Verbrechen am gesamten Europa ist. Auch für die Volkshygiene bedeuten die Schwarzen eine große Gefahr, nicht nur für Deutschland sondern auch für Europa. Die fortgesetzten Gewalttätigkeiten, die Ermordungen harmloser Bürger die Vergewaltigungen von Frauen, das riesenhafte Anwachsen der Prostitution und das rapide Steigen der Geschlechtskrankheiten schlimmster Art stellen eine Politik Frankreichs gegenüber Deutschland dar, die man nur als rückwärtslos und mit allen Mitteln geführte Fortsetzung des Krieges bezeichnen kann. Da unsere Projekte erfolglos blieben, müssen wir die breite Öffentlichkeit der ganzen Welt über die Schande im Westen aufzuklären und uns an den Völkerverbund wenden, ob er vielleicht die Mittel und Wege finden kann, um auf Frankreich einen Einfluß zur Entfernung der schwarzen Truppen aus dem besetzten Gebiet auszuüben.

## Die Verbrechen der farbigen Truppen im Rheinland.

Nach einem Artikel der Pariser Ausgabe der „Chicago Tribune“ werden die in der deutschen Presse mitgeteilten zahlreichen Fälle von Sittlichkeitsverbrechen der französischen farbigen Truppen in den besetzten deutschen Gebieten von dem französischen Ministerium des Äußern summarisch in Akrede gestellt. Gleichzeitig wird von der nämlichen Behörde behauptet, daß sich in den fraglichen Gebieten überhaupt keine „Schwarzen Truppen“ mehr befänden, wiewohl nachträglich zugegeben wird, daß diese Gebiete mit sogenannten „gelben Truppen“ belegt sind, die indessen französische Bürger und ebenso von kaukasischer Rasse seien wie Franzosen, Engländer und Amerikaner.

Unrichtig wird von Berlin hierzu mitgeteilt: Die Reichsregierung muß diese Unternehmung des französischen Ministeriums zwischen schwarzen und gelben Truppen grundsätzlich als völlig bedeutungslos ablehnen. Sie erblickt in der Besetzung deutscher Landesteile mit französischen Truppen afrikanischer Herkunft, gleichgültig, welcher Hautfarbe sie sein mögen, ein Verbrechen gegen die Zivilisation das die strengste Verdammung der gesamten zivilisierten Welt herausfordert. Was die von französischer Seite geleugneten Sittlichkeitsverbrechen dieser Truppen anlangt, so befindet sich eine Zusammenstellung authentischer Fälle im Brud. Die Reichsregierung bemerkt indessen schon jetzt, daß die Anzahl der bekanntgegebenen Fälle von Vergewaltigungen nur einen geringen Anhalt gibt für das Maßniveau der deutschen Frauen in den besetzten Gebieten, deren unfangbare Leiden zum Teil aus begrifflichem Schamgefühl der Öffentlichkeit verborgen bleiben.“



452/86

## POLITISCHE BETRACHTUNGEN

auf dem stadtweiher fahren sie stundenlang kahn  
 ich sehe das wirklich einfach mit eckel an  
 kahn fahren wenn man bis über den hals verschuldet ist  
 in so einem staatswesen dass das überhaupt geduldet ist

ich reuche da nur und sehe auch nur so zu  
 und denke mir meinen teil ich danke mir nur so zu  
 sie spielen auch mundharmonikahierzulande  
 mundharmonika ~~xxx~~ spielen und das land seufzt unter der schwarzen  
 schande

ich denke da kalt spielt nur weiter und fährt nur weiter kahn  
 ich spucke aus ja aber weiter gehts mich nichts an  
 ich sehe nur so zu schon seit einigen jahren  
 ich sehe haarscharf wohin wir da fahren

die bewohner von orkney heissts in von pol zu pol  
 lebten davon dass sie sich ihre wäsche wuschen jawohl  
 nur so zu nur so weiter gemacht noch einige jahre  
 die assyrer und babylonier sind ja auch kahn gefahren

© Suhrkamp  
 Verlag

ungezählte Beispiele geliefert. Nun aber bezeichnete Adolf Köster, sozialdemokratischer Außenminister, die „Verpflanzung von ungefähr 50.000 fremdrassigen Truppen in das Herz Europas“ als „Verbrechen am gesamten Europa“ (*nebenstehend, ANN 20.5.1920*).<sup>1</sup>

Der Platz in der Tageszeitung war knapp, aber als am selben Abend Hans Unterleitner, der für die Unabhängige Sozialdemokratische Partei USP für den Reichstag kandidiert, in einer Rede im Augsburgener Saalbau Herrle den Artikel aufgreift und Köster kritisiert, ist das der Zeitung eine längere Polemik wert (*siehe nächste Seite*). Unterleitner habe erklärt, „die Völkerverhetzung werde dadurch weiter fortgeführt“. Dafür habe es wenig Beifall gegeben, und der Artikel schließt mit den Worten: „Seine unab-

hängigen Zuhörer lehnen inhaltlich ab, was er über die nationale Ehre sagt, aber sie haben nicht den Mut, ihm zu widersprechen. Männerstolz vor den Toren der Tribünen!“

Brechts Ton im Gedicht ähnelt dieser Kritik am mangelnden Männermut. Ich habe das Gedicht „Politische Betrachtungen“ lange für eine Satire gehalten, auch angesichts von Brechts berühmter Liebe zur Kahnfahrt – und wurde stutzig bei der Lektüre von Stephen Parker (*Bertolt Brecht, Berlin 2018, S. 237*): Brecht lasse sich hier „verächtlich über die absolute Gleichgültigkeit seiner Landsleute aus“. Am 18. Juni charakterisiert Brecht (der um diese Zeit allerdings mehr in München als in Augsburg ist, also wohl Unterleitner nicht gehört hatte) seine Mitmenschen in einer Notiz abwertend: „ein verfetteter Mittelstand und eine matte Intellektuelle!“ (GBA 26, S. 121).

<sup>1</sup> Am 6. Juni 1920 standen Landtags- und Reichstagswahlen an, und so kann man das erhöhte Artikelaufkommen zum Thema „Schwarze Schande“ als Teil des Wahlkampfes betrachten. Die ANN standen der Deutschen Demokratischen Partei (DDP) nahe, deren Anzeige sie am 25. Mai 1920 auf der Titelseite platzierte. Die DDP stand in Koalition mit der SPD, die mit Adolf Köster den Außenminister stellte.

Sitzt Brecht – der 1920 vermutlich noch keine Schwarzen Menschen kannte oder auch nur gesehen hatte – hier der rassistischen Propaganda auf? Jedenfalls treibt ihn das Thema um, das N\*-Wort kommt

# Mugsburger Nachrichten.

## Unterleitner als Anwalt der Schwarzen.

Frau Ruffe Zieg in der Nationalversammlung in Berlin und Hans Unterleitner im Hertlesaalbau in Augsburg! Was sie miteinander zu tun haben? Nüher denn, daß sie beide in führender Stellung bei der U. S. W. sind? Nun, Hans Unterleitner, ehemaliger, wenn auch nur bayerischer, so doch immerhin deutscher Minister, hat, bevor er in den Hertles-Saalbau ging, wo er über die Stellung der U. S. W. zu den Wählern zu sprechen hatte, die Uffenbauskaffe unserer Zeitung vom gestrigen Tag für den Kauf und fand darin eine Meldung, die ihm Gelegenheit bot, ganz wie Ruffe Zieg es einige Stunden zuvor getan – zu protestieren! Fürstlichste nämlich geäußert: Die bürgerliche Presse hat sich hier wieder einmal in ihrer Besessensgabe gezeigt, daß sie mittelste, was stärker gegen die schwarze Schande gesagt hat. Schwarze Schande, auch wieder so ein Schlagwort, als ob es sonst für uns gar nichts in Deutschland zu erklären gäbe. Die Brandmarfung der Besetzung deutschen Gebietes durch Schwarze, die, wie Unterleitner mitguteilen weiß, gar keine Schwarzen sind, sei nur ein Mittel der Nationalisten, um in der Wahl Geschäfte zu machen! Die Wähler-Verweigerung werde dadurch weiter fortgeführt! Sie sind gut aufeinander abgestimmt, diese U. S. W.-Führer. Denn auch Frau Ruffe Zieg hatte eine Beteiligung an der Protestkundgebung, die sämtliche nicht unabhängige sozialistische Nationalversammlungsparteien gegen die Besetzung deutschen Landes durch Schwarze, gegen Vergeudungsfähigkeit deutscher Frauen und Kinder gefeiert veranstalteten, abgelehnt. Über merkwürdig, sehr merkwürdig wird es Herrn Unterleitner erschienen sein, daß bei seiner Kritik an der Rede Ruffes über die Besetzung deutschen Gebietes durch schwarze Truppen auch nicht die leiseste Zustimmung, an der es doch sonst nicht gefehlt hat, zu verzeichnen war. Merkwürdig, sehr merkwürdig in einer U. S. W.-Versammlung! Die unabhängigen Zuhörer – und sie waren in der Versammlung mindestens neun Zehntel – sind offenbar anderer Meinung, als Herr Unterleitner in der Beurteilung dieser nicht nur nationalen, sondern auch, wie die Proteste in England und Amerika zeigen, internationalen Frage. Sie haben kein Bedauern für die Auffassung Unterleitners: „Es ist lächerlich, dem kapitalistischen Frankreich einen Vorwurf daraus zu machen, was für Truppen es in der Welt zu verwenden will und wie es sie verwendend.“ Unterleitner meinte aus der frostigen Haltung seiner Zuhörer, daß er sich gründlich vergewen hatte, und er judgte die Situation zu retten. Obwohl er vorher von einem „sogenannten Vaterland“ gesprochen und damit den Vaterlandsbegriff lächerlich zu machen gesucht, sagte er etwas später: „So sehr wie Patrioten sind ... Ja, er nahm auch sonst für die U. S. W. in Augsburg, daß sie die einzige vaterländisch handelnde Partei sei, als sie die Untergeschauung des Friedensvertrages forderte, um eine weitere Besetzung deutschen Landes zu verhindern. Das sagt derselbe Unterleitner, der kurz vorher erklärte, es sei lächerlich, Frankreich wegen seiner Militärpolitik anzugreifen. Wenn wir wegen seiner Politik wären, ob der Versuch Unterleitners im Hachtel wären, ob der Versuch Unterleitners im Hachtel ist, dann würden hier uns mit der Bestimmung seiner Behauptungen begnügen. Aber der Unterleitner weiß schon, was er sagt, er ist sich über Mittel und Mittel vollkommen klar und bewußt. Er ist am Blase, die von ihm derbille Schmähung des deutschen Volkes, ja des Weltgelehrten, und es scheint nach dem Protesten zu schließen, doch noch

eines zu geben, auf das entschiedenste zu rückzudeisen.

Unterleitner kennt hoffentlich Jean Jaures' „Die neue Arme“. Wenn er dieses Werk gelesen, fragen wir ihn, ob er Jaures für einen weniger guten internationalen Sozialisten hält als er sich selber zu sein dünkt. Wir fragen ihn, ob er bei einer der Todesfeiern für Jean Jaures anwesend gewesen ist, und was er sich denn damals eigentlich gedacht hat! Kein internationaler Sozialist hat größer und schöner von dem nationalen Gedanken gesprochen als Jaures und nicht etwa nur von dem national-französischen, nein auch von dem national-deutschen! Und nun kommt Hans Unterleitner und wird bei uns ein Abolaf Hochs und Millerands! Unterleitner sagt uns hier ein Kolleg über die auswärtige Politik zu halten, er stellt uns nicht nur die Tatsache der Besetzung deutschen Landes durch Schwarze als ganz in der Ordnung hin, weiß auch zu berichten, daß die schwarzen Truppen sich recht gut aufführen, er ist auch in der Lage, Clemenceau zu bekräftigen, daß er ganz recht hatte, wenn er seine Mildeung der Friedensbedingungen eintraten ließ, denn das Deutschland, das den Frieden schließen mußte, sei ebenso wenig sozialistisch wie das Deutschland, das den Krieg führte. Als ob Clemenceau an einem sozialistischen Deutschland ein besseres Interesse hätte! Das sagt Unterleitner zu bieten! Wie tief muß es in sein Publikum einschlagen, daß er solche Demagogie treiben zu können glaubt!

Mit Unterleitner ist über diese Fragen zu keiner Verständigung zu kommen, weil er zu keiner kommen will; er sieht nur die Räterepublik der Welt als das einzige wofür man sich mit Nutzen einsetzt; alles andere ist ihm ziemlich gleichgültig; es dient ihm, wenn es ihm schlecht scheint, nur zur Beweisführung für die Notwendigkeit einer Weltrevolution durch das Räteregime. Mit einem leisen Wortspruch stellte ein sozialistischer Disziplinardredner fest, daß Unterleitner nichts über Kulturfragen gesagt. Unterleitner erwiderte darauf, der Sozialismus sei die höchste Kultur; er hatte schon vorher den Verechtigkeitsfuss der Sozialisten gerührt, und ist fortwährend über alles hinweggegangen, was Neigungen brutalster Gewalt, rassistischer Egoismus bei sozialistischen Revolutionären gewesen ist und noch ist; das ist bezüglich sehr begreiflich.

Unterleitner hatte ein volles Haus, und trotz der dreistündigen Dauer seiner schließlichen erwiderten Rede rechtigen Beifall. Die Versammlung verlief ruhig. Aber vielstärker macht sich doch heute mancher Unabhängige noch darüber Gedanken, warum er eigentlich nicht Unterleitner anzuhören, warum er so warmherzig für Clemenceau, Millerand und deren schwarze Scharen eintrat, warum er nicht von Unterleitner eine Erklärung über die Niederhaltung der Proletarier in Ost- und Westeuropa und der Welt forderte. Mitleid!

Zu wünschen wäre das, und zu wünschen auch daß daraus die Folgerungen gezogen werden. Man verlangte dann von jedem deutschen Gewerkschafts- und Christlich-Sozialisten, daß er gegen die Rede von Ruffe sich nicht verbittet hat. Ruffe ist für die Revolution nicht stand, so ist er auch unmöglich als Kritiker. Er möchte es sein. Das will er zu weit sind zeigt der Fall Unterleitner. Seine unabhängigen Zuhörer sehen in Unrecht ab, was er über die nationale Bewegung sagt, aber sie haben nicht den Mut, ihm zu widersprechen! Mitleidvoll vor den Frauen der Teilnehmend!

Augsburger  
Neueste  
Nach-  
richten,  
21.5.1920

in erstanden vielen seiner Texte in dieser Zeit vor. Teilweise scheint er sich aber auch mit diesen Anderen zu identifizieren: „Immer streune ich abends über'n Plärler, der einem seine Negermusiken mit Keulenschlägen eintreibt: Man bringt sie nachts nimmer aus den Hautfalten!“ (Tagebuch 24. August 1920, GBA 26, S. 139) Den Plär-

rer liebt er – das müsste wohl auch für die Musik gelten. Vorläufig kann man vielleicht Rechts damalige Wahrnehmung Schwarzer Menschen als ambivalent bezeichnen. Für sich genommen könnte „Politische Betrachtungen“ durchaus als Rollengedicht gesehen werden. Weitere Texte werden einzubeziehen sein. ¶

# 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 €

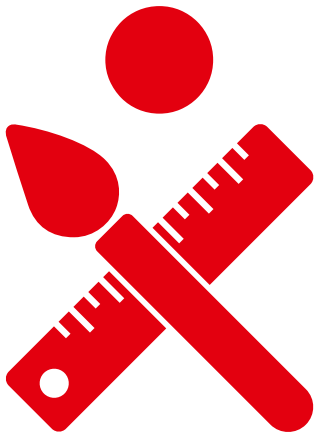


Wißner

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.



# Kultur schafft man gemeinsam.



[sska.de](https://sska.de) · [blog.sska.de](https://blog.sska.de)

Mit unserem Engagement unterstützen wir die Kunst- und Kulturszene in unserem Geschäftsgebiet in vielfältiger Weise.



Stadtparkasse  
Augsburg