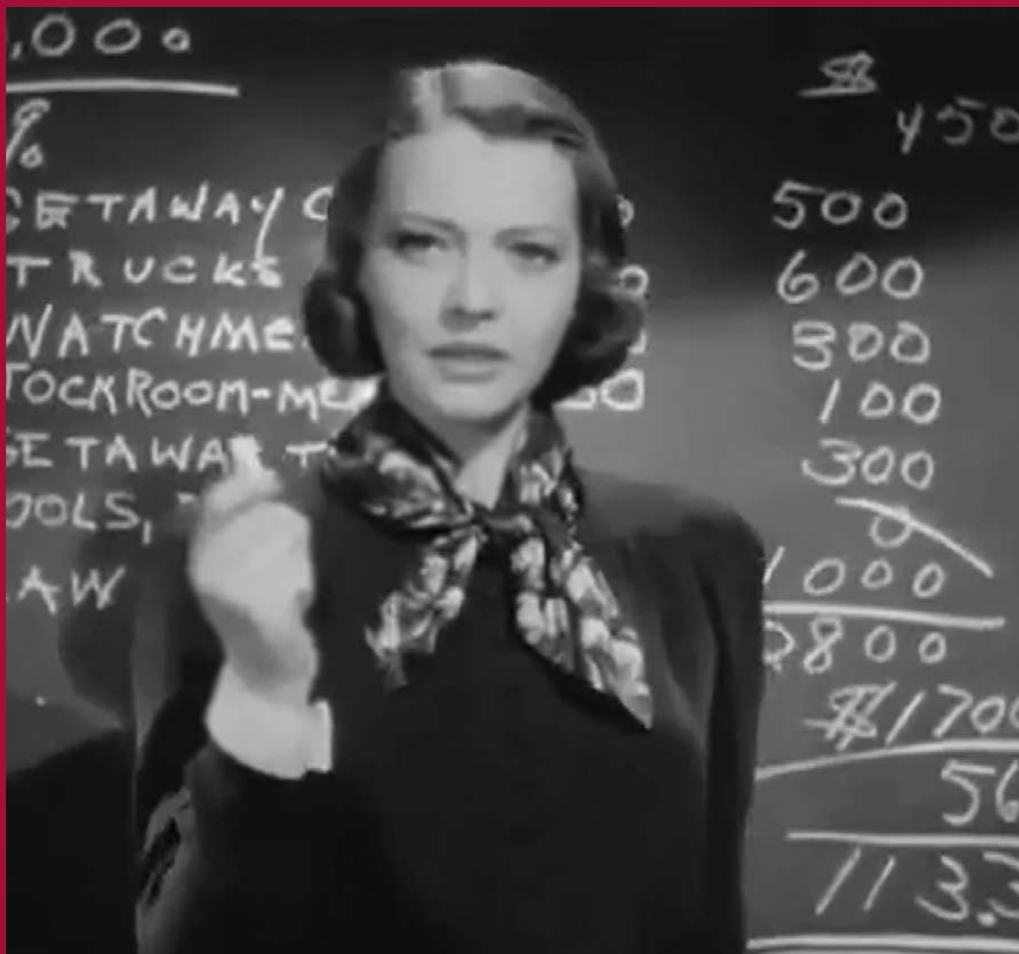


DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

29. JAHRGANG

HEFT 4/2022



H. G. ASPER: LEHRFILM VON KURT WEILL UND FRITZ LANG (FOTO)
U. FISCHER ÜBER BRECHT AUF DER „ANNIE JOHNSON“
F. LATENDORF ÜBER BRECHT BEI ADEL KARASHOLI
D. HENNING ÜBER BRECHTS EXILIDEE CHINA

Wagner

BRECHT

Das gesamte Programm

jetzt unter

www.buchhandlung-am-obstmarkt.de



K16G

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11

86152 Augsburg

Telefon 0821-518804

Fax 0821-39136

post@buchhandlung-am-obstmarkt.de

www.buchhandlung-am-obstmarkt.de

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

BRECHT INTERNATIONAL

(K)eine lustige Seefahrt: Brecht et al. auf der
M/S ANNIE JOHNSON 3

Ulrich Fischer

„Nüchtern träumte er / Von einer besseren
Welt“: Brecht bei Adel Karasholi. 12

Felix Latendorf

BEGEGNUNGEN

„Bidi“ in Buckow und Peking: Brecht und das
„chinesische Exil“ 22

Dieter Henning

BRECHT UND MUSIK

Musik für einen Lehrfilm: Kurt Weill, Fritz
Lang und *You and Me* (1937/38) 29

Helmut G. Asper

THEATER

Der Bauch des Königs. 34

Michael Friedrichs

REZENSIONEN

Brecht als Chamäleon. 36

Lenz Prütting, Brechts Metamorphosen im Wandel
seiner Gläubigkeiten. Von Jesus über Baal zu Stirner,
Lenin und Lao-tse

Frank D. Wagner

Re-Reading Georg Lukács 40

Zweifel an Lukács' Relevanz für eine heutige
„reflektierte Theaterkunst“

Hayner, Jakob/Zielke, Erich (Hg.): Georg Lukács.
Texte zum Theater

Florian Vaßen

Ein philosophischer Blick auf zwei Opern . . 45

Charlotte Wegen, Der Faden der Ariadne und das
Netz von Mahagonny im Spiegel von Mythos und
Religion.

Ernst Scherzer

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

„Die Welt kam zu uns ins Theater“: Vera
Tenscherts Arbeit am Berliner Ensemble . . . 46

Anett Schubotz

BRECHTKREIS

In Salzburg Trakl – in Augsburg Brecht. . . . 48

Eine Exkursion des Brechtkreises

Bettina Perz, Michael Friedrichs



Die Risse am und im Augsburger Brechthaus sind
inzwischen beseitigt („Da ist Tünche nötig“); für eine
große Renovierung und eine neue Ausstellung fehlt es
an Ressourcen, trotz bevorstehendem Jubiläum.
(Foto vom September 2020: mf)

Manche Beiträge nähern sich von der Peripherie: Überraschende Details können helfen, das Brecht-Bild zu ergänzen und bisherige Auffassungen zu berichtigen. So hat erstaunlicherweise Ulrich Fischer viel Neues über die „Annie Johnson“ herausgefunden, das Schiff, das den Brecht 1941 von Wladiwostok nach Kalifornien brachte. – Helmut G. Asper stellt fest, dass ein Film von Fritz Lang mit der Musik von Kurt Weill konzeptionelle Spuren der Ideen von Brecht zeigt. – Dieter Henning fragt, was dran ist an der Überlegung von Brecht, eventuell ins Exil nach China zu gehen. – Felix Latendorf untersucht Brechts Einfluss auf Adel Karasholi. – Außerdem haben wir Rezensionen gewichtiger neuer Brecht-Bücher und manches sonst. ¶

Michael Friedrichs

Hans-Thies Lehmann verstorben

Er hat seit fast fünfzig Jahren über das „postdramatische Theater“ publiziert; sein Buch „Brecht lesen“ (2016) entkräftet vorgefasste Meinungen über den Augsburger Weltautor. Lehmann starb am 16. Juli 2022 im Alter von 77 Jahren. Eine Gedenkveranstaltung im Berliner HAU (Hebbel-am-Ufer) ist für den 5. November geplant.

James K. Lyon verstorben

Am 22. Juli 2022 verstarb der Autor des unverzichtbaren „Bertolt Brecht in Amerika“ (deutsch 1984) im Alter von 88 Jahren. Die IBS hat eine Gedenkseite für ihn eingerichtet: <https://e-cibs.org/james-jamiekarl-lyon-1934-2002/> Seinen Nachlass hat er dem Bertolt-Brecht-Archiv Berlin übergeben, wo er derzeit erschlossen wird.

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994
Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic
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
redaktion@dreigroschenheft.de
vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG
Stadtsparkasse Augsburg
Swift-Code: AUGSDE77
IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat: Dirk Heißenr, Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich


Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Helmut G. Asper, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Felix Latendorf, Bettina Perz, Ernst Scherzer, Anett Schubotz, Florian Vaßen, Frank D. Wagner

Titelbild: Standbild aus dem Film *You and Me* (Fritz Lang 1937/38)

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028

 **Stadt Augsburg** Gefördert durch die Stadt Augsburg

 bert brecht kreis - augsburg e.v.



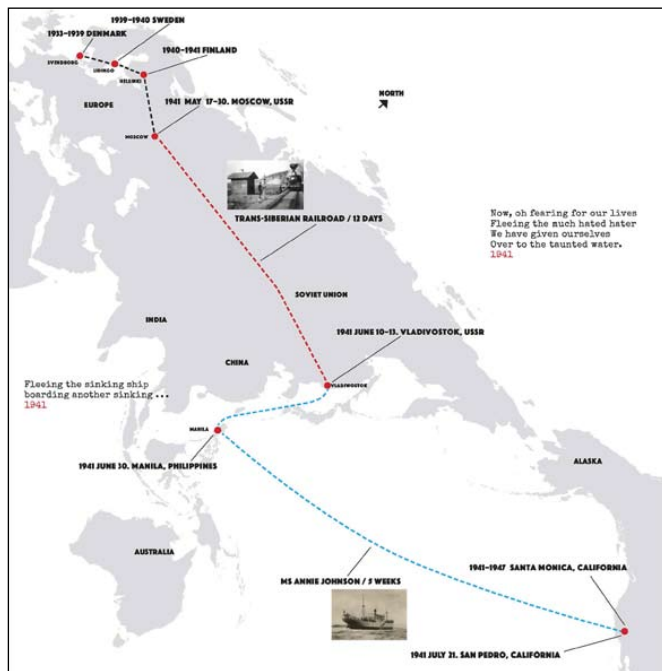
Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

(K)EINE LUSTIGE SEEFAHRT: BRECHT ET AL. AUF DER M/S ANNIE JOHNSON

Ulrich Fischer



Die Veröffentlichung des Interviews, das Carlton Moss mit Egon Breiner geführt hat,¹ hat Wesentliches und teilweise bis dahin Unbekanntes von Brechts Übersiedlung via Moskau und Wladiwostok nach Los Angeles Mitte 1941 zur Kenntnis der Leser des Dreigroschenhefts und damit der Brecht-Forschung beigetragen. Gesine Bey hat dem wertvolle Ergänzungen hinzugefügt.² Dennoch könnte es interessant sein, nicht nur eingedenk der Affinitäten Bertolt Brechts und Kurt Weills zur Großen Fahrt, wie sie in ihren unsterblichen Matrosen- und Seemannsliedern zum Ausdruck kommt, etwas mehr über die „MS Annie Johnson“, das schwedische Schiff, das Bertolt Brecht über den Pazifischen Ozean brachte, und seine Mitreisenden zu erfahren.



Die Grafik zu Brechts Entkommen 1941 nach Kalifornien entnehmen wir der von Grisca Meyer und Holger Teschke gestalteten Ausstellung der Rosa Luxemburg Stiftung New York über Brechts Exil: „paper war“.

Sie war zwar kein Luxusdampfer. Doch sie war – obwohl das immer wieder behauptet wird – auch kein Frachtschiff. Sie bot vielmehr ein zur

1 3gh 3/2019, S. 3 ff.

2 3gh 1/2020, S. 13 ff.

damaligen Zeit geradezu optimales Ambiente für eine längere Seefahrt: Wenig Passagiere, hoher Komfort.

Vor Ausbruch des 2. Weltkrieges warb die Reederei für eine Passage auf ihr mit dem Werbespruch „Every Luxury of Modern Ocean Travel“.



1925 mit der Werksnummer 392 bei der Werft AB Götaverken, Göteborg, vom Stapel gelaufen, hatte sie eine Abmessung von 118,87 x 16,04 x 7,56 m bei Brt/ Dwt. 4896/ 7160. Ihre beiden 6-Zylinder B&W (Burmeister & Wain Maskin- og Skibsbyggeri) Dieselmotoren erlaubten eine Höchstgeschwindigkeit von 12,2 Knoten. Sie konnte sowohl Stückgut als auch Schüttgut befördern.

Sie war ein so genanntes Kombischiff, gehörte also zu einer im vorigen Jahrhundert bis etwa 1970 nicht unüblichen Schiffskategorie, weil sie neben der Frachtbeförderung auch ausgelegt war auf die Mitnahme von bis zu 60 (zahlenden) Passagieren. Egon Breiner erinnert sich also nicht zutreffend, wenn er meint, die Passagierkabinen seien nur „für die Gäste der schwedischen Schifffahrtsgesellschaft bestimmt“ gewesen.³

Sie fuhr, so wie ihre beiden Schwesterschiffe „Axel Johnson“ und „Margaret Johnson“, für die 1904 gegründete „Johnson Line“

der Reederei AB Nordstjernan, Stockholm, bis in die 1980er Jahre eine der führenden Reedereien Skandinaviens, heute ein großer schwedischer Mischkonzern. Ihr Fahrtgebiet war der Linienverkehr zwischen Schweden und England, dem Panama-Kanal und der Westküste der USA, manchmal ging es auch nach Argentinien oder an die südamerikanische Westküste. Am Schornstein trug sie den gelben Nordstern.



Sie war in der Lage, unterschiedliche Fracht zu transportieren, vor allem Stückgut, vielfach wurde Papier für die amerikanische Zeitungs- und Druckindustrie geladen.

Die in aller Regel nicht unvermögenden Reisenden von der und an die amerikanische Westküste konnten, wenn auch länger unterwegs, ohne Umsteigen von Los Angeles bis nach Mittel- und Nordeuropa und zurück gelangen.

Der Komfort für die Passagiere war beachtlich: Die Kabinen für die Erste Klasse, aber auch für die Zweite und Dritte Klasse waren geräumig und angenehm eingerichtet. Zwei elegante Speisesäle – für die Erste Klasse und die beiden anderen Klassen getrennt – vermittelten eine Atmosphäre fast wie auf einem reinen Passagierschiff, bei vorzüglicher und reichlicher Verpflegung und großer Auswahl an alkoholischen Getränken. Den Reisenden stand ein Swimmingpool zur Verfügung. An Bord wurden die Langeweile vertreibende Spiele angeboten.

Nicht verwunderlich, dass nicht selten Prominente mit dem Schiff fuhren. Greta Garbo nutzte mehrfach die „Annie Johnson“ als relativ intime Möglichkeit, zwischen Europa und den USA zu pendeln, manchmal unter dem Pseudonym „John Emerson“.⁴

Bei der Eroberung Dänemarks und Norwe-

³ Dreigroschenheft 3/2019, S. 5

⁴ Robert Dance, The Savvy Sphinx: How Garbo Captured Hollywood, Jackson 2021, S. 201.



GRETA GARBO SHIP TRANSITS PANAMA

The Swedish motor liner Annie Johnson, with Greta Garbo aboard, has passed through the Panama canal and is now heading toward California ports. Garbo is expected to disembark at San Diego on or about April 29, according to officials of the Grace line, Pacific coast agents for the Johnson line of Sweden. The Annie Johnson will come to Los Angeles harbor on or about April 30. Garbo boarded the ship at Stockholm for her return to Hollywood.

„San Pedro News-Pilot“
vom 21. April 1931, Greta
Garbo auf der „Annie
Johnson“

gens durch deutsche Truppen im Frühjahr 1940 und nach der Verhängung der Skagerrak-Blockade durch die Nationalsozialisten befand sich das Schiff gerade vor Norwegen. Die Reederei hatte diese Entwicklung vorausgesehen und bereits Anfang 1940 entschieden, eine nicht mehr durch das Skagerrak führende Transportverbindung nach Schweden zu schaffen, nämlich über den Pazifik und Wladiwostok und dann per Eisenbahn Richtung Ostsee. Einen entspre-

chenden Bericht veröffentlichte der „San Pedro News-Pilot“ am 10. Januar 1940.

Die Reederei setzte diesen Plan um und beorderte, als die deutsche Seeblockade am Skagerrak begann, die „Annie Johnson“ Richtung amerikanische Westküste, wo sie dann unverzüglich ihren Pendelverkehr zwischen Los Angeles, San Francisco und Wladiwostok aufnahm.

NEWS-PILOT, SAN PEDRO, CALIFORNIA, FRIDAY EVENING, JAN. 10, 1940

vers R. New Freight Traffic to Sweden Revealed

ne)
ss con-
language
equip-
e "not-
ts—was
on and
flict of
e presi-
ersedes
referred
affairs
(D-Ky)
old re-
a de-
be stu-
ET
whether
e meas-

Beginning of a new freight traffic to Sweden by way of this harbor came to light today following arrival yesterday of the Johnson Line of Sweden motorliner Annie Johnson from east coast of South America ports.

The new route is via Vladivostok and the Trans-Siberian railway. It is reported to have been opened by an agreement between the Swedish and Soviet governments.

The Annie Johnson, which circled South America through Magellan Straits rather than pay Panama canal tolls, had a full 4,500-ton general cargo for Vladivostok, all of it destined for Sweden. According to her master, Capt. Gunnar Brink, it included large shipments of hides, leather, corned beef, and a wide variety of other cargo.

Because of the British blockade, Captain Brink pointed out, Sweden

has become desperate for imports to the extent of paying the high ship-rail transportation costs via Vladivostok.

Before she sails for Siberia tomorrow noon, the Annie Johnson will embark 31 Russians at her San Pedro outer harbor berth, according to W. R. Grace and Co., agent for the Swedish line. All have been employes in the United States of Amtorg, the Soviet buying agency. Reports that more of the men were high executives of Amtorg could not be verified. Twelve more of the Russians, however, had been booked for an imminent Johnson Line sailing.

The Swedish line had another ship in port yesterday, the motorship Colombia. She returned from Vladivostok via Manila under charter to De La Rama Steamship Co. with eight passengers and full cargo en route to New York.

Pr
num
wook
and
shov
Busi
to b
Junl
secre
toda
Je
sion
seve
the
forn
tra-
ter
Will
In
yet
is b
sugg
Joe
Men
st.
weel
™

Wie der nebenstehend wiedergegebene Zeitungsbericht meldet, beruhte dies auf einem Regierungsabkommen zwischen Schweden und der Sowjetunion. So konnte Schweden mit wichtigen Produkten versorgt werden. Aus den USA wurden vor allem aber auch Maschinen und sonstige technische Ausrüstungen in und für die Sowjetunion geliefert.

Im Pendelverkehr zwischen der Sowjetunion und den USA allerdings kamen jedoch andere Gäste an Bord als zuvor. Die (neutrale) schwedische Regierung hatte offensichtlich in dem Abkommen mit der Sowjetunion Sorge

dafür getragen, dass über diesen Transportweg auch in Schweden lebende Emigranten aus Deutschland und Österreich den einzig verbliebenen Weg, um in die USA zu gelangen, nutzen konnten. Deshalb veranlasste sie die Reederei, Plätze bereitzustellen vor allem für deutsche und österreichische Emigranten, die in den skandinavischen Ländern auf eine Ausreise in die USA hofften. Im Gegenzug beförderte die Reederei sowjetische Staatsbürger, die zuvor, möglicherweise auch in geheimdienstlicher Funktion, in den USA tätig gewesen waren.

Für das dafür für die Junireise der 1941 „Annie Johnson“ zur Verfügung gestellte Kontingent wurden in Schweden unter anderem fünf österreichische Sozialisten nebst Ehefrauen aus deren Exilgruppe ausgewählt, darunter die Ehefrau des 1938 verstorbenen Vorsitzenden der österreichischen Sozialdemokraten Otto Bauer, Helene Bauer, und auch Bruno Kreisky, der spätere österreichische Ministerpräsident. Im buchstäblich letzten Moment musste dieser jedoch auf diese Fluchtmöglichkeit aufgrund unzulänglicher Papiere verzichten und gab sein Ticket an seinen Wiener Landsmann Egon Breiner ab. Diese Gruppekomplettierten die österreichischen Sozialisten Karl Heinz, Bernhard Taurer, Moritz Robinson und Ernst Winkler.



Siegfried Taub (Foto: Wikiwand)

Weiter an Bord waren sudetendeutsche Sozialisten/Sozialdemokraten. Der prominenteste von diesen war der ehemalige stellvertretende Parlamentspräsident der Tschechoslowakischen Republik, der Sozialdemokrat Siegfried Taub (1876-1946).⁵

In der Erinnerung Egon Breiners wird auch ein ehemaliger „Major in der österreichisch-ungarischen Armee“ erwähnt, der sich als Militär-Fachmann ausgegeben habe. Der Name dieses Mannes: Erwin Lessner (1898–1959) aus Wien. Er hatte dort als Journalist gearbeitet und war dann über Prag und Norwegen nach Schweden gelangt. In den USA veröffentlichte er mehrere Bücher über Hitlers Weltkrieg: „Blitzkrieg and Bluff: The Legend of Nazi Invincibility“, New York 1943, und „Phantom Victory: The Fourth Reich“, New York 1944. Nach dem Krieg schrieb er für verschiedene amerikanischen Zeitungen und veröffentlichte in New York 1955 das Buch „Cradle of Conquerors: Siberia“, in dem er seine Sibirien-Reise 1941 als dessen Motiv benennt. Er kehrte nicht mehr nach Europa zurück.

Auch der „Brecht-Reisegruppe“ gelang es, während ihrer Durchreise durch die UdSSR durch Mithilfe der schwedischen Regierung Plätze auf der „Annie Johnson“ zu erwerben, nicht zuletzt durch finanzielle Unterstützung der Regisseure Fritz Kortner und Wilhelm/William Dieterle. So konnte man Erster Klasse reisen.⁶ Bei der Einschiffung ergab sich, dass für Ruth Berlau keine eigene Kabine vorgesehen war. Doch es gelang der Reisegesellschaft – wie auch immer –, für sie eine Erste-Klasse-Kabine für die gesamte Dauer der Überfahrt zu sichern.

Mit an Bord war aber auch das gesamte Personal der belgischen Botschaft in Moskau, die von dort nach Eroberung Belgiens durch die deutschen Truppen abberufen bzw. ausgewiesen worden war. Und als nach dem am 21. Juni 1941 erfolgten Überfall auf die Sowjetunion sich das politische und militärische Blatt dramatisch gewendet hatte, waren natürlich die Funksprüche, nach Moskau zurückzukehren, nicht zu realisieren. Eine weitere fünfköpfige Reisegruppe

⁵ „San Pedro News-Pilot“ vom 21. Juli 1941

⁶ Jan Knopf, Brecht, München 2012, Seite 387

bestand aus US-amerikanischen Technikern der Gummi-Firma Goodyear Rubber Co., die in Schweden bei der Inbetriebnahme einer Reifenfabrik gearbeitet hatten.⁷



Max Barth, in seiner amerikanischen Exilzeit; Foto Waldkircher Verlag

Die zehntägige Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn war beschwerlich. Alle nach den USA weiterreisenden Emigranten traten sie gemeinsam an. Dabei war auch Max Barth (1896–1970), aus Waldkirch im Schwarzwald stammend, nicht weit entfernt von Brechts Großmutter in Achern, ein damals zwischen Kommunismus, Sozialismus, An-

archismus und Pazifismus oszillierender Journalist.⁸

Er schrieb während der Gesamtdauer des Exils für Zeitungen in der Schweiz, Schweden, Argentinien und mehrere andere Länder. Er hatte übrigens Brecht ganz am Anfang beider Exils in der Schweiz getroffen, und zwar im März 1933 im Hause von Lisa Tetzner und Kurt Kläber in Carona im Tessin.⁹

Barth gibt eine Beschreibung der Eisenbahn-Strapazen: „Wir fuhren von Moskau über Swerdlowsk, Nowosibirsk, Krasnojarsk, Irkutsk, Chita und Chabarowsk. Die

8 näheres zu ihm von Will Schaber, Max Barth, in John M. Spalek und Joseph Strelka (Hrsg.), Deutschsprachige Literatur seit 1933, Bd. 2, New York, Bern 1989, S. 24 ff.

9 Max Barth, Flucht in die Welt. Exilerinnerungen 1933-1950, Waldkirch 1986, S. 252; siehe dazu auch Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1997, S. 351

7 „San Pedro News-Pilot“ vom 21. Juli 1941

Die „Annie Johnson“ hatte kurz zuvor für Schlagzeilen gesorgt, wie dieser Bericht aus der „News-Pilot San Pedro“ vom 15. Mai 1941 zeigt. Als sie in Wladiwostok ankam, gingen die 45 Sowjetbürger von Bord, die in Los Angeles ein Geschäft hatten.

Ship Crew Shares in \$50,000 Salvage

An ancient law of the maritime world was invoked and seamen and officers alike of the Johnson Line of Sweden motorliner Annie Johnson today were richer by several hundred dollars each in salvage money.

The payoff came at berth 51 when the Annie Johnson put in from New York for Vladivostok with what may be the last lot of machinery from this country for Soviet Russia.

The salvage incident happened two months ago when the Annie Johnson, bound from here to New York via the Panama canal, came upon the disabled Russian freighter Tibilisi floundering helplessly after losing a propeller off the Mexican coast.

At the cost of a 12-day delay, the Annie Johnson towed the crippled freighter to Panama—about 2,000 miles, and claimed salvage. More than \$50,000 was paid the line, the Annie Johnson's crew of 40 sharing with the owners.

The Annie Johnson sailed last night' after embarking 45 Soviet representatives in this country. Classed as mechanics and engineers, they were understood to be here as machinery buyers, but no longer needed in that service after presidential restrictions on machinery shipments.

The Island of Java, 622 miles long and 121 miles wide, is able to support 42,000,000 people.

Wagen und Abteile (in denen man, wie es sich nach den Platzkarten ergab, zu viere schief, Männer und Frauen im selben Anteil) waren eng und zum Ersticken. Die Fenster konnten oder durften nicht alle geöffnet werden, und soweit sie es wurden, gaben sie allzu oft Wolken feinen Staubes Einlass. Mehrmals war der Vorrat an Waschwasser auf Stunden erschöpft und man sah sehnsüchtig einer Station entgegen, auf der wieder welches getankt werden konnte, sodass man sich waschen und auch die Toilette wieder ohne Scheu benutzen konnte. ... Das Essen war nicht gut, manchmal verdorben (altes Fleisch) und ungenießbar und im Allgemeinen nicht ausreichend.¹⁰ In einem Brief vom 25. Januar 1964 schrieb Barth: „Wir (Barth und Brecht, U. F.) sprachen uns natürlich im Zug und später auf dem Schiff öfters, redeten auch ein wenig über Literarisches, spielten im Zug ein paar Male Schach, in dem er mich immer schlug, da er mir haushoch überlegen war.“¹¹

Ab dem 10. Juni 1941 verbrachten Brecht und seine Mitreisenden drei Tage im Hotel Tscheljuskin in Wladiwostok. Die Zollabfertigung in Wladiwostok gestaltete sich, anders als bei den übrigen Passagieren, schwierig. Sämtliche 22 Koffer der Reisegruppe wurden penibel und langwierig durchsucht. Und als Max Barth darauf hinwies, ob man nicht wisse, wen man da mit dem kleinen Mann aus Deutschland vor sich hätte, wurde scharf geantwortet: „Das wissen wir!“¹²

Abwegig ist natürlich die vielfach zu findende Darstellung¹³, das Schiff sei in Wladiwostok mit Kopra, also getrockneten Kokosnussraspeln beladen worden. Tatsäch-

lich fuhr sie ohne Ladung von Wladiwostok ab, es gab keine Exportgüter, die die Sowjetunion hätte an die Philippinen verkaufen können. Die Kopaladung wurde logischerweise erst in Manila an Bord genommen, denn selbst Trofim Denissowitsch Lyssenko, Stalins Lieblings-Biologe, war nicht in der Lage, Kokosnüsse in Sibirien wachsen zu lassen.

Erst in Manila nahm es eine Ladung Kopra auf und die Reisenden hatten die Möglichkeit, die philippinische Hauptstadt zu besuchen, einzukaufen. Nicht jedoch Brechts Kinder und Ruth Berlau, sie litten an Mumps und durften nicht von Bord. In Brechts Gedicht, 1943 entstanden, „Landschaft des Exils“ heißt es „*Die Pferdewäglein mit dem Goldbeschlag/Und die rosa Armschleier der Matronen/In den Gassen des gezeichneten Manila/Sah auch der Flüchtling mit Freude.*“ (GBA 15, S. 88)

Doch die Weiterfahrt verzögerte sich durch einen auf den nördlichen Philippinen, bei Luzon, tobenden Taifun. Bisher hatte Brecht solche Phänomene und ihre Schrecknisse nur künstlerisch gestaltet, im „*Matrosentango*“ und auch in „*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“. Denn seine erste große Fahrt, die auf der „SS Aquitania“ von Southampton nach New York vom 7. bis 15. Oktober 1935, war lediglich „zuerst etwas bewegt, dann schön“¹⁴. Über die Rückreise im Februar 1936 auf der „SS Majestic“ von New York nach Southampton schreibt er: „Durch die Februarstürme kam ich gut durch und die Majestic kann jetzt abgewrackt werden“¹⁵. In seinem jetzt entstehenden Gedicht „*Taifun*“ fühlt er sich jedoch nicht nur durch die Naturgewalten bedroht, sondern auch von an Bord kolportierten und gefürchteten „*deutschen Piratenschiffen*“.

10 ebenda, S. 214 f.

11 ebenda, S. 252

12 ebenda, S. 223

13 so zum Beispiel bei Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1997, S. 651 und Werner Mittenzwei, Das Leben des Bertolt Brecht. Erster Band, Berlin 1988, S. 740.

14 zitiert nach Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1997, S. 461

15 zitiert nach Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1997, S. 472

Roosevelt Urges Longer Service for Draftees

TIDE SCHEDULE
 SAN PEDRO NEWS-PILOT
 WHERE SHIP AND RAIL MEET
 WEATHER
 New Series: Vol. 14—No. 118
 San Pedro, California, Monday Evening, July 21, 1941
 Fourteen Pages * Per Week, 15c—Single Copy, 3c

'Big Battle' in Progress, Say Nazis

AMERICA PREFIL Bakers Urged GEFYR PREFESSES Aluminum Collection HUNDREDS FIGHT Diseases Diseases

ACTIVE VESSELS IN PORT 9 A. M., MONDAY, JULY 21, 1941

| VESSEL | BERTH | TIME | FROM | OPERATOR OR AGENT | DUE TO SAIL | FOR |
|-----------------------|-------|---------|----------------|--------------------------|-----------------|----------------------|
| ANNA SCHAFER | 196 | July 14 | Aberdeen | Schafer Bros. S.S. Lines | July 21 | pm-----Coos Bay |
| A. M. BAXTER | LB-81 | July 17 | Seattle | J. H. Baxter & Co. | July 21 | pm-----S. F.-Seattle |
| *ANNIE JOHNSON (Sgd) | 174 | July 20 | Manila | W. B. Grace & Co. | July 24 | pm-----San Francisco |
| BIRMINGHAM CITY | 190 | July 21 | Seattle-S. F. | Norton, Lally & Co. | July 21 | pm-----Baltimore |
| CYNTHIA OLSON | 196 | July 20 | Astoria | Oliver J. Olson & Co. | Indefinite | |
| ENSENADA (Mex) | 230-C | July 2 | Ensenada | Guy B. Barham & Co. | Indefinite | |
| EMIDIO (tkr) | 239 | July 20 | Ventura | General Pet. Corp. | July 21 | pm-----Seattle |
| *HEIYO MARU (Jap) | 153 | July 19 | Yokohama-S. F. | N. Y. K. Line | July 21 3:00 pm | -----Valparaiso |
| IOWAN | 174 | June 29 | Pt. Conception | Amer.-Hawaiian S.S. Co. | Indefinite | |
| LUMBERLADY | LB-A | July 20 | Longview | Owens-Parks Lbr. Co. | Indefinite | |
| LARRY DOHENY (tkr) | LB-77 | July 19 | Estero Bay | Richfield Oil Corp. | July 21 | pm-----Portland |
| LA PLACENTIA (tkr) | 151 | July 19 | Port San Luis | Union Oil Co. | July 21 | pm-----Vancouver |
| *MARIPOSA | 156 | July 21 | Honolulu | Matson Nav. Co. | July 21 5:00 pm | -----S. F.-Honolulu |
| MONTEBELLO (tkr) | 107 | July 19 | Seattle | Union Oil Co. | July 22 | pm-----Oleum |
| MARGARET SCHAFER | 55 | July 21 | Aberdeen-S. D. | Schafer Bros. S.S. Lines | Indefinite | |
| MOUNT BAKER | 91 | 4-22-37 | San Francisco | P. F. Soto | Indefinite | |
| OKMAR | 145 | July 18 | Baltimore | Calmar Line | July 21 | pm-----S. F.-Seattle |
| PORT ORFORD | 224 | July 20 | Port Orford | MacDonald & Bergstrom | Indefinite | |
| TOEI MARU (Jap tkr) | anc | July 19 | Tokuyama | Imperial Japanese Navy | Indefinite | |
| VICTOR H. KELLY (tkr) | 150 | July 20 | Seattle | Union Oil Co. | July 22 | am-----Seattle |

*Indicates Passenger Vessel. Arrival Time Indicated is at Break water Light. Sailing Time is from Dock.
 LOCATION OF BERTHS: Outer Harbor, 35 to 73; San Pedro, 74 to 98; West Basin, 101 to 149; Wilmington, 150 to 190; East Basin, 191 to 205; Terminal Island, 206 to 241; Long Beach, Pier A to 101.

Jan Knopf betrachtet Brechts Taifun-Gedicht mit mehr als Skepsis, wenn er schreibt: „Das Gedicht *Der Taifun*, wonach ein Wirbelsturm einen längeren Aufenthalt auf den Philippinen erzwingen hätte, ist ebenso reine Fiktion wie die ebenfalls im Gedicht erwähnten deutschen Piratenschiffe, die es dort gar nicht gab und die Brecht lediglich für die Schlusspointe des Gedichts benötigte.“ Hier irrt der Brecht-Kenner. Denn angesichts der ermittelten Tatsachen ist Skepsis unbegründet. Nach der Abfahrt aus Manila zog nördlich der philippinischen Hauptinsel Luzon ein Taifun auf, der für eine äußerst stürmische See mit den damit verbundenen Unannehmlichkeiten für die Passagiere sorgte. Max Barth schreibt: „... am Nordende der Insel Luzon ... (gerieten wir) in lebhafte Stürme, die uns peinlich herumwarfen, Wellen übers Deck schleuderten und unseren Fortgang schwer erkämpften, sodass wir nur langsam vom

Fleck kamen. Nach einigen Tagen wurde es besser ..“¹⁶

Tatsache ist des Weiteren, dass zur damaligen Zeit im Seegebiet zwischen Indien und Australien mehrere deutsche Hilfskreuzer, also ehemalige Frachtschiffe mit schneller Laufleistung, unterwegs waren, die mit starker, jedoch getarnter Bewaffnung darauf aus waren, feindliche Frachter oder mit Ladung für die Kriegsgegner entweder zu versenken oder als Prise zu nehmen, u.a. die „Kormoran“, die den Briten als „Raider G“ bekannt war und die am 19. November 1941 vor Australien den australischen Leichten Kreuzer „HMAS Sydney“ versenkte.¹⁷ Hilfskreuzer war nichts anderes als ein Euphemismus für ein modernes Piratenschiff. Brecht resümiert seine und die Gefühle der Reisenden in dem Gedicht: „Alle zogen den

16 Max Barth, *Flucht in die Welt*, Waldkirch 1986, S. 227

17 siehe dazu Theodor Detmers, Jochen Brennecke: *Hilfskreuzer Kormoran*, Herford 1975.

Taifun den Deutschen vor“, zumal auch die Alliierten die Operationen der deutschen Hilfskreuzer im dortigen Seegebiet mit großer Sorge beobachteten.

5 Tage dauerte der Aufenthalt in den philippinischen Gewässern, und dann ging es über den Pazifik, mit Zwischenstopp in Honolulu, Hawaii, während die politisch-militärischen Spannungen zwischen den USA und Japan stetig zunahmen. Das Essen war gut, das Wetter war gut, Brecht hatte Zeit, sich um Frau und Kinder zu kümmern und täglich das Schwimmbad zu benutzen. Störend erwies sich in der tropischen Hitze allein der penetrante Geruch der Kopraladung, die zudem Ungeziefer anzog, das sich auf dem gesamten Schiff ausbreitete. Die Ladung sorgte allerdings für erhebliche Misshelligkeiten auf der Überfahrt. Denn insbesondere aufgrund der starken Hitze entwickelte sich eine Unmenge von sogenannten Koprakäfern, auch Rotbeinige Schinkenkäfer¹⁸ genannt. Dadurch gab es eine teilweise bestialische Geruchsbelästigung durch diese Ladung. „Die Kopra stank mehr als gewöhnlich; Millionen kleiner schwarzer Käfer, die auf ihr schmerzten, füllten Kabinen, Deck, Kleiderschränke, wimmelten auf uns und an allen Wänden herum; wenn man ein frisches Polohemd anzog, klebte es einem über den ganzen Rücken fest, bevor man es auf der Brust zugeknöpft hatte.“¹⁹

Legt man den Hafenbericht des „San Pedro News-Pilot“ vom 21. Juli 1941 zu Grunde, dann kann die überall zu findende Aussage nicht stimmen, dass die „Annie Johnson“, die dort übrigens ausdrücklich nicht als Frachtschiff, sondern als Passagierschiff ge-

¹⁸ Das Weibchen des Rotbeinigen Schinkenkäfers (nur die Beine sind rot, die Käfer schwarz) legt etwa 300 Eier ab. Die Larven erreichen innerhalb eines Monats eine Länge von 10 mm. Dann verlassen die Larven die befallenen Vorräte und verpuppen sich in einen Kokon. Bei einer Temperatur von 22° C schlüpft der adulte Käfer nach etwa 14 Tagen.

¹⁹ Max Barth, S. 227

Liner Brings Refugees Here

When the Johnson Line of Sweden liner Annie Johnson arrived here today from Vladivostok she brought 50 war refugees, many diplomats, who gave vivid accounts of the European conflict and among them was Siegfried Taub, vice president of the Czechoslovakian congress at the time that nation was swallowed by the Nazis. Taub, 65, dapper and flashy-eyed, was accompanied by his wife. They came through Sweden. Taub declared there is systematized underground resistance in his country to the Nazis and that it is working well.

The Russians expected the Nazi invasion, prepared for it for months, and if the Germans spread throughout Russia England will sweep the continent and destroy them. That is the declaration of Lt. Erwin Lessner, formerly of the Austrian army, who said he saw the Russo-Finnish war and will write books about it.

Food is strictly rationed in Sweden, said E. O. Malmquist, Californian, Goodyear Rubber Co. technical expert, back home on the Annie Johnson with a party of five after setting up a rubber plant on Sweden. He said use of automobiles is almost prohibited and a limited use is allowed those who fuel them with charcoal, carbide or wood gas.

Guy Heyndrix, minister from Belgium to Russia, said he and his wife brought their three children out of Moscow on advice given them June 3, before the Nazi thrust began. Like Lessner, he said Russia was prepared for Hitler.

of I
"I
to
his
R.
tric
reta
exp
boa:
H
ond
plä
end
corr
C.
\$2.5
velt
are
R. I
trac
ern
side
A
for
sites
and
mitt
cial
look
tric
cho:
fron
mer
Was
erat
Elev
hav
Bea
Sc
Sl
H
hav
L.
bea

Abendausgabe des „San Pedro News-Pilot“ vom 21. Juli 1941

ANNIE JOHNSON

Chartered by De La Rama line of Manila for a special voyage to Manila, the Johnson Line of Sweden liner Annie Johnson sailed from here last night with 8000 tons of cargo and 55 passengers. The vessel recently completed the last of several voyages to Vladivostok with machinery.

„San Pedro News-Pilot“ vom 28. August 1941

kennzeichnet wird, am Montag des 21. Juli 1941 im Hafen von San Pedro im südlichen Los Angeles, der heute der größte Hafen der USA ist, direkt neben Long Beach, angelegt habe.

Es war Sonntag, der 20. Juli 1941, 20:45 Uhr, als die „Annie Johnson“ in den Hafen von San Pedro einlief. Doch erst am Montagmorgen wurde das Schiff abgefertigt und konnten die Passagiere das Schiff, von dem Ruth Berlau sagte, dass man sich auf ihm geborgen gefühlt habe,²⁰ verlassen, um eine ungewisse Zukunft auf amerikanischem Boden zu beginnen. An Anlegestelle 174 des Wilmington Docks wurden Brecht und seine Begleiter von Marta Feuchtwanger, der Ehefrau des Schriftstellers Lion Feuchtwanger, der selbst nicht dabei war, und dem ebenfalls über New York nach Los Angeles emigrierten Alexander Granach, einem Freund und Mitstreiter Brechts aus frühen Berliner Tagen, in Empfang genommen.

Der Abendausgabe des „San Pedro News-Pilot“ vom 21. Juli 1941 war die Ankunft der „Annie Johnson“ eine Meldung auf der Titelseite wert. Nur die bereits erwähnten Mitreisenden Taub und Lessner, die belgischen Diplomaten und die Gummi-

²⁰ Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1997, S. 651

spezialisten fanden Erwähnung. Ein Vorgeschmack darauf, wie schwer es deutsche Emigranten und deutsche Schriftsteller im „Golden State“ Kalifornien haben würden.

Die von den Interviewten abgegebenen Erklärungen zur angeblichen sowjetischen Vorbereitung auf den deutschen Angriff erstaunen, weil sie im Gegensatz zur üblicherweise vertretenen Auffassung stehen. Aber möglicherweise war die Stimmungslage außerhalb des Stalinschen engeren Führungszirkel eine ganz andere als in ihm selbst.

Leicht fiel es den Neuankömmlingen um Brecht nicht, in ihrem fünften Exilland Fuß zu fassen oder auch nur vorübergehend heimisch zu werden. Für lange Zeit sollte die „Annie Johnson“ die letzte Gelegenheit gewesen sein, sich „First Class“ zu fühlen.

Die „Annie Johnson“ verließ San Pedro nach San Francisco und unternahm noch eine Fahrt nach Wladiwostok. Dann war auch diese Route zu gefährlich geworden.

Falsch ist jedoch die Erinnerung Ruth Brelaus, die „Annie Johnson“ sei später durch einen Torpedotreffer gesunken.²¹ Dies trifft zwar für andere Schiffe der Johnson-Line zu. Doch die „Annie Johnson“ konnte, ausgestattet mit Neutralitätspapieren der Kriegsparteien Ende 1941, nach Schweden zurückkehren, wie „San Pedro News-Pilot“ vom 28. November 1941 mitteilte.

Auch nach dem Krieg tat sie zunächst noch ihren Dienst, war dann ab 19.7.1950 Schulschiff für die schwedische Marine und wurde 1962 abgewrackt.²²

²¹ Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1967, S. 651

²² <http://www.kommandobryggan.se/johnson/annie25.htm>

„NÜCHTERN TRÄUMTE ER / VON EINER BESSEREN WELT“: BRECHT BEI ADEL KARASHOLI

Felix Latendorf

„Noch glaubten wir mit Brecht, die Welt sei endlos veränderbar“¹, schrieb Heinz Czechowski 1992 in seinem Nachwort zu Adel Karasholis Gedichtband *Wenn Damaskus nicht wäre*. Ungefähr 25 Jahre waren damals vergangen, seit Czechowski und Karasholi gemeinsam das Leipziger Literaturinstitut „Johannes R. Becher“ besucht hatten. „Jahre der Hoffnung“ nannte Czechowski diese Zeit rückblickend. Für Karasholi waren sie vor allem Jahre der Ankunft. Der 1935 in Damaskus geborene Karasholi war erst 1961 nach Leipzig gekommen. Als jüngstes Mitglied des progressiven Schriftstellerverbandes in Syrien musste er 1959 nach dem Verbot des Verbandes in Folge des Zusammenschlusses Ägyptens und Syriens aus seinem Heimatland fliehen.² Eine zweijährige Odyssee verschlug ihn über den Libanon nach Deutschland. In der Rückschau beschrieb Karasholi die Umstände folgendermaßen:

Das war eigentlich ein purer Zufall. Als ich 1959 Syrien verlassen mußte, ging ich zunächst in den Libanon. Dort mußte ich unter einem anderen Namen leben und mich verstecken. Da ich kein Mitglied der Partei war, war ich auf die persönliche Hilfe von Freunden angewiesen. Einer dieser Freunde war

der bekannte libanesische Philosoph Hussein Murawa, der später von Fanatikern ermordet wurde. Er war es auch, der mir ein Flugticket auf einer Chartermaschine zur Leipziger Messe besorgte. In Berlin kannten wir einen jordanischen Dichter, der bei Radio Berlin International arbeitete. Dieser Dichter hatte als Moderator der Studentensendung im Damaszener Rundfunk meine ersten Gedichte gesendet und mich gefördert. So bin ich nach Deutschland gekommen.³

Der Libanon wurde für Karasholi ein weiteres Mal bedeutend. Während seines Aufenthalts stieß er in einer Zeitschrift auf eine arabische Übersetzung des Stücks *Die Ausnahme und die Regel* von Bertolt Brecht.⁴ Der Übersetzung war ein kontextualisierender Artikel vorangestellt, der Brecht als „Shakespeare des 20. Jahrhunderts“ beschrieb.⁵ Damit war der Anstoß gegeben, der Karasholis intensive Auseinandersetzung mit Brecht beginnen ließ. Er bedingte zuvorderst jedoch Karasholis Studienwahl. Nachdem er 1961 aufgrund eines Stipendiums aus Westdeutschland in die DDR nach Leipzig emigrieren und studieren durfte,⁶ wählte er Theaterwissenschaften als Hauptfach. Daneben besuchte er auch Kurse am Literaturinstitut und nahm Sprachunterricht in Deutsch am Herder-Institut. Im Anschluss daran machte sich Karasholi vor

1 Heinz Czechowski: Nachwort. In: Adel Karasholi: *Wenn Damaskus nicht wäre*. Gedichte. Mit einem Nachwort von Heinz Czechowski. München 1992, S. 85-90, hier S. 85. Vgl. dazu auch ders.: *Über Adel Karasholi*. In: *Nachdenken über Deutschland I*. Reden. Hg. von Dietmar Keller. Berlin 1990, S. 117-119, hier S. 117, wo es noch heißt: „Wir glaubten mit Brecht, die Welt sei grenzenlos veränderbar.“
2 Vgl. Adel Karasholi: *Gespräch mit Lutz Richter*. In: *Deutsch als Fremdsprache. Zeitschrift zur Theorie und Praxis des Deutschunterrichts für Ausländer* 22 (1986), Sonderheft, S. 96-101, hier S. 96.

3 Adel Karasholi: *Daheim in der Fremde*. Gespräch mit Lerke von Saalfeld. In: *Ich habe eine Fremde Sprache gewählt*. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch. Hg. von Lerke von Saalfeld. Gerlingen: Bleicher Verlag 1998, S. 110-140, hier S. 111.

4 Vgl. ebd., S. 111f.

5 Ebd., S. 112.

6 Vgl. Beate Bahnert: *Lyriker in zwei Welten – Adel Karasholi*. In: *Junge Kirche. Unterwegs für Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung* 63 (2002), H. 6, S. 47-52, hier S. 48.

allem als Lyriker einen Namen. Er war Teil der Lyrikbewegung der 1960er Jahre in der DDR und mit den Protagonist:innen der „Sächsischen Dichterschule“ bekannt oder befreundet.⁷

Dass seine Gedichte jedoch von der mehrheitsgesellschaftlichen Rezeption exotisiert wurden, war Karasholi schon zu Beginn seiner Zeit in der DDR bewusst.⁸ Kaum hatte sich Ende der 1980er Jahre die Rezeption seiner Texte geändert, sah er sich nach dem Mauerfall – vor allem nach der Vergabe des Adelbert-von-Chamisso-Preises 1992 an ihn – erneut mit dem Stigma des Exotischen konfrontiert:

Den Chamisso-Preis bekam ich 1992, also kurz nach der Wende. Zuvor war ich bereits voll integriert in die Literaturlandschaft der DDR. Niemand nannte meine Gedichte Gastarbeiterliteratur oder Migrantenliteratur, sondern schlicht und einfach Gedichte. [...] Plötzlich fand ich mich kurz nach der Wende in einem Schubfach eingesperrt. Aber ehrlicherweise muss ich auch sagen, dass mir dieser Preis den Weg in die alten Bundesländer nach der deutschen Einheit zu ebnen half.⁹

7 Vgl. Karasholi: Gespräch mit Lutz Richter, S. 99.

8 „Am Anfang habe ich versucht, in den deutschen Gedichten alles zu eliminieren, was auf Exotik hindeuten könnte. Ich habe bewußt versucht, dies zu tun, weil ich irgendwie verärgert oder fast beleidigt war, wenn man mich nur als einen Exoten akzeptiert. Deshalb wollte ich sozusagen rein deutsche Gedichte schreiben.“ (Karasholi: Gespräch mit Leerke von Saalfeld, S. 116).

9 Adel Karasholi: „In meinen arabischen Gedichten bin ich ein arabischer Dichter, und in meinen deutschen Gedichten bin ich ein deutschsprachiger Dichter“. Interview mit Lerke von Saalfeld. In: *Chamisso. Viele Kulturen, eine Sprache* (2009), H. 3, S. 11-17, hier S. 15. Vgl. zur Problematik des Chamisso-Preises u. a. Karl Esselborn: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur. In: *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Hg. von Klaus Schenk. Tübingen 2004, S. 317-325, u. Beatrice Occhini: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis zwischen Inklusion und Exklusion. Von der Gründung bis zur Auflösung. In: *literaturkritik.de*. Online unter: <https://literaturkritik.de/der-adelbert-von-chamis->

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Texten von Schriftsteller:innen, die außerhalb des deutschsprachigen Raums geboren wurden, werden diverse stigmatisierende Begriffe verwendet, um deren Werke zu bezeichnen.¹⁰ Daher wird Karasholis Schreiben im Folgenden nach Uta Aifan als „arabisch-deutsche Literatur“¹¹ verstanden – eine Literatur deutsch schreibender Autor:innen aus arabischen Ländern. Diese Verbindung von Arabien (Damaskus) und Deutschland (Leipzig) ist sowohl Kern als auch Antrieb von Karasholis Schreiben.¹² Sie bestimmt deshalb ebenso seine Auseinandersetzungen mit dem Werk Bertolt Brechts. Drei dieser Auseinandersetzungen sollen anschließend näher beleuchtet werden.

Der Chronologie ihrer Publikation folgend wird erstens ein Blick auf Karasholis wissenschaftliche Arbeit zum Theater Brechts geworfen (II), um danach zweitens die lyrische Verarbeitung Brechts explizit an

so-preis-im-spannungsfeld-zwischen-inklusion-und-exklusion,27137.html [Zugriff: 17. März 2022].

10 Bspw. Gastarbeiterliteratur, Gastliteratur, Migrantenliteratur, Emigrantenliteratur, Literatur der Betroffenen, Ausländerliteratur. Vgl. Leerke von Saalfeld: Mit doppelter Zunge. Vorwort. In: Ich habe eine Fremde Sprache gewählt, S. 9-28, hier S. 13.

11 Uta Aifan: Über den Umgang mit Exotismus im Werk deutsch-arabischer Autoren der Gegenwart. In: *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Hg. von Klaus Schenk. Tübingen 2004, S. 205-220, hier S. 206.

12 Karasholi wollte sich selbst weder dem einen noch dem anderen zuordnen. Die Unentschiedenheit und die Gleichzeitigkeit, im einen und im anderen zu leben, sind Antworten auf die nicht lösbare Frage: „Bin ich nun wirklich noch ein Syrer? Bin ich schon ein Sachse? Oder vielleicht doch ein Syro-Sachse? Ich weiß es nicht: Nur im Weder-Noch, nur im Sowohl-Als-Auch kann ich sein. Um hier leben zu können, mußte ich Leipzig zu einem Damaskus machen. Um in Damaskus leben zu können, mußte ich es zu einem Leipzig machen. Selbstbetrug in beiden Fällen vielleicht, und Verklärung, aber anders ist keine Existenz mehr möglich.“ (Adel Karasholi: *Rhapsodie* in Grau. In: *Börsenblatt des Deutschen Buchhandels* vom 19. April 1991, S. 1306-1308, hier S. 1308).

dem Gedicht *Sätze über Brecht* zu untersuchen (III). Drittens fokussiert den poetologischen Essay *Mein langer Weg zu Brecht* (IV). Nur kurz erwähnt sollen an dieser Stelle Karasholis Übersetzungen der Werke Brechts ins Arabische sein, die in der Zeit seiner Anstellung als Lektor für Arabisch an der Universität in Leipzig von 1968 bis 1993 entstanden sind.¹³

II

Das Studium der Theater- und Literaturwissenschaft schloss Karasholi 1964 ab.¹⁴ Im Anschluss begann er an der Karl-Marx-Universität in Leipzig zu promovieren:

Das Lehrstück „Die Ausnahme und die Regel“ von Bertolt Brecht und die arabische Brecht-Rezeption – Eine Auseinandersetzung mit einigen Mißverständnissen und Fehlinterpretationen in der arabischen Rezeption von Brechts Methode des epischen Theaters.

So lautet der Titel seiner 1970 eingereichten und verteidigten Dissertationsschrift, die wiederum zwölf Jahre später unter dem knapperen Titel *Brecht in arabischer Sicht*¹⁵ als zehnter Band der Reihe „Brecht Studieren“ veröffentlicht wurde. In seiner Einleitung kontextualisiert Karasholi die Entstehungsgeschichte der Arbeit und forciert die Dringlichkeit des Untersuchungsgegenstands:

Als diese Arbeit in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre geschrieben wurde, war Brechts Aufstieg zum Weltruhm, keine zehn

13 Vgl. zur Auflistung der Brecht-Übersetzungen Karasholis: Arig Saleh: *Rezeption arabischer Migrationsliteratur in Deutschland. Eine Untersuchung am Beispiel der in Deutschland lebenden syrischen Autoren.* Inauguraldissertation, Berlin 2011, S. 221, Fn. 461.

14 Karasholi wurde in den Unterlagen des IfL als Gaststudent geführt, der an der Theaterhochschule eingeschrieben war (vgl. Isabelle Lehn, Sascha Macht, Katja Stopka: *Schreiben lernen im Sozialismus.* Das Institut für Literatur „Johannes R. Becher“. Göttingen 2018, S. 245).

15 Adel Karasholi: *Brecht in arabischer Sicht.* (Brecht Studien. Bd. 10) Frankfurt a. M. 1982.



Jahre nach seinem Tode, nicht mehr aufzuhalten. Seine Wirkung war so groß geworden, daß es kaum einen Theatermann gab, der sich mit Brecht nicht auseinandersetzen mußte. [...] In vielen Ländern Asiens, Afrikas und Lateinamerikas, wo Brecht ebenfalls einen unaufhaltsamen Aufstieg erlebt, ist die Verständigung über ihn „zu einer Art internationalem Kriterium über Kunstfragen überhaupt geworden.“¹⁶

In drei Kapiteln ist die Studie organisiert. Zuerst unterzieht er das Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel* einer marxistisch orientierten Analyse, um anschließend das Stück in Brechts Werkkontext einzuordnen und die zeitgenössischen arabischen Bühneninterpretationen zu betrachten.

In der Analyse des Lehrstücks zeigt Karasholi dessen Aktualität¹⁷ u. a. im Hinblick auf neokoloniale Machtstrukturen in arabischen Ländern auf. Brechts Schauspiel formiere einen Klassenkonflikt anhand eines kleinen Figurenensembles, der analog in jedem vom Kolonialismus betroffenen Land funktioniere. In arabischen Gesellschaften sei nach Karasholis Auswertung der Irrtum entstanden, man habe den Kolonialismus hinter sich gelassen:

Die Erfahrungen der Völker haben gezeigt, daß die politische Unabhängigkeit sich in eine Illusion verwandelt, wenn nach der Befreiung vom Joch des Kolonialismus keine tiefen Veränderungen in der gesellschaftsökonomischen Struktur unternommen und eine starke nationale Wirtschaft aufgebaut wird.¹⁸

16 Ebd., S. 13.

17 „Im Gegenteil, seine Problematik [die des Stücks] ist von brennender Bedeutung, besonders dort, wo große Teile der Volksmassen den aktiven Kampf gegen ihre Unterdrücker noch nicht geschlossen aufnehmen.“ (Ebd., S. 40)

18 Ebd., S. 44.

Ebendiese Illusion sei als Neokolonialismus zu verstehen, was lediglich Formänderungen kolonialer Mechanismen bedeute – Ausbeutung funktioniere hierbei nicht durch externe Kolonialmächte, sondern durch interne Monopole oder Oligarchen.¹⁹ Karasholi sieht daher in Brechts Lehrstück das Potential, die Einwohner:innen arabischer Länder über ihre Klassenposition aufzuklären, die Sichtweisen zu erhellen, was wiederum zum Kampf gegen den Neokolonialismus führen könne, der „notwendigerweise mit dem Kampf gegen den Kapitalismus, Feudalismus und die Großbourgeoisie aufs engste verbunden [ist]; er ist ein Klassenkampf.“²⁰ Die 123 im Brecht-Archiv verzeichneten Aufführungen²¹ des Stücks in vielen Ländern werden dafür als Beleg angeführt.

Gerade an diesen Punkten besticht Karasholis Studie, denn sie nutzt alle ihr zur Verfügung stehenden Quellen, um die Argumentationen zu untermauern. In einem Gespräch 2009 fasst er dies zusammen:

Im arabischen Raum waren etwa 1964, 1965 die ersten Brecht-Inszenierungen zustande gekommen, als erste DIE AUSNAHME UND DIE REGEL: Das war verhängnisvoll, weil das eben ein Lehrstück ist, das setzte Maßstäbe und produzierte Missverständnisse. Als ich ein Thema für meine Promotion wählen sollte, habe ich das Thema „Die Rezeption Brechts in der arabischen Welt“ gewählt. Ich war im Archiv, habe geforscht und handschriftlich alles abgeschrieben, weil wir keine Kopien hatten. Ich habe Helene Weigel kennengelernt, war bei Elisabeth Hauptmann eingeladen, habe im BE Proben besucht und in der Kantine mitzudiskutieren versucht. Auch an allen Brecht-Tagen hier in diesem Raum habe ich teilgenommen.²²

Als das Verhängnisvolle der arabischen Inszenierungen, das Missverständnisse produziere, konstatiert Karasholi, dass die arabischen Interpretationen Brechts Methode des epischen Theaters lediglich auf einige Stilelemente reduzieren.²³ Anhand theoretischer Texte arabischer Dramaturgen und Regisseure weist Karasholi nach, dass dieses Problem bereits von der grundsätzlichen Brechtinterpretation herrühre. Als Beispiel nennt er u. a. den Aspekt der Einfühlung. Arabische Interpreten gehen von der Annahme aus, dass es Brechts Ziel sei, jegliche Emotionen von der Bühne zu verbannen.²⁴ Dabei sei in Brechts Dramaturgie eine emotionale Beteiligung des Zuschauers erwünscht, denn diese sei für die dialektische Beziehung zwischen Gefühl und Verstand erforderlich.²⁵ Jedoch dürfe die Einfühlung nicht zur „völligen Zustimmung, also Gefühlen, die den Zuschauer in einen Katharsis-Zustand werfen“, mit der Figur führen, sondern zu „Gefühlen der Kritik (wobei hier Kritik nicht einfach mit bloßer Negation gemeint ist) und des produktiven Eingreifens in die Vorgänge.“²⁶

Karasholi plädiert aufgrund dessen am Ende seiner Arbeit:

Erst wenn [...] die Methode vom epischen Theater, wie sie von Brecht entwickelt wurde, in ihrer Entwicklung, in ihrer ganzen Fülle, Vielschichtigkeit und Lebendigkeit, nicht nur anhand der Stücke, sondern auch der wichtigsten theoretischen Arbeiten [...] richtig studiert und begriffen wird, erst dann kann Brecht als einer der größten Vertreter des sozialistischen Realismus auf dem Gebiet des Theaters bei der Schaffung und Entwicklung eines revolutionären arabischen Theaters [...] von großer Bedeutung sein.²⁷

19 Vgl. ebd.

20 Ebd.

21 Vgl. ebd., S. 45.

22 Verfremdung und Jetzt? René Pollesch und Adel Karasholi im Gespräch mit Frank Raddatz und Harald Müller. In: Müller Brecht Theater. Brecht-Tag 2009.

Hg. von Harald Müller. Berlin 2010, S. 9-31, hier S. 10.

23 Vgl. Karasholi: Brecht in arabischer Sicht, S. 161.

24 Ebd., S. 168.

25 Vgl. ebd., S. 168f.

26 Ebd., S. 174.

27 Ebd., S. 207f.

III

Bereits während seines Studiums hatte Karasholi angefangen, Gedichte in diversen Zeitschriften zu veröffentlichen.²⁸ Wie in seinem Debütband *Wie Seide aus Damaskus* (Berlin: Volk und Welt 1968) handelte es sich dabei um deutsche Nachdichtungen aus dem Arabischen.²⁹ Karasholi hatte dafür seine Texte aus dem Arabischen in eine deutsche Rohübersetzung gebracht, welche dann von seinen Kommiliton:innen vom Institut für Literatur „Johannes R. Becher“ feingeschliffen wurden.³⁰ Im Anschluss begann er sich in deutscher Sprache lyrisch zu betätigen. Sein Verständnis von Lyrik beschrieb er folgendermaßen:

Zunächst ist Lyrik für mich eine Art der Existenz. Ohne zu schreiben, kann ich nicht existieren. Ich kann ohne Kommunikation nicht existieren. Das ist eine menschliche Eigenschaft, meine Art mit anderen in Kommunikation zu treten ist das Schreiben. Und als Schreiber bin ich Lyriker. Da Lyrik sich mit der Umwelt in all ihren Bereichen auseinandersetzt, mit den Menschen, mit der Natur, hat Lyrik sich zurechtzufinden in dieser Umwelt. Widersprüche zu lösen oder Lösungsmöglichkeiten anzubieten, das ist eine Funktion der Lyrik, also eine Art Therapie.³¹

Daraus ergibt sich zwangsläufig, dass Karasholis intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Brecht in den 1960er Jahren sein lyrisches Schreiben bedingte. Häufig betonte er die Wirkung, die Brecht auf ihn erzielte: „Was Brecht geschrieben hat, war genau das Gegenteil von dem, was



ich vorher schrieb, sowohl von der Form als auch als von der Rationalität her. Meine Gedichte waren gefühlsbetont und reich an Metaphern. Ich begegnete in Brechts Werken einer kargen, aber für mich damals sehr interessanten Lyrik³². Unter dieser Spannung sind die

Gedichte seines zweiten Bandes *Umarmung der Meridiane* (Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1978) entstanden.

Explizit wendet sich Karasholi in dem Gedicht *Sätze über Brecht*³³ – laut nota bene 1977 entstanden – Brecht zu. Es steht in dem zweiten Zyklus des Bandes „Für meinen Vers“ und erhält schon durch diese Setzung poetologische Bedeutung. Insoweit sind die *Sätze über Brecht* Voraussetzung für Karasholis Verse. Eckhard Mieder zieht in seiner Rezension zu *Umarmung der Meridiane* einen ähnlichen Schluss: „Karasholi ist anspruchsvoller, das bloße Lob Brechts wird zur Absichtserklärung, wird zum Hinweis darauf, daß er, Karasholi, Inhaltliches und Methodisches von Brecht übernehmen will.“³⁴ Wengleich sich dies in dem Gedicht nur implizit zeigen lässt. In keiner der fünf nummerierten Strophen vollzieht ein lyrisches Ich die Aneignung Brechtscher Poetik. Vielmehr lässt sich die von Mieder beschriebene inhaltliche und methodische Übernahme an der von der lyrischen Sprechinstanz vorgenommenen Argumentation zeigen. Die ersten drei Strophen fokussie-

28 Vor allem in der *Neuen deutschen Literatur*. Seine erste Publikation erfolgte aber 1963 in dem Band *Auftakt. Gedichte mit Publikum*.

29 Während in dem Gedichtband u. a. Rainer u. Sarah Kirsch sowie Klaus Steinhaufen für die Übertragungen verantwortlich waren, übernahm dies bei den beiden Gedichten *Wo ist Dada?* u. *Begegnung* Andreas Scheinert. (Vgl. Adel Karasholi: *Wo ist Dada?*; *Begegnung*. In: *Auftakt. Gedichte mit Publikum*. Berlin 1963, S. 18-22).

30 Vgl. Karasholi: *Gespräch mit Lutz Richter*, S. 100.

31 Ebd., S. 99.

32 Karasholi: *Gespräch mit Lerke von Saalfeld*, S. 112f. Vgl. weiter auch den poetologischen Essay in Abschnitt IV.

33 In: Adel Karasholi: *Umarmung der Meridiane. Gedichte*. Halle/Leipzig 1978, S. 30. Bei den anschließenden Verszählungen wurden die Nummerierungen und Leerzeilen nicht berücksichtigt.

34 Eckhard Mieder: *Bekanntnis – nicht fraglos*. [Rezension zu „Umarmung der Meridiane“]. In: *Neue Deutsche Literatur* 27 (1979), H. 8, S. 147-150, hier S. 149.

ren Brecht, sprechen über ihn beziehungsweise weisen ihm präterital Handlungen zu. Die Prädikate wandeln sich dabei in einem erkennbaren Spannungsbogen: Zuerst „[er]duldet“ die Figur Brecht passiv den „schweren Augenblick“ (V. 1), ehe er aktiv ein lyrisches Wir weiter „führte“ (V. 3) und nachfolgend gar Ketten „zersprengte“ (V. 5) und Bunker „zerbombte“ (V. 7). Der Bogen schließt sich dann, indem er von „einer besseren Welt“ (V. 9) wieder passiv „träumte“ (V. 8).

Brecht wird in diesem Spannungsbogen als Anführer einer Bewegung ausgemacht, der auch in den passiven Momenten positiv konnotiert wird. Der erste passive Zustand wird durch die Reihung „[u]ngeduldig erduldet“ (V. 1) konterkariert. Der zweite Moment von Passivität fungiert als Scharnier- und Anschlussstelle, denn an den Traum von einer besseren Welt soll sich das nur kurz aufleuchtende lyrische Wir vermeintlich anschließen – möglicherweise sogar als Erbe Brechts den in Strophe zwei beschworenen Kampf gegen die „Ketten der Negation“ (V. 5) und „den sicheren Bunker des Übermuts“ (V. 7) weiterführen.

Es folgt im zweiten Teil des Gedichts eine dreifache Lokalbestimmung, wo einerseits eine bessere Welt entstehen und andererseits wo sie nicht entstehen kann. Die erste schließt sich in Strophe drei dem Traum an. Der Vergleich im Vers – „Wo der Enzian erblüht wie das Alltägliche“ (vgl. V. 10) – bildet die Voraussetzung für die nachfolgenden drei Grundbedingungen, die einer besseren Welt inhärent sein müssen, insofern der Enzian aufgrund seines auf alpine Räume begrenzten Vorkommens als Besonderes angesehen wird. Die in den anschließenden Versen formulierten Grundbedingungen, in denen das Besondere (der Enzian) für eine bessere Welt erblühen muss, weisen intertextuell auf Brechts *Friedenslied*

hin.³⁵ Die „erworbenen Worte“ (V. 11), die „Handvoll Ernte“ (V. 12) und der vom Erbauer selbst bewohnte „Betonguß“ (V. 13) können als freie Meinungsäußerung, das Grundrecht auf Verpflegung, Arbeit und Wohnraum ausgedeutet werden.

Die weiteren beiden Lokalisationen in Strophe vier und fünf sind wiederum den Orten gewidmet, an denen die bessere Welt nicht entstehen kann. Geradezu auffällig kann Strophe vier als Kritik an der Kulturpolitik der DDR gelesen werden. Es wird über das Wortfeld Restaurant und dem Schlüsselwort „Kultursalat“ (V. 15) eine Szenerie evoziert, die analog zu normpoetischen Setzungen für dichterische Erzeugnisse durch das Regime der DDR funktioniert. „Kultursalat“ versinnbildlicht unter diesem Blickwinkel das Werk, welches serviert wird „vorgekaut mit spitzigen Zähnen“ (V. 16), zensiert und in die normgerechte Form gebracht wurde. „Auf einem glattgeschliffenen Kristallteller“ (V. 17) ist dem folgend als Überhöhung des Werkes zu verstehen. Nicht nur, dass es zensiert und in Form gebracht wurde, es wird darüberhinaus für seine Konformität („glattgeschliffen“) hervorgehoben (auf einem „Kristallteller“). Dass dieses Werk am Ende dem „Manne mit dem Frack“ (V. 18) serviert wird, spiegelt das Publikum, das solche Werke rezipiert: ein exklusives und elitäres.

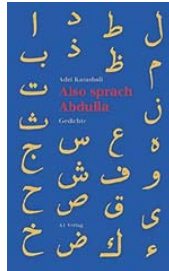
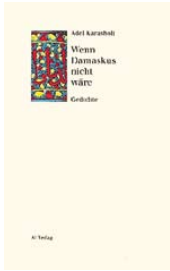
Karasholis *Sätze über Brecht* können nach näherer Betrachtung des Gedichts gleichfalls als „Sätze mit Brecht“ verstanden werden. Mit Brecht als poetologischem Führer dichtet Karasholi für eine bessere Welt. In Bezug auf den Gedichtband exemplifiziert

35 „Friede auf unserer Erde! / Friede auf unserem Feld! / Daß es auch immer gehöre / Dem, der es gut bestellt! // Friede in unserem Lande! / Friede in unserer Stadt! / Daß sie den gut behause / Der sie gebauet hat!“ (In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 15: Gedichte 5. Hg. von Werner Hecht u.a. 1993, S. 254). Vgl. zur Textentstehung und der problematischen Gattungsbestimmung auch S. 462f.

das Poem außerdem herausragend die Synthese von „Nüchternheit und Mut zum Neologismus [...], die sowohl im einzelnen Gedicht Spannung schafft als auch den ganzen Band strafft.“³⁶

IV

Nach *Umarmung der Meridiane* veröffentlichte Adel Karasholi noch drei weitere Gedichtbände – *Daheim in der Fremde* (Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag 1984), *Wenn Damaskus nicht wäre* (München: A1 Verlag



1992) und *Also sprach Abdulla* (München: A1 Verlag 1995) –, ehe er sich immer mehr aus dem literarischen Betrieb zurückzog. Er betonte 1998, dass er „[s]eit Mitte der achtziger Jahre [...] keine Gedichte mehr veröffentlicht“, aber „viele Gedichte geschrieben habe“. Er hatte aufgehört „an die Einflußmöglichkeit“ von Gedichten zu glauben, versuchte auch nicht mehr, „durch Gedichte den Kommunikationsprozeß zu fördern.“ Karasholi konsterniert: „Ich hatte mich abgekapselt, und ich habe meiner Lyrik eine psychotherapeutische Funktion gegeben.“³⁷ Ebenfalls 1998 erschien in dem Band *Leipziger Brecht-Begegnungen 1923-1994* sein Essay *Mein langer Weg zu Brecht*³⁸.

36 Vgl. Mieder: Bekenntnis – nicht fraglos, S. 149.

37 Karasholi: Gespräch mit Lerke von Saalfeld, S. 121.

38 Adel Karasholi: Mein langer Weg zu Brecht. In: *Leipziger Brecht-Begegnungen 1923-1994*. Hg. von Alfred Klein, Roland Opitz u. Klaus Pezold. Leipzig 1998, S. 105-111. Karasholi veröffentlichte seinen Text 2003 in dem *Dreigroschenheft* erneut: *Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht* (2003), Nr. 1, S. 25-29. Die zweifache Publikation in

Der Essay kann als Schlüsseltext für das Schreiben Karasholis angesehen werden:

Ich war noch nicht zwanzig Jahre alt, als ich Biographien von Lord Byron, Rimbaud und Heine las. Dichter wie Neruda, Hikmet, Tagore oder Lorca gehörten ebenso zu meiner Lektüre wie der Koran, Tausendundeine Nacht, die Psalmen und das Hohe Lied Salomos. Autoren wie Dostojewski, Tolstoi, Gorki, Tschschow, Balzac, Kafka, Sartre und Steinbeck, um nur einige Namen zu nennen, aber auch Figuren wie Goethes Faust und Werther saßen in den fünfziger Jahren oft so hautnah mit uns in den orientalischen Cafes, als rauchten sie unsere Wasserpipefen mit.³⁹

Damit evoziert Karasholi einen literarischen Kulturraum, der in seinen biographischen Kulturraum transferiert wird. Überhaupt ist der Text biographisch angelegt. Der Beginn bei seinen „Gewährsleuten“ ist noch in Syrien zu verorten. Schon im nächsten Absatz des Essays ändert sich dies und zwar mit Brecht. Denn Bertolt Brecht habe in Syrien zu der Zeit niemand gekannt, erst – wie bereits erwähnt – 1959 im Libanon auf seiner Flucht habe Karasholi den Namen kennengelernt. Es ist kein Zufall, dass Karasholi den ersten Kontakt mit Brecht während seiner folgenreichen Flucht betont. Brechts Name ist dadurch mit der biographischen Zäsur verbunden.

Im Essay unternimmt Karasholi anschließend eine reflektierende Rückschau seines Werks. Beginnend bei seiner Promotion und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Brecht bis zu seinem ersten Gedichtband *Wie Seide aus Damaskus* versucht er seine „Schaffenskrise“ – wie er sie nennt – zu beschreiben. Eine Krise, die durch die „Übermacht“ des Brechtschen Werkes eingesetzt habe und die vor allem durch den

Organen, die Brecht betreffen, hat nachdrücklichen Charakter.

39 Nachfolgend nach erster Angabe aus den *Leipziger Brecht-Begegnungen* zitiert: Karasholi: Mein langer Weg zu Brecht, S. 105.

Kontrast von Metapher und Nüchternheit bedingt gewesen sei.⁴⁰ Die Gedichte des Bandes *Wie Seide aus Damaskus* seien zu sehr metaphorisch.⁴¹ Sentimental seien seine Verse gewesen und es ist bezeichnend, dass Karasholi keine arabische Entsprechung für dieses Wort gefunden habe.

Um aus seiner Schaffenskrise herauszukommen, habe Karasholi nüchterner zu schreiben versucht – nüchtern wie Günter Eich⁴² und auch Brecht. Als Dichter zweier Sprachen habe er dies erst im Arabischen versucht, mit wenig Erfolg:

Insbesondere in meinen arabischen Gedichten konnte ich mich nicht ganz verleugnen. Die Metapher schimmerte durch. Der Duktus änderte sich. Und mit der veränderten Sicht veränderte sich manchmal die Weltsicht. Später ließ mich dieser Umstand von der Doppelzüngigkeit sprechen, die sich bei einer Zweisprachigkeit nicht vermeiden läßt, wenn man die Lyrik als eine Kommunikationsmöglichkeit versteht oder verstehen muß.⁴³

Genau hier lässt sich wieder auf Karasholis Verständnis von Lyrik rekurrieren: Lyrik ist eine Kommunikationsmöglichkeit mit der Umwelt. Und zu jedem grundlegenden Kommunikationsmodell gehören ein Adressant, eine Botschaft und ein Adressat. Für Karasholi sei besonders letzterer der entscheidende Faktor gewesen, als „psychologische Komponente, die den Verlauf des schöpferischen Prozesses mitbestimmt“⁴⁴, weshalb er nicht zu einer Synthese von Metapher und Nüchternheit gekommen sei. Entweder er sei zu metaphorisch oder zu

nüchtern, je nachdem welchen Adressaten den schöpferischen Prozess mitbestimme.

Karasholis Essay begründet unter Berücksichtigung dessen einerseits den Zwiespalt seiner frühen lyrischen Produktion und entwirft daran anschließend andererseits die Poetologie seiner späteren Werke – vor allem die seines letzten Gedichtbandes *Also sprach Abdulla*. Drei Komponenten seien für Karasholi dafür nötig gewesen.

Die erste konzentriert sich auf das Problem des Adressaten. Nach Karasholi sei dieses Problem durch eine Zwiesprache mit ihm selbst zu lösen. Die Formel eines altislamischen Sufi (Mystikers) sei dafür am besten geeignet gewesen: Und er sprach zu mir.⁴⁵ Daraus arrangierte Karasholi den Vers „Also sprach Abdulla“, mit dem er in Varianten sämtliche Gedichte seines letzten Bandes eröffnet.

Dass durch diese Formulierung und den intertextuellen Bezug auf einen Mystiker Erwartungen erzeugt würden, habe Karasholi bedacht. Darum sei es – und dies ist Komponente zwei – wichtig für ihn, dialektisch im Sinne Brechts nicht über Göttliches, sondern über Diesseitiges in Gedichten nachzudenken. Denn „[n]icht das Entwerden im Göttlichen, wie es von den Mystikern angestrebt wird, kommt in den Gedichten zum Ausdruck, sondern das Werden im Ganzheitlichen, das imstande wäre, nicht nur von allem, was geschieht, betroffen zu sein, sondern auch hinter allem mitstehen und in alles hineinwirken zu können.“⁴⁶ Dialektik solle daher zum einen erkenntnisfördernd funktionalisiert und zum anderen – als dritte Komponente – strukturell und metaphorisch verwirklicht werden.⁴⁷ Wie diese Verwirklichung aussehen kann, zeigen die Gedichte aus *Also sprach Abdulla*.

40 „Arabisches Ungestüm und Loras Neumischung der Sinne im Metaphorischen wurden von einer Nüchternheit bedrängt, die mich zunächst fast erschlug.“ (Ebd., S. 106).

41 „Nach und nach kamen mir diese Erfolge trügerisch und verdächtig vor. Ich hatte ständig den Verdacht, daß die Ovation nur der Exotik in den Gedichten galt.“ (Ebd., S. 107).

42 Vgl. dazu ebd., S. 108.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Vgl. ebd., S. 109.

46 Ebd.

47 Vgl. ebd., S. 110.

Es kann festgestellt werden, dass Karasholis langer Weg zu Brecht auch ein Weg mit Brecht ist. Sowohl im biographischen als auch im poetologischen Sinne ist es Brechts Werk, das seine Wirkungen auf Karasholis Leben und Schreiben ausübte.

V

Der Essay *Mein langer Weg zu Brecht* wird mit zwei Gedichten aus dem Band *Also sprach Abdulla* beschlossen. Im Folgenden soll sich exemplarisch dem Gedicht *Die Brücke*⁴⁸ angenähert werden, um Karasholis Poetik nachzuvollziehen.

Die Brücke ist dafür deshalb geeignet, weil Karasholi auf die Frage, welches seiner Gedicht er am meisten schätze, *Die Brücke* angab, denn in dem Gedicht sei die Dialektik „metaphorisch umgesetzt.“ Diese metaphorische Umsetzung der Dialektik sei als Synthese zu verstehen, einer „Einheitlichkeit alles Seienden“ und einer „Kommunikation zwischen den Dualismen innerhalb dieser Einheitlichkeit“.⁴⁹ Überdies wurde das Gedicht zweimal in unterschiedlicher Gestalt veröffentlicht. Einmal 1992 in dem Band *Wenn Damaskus nicht wäre*⁵⁰ und danach 1995 geringfügig überarbeitet als Abschlussgedicht des Bandes *Also sprach Abdulla*⁵¹.

Besonders an der offensichtlichsten Veränderung lässt sich diese metaphorische Umsetzung der Dialektik erkennen. Karasholi ersetzt die „Rose“ in der ersten Fassung mit der „Minze“. Anfangs war er noch überzeugt, die Rose problemlos als *pars pro toto* in das Gedicht zu integrieren:

Mir ging es vor hier allem [sic] um die Dialektik der Metapher. Und ich wollte über das

48 *Die Brücke* wird neben *Einer schwieg nicht* am Ende des Essays angeführt. Vgl. ebd., S. 110f.

49 Karasholi: Interview mit Lerke von Saalfeld, S. 17.

50 Adel Karasholi: *Die Brücke*. In: ders.: *Wenn Damaskus nicht wäre*, S. 81.

51 Adel Karasholi: *Die Brücke*. In: ders.: *Also sprach Abdulla*. Gedichte. München 1995, S. 102.

Einssein zwischen Individuum und Welt und zwischen den Elementen sprechen – sei es eine Rose, sei es ein Fels –, aber die Hauptsache ist die Brücke dazwischen. Kaum ein deutscher Lyriker wird heute übrigens, das Wort „Rose“ in einem Gedicht anwenden. Ich hätte auch das Wort „Minze“ zum Beispiel gebrauchen können, das in vielen meiner Gedichte einen Symbolcharakter hat. Da die Rose im Arabischen aber einen anderen poetischen Stellenwert besitzt, dachte ich, warum sollte ich es der deutschen Lyrik nicht zurückholen. Ich weiß nicht, wie der deutsche Zuhörer darauf reagiert. Mich hat es auf jeden Fall gereizt, es einmal auszuprobieren.⁵²

Dass er davon jedoch abwich, lässt sich mit der Erkenntnis aus seinem Essay erklären. Indem er den Symbolcharakter der Rose aus dem Arabischen bedenkt, achtet er sowohl auf einen arabischen als auch auf einen deutschen Adressaten. Damit gerät er jedoch wiederum in dessen Abhängigkeit, was er dezidiert umgehen wollte. Die Metaphorik der Rose hätte zudem die angestrebte metaphorische Umsetzung der Dialektik überlagert. Die Änderung zur Minze hat daher zweierlei zur Folge: Erstens ist sie in der deutschen Lyrik unbelastet und zweitens ist sie in Karasholis Werk als Symbol für Hoffnung⁵³ fest verankert.

Die Minze fungiert in *Die Brücke* als Teil der belebten Natur, während der „Felsen“ für die unlebte Natur und das „Licht“ für die Gezeiten steht. Die Brücke ist das dazwischen, das verbindende. In drei Gesprächssequenzen werden diese Elemente variiert. Als Sprechender tritt zuerst die bereits erwähnte Abdulla-Figur auf, die als Gegenpart zum lyrischen Ich den Gedichtband strukturiert. In der ersten Sequenz teilt Abdulla („Und also sprach Abdulla zu mir“) dem lyrischen Ich mit, dass auf und unter Minze, Fels, Brücke, sprich allem Seienden sich das „Licht der Liebe“ bewegt.

52 Karasholi: Gespräch mit Lerke von Saalfeld, S. 135f.

53 Vgl. dazu Mieder: *Bekanntnis – nicht fraglos*, S. 150.

Die zweite Sequenz ergänzt, dass alles Seiende immer auch nur aus vielem Einzelnen besteht, das für sich alleine steht (bspw. „Die Minze erblüht in der Minze“).

Als Folgerung aus den beiden ersten Sequenzen kommt das lyrische Ich zu einer dialektischen Erkenntnis. Wenn alles Seiende aus vielem Einzelnen besteht, dieses Einzelne aber durch das „Licht der Liebe“, das sich auf und unter allem Seienden bewegt, verbunden ist, dann ist das Ich als Einzelnes Teil alles Seienden:

Ich aber sprach
Das Licht wirft mich in die Minze
Die Minze läßt mich erblühen im Felsen
Der Fels verwurzelt mich in der Brücke⁵⁴

Die Metapher der Einheit alles Seienden wird hier dialektisch umgesetzt. Die einzelnen Elemente werden zuerst benannt und verbunden. Der epistemische Moment erfolgt dann durch das in Beziehung setzen des lyrischen Ichs in die Einheit und Einzelheit alles Seienden.⁵⁵ Dass dies ein sehr universalistisches Weltbild ist, das Adel Karasholi in seinem letzten veröffentlichten Gedicht konstruiert, verdeutlicht poetisch, was er einige Jahre zuvor 1990 in seiner Rede *Demokratie nur für Deutsche? oder Die Macht des Vorurteils* explizit machte:

Der Dialog ist in unserer Zeit, da die Welt nur als eine Einheit begriffen werden kann, dringender denn je geworden. Und Dialog heißt nicht nur Gespräch, sondern Kommunikation im weitesten Sinne des Wortes, zwischen

54 Die Syntax dieser Verse erinnert weiterhin an Brechts *Aus der Wohnung wird die Schlafküche* und kann als dessen Gegengedicht gelesen werden. Vgl. „Aus der Wohnung wird die Schlafküche / Aus der Schlafküche wird das Zelt / Aus dem Zelt / Wird der Brückenbogen“ (In: Brecht: Werke. Bd. 14: Gedichte 4, S. 129).

55 Fatma Massoud kommt in ihrer Interpretation zu ähnlichen Schlüssen, wenngleich auf anderem Wege. (Vgl. *Also sprach Abdulla. Gedichte* [1995]. Karasholi im Gespräch mit Karasholi. In: *Kairoer Germanistische Studien* 13 [2002/2003], S. 127-180, hier S. 179f.).

Menschen, Völkern und Kulturen. Kommunikation nicht nur mit den Landsleuten nebenan, mit den Brüdern und Schwestern, sondern auch mit den Hungernden und Unterdrückten in dieser Welt, nicht nur mit den Zeitgenossen, sondern auch mit den Urenkeln, und nicht zuletzt mit der Luft und den Bäumen, mit den Flüssen und den Meeren.⁵⁶

Die Brücke verweist obendrein auf Karasholis lyrisches Werk, auf dessen ersten gänzlich auf deutsch verfassten Gedichtband *Umarmung der Meridiane*, wenn es in den letzten drei Versen heißt: „Und die Brücke dehnt sich aus / Von Meridian / Zu Meridian“. Es wird ein Bogen zu dem Titelgedicht des Bandes geschlagen⁵⁷ und somit das poetische Œuvre als Einheit begriffen.⁵⁸ Wie der Essay *Mein langer Weg zu Brecht* poetologisch, so unternimmt das Gedicht *Die Brücke* lyrisch den Versuch, Karasholis Schreiben als organisches Ganzes verstehbar werden zu lassen. Hierbei spielt Bertolt Brechts Werk eine hervorzuhebende Rolle.¶

56 Adel Karasholi: Demokratie nur für Deutsche? oder Die Macht des Vorurteils. In: Nachdenken über Deutschland I. Reden. Hg. von Dietmar Keller. Berlin: Verlag der Nation 1990, S. 121-138, hier S. 137f.

57 Vgl. „Ach, / Meridiane, ihr / Zweige von Eichen und / Von Olivenbäumen / Umarmt euch fester / Und fester / In mir.“ (In: Karasholi: *Umarmung der Meridiane*, S. 17). Das Motiv setzt sich 1984 in dem Titelgedicht des Bandes *Daheim in der Fremde* ebenfalls fort: „Meine Haut spürt / Des Hungers Dolch / Der sie verfolgt / Von Meridian zu Meridian / Durch der Vorstädte unheimliche Gassen“ (In: Adel Karasholi: *Daheim in der Fremde*. Gedichte. Halle/Leipzig 1984, S. 100-103, hier S. 100).

58 Vgl. dazu auch „Ein wichtiges Mittel dafür ist das Gedichteschreiben, das als Möglichkeit, Kommunikation zu stiften und dadurch sozialistische Demokratie zu befördern, thematisiert wird. Darin sieht der Dichter eine ihm adäquate Chance der - keineswegs problemlos gesehenen - Beteiligung an unseren Prozessen. In ‚Gedichten‘ liest sich dieser Gedanke in der für mich schönsten Strophe des Bandes so: ‚Brücken schlagen / Von mir / Zu mir.‘“ (Wolfgang Gabler: Zwischen Heimat und Fremde. [Rezension zu „Daheim in der Fremde“]. In: *Neue Deutsche Literatur* 33 [1985], H. 9, S. 145-147, hier S. 147).

„BIDI“ IN BUCKOW UND PEKING: BRECHT UND DAS „CHINESISCHE EXIL“

Dieter Henning

1 Käthe Rüllicke und Werner Hecht berichten von einer Alternative

Die BRD war noch nicht in der NATO, sie tritt im Oktober 1954 bei, aber den Pakt gab es schon seit dem April 1949. Das Ministerium für Staatsicherheit in der DDR wurde erst nach dem 17. Juni 1953 eingerichtet. Seit 1949 existiert die chinesische Volksrepublik.

Als gewissermaßen Höhepunkt der Wertschätzung Mao Tse-tungs durch Brecht könnte angesehen werden, dass er im Jahr 1952 oder später erwogen haben soll, nach China ins Exil zu gehen. Werner Hecht hat Käthe Rüllicke zitiert,¹ seitdem ist das in der Welt. Hecht liebäugelt damit, Listigkeiten Brechts zu entdecken – u. U. fällt ein Stück Listigkeit auf den Entdecker derselben zurück. Sein erster Bericht von Brechts Plänen klingt wie ein Entdecken von Brechts Abweichung und Distanz, der zweite macht dann deutlich, welchen Zusammenhang Brecht selbst tatsächlich herstellt.

Brecht den Plan eines China-Exils nachzusagen, fällt 1952 und später nicht so schwer. Heinrich Detering z. B. teilt mit: *„Als ‚der Chinese‘ ist Brecht von Zeitgenossen und Nachgeborenen zuweilen bezeichnet worden, im Blick auf seine lebenslange Auseinandersetzung mit Figuren, Texten und Denkfiguren der chinesischen Literatur und Philo-*

1 Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt/Main 1997, S. 1021 und 1023. Er zitiert aus einem un veröffentlichten Manuskript: *„Begegnungen. Brecht-Porträts in Wort und Bild.* Von Gerda Goedhart und Käthe Rüllicke-Weiler“. Letztlich ist also Rüllicke die Zeugin. Der Rüllicke-Text wird nachfolgend zitiert aus BBA 1264. 14-16. Wenn Zitate nicht eigens angegeben werden, sind sie aus diesem Textteil.

sophie.“ Von so jemandem also mitzuteilen, er erwäge, nach China auszuwandern, stößt u. U. schon auf Resonanz und Nachfragen.

Die zweite Notiz bei Hecht ergibt, weshalb über Brechts chinesisches Exil dann doch nicht so sehr viel diskutiert worden ist. Vom 29. Juli 1952 notiert Hecht ein Gespräch Brechts *„mit seinen Gästen in Buckow“*, er schreibt, Rüllicke habe es *„protokolliert“*. Hecht hält fest: *„Bei der Frage, ob dies vielleicht der letzte Sommer sein werde (wie bei seinem Haus in Utting), kommt das Gespräch auf die Gefahr eines neuen großen Krieges, B meint, ‚jetzt bliebe nur China zur Emigration ...‘“* Brecht bewegt also keine Dissidenz gegenüber der DDR oder der SU zu China-Plänen, keine Kritik dort, selbst wenn es diese gibt, sondern er sieht die Gefahr eines neuen Kriegs. Der Krieg in Korea ist zur Zeit seines Statements ein Stück realer heißer Krieg mitten im „Kalten Krieg“, das besorgt ihn. Kritik an DDR und SU könnte zusätzlich dergestalt vorliegen, dass er beide nicht für gut genug gerüstet und gewappnet hält im bevorstehenden Krieg. Die sowjetische Seite wäre die unterlegene Seite. Ängste, dass ihm jemand – Stalin ist am 29.7.1952 noch nicht tot – vorwirft, das sei ganz schön defätistisch von ihm, in der Gefahr gleich daran zu denken, davonzulaufen, selbst wenn er zu den kommunistischen Brüdern und Schwestern nach China will – dann könne er doch gleich bleiben! –, scheint er nicht zu hegen. Bei aller Sorge um die Weltlage genießt Brecht ein Stück abendliche Plauderei im neuen Refugium in Buckow.²

2 Anfang Dezember 1952 richtet Brecht eine Grußadresse an die Teilnehmer der Wiener Völkerkongresses zum Schutze des Friedens: *„Wenn man die*

Das korrekte Zitat bei Käthe Rüllicke vom 29.7.1952 lautet: „*Einen Augenblick wehmütige Stimmung: Der letzte Sommer? Sein Haus am Ammersee, 1932 gekauft, habe er auch nur einen Sommer gehabt – 1933 saß er in Dänemark. Scheußlich, solche Kriegsgedanken. Jetzt bleibe nur China zur Emigration ...*“³ Der Begriff „*Kriegsgedanken*“ liest sich nicht danach, dass Brecht sich unmittelbar bedroht gesehen hat. Zu Heiterem, wovon Rüllicke schreibt, rückt Wehmütiges hinzu, aber alles vereinigt in einem Spielerischen.

Das Zitat aus dem Tagebuch von Rüllicke

Leute für den Frieden gewinnen will, die nicht eigentlich im gegnerischen Lager stehen, wohl aber im gegnerischen Lager leben, muß man der Propaganda entgegenwirken, die dort getrieben wird und von den Völkern, die den Sozialismus aufbauen, behauptet, sie seien auf Krieg aus und müßten also durch Kriegsrüstungen eingeschüchtert werden.“ (BFA 30, S. 153-154) Brecht zitiert einigermaßen zustimmend Stalin, führt diesen aber zudem ein wenig als Zeugen an, dass nicht an Krieg gegen den Westen gedacht wird. Es heißt in Klammern: „Von solchen Kriegen, die unter den kapitalistischen Ländern drohen, hat Stalin erst wieder gesprochen.“ Dieses Schreiben wie vergleichbare Brechts aus jener Zeit über die Kriegsgefahr haben eher eine Agitation mit dem Einsatz für den Frieden im Sinn als die tatsächliche Angst vor dem Krieg (Stalin spricht nach Brecht von innerkapitalistischen Kriegen). Er will, wie er nach Wien schreibt, „die kriegerische Natur des Kapitalismus“ gegen die „tief friedliche Natur des Sozialismus“ stellen. Dass die Völker den Sozialismus aufbauen, ist Parteijargon. Die kommunistischen Parteien haben jeweils heftig damit zu tun, ihren Völkern klar zu machen, dass diese es seien, die handeln, und nicht bloß die Parteien. Wenn zudem alles nur Einschüchterungsversuch des anderen Lagers ist, kann vom bevorstehenden Krieg nicht so schnell geredet werden. Die Gegenüberstellung von zweierlei „Natur“ ist arg daneben. Was Brecht anregt, „Propaganda entgegenzuwirken“, scheint auf diese Weise missglückt. Höhepunkt seiner diesbezüglichen Solidarität ist die Dankesrede von 1955 in Moskau zum Stalin Friedens-Preis. Vgl.: Dieter Henning, *Eisernes im Visier*, Brecht und der Stalinismus, Würzburg 2022, S. 863-954.

3 BBA 1264/15. Weshalb Rüllicke auf Blatt 1264/14-15 vom 29.7. berichtet und danach auf 1264/16 vom Termin zuvor am 3.7.1952, ist nicht ersichtlich. Das Datum 29.7. ist handschriftlich ergänzt. Unklar ist damit, ob nur zweimal oder dreimal oder öfter vom „chinesischen Exil“ gesprochen worden ist.

findet sich auch im Katalog der Ausstellung zu Brecht und seinem Werk anlässlich des hundertsten Geburtstags von 1998: „*und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends*“; zitiert wird, es „*bleibe nur noch China zur Emigration*.“⁴ Der Katalog-Text hat wie das im Jahr zuvor erschienene Buch von Hecht sicherlich dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit auf Brechts mutmaßliche Pläne zu richten. Losgelöst von der gesehenen Kriegsgefahr 1952 und dem realen Krieg in Korea. Als wäre Brecht nicht ohne Kritik an der DDR und der SU, was ja stimmt, aber als ginge sie so weit, dass er erwäge, die DDR zu verlassen. Notfalls suche er Unterschlupf bei Mao Tse-tung in China. Und trägt er nicht z.B. sowieso Anzüge am Leib, die anmuten, als seien sie nach dem Vorbild von Maos Klamottage geschneidert?

Aufgeführt werden z. B. bei Xue Song als Indiz vermuteter China-Pläne Brechts Gedicht „*Gleichklang*“ und leider nur die eine Notiz bei Werner Hecht in der „*Brecht Chronik*“.⁵ Die chronologisch erste. Erst die zweite kündigt von der Kriegsangst Brechts. Die erste für sich gelesen kann als Brechts Kritik am Sowjetkommunismus und Loben Mao Tse-tungs verstanden werden.

4 Katalog der Akademie der Künste: 1898 – Bertolt Brecht – 1998: „*und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends*“, Berlin 1998, S. 106. Die Zitierweise „bleibe“ ist gegenüber der bei Hecht, „bliebe“, die korrekte, was immer sich mit den Varianten des Konjunktivs interpretatorisch anstellen ließe.

5 Xue Song, *Poetische Philosophie – philosophische Poetik. Die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption*, München 2019, S. 230. Xue Song nimmt den Bezug als bare Münze: „Darüber hinaus faszinierte Rotchina unter Führung Mao Tse-tungs Brecht so sehr, dass er erwog, sich ins chinesische Exil zu begeben.“ Zudem steht z. B. in der Wochenzeitung „Die Zeit“ Nummer 33 vom 10. August 2006 unter dem Titel „Die Geheimnisse der Peking-Oper. Mei Lanfang und Bertolt Brecht“: „In Ost-Berlin träumt Brecht davon, nach China ins Exil zu gehen.“

2 Der Krieg in Korea als Thema in Buckow?

Unsereiner aus dem Westen kann sich die verschiedenen Plaudereien in Buckow nicht so leicht vorstellen. Bei Rüllicke ist ein schöner Sommer Thema, und Brechts „Besitzerstolz“.⁶ Während Brecht redet und Rüllicke „protokolliert“, ist im Jahr 1952 der Krieg in Korea soweit stabil, dass die Situation von 1948/49 nach dem Abzug der Besatzungstruppen aus dem Norden und dem Süden wiederhergestellt ist. Jetzt scheint sie mit Waffengewalt gesichert, und im Sommer 1953 wird ein Waffenstillstand ausgehandelt, der bis heute gilt. Am 27.7.1953 tritt er in Kraft. Kurz davor, am 17. Juni 1953, fliegt Brecht um ein Haar die gesamte DDR um die Ohren, aber die SU greift ein.

Stalin hat den Überfall der nordkoreanischen Armee im Juni 1950 gebilligt. Mao ebenfalls. Brechts Friedenssehnsucht zu entdecken und zu betonen, passt nicht so richtig, in Korea ist es nicht die westliche Seite, die mit den Kriegshandlungen beginnt. Aber sie steigt voll ein. Mao erlässt im Januar 1951 eine Direktive an die „Chinesischen Volksfreiwilligen“, die in den Krieg gezogen sind (die Partei zeigt sich also involviert): „Die chinesischen Genossen müssen die Sache Koreas als ihre eigene betrach-

6 Laut Rüllicke sagt Brecht auch: „Ich gehöre jetzt zur neuen Klasse der Pächter.“ (1.7.1952, BBA 1264/14). – Ich wäre wahrscheinlich lieber in den Schermützelsee gestiegen und eine kleine Runde geschwommen. Wie um den Schwimmer Mao zu zitieren und Brechts schönes Gedicht: „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“ (BFA 11, S. 72). Bei Mao gibt es einen politischen Aufruf zum Schwimmen: „Manche Genossen sind massenscheu, so wie sie wasserscheu sind. Geht ihr öfters schwimmen? [...] Das Volk ist das Wasser, und die Leiter auf den verschiedenen Ebenen sind die Schwimmer, die im Wasser bleiben und mit der Strömung, nicht gegen sie, schwimmen müssen. Schimpf nicht auf die Massen, unter keinen Umständen darfst du das tun!“ Und dann die geradezu brechtisch anmutende Äußerung: „Alle Weisheit kommt von den Massen“ (Mao, Schlagt die Angriffe der bürgerlichen Rechten zurück! Juli 1957, Ausgewählte Werke Band V, Verlag für fremdsprachige Literatur Peking 1978, S. 530-531)..

ten, und alle Kommandeure und Kämpfer müssen dazu erzogen werden, jeden Berg, jeden Fluss, jeden Baum und jeden Grashalm in Korea zu schützen.“⁷ In solch einer Umgebung hätte Brecht nach dem letzten Grashalm des Friedens greifen wollen?

Dem Bericht Rüllickes zufolge ging es u.a. um „Wahlaussichten in den USA“, und sie schreibt dann (am 19.7.52): „Was für Rückschläge in Europa, wenn USA jetzt aussteige? Kann es das? Der Süden würde kommunistisch.“ Die kurze Notiz lässt nicht erkennen, ob das mit Hoffnung oder Skepsis gesagt wurde.

3 „Verpflichtung“ zur „Stärkung der Arbeiterkader“

Weggegangen ist Brecht sehr absichtlich (und real) nach Buckow. Er trifft sich in Buckow mit Hanns und Louise Eisler am 3.7. Also vor dem Treffen am 29.7., dessen Protokoll durch Rüllicke Hecht später in seiner Chronik zitiert. Hecht beendet den Bericht von Tage: „Thema der Abendspaziergänge, notiert Käthe Rüllicke, ist noch immer das chinesische Exil“.⁸ Wenn Rüllicke schreibt „noch immer“, lässt die Notiz vermuten, dass schon zuvor von diesem Exil die Rede war. Also z.B. auf jeden Fall vor dem Abend am 29.7. Außer den protokollierten zweimal mindestens ein weiteres Mal. Aber es reicht, von zwei Nennungen auszugehen.

Brecht und Weigel waren vor kurzem erst in Buckow eingezogen, im März sind, so Hecht, die „Pacht- und Kaufverträge über mehrere Grundstücke in Buckow“ (Hecht, S. 1009) unterzeichnet worden. Sie hatten angefangen, die beiden Häuser zu benut-

7 Mao Tsetung, Ausgewählte Werke Band V, Verlag für fremdsprachige Literatur Peking, 1978, S. 44

8 Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt/Main 1997, S. 1021. Wörtlich bei Rüllicke (BBA 1264/16): „Kurze Abendspaziergänge: Thema noch immer das chinesische Exil.“

zen und zu bewohnen. Und sie Freunden und Bekannten und Protokollanten vorzuführen. Hecht berichtet davon für den 22. Juni, einen Sonntag. Am 29.7. war es anscheinend genauso, der neue Wohnort wird vorgestellt. Bei Rüllicke sind zahlreiche Besucher für den Juli genannt, auch Arbeitsbesuche.

War Buckow für Brecht das quasi chinesische Exil? Hat Rüllicke da etwas ernster genommen, als es von Brecht gemeint war? Und Hecht ebenso. Haben Brecht und die Eislers sich amüsiert darüber, wie über ihren Witz (Eislers Bruder z.B. ist tatsächlich in den 30er-Jahren im Parteiauftrag eine Zeitlang in Peking gewesen) sich eine Unruhe verbreitete? Weil schon ein wenig die Ahnung aufscheinen konnte, als bewege nicht allein die Kriegsgefahr zu Fluchtgedanken.

Am 3.7., am Tag, von dem Hecht zuerst vom China-Exil berichtet, erscheint ausgerechnet Wilhelm Girnus in Buckow, neben Rüllicke⁹ ein Aufpasser aus der Partei. Girnus war tatsächlich von der Partei eingesetzt worden. Er ist zudem an diesem Tag ausdrücklich genau in eben diesem Job ausdrücklich genau in eben diesem Job als Verbindungsmann tätig. Sollten tatsächlich Eislers und Brechts in Anwesenheit der beiden Parteimitglieder Rüllicke und Girnus ernsthaft über ein Exil in China gesprochen haben? Girnus dürfte davon, von Brecht zu hören, ein erneuter Krieg treibe ihn u.U. weit weg nach China, nicht so sehr verunsichert und in Wachsamkeit versetzt worden sein. Immerhin ginge Brecht zu den Kommunisten. Nicht wie damals 1941

9 Der Begriff Aufpasserin ist für Rüllicke wohl unzutreffend. Ihre Berichte lesen sich als Arbeitsnotizen, sind eher sekretärinnenhaft. Also Berichte an Partei oder Staat waren das nicht. Aber Material, interessant genug, um die Redaktion des genannten Katalog-Textes 1998 zu bewegen, dem neuen Brecht für das neue Jahrtausend mit der Attitude des Maoismus einen neuen Anstrich zu verpassen, ihn zu lösen aus der verschütteten DDR.

zum Klassenfeind in die USA. Aber warum müsste er von China aus für den Frieden kämpfen und nicht gleich von der DDR aus? Girnus könnte seinen Kontakt zu Brecht als gerechtfertigt gesehen haben.

Es spricht wenig dafür, dass es eine ausdrückliche und deutliche Überlegung Brechts gegeben hat, die Emigration nach China zu erwägen. Er ist mit der vermeintlichen und nicht dezidiert vorliegenden Absicht dieser Emigration weder in den Bezug zu besonderer Kriegsangst und aufrichtiger Friedensgesinnung zu rücken, noch lässt sich eine Distanz zum DDR-Regime daraus zusammenflicken. Es hat diesen Plan B China in dringlicher Form nicht gegeben. Nicht explizit und nicht mit Nachdruck. Er hatte viel Besuch in Buckow, sogar Georg Lucács war da, und hat gern alles Mögliche dahergeplaudert; u.U. war schön für ihn, dergleichen zu genießen. Warum sollte er nicht gelegentlich eine Sympathie für die Revolution in China haben anklingen lassen. Das stand dafür, dass er auf Linie war, aber sich trotzdem manches anders vorstellen konnte. Veränderungen in der Politik z. B. gegenüber der Bevölkerung (was er dann 1953 „große Aussprache“ nennt). Keine großen Drohungen 1952, aber kleine Warnungen seinerseits. Und Ringen um eigene Freiräume.

Was Brecht und Eisler am 3.7. zusammenführt, dann vor allem mit Girnus, ist ein kulturpolitisches Angebot an die Partei. Der Text, von Brecht und Eisler entworfen, offensichtlich mit Girnus und u.U. Rüllicke beraten und eventuell korrigiert, wird am 4. Juli 1952 in „*Neues Deutschland*“ veröffentlicht,¹⁰ vor dem Beginn der 2. Parteikonferenz der SED vom 9. bis 12. Juli. Ta-

10 Also gleich am nächsten Tag, nach dem von Hecht verzeichneten; das Treffen mit Girnus wäre eine Schlussredaktion, wenn überhaupt der Text nicht längst bei der Redaktion war; oder hat ihn Girnus zur Redaktion gebracht? So flott? Vielleicht hat er ihn telefonisch abgesehnet.

gesordnungspunkt dort ist u.a. der Aufbau der Grundlagen des Sozialismus, Abteilung „Verbindung der Künstler mit den Werktätigen“ (BFA 23, Kommentarteil S. 518).

Brechts und Eislers Text hat den Titel „Kulturelle Betreuung“.¹¹ Die beiden „schlagen die Schaffung kultureller Schwerpunkte in einer Anzahl von Großbetrieben vor.“ Sie unterzeichnen beide als Mitglieder der Akademie der Künste und Nationalpreisträger und versichern, ihre „Bemühungen (wie auch die der „bedeutendsten Staatsmänner und Funktionäre“) in den politisch-kulturellen Schwerpunkten sollen zur Stärkung der Arbeiterkader führen./ Wir übernehmen die Verpflichtung für die Betreuung eines der Schwerpunkte in Berlin.“ „Betreuung“, eines der vielen schönen Wörter für den falschen Sozialismus der DDR und des Sowjetkommunismus. Gegenüber den DDR-Obernen den Begriff der „Betreuung“ kritisiert haben er und Eisler jedenfalls nicht. Soweit reichte ihre Dissidenz nicht.

Während sich zwei Intellektuelle auf DDR-vorbildliche und für Brecht anscheinend nicht-tuistische Weise in die Verbindung zwischen Intellektuellen und Arbeiterklasse einzubringen gedenken und damit sehr im Sinne dessen handeln, was sich u.a. Mao Tse-tung als Volkszugewandtheit und dergleichen mehr vorstellt, werden sie kaum reale Pläne eines Exils geschürt haben, die durch eine Kritik an DDR und SU befördert sind. Wegen Kriegsfurcht auch nicht.

Brechts (aus dieser Zeit sehr wenige) Berichte im „Journal“ verzeichnen die Gesprächsrunde mit den Eislers und Rüllicke und Girnus nicht. Auch z.B. über das eigene „Urfaust“-Projekt wie über Eislers „Johann Faustus“-Libretto sind die Aufzeichnungen dort eher dürftig. Jedenfalls über die Diskussionen, die beide Stücke auslösen. Eisler beendet sein Opernlibretto zudem erst im

11 BFA 23, S. 208, erstveröffentlicht in: Neues Deutschland, 4. Juli 1952.

August 1952, es wird danach veröffentlicht und löst eine heftige Diskussion aus, in die auch Brecht im Mai 1953 mit der Veröffentlichung des Textes „Thesen zur ‚Faustus-Diskussion‘“ eingreift.¹² Wenn Brecht und/oder Eisler das „chinesische Exil“ schon im Juli 1952 (oder davor) überlegt haben sollten, hat es mit dieser Diskussion nichts zu tun. Eher noch mit dem vorausgehenden Streit um das Stück „Das Verhör des Lukullus“.¹³

12 BFA 23, S. 246-249. Interessant ist, dass Brecht im Text einen Satz von Girnus zur Kritik an Eisler aus „Neues Deutschland“ zustimmend zitiert (S. 247): „Eine Konzeption, der die deutsche Geschichte nichts als Misere ist, und in der das Volk als schöpferische Potenz fehlt, ist nicht wahr.“ Brecht verteidigt Eisler, der in Teilen seines Textes Schlüsse zulässt auf die schöpferische Potenz im deutschen Volk auch zur Zeit des Nationalsozialismus: „Nicht übereinstimme ich mit den Kritikern Eislers darin, daß Eisler mit seinen Kritikern nicht übereinstimmt.“ Brecht diskutiert ganz auf der Seite des Volkes. Insofern schon ein bisschen maoistisch. Tui-Kritik etc. Das jedoch tut Girnus ebenfalls. Sie hätten ihn mitnehmen können nach China. Brecht fordert, dass die „deutsche Dichtung“ nunmehr „ernstlich zum Eigentum des Volkes gemacht werden muß“, spricht vom gegenwärtigen „geschichtlichen Augenblick, wo die deutsche Bourgeoisie wieder einmal die Intelligenz zum Verrat am Volk auffordert“, meint, Eisler halte all dem „einen Spiegel vor“. Eisler stelle die Probleme des deutschen Humanismus mit der Bauernrevolution dar. Die Bauernrevolution als Volksaktion, und Faustus schließt sich ihr nicht an. In „Selbstverwerfung“, wie Brecht schreibt. So viel Rücksicht auf Volk; Mao hätte wohl Brecht glatt aufgenommen im Land.

13 Ein interessantes Dokument der Beziehung zwischen Brecht und Eisler ist der Briefentwurf, den Brecht für den Freund an das Zentralkomitee der SED verfasst (BFA 30, S. 216-218), also als Ghostwriter in dessen Namen, Ende Oktober 1953. Brecht bemerkt, dass Eisler manches nicht so leicht fällt wie ihm. Was nicht heißt, dass Brecht selbst alles leicht fällt. Der Brief beklagt von Seiten Eislers den Umgang mit Eisler: „Über den Textentwurf zu einer großen Oper („Faustus“) wurde zu Gericht gesessen, statt daß mir in einer Art, die nicht meinen ganzen Enthusiasmus brechen mußte, sorgsam und freundschaftlich geholfen wurde.“ Der Umgang, den Brecht in den „Chinesischen Gedichten“ im ersten Gedicht zwischen Freunden lobt, herrscht zwischen Partei und Künstlern offensichtlich nicht. Brecht bricht den Briefentwurf ab: „(Ich mache es mir heute selbst zum Vorwurf, daß ich nicht selbst –/ Was mich betrifft, würde ich trotz allem Mißge-

Spätestens 1955, als ihm der Stalin-Preis verliehen wird, ist er ganz angekommen in der SU und in der DDR. Brecht wollte bleiben und ist geblieben.

4 „Peking“ und „Allgäu“ in einem Gedicht

Das Gedicht trägt in der BFA als Titel die Worte des ersten Verses: „*BIDI IN PEKING/ Im Allgäu Bi/ Guten, sagt er/ Morgen, sagt sie.*“¹⁴ „*Bidi*“ war der Eigen-Spitzname Brechts schon in jungen Jahren, Bi sein Kosenamen für die Geliebte Paula Banholzer, die Mutter des Sohnes Frank. Als sie schwanger war, verbrachten ihre Eltern die Tochter ins Allgäu, nach Kimratshofen.

Zwei Personen, getrennt, aber als teilten sie etwas, oder: Es erinnert sich ein lyrisches Ich, dass da zwei einmal etwas geteilt haben. Auch aus dem Scheitern oder dem trotzigen Gelingen der Kommunikation kann Unterschiedliches entfaltet werden. Wenn Brecht sich als „*Bidi*“ nach Peking versetzt, belegt das keine neuen oder erst 1954 auftauchenden Gedanken einer Emigration in den fernen Osten. Aber ein bisschen politisch tritt das Gedicht dann doch auf. „*Bidi in Peking*“? Das kann schon die lyrisch wenig verklauulierte Selbstanzeige einer Art von innerer Emigration sein. Trauer und Trübsalblasen inklusive, dass nichts sich wirklich bewegt. Oder zu wenig, und aber anderswo vielleicht mehr.

Das Gedicht ist allein wegen seiner Kürze recht ausbeutbar. Brecht hat Paula Banholzer vermutlich nach der Trennung 1924 nur einmal wiedergesehen, und einmal hat er vergeblich nach ihr gesucht.¹⁵ Das Ge-

schick“. Hat er gemerkt, dass die Rollenprosa ihn zu eigenen Person führt? War es dann doch eine Lüge, von „*Mißgeschick*“ zu schreiben? Was doch System hatte?

14 BFA 15, S. 274.

15 Die Kommentierung in BFA 15, S. 476, Brecht habe Paula Banholzer nach 1924 nicht wiedergesehen, trifft nach deren Erinnerung nicht zu, vgl. Paula Banholzer, So viel wie eine Liebe, München 1981: „Als er

dicht ist laut BFA 1953/1954 geschrieben. Für den Zusammenhang des vorliegenden Textes einschlägig und der Nachfrage würdig ist die Notiz „*Peking*“. Brecht hat, als er 1949 Wohnung nimmt in der DDR, zweimal lyrische Beschäftigung mit Mao im Gepäck.¹⁶ Und als er 1954, also etwa zeitgleich zum „*Bidi*“-Gedicht, erklärt, den dramaturgischen Namen für sein Theater ändern zu wollen, zukünftig vom „*dialektischen Theater*“ zu sprechen statt wie bislang vom „*epischen Theater*“, ist das sicherlich von der Lektüre von Maos Text „*Über den Widerspruch*“ beeinflusst.¹⁷ „*Bidi*“ könnte verkünden, sein sozusagen geistiger Aufenthalt wäre Peking. Distanz ist bekundet, neben viel Erinnerung. Ob mit „*Peking*“ zugleich eine Distanz zu Berlin und der DDR assoziiert werden soll? Der Ortsname verweist u.U. auf die Unterhaltung in Buckow von 1952. Rüllicke scheint keine weiteren Ängste Brechts vor dem Krieg protokolliert zu haben.

Dass das kleine Gedicht eher aus dem Jahr 1954 stammen könnte, ergibt vielleicht eine

sich 1950 in München aufhielt, kam er unvermittelt nach Augsburg. Ich hatte damals kein Telefon, und das Einwohnermeldeamt war geschlossen. So suchte er stundenlang nach mir und fragte Bekannte, aber niemand konnte ihm Auskunft geben.“ (S. 136) Siehe auch: „*Eser-Poldner: Wann haben Sie Brecht zum letzten Mal gesehen? Paula Groß: Im Jahre 1932. Er kam mit seinem Adler-Automobil aus Berlin, traf mich auf der Straße und nahm mich ein Stück mit.*“ (S. 137) Brecht selbst notiert einen Augsburg-Absteher Anfang September 1949, bei dem er Georg Pfanzelt getroffen hat (BFA 27, 307). 1950 ist er im Herbst mehrere Wochen in München (Hecht, Chronik, S. 932-936).

16 Das Gedicht „*Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer*“ ist eine Brecht-Fassung von Maos Gedicht „*Schnee*“ (BFA 11, S. 265-266), geschrieben lt. BFA 27, S. 299, am 20.1.1949. Es ist Bestandteil der Sammlung „*Chinesische Gedichte*“ von 1950. Dort das letzte Gedicht. Das Gedicht „*Aus allem etwas machen*“, auch „*Die andere Seite*“ betitelt, ist ein Text Brechts über Mao, erstveröffentlicht 1949 (BFA 15, S. 208-209). Maos „*Über den Widerspruch*“ liest er laut Selbstzeugnis 1954 (BFA 15, S. 281).

17 Vgl. BFA 23, sämtliche „*Nachträge zum „*Kleinen Organ*“*“, S. 289-295.

Notiz Brechts „um 1954“. Er schreibt: „Die Freundin, die ich jetzt habe und die vielleicht meine letzte ist, gleicht sehr meiner ersten.“¹⁸ Brecht vergleicht also Isot Kilian und Paula Banholzer. Selbst dass er wegen eines neu drohenden an den früheren Krieg denkt und seinen dort gestorbenen Sohn Frank, das kann sein. Der Krieg trieb ihn in die Emigration bis in die USA, und jetzt bliebe letztlich die ebenfalls weit entfernte nach Peking. Aber die beiden letzten Sätze der Notiz haben einen anderen Schwerpunkt: „Meine jetzige Freundin ist wie meine einstige am lieblichsten, wenn sie genießt. Und von beiden weiß ich nicht, ob sie mich lieben.“ Er ist unsicher und kennt sich nicht aus. Vielleicht mit sich selbst nicht. Aber größeren Bericht davon erhalten wir Leser nicht.

Es gibt das Gedicht auch mit dem Titel „Gleichklang“.¹⁹ Der Gleichklang, der in der anvisierten Grußformel vom guten Morgen noch vermutet werden kann, ist anscheinend keiner mehr. Keine „dritte Sache“ im Spiel. Zwischen „Bidi“ und Bi war die dritte Sache noch nicht der Sozialismus. Wie steht es bei Brecht und Kilian mit der dritten Sache? Reformüberlegungen zum Sozialismus?

In den Aufzeichnungen Brechts von 1954, in denen der Vergleich der beiden Geliebten vorgenommen wird, findet sich zudem eine Aussage über das Altern. Brecht fürchtet u.U. tatsächlich, in Buckow nicht zu einer Ruhe zu kommen. Wieder hinaus zu müssen und fort. Wieder weg. Was immer die Begleitumstände sein würden. Er hat Angst, das nicht zu schaffen, dem nicht mehr ge-

wachsen zu sein. Dem erneuten Aufbruch. Der Flucht. China wäre nicht allein Sehnsuchtsort, sondern Endstation. Als wäre u.U. im Zeichen von Konfuzius, Laozi, Mo-Hi und Mao Tse-tung leichter zu leben. Zumindest im Alter. Brecht schreibt: „Das erste untrügliche Zeichen des Alterns geben uns die Augen, denke ich. Es ist nichts weiter als das Gefühl, daß die Augen eben nicht mehr jung sind.“²⁰ Er lebt 1952 in Buckow u.a. in der Erinnerung an Utting und 1954 in der an Bi. Auch so etwas kann ein Indiz des Alterns sein. Es haben sich Erinnerungen angehäuft. Im sprachlichen Bruch der beiden letzten Verse des Gedichts steckt etwas von diesem Erleben des Alterns. Nicht nur der andere Hinweis darauf, dass Isot Kilian „vielleicht meine letzte“ Freundin sein wird, zählt. Zudem dieses Stolperige des Grüßens, des Kommunizierens, das angestrebt scheint, aber nicht so recht funktioniert, nur bruchstückhaft, besitzt etwas von Rückblick, davon, im Alter erwarten zu müssen, dass droht, allein zu sein. Ein alter Mann und kein Mehr. Er hofft aber noch auf den guten Morgen.

*

Die NATO gewinnt, wie damals 1954 mit der BRD und anderen, inzwischen 2022 vermutlich in Schweden und Finnland noch einmal weitere neue Mitglieder hinzu. Deutschland rüstet auf. SPD-Politiker mahnen an, die Nation solle sich als Führungsmacht sehen und bewähren. Soldatischer Geist greift volksweit um sich. Strack-Zimmermann und Hofreiter auf der Siegesstraße. Was bliebe zur Emigration? Costa Rica? Aber gegen die geht es demnächst im Fußball. Toll, das Land hat nicht einmal eine Armee. Heißt es. ¶

¹⁸ BFA 27, S. 362.

¹⁹ In der deutsch/englischen Ausgabe: Bertolt Brecht. Liebesgedichte, selected by Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/Main 1976, findet sich das Gedicht unter dem Titel „Gleichklang“. Statt „Bi“ steht „Bie“ und das Kursivsetzen von „er“ fehlt. Die BFA verweist im Register unter „Gleichklang“ auf „Bidi in Peking“, kommentiert aber den abweichenden Titel in der Erläuterung nicht.

²⁰ Alle Belegstellen zu Aufzeichnungen 1954: BFA 27, S. 362-363.



MUSIK FÜR EINEN LEHRFILM: KURT WEILL, FRITZ LANG UND *YOU AND ME* (1937/38)

Helmut G. Asper

Der 1935 in die USA emigrierte Komponist Kurt Weill konnte Ende 1936/Anfang 1937 seine ersten Erfolge am Broadway feiern: im November 1936 mit der Broadway-Premiere seines Musicals *Johnny Johnson*, das unter Regie von Lee Strasberg von dem berühmten Group Theatre produziert wurde,¹ und zwei Monate später mit dem von Max Reinhardt inszenierten monumentalen Bibeldrama *The Eternal Road*, das im Januar 1937 nach vielen Schwierigkeiten und Verzögerungen endlich Premiere hatte.² Durch Vermittlung der Schauspieler des Group Theatre meldete sich auch Hollywood bei dem Komponisten, der auch seinerseits interessiert war, für den Film zu komponieren und auch Pläne für Musicalfilme hatte.

Der unabhängige Produzent Walter Wanger verpflichtete Weill für die Musik eines politischen Films über den spanischen Bürgerkrieg, den der Dramatiker Clifford Odets schrieb und an dem die Schauspieler des Group Theatre mitwirkten, inszenieren sollte den Film der mit Weill befreundete Regisseur Lewis Milestone. Deshalb fuhr Weill im Januar 1937 nach Hollywood, wo er sich einführen wollte mit einer „symphonischen“ Filmmusik, die er bereits nach Vorlage des Drehbuchs komponierte. Den Film eröffnen sollte eine „wilde spanische Musik ... mit vielen Kastagnetten“, die dann überging in „Maschinengewehr-Geknatter.“³ Diese Musik spielte Weill mehreren Filmleuten am Klavier vor, darunter auch Charles Chaplin, der davon begeistert war. Aber die Produktion des aus politischen Gründen umstrittenen Films verzögerte sich, ein ganz neues Drehbuch wurde geschrieben, und als der Film endlich 1938 von dem schon 1930 in die USA emigrierten Regisseur William Dieterle gedreht wurde, hieß der Film *Blockade* und von Weills Musik blieb als einziges Lied der *Folk Song* übrig.⁴

- 1 *Johnny Johnson* von Kurt Weill (Musik) und Paul Green (Text) hatte am 19. November 1936 Premiere im 44th Street Theatre und erreichte bis zum 16. Januar 1937 68 Vorstellungen. Vgl. <https://www.ibdb.com/broadway-production/johnny-johnson-12166>.
- 2 *The Eternal Road* (Musik: Kurt Weill, Text: Franz Werfel) hatte am 7. Januar 1937 Premiere im Manhattan Opera House und wurde am 15. Mai 1937 nach 153 Aufführungen wegen Bankrotts des Produzenten Meyer W. Weisgal abgesetzt. Zur Entstehung des Werks und der Aufführung vgl. Helmut G. Asper: *Vom „Heiligenkino“ zum „jüdische[n] Oberammergau“? – Max Reinhardts Inszenierungen von Karl Vollmoellers Mirakel/Miracle (1911-1927) und Franz Werfels The Eternal Road (1933-1937)*. In: *Jedermanns Juden. 100 Jahre Salzburger Festspiele*. Hg. v. Marcus G. Patka u. Sabine Fellner. Salzburg-Wien 2021, S. 108-121, 291-293.

3 Brief Weill an Lenya v. 13. März 1937. In: *Sprich leise, wenn Du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill/ Lotte Lenya*. Hrsg. u. übersetzt von Lys Simonette und Kim H. Kowalke. Köln 1998, S.219f., S.220. [Im Folgenden nur zitiert als „Brief“ mit Datum/Seitenangabe]

4 Vgl. den Eintrag zu *Blockade* im *American Film Institute Catalog*: <https://catalog.afi.com/Film/7564->



Der *Cashier-Song* wird am Anfang von *You and Me* im Off gesungen zu einer Montage von Aufnahmen zahlreicher Konsumgüter sowie einer ständig wiederholten Aufnahme einer Registrierkasse, die bei der Mahnung „*You have to pay for them*“ eingeblendet wird.

Trotz des wenig verheißungsvollen Auftakts blieb Weill im Frühjahr 1937 zunächst in Hollywood, wo er mit mehreren Studios und Produzenten über verschiedene Projekte verhandelte, die aber alle nicht realisiert wurden. Für ein Musical nach Franz Molnars *Liliom* verweigerte der in New York im Exil lebende Autor seine Zustimmung und zu Weills Enttäuschung engagierte Walter Wanger ihn weder für das Musical *52nd Street* noch für *Vogues of 1938*. Eine gemeinsam mit dem Autorenehepaar Sam und Bella Spewack entwickelte Filmidee über Nazi-Flüchtlinge blieb eben Idee und die Verfilmung von Weills Bühnenmusical *Johnny Johnson* kam ebenso wenig zustande wie seine geplante Mitarbeit an der von Mervyn LeRoy produzierten Komödie *The Great Garrick*. Es war eine typische Hollywood-Situation, wie sie viele aus Nazi-Deutschland exilierte Filmschaffende erlebten, ständig wurden neue Ideen und Projekte diskutiert – und schließlich wieder verworfen.

Mitte April 1937 traf Weill den nach Hollywood emigrierten Regisseur Fritz Lang: „*Er will unbedingt einen Film mit mir machen (was nicht uninteressant wäre, da er Riesenerfolg hat.)*“ schrieb Weill an Lotte Lenya⁵ – und nach einigen Wochen des Wartens und Verhandeln über die Gage engagierte Paramount im Mai 1937 Weill für Langs Film *You and Me*, der ursprünglich ein

Musical werden sollte: „*Es sieht so aus, daß der Fritz Lang Film bei Paramount zustandekommt. Sie sind einverstanden, 10.000 für den ganzen Job zu zahlen. (...) ich glaube, es kann ein sehr interessanter Film werden. Es ist bestimmt keine leichte Nuß mit Lang, der natürlich ein ekelhafter Kerl ist (obwohl er zu mir vorläufig rührend ist), und es wird die tollsten Kämpfe geben.*“⁶

You and Me war inspiriert von Brecht, wie Lang 1965 im Interview Peter Bogdanovich erklärte auf dessen Frage, ob Brecht am Skript des Films mitgearbeitet habe: „*No. Brecht worked with me later (...) but there's no question that Brecht was most responsible for You and Me, and for a very peculiar reason. In my opinion, Brecht is, up to now, the greatest talent of this century in Germany. He invented the epic theatre and something else – Lehrstück – a play that teaches something. (...) And I wanted to make a picture that something in an entertaining way, with songs.*“⁷ Weil Brechts Lehrstücke Vorbild und Inspiration für den Film waren, wollte Lang unbedingt Kurt Weill als Komponisten dabei haben, der die Musik zu den Lehrstücken *Der Ozeanflug* und *Der Jاسcher* komponiert und auch großes Interesse hatte, „*eine neue Form von musikalischem Film [zu] schaffen*“. Bereits ab 13. Mai ar-

6 Brief v. 8. Mai 1937, S. 240

7 Peter Bogdanovich: *Fritz Lang. Fate, Murder and Revenge* (1965). In: Peter Bogdanovich: *Who The Devil Made It. Conversations with (...)*. New York 1997, S. 170-234, S. 191f.

BLOCKADE?sid=da22e768-8d23-4458-ad0e-d065a7cb5497&sr=10.353386&cp=1&pos=1

5 Brief v. 17. April 1937, S. 235f., S. 236.

beitete Weill mit Lang „*Tag und Nacht am Manuskript des Films*“, weil er sich trotz der erwarteten zahlreichen Querelen von diesem Musical eine „*sehr gute Grundlage für weitere Hollywood Arbeit*“ erhoffte.⁸

Die Story des Films ist schlicht: Ein Kaufhausbesitzer gibt entlassenen Straftätern eine zweite Chance und hat deshalb fünfzig ehemalige Häftlinge eingestellt. Die Angestellten Joe – der seine Bewährung hinter sich hat – und Helen heiraten, obwohl Helen, die Joe ihre Haft verschwiegen hat, nur auf Bewährung aus der Haft entlassen ist und deshalb noch nicht heiraten darf, weshalb die Ehe auch ungültig ist. Als Joe dahinterkommt, reagiert er verbittert und plant mit seinen früheren Kumpeln das Kaufhaus auszurauben. Das verhindert Helen, indem sie die Gangster bei ihrem Einbruch stellt und ihnen an einer Tafel vorrechnet, dass Verbrechen sich nicht lohnen. Nach einigen Wirren finden Joe und Helen zueinander und heiraten zum zweiten Mal – diesmal ganz legal.

Ende Mai 1937 war die Arbeit am Drehbuch so weit gediehen, dass Weill die Songs komponieren konnte. Vorgesehen waren ursprünglich sechs Songs⁹ (*Song of the Cash Register*, *Knocking Song*, *The Right Guy for Me*, *Romance of a Lifetime*, *The Song of the Lie*, *We're the Kind of People Who Sing Lullabies*) von denen Weill Anfang Juni schon drei komponiert hatte – allerdings ohne Text, wie er sich bei Lenya beschwerte, denn die „*lyric-Schreiber*“ Sam Coslow und Johnny Burker arbeiteten zu langsam für Weill, der stets seinen Textdichtern und Librettisten im Nacken saß.

8 Briefe v. 14. Mai und 21. Mai 1937, S.242 und 244.

9 Kurt Weill: *Über die Musik zu You and Me*. In: Kurt Weill: *Musik und Theater. Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Stephan Hinton und Jürgen Schebera, Berlin 1990, S. 120-123. [Originaltitel: *About the music for You and Me*. Typoskript datiert 24. Mai 1937, Übersetzung von Jürgen Schebera.] Vgl. auch die Song-Liste auf der Website der Kurt Weill Foundation: <https://www.kwf.org/works/you-and-me/>.

In einem vierseitigen Memo „*About the music for You and Me*“¹⁰ erläuterte Weill ausführlich sein ursprüngliches musikalisches Gesamtkonzept, mit dem er sich letztlich jedoch nicht durchsetzen konnte und von dem lediglich drei Songs im Film verblieben sind. Weill beschrieb in diesem Memorandum die einzelnen Songs und ihre Funktion. Der *Cash-Register-Song* diente als musikalisches Leitmotiv und sollte beim Filmanfang aus dem Off zu hören sein, bevor man sieht, dass ein Angestellter in der Musikalienabteilung einer Kundin den Song auf Schallplatte vorspielt und ihr die Noten verkaufen will. Diesem Angestellten sollte man mehrfach im Film begegnen, wenn er den Song noch anderen Kunden vorspielt. Eine Leitmotivfunktion hatten auch der *Knocking-Song* und *You and Me*, die beide den Film durchziehen und in mehreren Szenen variiert werden sollten. Der *Knocking-Song* „*verweist auf das frühere Leben dieser Menschen und auf der Gefahr, die ihnen aus ihrer Vergangenheit für die Gegenwart erwächst.*“ So sollte u.a. Joe Helen beibringen, „*wie man ‚Ich liebe dich‘ in der Klopfsprache ausdrückt*“, bevor man die „*Klopf-Sinfonie*“ dann in der „*Szene am Heiligabend*“ erleben sollte, als „*eine Art Revolte, eine Rebellion im Gefängnis, jeder Gefangene in seiner Zelle und doch vereint mit den anderen durch das Geräusch des Klopfens, das alle verstehen*“, und schließlich sollte auch die „*Vorbereitung zu dem Einbruch (...) mit einer Art Fugato nach dem Thema des Klopf-Songs untermalt*“ werden. Dagegen sollte *You and Me* das „*Liebesthema des Films [sein] diese Melodie folgt unseren beiden Helden im Glück wie in Sorgen.*“ Erstmals – wie im Film – „*in dem kleinen Café*“ gesungen, – aber eben auch später wieder von einem „*blinden Bettler mit einer Drehorgel*“. Weill beabsichtigte, mit den Songs „*anstelle eines Dialogs die Idee der Szene*“ musikalisch auszudrücken. Der *Song of the Lie* sollte auf dem Weg von Helen und Joe zum Standesamt Helens Gewissensbisse ausdrücken, denn sie „*weiß, dass sie nicht*

10 Alle folgenden Zitate aus Weills Memorandum.



Bei einem Treffen erinnern sich die ehemaligen Gangster, wie sie sich im Gefängnis mit Klopfzeichen verständigt haben. Der Knocking-Song geht über in eine Rückblende mit der Schilderung einer Gefängnisrevolte.

heiraten darf, sie weiß, dass sie ihr Glück auf einer Lüge aufbaut“, und der Lullaby-Song, den Helen allein zu Hause am Heiligabend singt, sollte sowohl ihr Glück über ihr Baby zeigen als auch „ihre Furcht, dass dieses Glück zerstört werden könnte.“

Weil die Dreharbeiten sich auch bei diesem Film verzögerten,¹¹ kehrte Weill nach New York zurück, um eine neue Show für den Broadway vorzubereiten. Er hatte sich diesen Urlaub vertraglich zusichern lassen, falls es die Arbeit am Film nicht behindere. Fritz Langs spätere Behauptung, Weill habe nur kurzzeitig an dem Film gearbeitet und die Dreharbeiten vorzeitig verlassen, ist falsch, vielmehr ist Weill 1937/38 zwischen New York und Hollywood gependelt und hat in mehreren Etappen von Mai 1937 bis zur ersten Preview des Film im Juni 1938 an der Musik gearbeitet.¹²

Ende Dezember 1937 kam Weill wieder nach Hollywood und arbeitete bis Februar 1938 weiter an der Musik und kehrte nochmal Anfang April nach Hollywood zurück,

11 Drehbeginn von *You and Me* war der 12. Januar 1938, die Dreharbeiten dauerten bis zum 19. März 1938. Vgl. den Eintrag *You and Me* im *American Film Catalog*: <https://catalog.afi.com/Film/6368-YOU-ANDME?sid=8fc3e4f8-2acc-466b-a9c5-2a4d00d22a62&sr=8.9533205&cp=1&pos=1>

12 Im Interview mit Bogdanovich S. 192 behauptete Lang, dass Weill „in the middle of the picture“ den Film verlassen habe. Seine falsche Darstellung wird seitdem in der Fritz Lang-Literatur ungeprüft übernommen, z.B. bei Lotte Eisner: *Fritz Lang* (London 1976), S. 193 und bei Michael Tötberg: *Fritz Lang* (Reinbek b. Hamburg), S. 95.

um die Musik aufzunehmen und zu schneiden: „Heute morgen (...) hat mir Fritz ungefähr 2/3 des Films vorgeführt.“ berichtete er Lenya am 18. April 1938: „Es ist ein sehr schöner, teilweise aufregend schöner Film, aber zu lang (d.h. zu lang und zu Lang), oft sehr schleppend und sehr deutsch, aber im Niveau unvergleichlich besser als alles was sie hier machen. Die Songs sind absolut die Höhepunkte und man könnte weinen (oder lachen) wenn man bedenkt wie alle meine Ideen in diesem Film sich wieder als richtig und neu und aufregend erweisen – und daß nie jemand wissen wird, daß es meine Ideen sind. Der ‚Right Guy‘ wirkt großartig, der ‚Song of the Lie‘ kommt viel besser durch als ich dachte. Am schönsten ist der ‚Cashregister song‘ im Anfang, aber den verstehen sie natürlich alle nicht (außer Lang) und ich bin sicher, daß sie ihn streichen werden.“¹³

Aber drei Tage später konnte er Lenya mitteilen: „Ich stecke schon mitten in der Arbeit am ‚underscoring‘, aber es ist eine recht langweilige Arbeit. Den ‚Cash register song‘ habe ich durchgesetzt. Sie wollten ihn schon streichen, dann haben sie ihn jemandem gezeigt, der wichtig ist (executive), und der war begeistert. Jetzt tun sie alle so, als ob sie ihn immer wunderbar fanden.“¹⁴

Sowohl mit Lang, „der derartig unmusikalisch ist, dass man sich die Haare ausraufen könnte“,¹⁵ als auch mit Boris Morros, dem

13 Brief v. 19. April 1938, S. 252.

14 Brief v. 21. April 1938, S. 255.

15 Brief v. 5. Mai 1938, S. 263.



Helen Roberts (Sylvia Sydney) rechnet den Gangstern bei ihrem Einbruch in das Warenhaus vor, dass jedem von ihnen von ihrer Beute nur 113,33 \$ übrigbleiben – und dass sie dafür ihren Job und eine Gefängnisstrafe riskieren.

Leiter von Paramounts Musikabteilung, den der in seinen Briefen an Lenya oft sehr drastische Weill schlicht „das letzte Ferkel“¹⁶ nannte, hatte Weill bis zum Schluss heftige Auseinandersetzungen. Die Musikaufnahmen mit dem Orchester begannen schließlich am 6. Mai 1938 mit „*Song of the Lie*“ und dauerten bis zum 13. Mai: „*Alle sind schwer begeistert von der Musik für den Film und sagen, es sei die originellste und eigenartigste Musik, die sie bisher gemacht haben*“¹⁷ schrieb er triumphierend an Lenya nach New York, wohin er selbst schließlich nach der ersten erfolgreichen Preview des Films am 18. Mai 1938 zurückkehrte, in der Annahme, dass an der Musik nichts mehr geändert werde. Das erwies sich als ein Fehler, denn bei der Nachproduktion wurden seine Songs, darunter auch der „*Song of the Lie*“, doch noch gestrichen, so dass Weills musikalische Konzeption nicht mehr erkennbar ist. Im Film erhalten blieben nur der „*Cashregister-Song*“, der zu Beginn auf ironische Weise die Erkenntnis vermittelt, dass man für alles im Leben bezahlen muss – aber entgegen Weills ursprünglichem Konzept wird der Song nur im Off gesungen – weiter der „*Right Guy*“

16 Brief v. 28. April 1938, S. 260.

17 Brief v. 12. Mai 1938, S. 269.

Song“, den Carol Paige im Tanzlokal singt und der Helens Gefühle für Joe beschreibt, und schließlich beim Weihnachtsfest der ehemaligen Gangster der besonders originelle „*Knocking Song*“, der nur mit Klopfgeräuschen unterlegt ist – aber keineswegs mehr die Funktion eines Leitmotivs hat, wie Weill das eigentlich geplant hatte. Musikalisch verstümmelt, wurde *You and Me* weder Musical noch Gangster-Komödie, er war weder *film noir* noch ein *social problem film*, sondern eben „zu lang – und zu Lang“, wie Weill sarkastisch formulierte, und wurde der schlimmste Misserfolg des Regisseurs, der danach zwei Jahre lang in Hollywood keinen Film mehr drehen konnte.

Immerhin waren die Songs ungewöhnlich originell und Lang hatte sie auch mit ungewöhnlichen Bildsequenzen montiert, sodass Weill und seine Musik trotz der allgemeinen Ablehnung des Films von der Kritik gelobt wurden. Der *New York Times*-Kritiker Frank S. Nugent sah den Film nicht von Brecht, sondern eher von dem amerikanischen Schriftsteller Damon Runyon inspiriert und gestand Lang auch zu, dass er versucht habe, mit der „*Hollywood formula*“ zu brechen – sei aber gescheitert, weil er zu viele Kom-

promisse eingegangen sei. Er urteilte recht harsch, der Film sei „*remarkably bad*“, und lobte lediglich „*a number of striking camera and sound effects with the aid of Kurt Weill's impressive score.*“¹⁸ Wirkliches Verständnis für seine neuartigen Ideen fand Weill jedoch nur in Europa bei zwei exilierten Filmkritikern. Pem sah den Film im Juni 1938 in London und würdigte *You and Me* in dem Emigrantenblatt *Pariser Tageszeitung* als einen „*Vorstoss auf ganz neues Filmgebiet. Kurt Weill, der Komponist der ‚Dreigroschenoper‘, hat nicht nur sein modernes Musikempfinden mitgebracht, sondern auch Brecht's Willen in den Fritz Lang-Film einmontiert. Es ist teilweise ein richtiger Lehrfilm, so wie Brecht Lehrstücke schreibt: einfach und lehrhaft. (...) Wichtiger aber sind vielleicht noch die Kantaten, die Weill eingefügt hat und Fritz Lang kongenial inszenierte. (...) You and Me hebt mit einer Kantate vom ‚Leben, das man bezahlen muß‘ an, da blitzen alle Schönheiten und Notwendigkeiten des Lebens im Bilde auf. (...) Kurt Weill hat gezeigt, wie ernste Musiker für den Film einzusetzen sind.*“¹⁹ Und der nach Paris emigrierte Harry Kahn pries wenige Monate später ebenfalls in der *Pariser Tageszeitung* die „*Eigenwilligkeit und Farbigkeit*“ von Weills Begleitmusik, „*ausser der Weill noch einen Song in seiner aus der ‚Dreigroschenoper‘ bekannten balladesken Manier beisteuert.*“²⁰

Sowohl der Komponist als auch das Paramount Studio – und auch Fritz Lang selbst – waren von *You and Me* enttäuscht, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, und das Verhältnis von Weill zu Hollywood kühlte sich von beiden Seiten ab. Erst drei Jahre später, als Weills Musicals am Broadway Triumphe feierten, meldeten sich die Filmstudios wieder bei dem Komponisten. ¶

18 Frank S. Nugent: *You and Me*. In: *New York Times* v. 2. Juni 1938.

19 Pem [d.i. Paul Marcus]: *You and Me. Fritz Langs erster Lehrfilm*. In: *Pariser Tageszeitung* v. 30.06.1938.

20 Harry Kahn: *Fritz Langs neuer Film*. In *Pariser Tageszeitung* v. 20.10.1938.

DER BAUCH DES KÖNIGS

Michael Friedrichs

In dem Shakespeare-Stück, das zumindest von englischsprachigen Theaterleuten vorsichtshalber nur als „*the Scottish Play*“ bezeichnet wird, geht es viel ums Töten. Im Mai dieses Jahres hatte das Stück am Broadway Premiere, mit einem Hauptdarsteller, der sich als Interpret der Figur eines britischen Geheimagenten ab 2006 viel Anerkennung erworben hat. Ich hatte Gelegenheit, die Inszenierung anzusehen, und war gespannt, ob es sich um eine konventionelle Aufführung rund um den Star handeln würde oder wie man heute in den USA an so etwas regiemäßig herangeht.

Die Aufführung fing damit an, während das Publikum seine Sitze einnahm, drei Hexen auf der Bühne bereits Gemüse schnibbelten und in einem großen Wok-ähnlichen Topf kochten. Dann wurde es dunkel, einer kam im Rollstuhl auf die Bühne. Ich dachte zunächst: „*leider eine Erkrankung im Ensemble*“, er wird ankündigen, wer ersetzt werden musste. Aber nein: Er erzählt in amüsanten Form von der Zeit, in der Shakespeare das Stück schrieb, 1606, wo der englische König intensiv an Hexen glaubte und wegen einer „*Pandemie*“ die Theater geschlossen wurden, was Shakespeare die nötige Zeit gab, dieses und noch zwei andere Stücke zu schreiben. Er fragt das Publikum, „*Does anyone know what a pandemic is?*“ Gelächter. Nachher tritt er im selben Rollstuhl als Schauspieler auf und spielt u. a. einen Mörder.

Dieses Theater, Baujahr 1913 mit vielleicht 800 Plätzen, hat neben Parkett und einem Zwischengeschoß, dem sog. Mezzanine, einen zurückgesetzten 1. Rang, hier die billigeren Plätze, auf denen bei dieser Matinee viele Schüler:innen saßen. Im Programm erfährt man, dass es dank diverser Sponsoren während der Laufzeit des Stückes

BRECHT ALS CHAMÄLEON

Frank D. Wagner

Lenz Prütting legt ein voluminöses Werk über Bertolt Brecht vor. Die ältere Fassung (München 2020) trägt den Titel: *Brechts Metamorphosen. Von Jesus zu Stirner, Lenin und Lao-tse*. Die jüngere Fassung (Würzburg 2022) titelt: *Brechts Metamorphosen im Wandel seiner Gläubigkeiten. Von Jesus über Baal zu Stirner, Lenin und Lao-tse*. Eine editorische Anmerkung wäre hier hilfreich gewesen, inwiefern die zweite Fassung, die wohl gelten soll und hier auch besprochen wird, von der ersten Fassung abweicht, über einige offenkundige Ergänzungen und die Titeltorrektur hinaus, denn niemand wird hier nach Abweichungen forschen wollen. Was sich Brecht bei den Baal-Fassungen erlaubte, ist schwerlich auf wissenschaftliche Groß-Werke übertragbar.

Prüttings Werk ist keine weitere Brecht-Biographie etwa in Konkurrenz zu Jan Knopf oder Stephen Parker. Es orientiert sich nicht an einer chronologischen Zeitschiene und also auch nicht in einer verständlichen Gewichtung in einer solchen. Es ist auch keine Werk-Übersicht mit der nötigen Vollständigkeit und Beachtung aller Gattungen. Die Prosa Brechts findet hier keinen Platz. Es tritt an die Stelle solcher üblichen Gliederungsprinzipien eine ideologiekritische und mentalitätprüfende Einteilung, gefasst unter dem Begriff der „Gläubigkeiten“. Ein eher seltener Plural, aber ein notwendiger, insofern Brecht als ein Autor „im Wandel“ verstanden werden soll. Die religiöse Konnotation ist Absicht und will erläutert und beurteilt sein. Die genannten Namen von Jesus bis Lao-tse sind ungefähre Stationen und wecken die Erwartung eines wilden ideellen Ritts. Ist Brecht bei so viel Abwandlung noch als ein einheitliches Individuum



644 Seiten, 68 €, Würzburg: Königshausen u. Neumann, ISBN 978-3-826075964

zu fassen oder doch nur noch als ein „Chamäleon“ mit ständig wechselnder Farbe, wie in der Einleitung vom Autor vorgestellt? Goethe hatte das Problem in seiner „Metamorphose der Pflanze“ schon stimmig in eine Mahnung gefasst. „Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt.“

Ist eine „bestimmte Gestalt“ Brecht noch erkennbar, wenn sie in einem kurzen Leben solche Stationen durchläuft: pietistisch geprägte nationalprotestantische Anfänge, neuheidnische Gesinnung im Zeichen des biblischen Baal, Orientierung an der Philosophie eines Max Stirner und zuletzt an der Weisheit eines Lao-tse als Überwindung einer marxistischen Phase, die „nicht einmal die wichtigste und die poetisch fruchtbarste schon gar nicht“ (S. 13) sei? Der ideologische Offenbarungseid wird so zum bestimmenden Merkmal der Gestalt Brecht, aus sich und immer für sich, aber auch bildsam und fortschreitend, wie Goethe selbst bei Pflanzen und Tieren unterstellt? Der Autor setzt dem durchgängig ein

uroborisches Prinzip entgegen: Verbrauch, Verleben, Verschwenden, Verachten, Vernichten, Verzehren, alles mit der Vorsilbe „selbst“ zu versehen, angelehnt an das Bild einer Kerze, die sich selbst verzehrt, oder das mythische Bild einer Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Wird Brecht einer solchen Betrachtung unterworfen, werden die *intentio auctoris* wie auch die *intentio operis* als Ganzes problematisch. Brecht wird zum Chamäleon, das nur leben und überleben will, sonst nichts. Wo bleibt sein Postulat des eingreifenden Denkens? Die elfte Feuerbach-These, also der Aufruf zur praktischen Veränderung der Welt, hat da nur eine „dunkle Kehrseite“, und die „finsternen Zeiten“ – sonst immer bezogen auf den Faschismus an der Macht – versinken in den „Gewalt-Fantasien im Geiste Lenins“ (S. 370ff).

Zur Galerie der großen Geister, an denen sich Brecht nacheinander orientiert habe, zählt für Prütting anfangs Max Stirner mit seinem Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum* (1844). Die These ist originell, nur leider nicht belegt bisher. Brecht sei diese Quelle seiner Jugend peinlich gewesen und er hätte sie deshalb sorgsam verschwiegen? Das ist Spekulation, die Forschung vorantreiben kann, aber keine Lizenz für Kausalitäten, denen Brecht auf opake Weise gefolgt wäre. Sollte Brecht jemals solchen Maximen Stirners gefolgt sein: Der Egoismus denke nicht daran etwas aufzuopfern, sich etwas zu vergeben; er entscheide einfach: Was Ich brauche, muß Ich haben und will „Ich Mir“ verschaffen? Oder dieser: „Was aber kümmert mich das Gemeinwohl? Das Gemeinwohl ist nicht *mein Wohl*, sondern nur die äußere Spitze der *Selbstverleugnung*“. Zu einer kohäsiven Gesellschaft gehört zwingend eine Gemeinwohlorientierung. Und ein normatives Konzept sozialer Solidarität hätte diese Dimensionen zu beachten: die subjektive Einstellung zu sich selbst und zu fremden Haltungen; das praktische Handeln über sich selbst hinaus;

die soziale Reichweite von Beziehungen in Form von Netzwerken; den Zusammenhalt durch Institutionen und die Diskurse einer Gesellschaft über Solidarität, Pluralität, Toleranz. Bei Stirner ist dies alles normativ nicht analysiert und empirisch höchst verschwurbelt. Eine kohäsive Gesellschaft ist nicht ableitbar aus dem Urtypus einer kreatürlichen Subjektivität. Den bewusstlos in einem Fischteich liegenden Nachbarn mag man noch spontan retten können; den Herzinfarkt lässt man aber doch lieber im Zentralklinikum behandeln.

Stirner bringt die Gewalt des Individuums über sich selbst und die Gewalt des Staates über die Gesellschaft in Opposition und plädiert für radikale Selbstbeschränkung, also Staatsferne, in solcher Beschränkung aufs eigene Ich, in dieser egozentrierten Schranke aber dann für schrankenlosen Genuss darin. Schon die zeitgenössische Kritik las daraus die Parole: Werdet Tiere! „Stell' ich auf Mich, den Einzigen, meine Sache, dann steht sie auf dem Vergänglichen, dem sterblichen Schöpfer seiner, der sich selbst verzehrt, und Ich darf sagen: Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt.“ So schließt Stirner sein Werk in einer ewigen Wiederkehr einer tautologischen Identität. Solche anarchistischen und egoistischen Perspektiven auf Brechts Baal-Stücke anzuwenden bleibt gleichwohl ertragreich und verdienstvoll. Es könnte sogar Brechts eigenes Unbehagen an seinem Stück verstehbar machen.

Das Pathos des Egomaniischen, der Selbstverwertung, der Leiblichkeit ist gleichwohl in seiner tautologischen Beschränktheit und ewigen Wiederholung ermüdend, aber gleichwohl gefährlich dort, wo mit lockerer Geste alle Wirklichkeit mitsamt aller religiösen Vorstellungen, allgemeiner Ideen, verbindlicher Sittengesetze weggefegt wird. Im revolutionären Vormärz mag das eine eigene Stimmungslage gewesen sein. Ein geschichtlicher Kampf um die Etablierung demokratischer Ordnungen oder die In-

stitutionalisierung von Menschenrechten kann auf solcher Basis auch nicht im Ansatz geführt werden. Ein Projekt Sozialismus bliebe absurd. Die radikale Reduktion des Einzelnen auf seine Eigenheit und sein Eigentum wird erst dort als Denkbewegung wieder interessant, wo die Eigenheit als Rasse oder Geschlecht gefasst und zur Identität und Authentizität ermuntert wird, noch vor allen Allgemeinverbindlichkeiten. Solche sind aber das Element einer lebendigen Demokratie, zu denen nur im Durchgang durch Widersprüche zu gelangen ist. Brecht war hier ganz bei Hegel, dem in der *Logik* in der Rangordnung von Identität und Widerspruch die Identität nur die „Bestimmung des einfachen Unmittelbaren, des toten Seins“, der Widerspruch dagegen „die Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit“ war. Das Allgemeinverbindliche behandelt Stirner wie eine lästige Fliege, die verschleudert werden muss, mit ebensolcher Gewichtung. Der Mensch wird geplagt von „Sparren“ oder „fixen Ideen“, Gewissheiten, Gewohnheiten, Gesetzen, Glaubensvorschriften – alles weg damit und auf zum Rinderbraten.

Kant unterscheidet im Stufengang des Fürwahrhaltens die Absätze: Meinen, Glauben, Wissen. Für Prütting bewegt sich Brecht überwiegend auf der Stufe des Glaubens („subjektiv zureichend“ aber „objektiv unzureichend“, so Kant), und das gleich im Plural der Gläubigkeiten, in Schüben sogar wie bei einer unerklärlichen Krankheit. Das Projekt Sozialismus ist in dieser Reihe der dunkelste Krankheitsschub. „Und nach diesem Schub an Exerziten der Unbetroffenheit verschrieb er sich in der Phase seiner ‚Lehrstücke‘ wieder einer neuen Gläubigkeit, kehrte aber nicht zurück zum frommen Nationalprotestantismus seiner frühesten Lyrik der Augsburger Zeit, sondern wurde Marxist und reihte sich ein in die Rhapsoden der ‚Großen Gesänge‘, die sich in ihrer Bigotterie bemühten, der kommunistischen Partei und ihren Führern die

göttlichen Attribute Allmächtigkeit, Allgegenwart und Allwissenheit zuzuschreiben.“ (S. 137) Brecht wird Anhänger eines Irrglaubens namens „Soziodizee“, ein Begriff in Analogie zu einer Theodizee nach Leibniz, die nach Kant nur Glaubenssache, niemals Wissen sein kann. Die Lächerlichkeit, die Voltaire über die Anhänger der Theodizee ergoss, die soll nach Prütting die Anhänger der Soziodizee treffen. Das Projekt Sozialismus wird so gesehen indiskutabel, es hilft keine rettende Übersetzung mehr. Das Minimum eines vernünftigen Diskurses wird verfehlt.

Der Terminus Soziodizee ist ein Begriffsmonster, das in einer eristischen Rhetorik nach Schopenhauer gut aufgehoben wäre: Der Begriff enthält die Negation als Abscheu, die allererst zu begründen wäre, schon in sich selbst. Die Begründung kann entfallen, der Keulenhieb saß, der Gegner fällt tot um. Eine rettende Übersetzung des Irrsinns einer Soziodizee in ein gescheitertes Projekt Sozialismus, sei's normativ oder empirisch, ist so verhindert. Brecht war demnach, so liest es sich, Jahre hindurch, vielleicht über Jahrzehnte, poetisch unfruchtbar. Die fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit, die Brecht gegen totalitäre Systeme so genau beschrieben hatte und die er zu bewältigen sich sehr erfolgreich abmühte, finden keine Anerkennung.

Es erhebt sich dann doch noch ein alles überstrahlender Lichtblick: Lao-tse. Brechts Aneignung des Buches *Taoteking* von Lao-tse, so der Autor, soll mit aller Kritik an Brecht dann doch aussöhnen, es ist die „Bilanz“ zu ziehen, „daß die Handlungslehre des Lao-tse, sofern man sie vom Privaten ins Politische ausweitet, sich tatsächlich als eine explizite Kritik der Gewalt in jeder Form lesen läßt“ (S. 435). Eine solche Kritik der Gewalt entwickelt sich folgerichtig aus dem Begriff des Fortschritts in Gesellschaft und Politik, den der Autor nur auf „evolutionärem Wege“ akzeptabel findet, erreich-

bar nur „durch eine unendliche Vielzahl von kleinen und kleinsten Schritten“, wobei „Kollateralschäden jeder Art“ zu vermeiden sind (cf. S. 435). Brecht dagegen habe Phasen des Roten Terrors durchlaufen, mit Gedankenspielen zu revolutionärer Gewalt, die anzuwenden er bereit sei, so etwa 200000 Berliner durch 5000 Proletarier beseitigen lassen, wie Benjamin gehört haben will. Was für Allotria! Als würde Jonathan Swift seinen *Modest Proposal* (1729), die einjährigen Kinder der Armen zu schlachten und ihr Fleisch zu verkaufen, um den verarmten Iren eine wirtschaftsbelebende Einnahmequelle zu verschaffen, persönlich ausführen. Auch eine Kritik der Gewalt sollte Maß und Zweck sorgfältig prüfen. Satire und Ironie sind gerade bei Brecht probate Stilmittel der Aufklärung.

Lao-tse gleichwohl hat Konjunktur. Sollte dies wirklich die letzte Station in Brechts Metamorphosen sein? Der Autor sieht schon im Jahr 1920 eine „aufwühlende Offenbarung“ im *Taoteking* für Brecht; Brechts immer bekannter werdende *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Lao-tse in die Emigration* entstand 1938; erst jetzt würden sich die Leitbilder vom „guten Menschen“ und dem „sanften Prinzip“ in alle politischen Aktionen durchsetzen. Dass Brecht sich in einem steten Wandel von Gläubigkeiten und plötzlichen Offenbarungen befunden habe, wird spätestens hier fragwürdig. Brecht ist offenkundig durch alle Zeiten hindurch eine, wie Goethe forderte, „bestimmte Gestalt“ geblieben und hat sich in ihr „gebildet“, also sich nicht immer erneut verbogen. Und Offenbarungen waren es auch nie, eher schmerzhaftes Lektionen aus finsternen Wirklichkeiten. In der *Legende* gibt Brecht einem oft variierten Leitgedanken die poetische Fassung, dass „das weiche Wasser in Bewegung / Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. / Du verstehst, das Harte unterliegt“, aber der geschichtliche Rahmen bleibt schrecklich: Brecht ist wie Lao-tse auf der Flucht vor

Gewalt und den „Siegern“, also angewiesen auf Solidarität in der stimmigen Erkenntnis angesichts eines Zöllners „Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu, / Und er murmelte: ‚Auch du‘“? Dem sanften Prinzip hat Brecht bei seiner Rückkehr nach Europa in der Gestalt der Antigone ein weiteres Denkmal gesetzt. Sollte etwa Brechts Taoismus im „Wandel seiner Gläubigkeiten“ auch eines Tages verwehen?

Selbst Brechts Wendung in den Marxismus war weder Offenbarung noch periphere Gläubigkeit. Es war Erkenntnisuche wie bei Plato oder Galilei, epistemische Neugier, gerichtet auf ein aktuelles wie undurchsichtiges Phänomen: die Weizenbörse von Chicago. Später werden es die Spekulationen auf den volatilen Fleischmärkten sein, mit ökonomischen Handlungsweisen, die heute noch zu beobachten sind und schwer durchschaubar bleiben. Wie Spekulanten einen Corner bilden mit Lebensmitteln, verursacht bis heute Hungersnöte, wird aber kaum als ein Gewaltphänomen identifiziert, das durch Literatur dramatisierbar wäre. Wie Brecht an solcher Wirklichkeit die Möglichkeiten eines epischen Theaters entwickelt, ist gut erforscht, auch durch einen international geachteten Forscher wie Jan Knopf, den Lenz Prütting als zu „brechtfrömmig“ glaubt abgelöst zu haben. Das sanfte Prinzip mit seinem weichen Wasser hat mit der Börse von Chicago etwas wirklich Hartes vor sich, doch wer hier bis auf einen Philosophen wie Lao-tse zurückgreift, kann auch auf einen Sieg in einer fernen Zukunft hoffen. Ricoeur hat Recht: Kunstwerke sind dem Künstler weit voraus.

Brecht ein Chamäleon? Das hatte schon Grass erwogen in seinem Stück, in dem Plebejer einen Aufstand probten, im Theater in einem römischen Spiel von Shakespeare, und gleichzeitig in der Realität durch Bauarbeiter in Berlin. Sollte Brecht der Obrigkeit eine Ergebenheitsadresse unterschrei-

ben und damit seine Theaterprobe verraten? Grass lässt den Theaterdirektor Brecht vor dem Chamäleon-Vergleich erschauern. Positiv-kritisch muss die Stellungnahme schon sein, nur keine kalkulierte feige Unterwürfigkeit.

Das Gegenbild in *Herrn K.s Lieblingstier* gibt dazu nähere Auskunft. Es ist der Elefant. Er vereint List und Stärke. Das Chamäleon hat nur eine kümmerliche List, eine List der Verstellung, tauglich nur, einer Nachstellung zu entgehen. Der Elefant stellt seine List der Stärke für große Unternehmungen zur Verfügung. Nur solche List schätzt Brecht. Es ist bei einem Chamäleon im Farbwechsel nur die kleine List des nackten Überlebens. Der Elefant steht für eine große List, also auch gegen große Gewalt. Brecht wäre als einfaches Chamäleon nicht gezwungen gewesen, die Länder öfter als die Schuhe zu wechseln. Ein Chamäleon sitzt nicht im Exil. Als Brecht auf der Flucht von Finnland nach Amerika in Schweden erneut seine Koffer packen muss, in einer peinlichen Selektion der wenigen mit-

nehmbaren Bücher, ergreift ihn Panik. Sollte seine an Keuner geschulte List doch nicht für weitere große Projekte ausreichen? Die letzte Eigenschaft von Keuners Elefant ist: Er tut etwas für die Kunst: er liefert Elfenbein, daher heute Artenschutz.

„Brechts Metamorphosen“: eine confessio für einen taoistisch zu lesenden Brecht, eine damnatio memoriae für einen revolutionär zu verstehenden Brecht, geschrieben in der selbstverordneten Verfassung einer anima naturaliter pagana, also ländlich, urtümlich, kreativ, jeden säkularen Paraklet vertreibend, also jeden Brecht-Sachwalter und Brecht-Fürsprecher, mit einer derben bajuwarischen Streitlust austeilend, auf der grundgütigen Suche nach dem Guten Menschen und dem Sanften Prinzip als Politikstil und der Vertreibung aller Brechtfrömmel in einen eigenen Höllenkreis in Dantes Inferno. Statt der Tier-Metaphern und Gott-Mensch-Tier-Metamorphosen nach Ovid ein Vorschlag zur bestimmten Gestalt Brecht: Er bildete sich zum Meister rettender Übersetzungen. ¶

RE-READING GEORG LUKÁCS

Zweifel an Lukács' Relevanz für eine heutige „reflektierte Theaterkunst“

Florian Vaßen

Die jüngeren Theater-Interessierten werden Georg Lukács, der mit seinen Schriften zu Literatur und Ästhetik im 20. Jahrhundert von großer Bedeutung war, kaum mehr kennen. Insofern ist es verdienstvoll, dass das Literaturforum im Brechthaus mit der Tagung *Re-Reading Lukács – Georg Lukács und das Theater* vom 1.–3. Juni 2021 ebenso wie auch die vorliegende, darauf aufbauende Publikation wieder an diesen wichtigen Theoretiker erinnern.

Im Vorwort dieses „Reader[s]“ (6) wird zunächst die Vorgehensweise, vor allem auch



Hayner, Jakob/
Zielke, Erich (Hg.):
*Georg Lukács. Texte
zum Theater*. Berlin:
Theater der Zeit
2021. [307 S.; ISBN
978-3-95749-362-0]

die „Auslassungen“, zu denen alle Texte des „Frühwerks“ (6f.) wie *Die Theorie des Romans* gehören, dargelegt. Leider ist jedoch nichts über das Prinzip der Kürzungen und der „Auswahl“ (6) zu erfahren, warum etwa Kleist und Büchner, aber nicht Eichendorff, Heine, Keller, Raabe oder Fontane aus der „Essay-Sammlung“ (G.L.: Werke. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1964, Bd. 7, 185–498, hier 187), warum kein Text zu Thomas Mann, Lukács' zentralem Bezugspunkt, nur weil sie wenige Theaterstücke geschrieben haben?

Die folgende Einleitung von Dietmar Dath mit dem Titel „Das Spiel der rechten und der linken Hand. Von ästhetischer Arbeit bei Georg Lukács“ (8–25) bietet keinen guten Einstieg in die Lektüre, vor allem die saloppe Sprache, die vermutlich die Leser*innen besonders ansprechen soll, wirkt geradezu ‚abschreckend‘. Was hilft es bei der Lektüre von Lukács' Texten, wenn behauptet wird, dass der Kapitalismus „böse“ und der Imperialismus „verrückt“ (9) ist, Alfred Kerr ein „plappernder Twitter-Pionier“ (10), Heideggers Philosophie „Blödsinn“ (12) und Adorno zum „linksblinkende[n] Antisozialismus und Antikommunismus“ (20) gehört? Auch die allgemeinen Hinweise auf Georg Lukács' „ontologische[n] Akzent“ der „Kunstbetrachtung“ (13), die „Eigengesetzlichkeit der Kunst“ (14) und den „Materialismus“ der „Kunstbetrachtung“ (15) ermöglichen nur bedingt einen Zugang zu den versammelten Texten und sind letztlich für das Thema Lukács und Theater nicht sehr nützlich. Die Pointe dieser demnach geradezu ‚nicht einführenden‘ Einleitung ist, dass Lukács' Antipode, nämlich Bertolt Brecht, mit seiner Verfremdung zur „beste[n] ästhetische[n] Attacke gegen die Entfremdung“ (24) erklärt wird, alle ‚Brechtianer*innen‘ wird es freuen!

Lukács' Texte werden in die drei Abschnitte „Ästhetik“ (27–110), „Kritischer Realismus“ (111–193) und „Theatergeschichte“

(194–301) aufgeteilt, jeweils versehen mit einer kurzen Einführung. Jakob Hayners Text zum ersten Teil mit dem Titel „Die Rätself der Welt im Brennglas des Ästhetischen“ (28–35) ist im Vergleich zu Daths Text erfreulich differenziert, schon die Metapher „Brennglas“ relativiert die dogmatische Widerspiegelungstheorie. Angesprochen werden Lukács' Versuche, „eine systematische Ästhetik“ (28) zu schreiben, weitgehend ohne „abstrakte[] Vorschriften und mechanische[] Regeln“ (30). Weiterhin wird sein Bezug zum „bürgerlichen Humanismus“ (33) sowie seine Konzentration auf „Mimesis“, „ästhetische Widerspiegelung“ (31) und „Katharsis“ (32) dargestellt. Auch wird Kritik an Lukács' „eingeschränkt[em]“ Interesse „fürs Neue“ (30) und an „manche[r] inzwischen eher schrullig wirkende[n] Formulierung“ (33) geäußert. Auffällig ist, dass erneut Brecht zur Erklärung von Lukács ‚herhalten‘ muss.

Es folgen vier Auszüge von Lukács-Texten aus den Jahren 1967, 1963, 1955 und 1953. Abgesehen davon, dass die Vorgehensweise der Textkürzung grundsätzlich problematisch ist, sind die beiden ersten Auszüge zur Besonderheit und zur Katharsis aus *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* (Kap. V, G.L. Werke, Bd. 10. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1969; in meiner Werkausgabe nicht 577–592 wie angegeben, sondern 669–685) bzw. aus *Die Eigenart des Ästhetischen* (Kap. 10.II, Werke, Bd. 11.1, nicht 692–720, sondern 802–835) für die heutige Ästhetik-Diskussion nur bedingt von Bedeutung. Der kurze Auszug aus *Der historische Roman* (Werke, Bd. 6, 154–166) beschäftigt sich dagegen mit dem wichtigen Aspekt der „Öffentlichkeit im Drama“ (89). Der kurze, bisher unveröffentlichte Text *Auf dem Weg zur realistischen Kunst*, der sich mit dem zentralen Aspekt des Realismus sowie mit Marx, Engels und der sich entwickelnden marxistischen Ästhetik auseinandersetzt, dabei aber problematische Formulierungen enthält wie „Echte Kunst stellt also

immer ein Ganzes des menschlichen Lebens dar, es in seiner Bewegung, Entwicklung und Entfaltung gestaltend.“ (104), leitet über zum zweiten Teil des „Readers“.

In der dazu gehörigen Einführung „Es geht noch immer um den Realismus“ (112–118) stellt Bernd Hegemann dem „kapitalistische[n]“ bzw. dem „subjektive[n] Realismus“ (118, 116) einen „kritische[n] Realismus“ (111) entgegen, für den vor allem – die Leser*innen wundern sich – erneut mehrmals Brecht herangezogen wird. Setzungen wie „Realistische Kunst stellt den höchsten Schwierigkeitsgrad in der Ästhetik dar.“ (114) oder „Die ästhetischen Diskurse der Postmoderne sind in ihren unterschiedlichen Facetten alle affirmativ zur herrschenden Macht.“ (115) irritieren allerdings in ihrer Apodiktik und Simplifizierung und sind bei der Lektüre der beiden abgedruckten Texte von Georg Lukács nicht besonders hilfreich.

In dem ersten Text *Es geht um den Realismus* (Werke, Bd. 4, 313–343) von 1938, der zur sogenannten Expressionismus-, genauer Realismus-Debatte in der Exilzeitschrift *Das Wort* 1937/38 gehört, setzt sich Lukács mit dem Naturalismus, vor allem aber mit Ernst Bloch, Hanns Eisler sowie grundsätzlich mit Expressionismus und Realismus auseinander (siehe *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973). Lukács argumentiert im Rahmen seiner Widerspiegelungstheorie mit gesellschaftlicher Totalität versus Montage und angeblichem Subjektivismus, „[w]irkliche[r] Volkstümlichkeit“ gegen „schlecht Modernes (Kriminalroman)“ (145), den Brecht bekanntlich sehr schätzte, sowie mit Thomas Mann als Gegenpol zu James Joyce. Gorki, Thomas und Heinrich Mann sowie Romain Rolland sind im 20. Jahrhundert die Vertreter seines Realismus und dessen „objektive[r] Wirklichkeitswiderspiegelung“ (136). In der Stu-

die *Kunst und objektive Wahrheit* (Werke, Bd. 4, 607–650) von 1954 stellt Lukács die Forderung nach dem „geschlossenen, in sich abgerundeten“ „Kunstwerk“ (160) und nach der „Objektivität der Kunst“ (184), Formulierungen, die heute zweifelsohne problematisch sind.

Es würde sich in diesem Zusammenhang sicherlich lohnen, Ernst Blochs Text *Diskussionen über Expressionismus* zu lesen (Expressionismusdebatte, 180–191; siehe auch die Expressionismus-Aufsätze in E. B.: Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe. in: E. B.: *Gesamtausgabe*, Bd. 4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1962, 255–278) oder sich Blochs und Hanns Eislers dialogischen Text *Die Kunst zu erben* (Expressionismusdebatte, 258–263) vergleichend anzusehen. Auf welcher Seite Brecht in dieser Auseinandersetzung steht, ist völlig klar, er hat mehrere Texte zu der Debatte in *Das Wort* geschrieben (siehe ebd., 302–336; vgl. B. B.: Werke, GBA 22.1, 405–467), veröffentlicht aber seine Texte nicht, da er die Auseinandersetzung für völlig überflüssig und kontraproduktiv hält, sie „blockiert die Produktion“ (GBA 26, 321). Auch in der Zeitschrift *Internationale Literatur* stellt er wegen der „formalistische[n] Kritisiererei“ in einem Aufsatz von Lukács und wegen dessen „autoritäre[n] Ton“ seine Mitarbeit ein, wie er in seinen Briefen schreibt (GBA 29, 109, 114). In seinem *Journal* urteilt Brecht über Lukács ebenfalls vernichtend: Er schreibe „einiges Primitives über Romantechnik“, „*Klassenkampf*“ sei bei ihm „ein ausgehöhlter, verhurter, ausgeplündert Begriff“ und die Charakterisierung als „Dekadenz“ (GBA 29, 36; 26, 313, 322) sei völlig inakzeptabel. Er kritisiert Georg Lukács als „wirklichkeitsfremd“, fragt sich, „warum gewisse Essays [...] etwas Unbefriedigendes an sich haben.“ (GBA 22.1, 456), und wendet sich entschieden dagegen, „[d]en Realismus zu einer Formsache [zu] machen“, also „Experiment[e]“ (ebd., 418) wie Montage, innerer Monolog und Verfremdung abzulehnen.

In dem kurzen Vorwort zur dritten Abteilungs polemisiert Erik Zielke gegen die heutige Theaterwissenschaft und den *performative turn* und fordert mit Lukács eine Rückkehr zum Literaturtheater: „Lukács schreibt seinen Teil der Theatergeschichte als Geschichte der Literatur des Theaters.“ (197) Damit aber wird das komplexe Verhältnis von Literatur und Theater, von Autor*in, Text, Regisseur*in, Inszenierung und Aufführung mit allen Mitwirkenden unzulässig auf die Dominanz des literarischen Textes reduziert. Auch andere fragwürdige Einschätzungen von Lukács wie „ein starkes reaktionäres Moment“ (198) bei Kleist und den „sehr starken sektiererischen Charakter“ (200) der Brecht'schen Lehrstücke werden zustimmend erwähnt. Der wichtige Hinweis, Lukács' Texte müssten „eng mit ihrem zeithistorischen Hintergrund [...] verknüpft“ (198) werden, werden in den einführenden Kommentaren selbst leider kaum berücksichtigt, eine entsprechende gesellschaftliche und historische Situierung wäre für das Verständnis der ausgewählten Texte zweifelsohne sehr nützlich gewesen. Zielkes Versuch, Brecht und Lukács quasi zu ‚versöhnen‘ und ihr „[s]chwieriges Verhältnis“ zu einem „komplexe[n]“ (199) umzudeuten, ist zum Scheitern verurteilt; beide waren in der Realismusdebatte, wie schon gezeigt, entschiedene Opponenten. Lukács hat Brechts episches Theater in seiner ästhetischen und gesellschaftlichen Relevanz nicht verstanden und es dementsprechend abgelehnt. Selbst bei *Furcht und Elend des III. Reiches* hat er nur die realistischen szenischen Konstellationen gesehen, nicht aber die „Gestentafel“ (GBA 26, 318), die Brecht es in seinem *Journal* nennt, und die Montage, konzipiert für kleine Exiltheater als spezielle Adressaten. Von Brecht gar als einem „große[n] Aristoteliker“ (201) zu sprechen, ist einfach nur ignorant.

Aber auch der späte Brecht hält Distanz zu Georg Lukács, obwohl das Verhältnis etwas entspannter zu sein scheint, wozu Brechts

Höflichkeit, aber auch pragmatische Gründe wie seine Situation in der DDR, insbesondere die Angriffe der Stanislawski-Dogmatiker gegen sein episches Theater, beigetragen haben dürften. Ein Mitwirken an der Festschrift zu Georg Lukács' 70. Geburtstag 1955 lehnt er mit dem Hinweis ab, er sei mitten in den Proben, und fügt dann hinzu: „Mir scheinen die Arbeiten Lukács' geschichts-philosophisch sehr interessant, besonders wenn sie Literatur betreffen, die vor 1900 geschrieben ist [sic!]. Es müsste aber hinzugesetzt werden, daß sie kaum einen Wink für das Schreiben enthalten und gelegentlich wohl sogar zu Schädigungen geführt haben, wenn seine Ausführungen über Technik praktisch verwertet wurden.“ (GBA 30, 295f.)

Lukács' Goethe-, Kleist-, Büchner- und Gerhard Hauptmann-Interpretationen, Auszüge aus den *Faust-Studien* (Werke, Bd. 6, in meiner Ausgabe nicht 453f., 469–485, sondern 525f., 543–562) von 1940 sowie zwei Texte aus der „Essay-Sammlung“ *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (Werke, Bd. 7, 201–231, 249–272) (veröffentlicht 1950) und die Untersuchung *Gerhard Hauptmann* (1932) (Werke, Bd. 4, 69–89) in diesem dritten Abschnitt, haben meines Erachtens im Großen und Ganzen nur noch Relevanz für die Geschichte der Literaturwissenschaft, speziell in ihrer marxistischen Ausprägung. Selbst bei diesen Dramatikern geht es aber nicht um das Theater, wie der Titel des „Readers“ suggeriert, sondern – wie schon erwähnt – um „Dramenliteratur“ (196), wie von Zielke in problematischer, weil historisch unzutreffender Abgrenzung zum viel späteren „*performative turn*“ (196) betont wird.

Es scheint fast so, als ob in diesem „Reader“ die grundlegende kontroverse Diskussion zwischen den Antipoden Georg Lukács einerseits und Bertolt Brecht sowie Hanns Eisler andererseits bewusst ausgespart bleibt. Mit Brecht setzt sich Lukács



Lukács und Anna Seghers bei einer Tagung des Weltfriedensrates 1952 (Foto: Bundesarchiv)

Grundsätzlich stellt sich die Frage, welche zeitgenössischen Autor*innen den Realismus im Sinne von Lukács überhaupt vertreten. Außer den schon erwähnten deutschen Schriftstellern ist für Lukács der russische Realismus von Gogol bis Tolstoi und von Gorki bis Scholochow (siehe Werke, Bd. 5) sowie Balzac und Dickens von besonderer Bedeutung. Als zeitgenössische Autoren nennt er in dem späten Text *Lob des neunzehnten Jahrhunderts* von 1967 (Bd. 4, 659–664) u. a. Eugene

vor allem in dem frühen Artikel *Reportage oder Gestaltung?* (1932) (Werke, Bd. 4, 35–68) in der *Linkskurve*, in dem Text *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (1957) (Bd. 4, 457–603) und dort besonders in dem Kapitel „Franz Kafka oder Thomas Mann?“ sowie in *Die Eigenart des Ästhetischen* mit Brechts Verfremdungstheorie (Bd. 12) auseinander.

Am Ende des Bandes werden drei leider nur sehr kurze, allerdings interessante und zum Teil unveröffentlichte Texte präsentiert, in denen Lukács seine starre Gegenposition zu Brecht und Eisler zu relativieren versucht. Zugleich aber schreibt er die „Missverständnisse“ bzw. die „Irrtumsmauern“ (299), wie er es selbst nennt, fort, wenn er Brecht in seiner *Gedenkrede gehalten bei der Trauerfeier für Bertolt Brecht am 18. August 1956* die Realisierung von „Katharsis“ (296) zuschreibt. Immerhin findet sich in Lukács' kurzem Text *Über einen Aspekt der Aktualität Shakespeares* (Bd. 6, 630–634) von 1964 der wichtige Hinweis, dass der „Revolutionär“ Brecht sich trotz seiner „Abstraktheit“ auf die „Shakespeare[] Szenik“ (ebd., 634) bezieht.

O'Neill, Thomas Wolfe, Jorge Semprun, Rolf Hochhuth und Heinrich Böll.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Dieser Sammelband hat die Chance nicht genutzt (wenn sie denn überhaupt bestand!), Lukács dem Vergessen zu entreißen und seine heutige Relevanz zu belegen. Irritierend sind der unkritische Grundtenor und die schon erwähnte Häufung von polemischen und platten Formulierungen in den meisten Einführungstexten, die durch eine kommentierende Herangehensweise die doch recht ‚sperrigen‘ und zum Teil komplexen Texte mit ihrer historisch bestimmten Terminologie zugänglicher hätten machen können. Zudem ist der Titel unzutreffend, denn es geht primär um Ästhetik und Literatur, vor allem aber um den Realismus, während das Theater nur eine marginale Rolle spielt; „Texte zum Realismus“ wäre vermutlich der angemessene Titel gewesen. Insgesamt ist es mehr als zweifelhaft, ob die ausgewählten Texte wirklich „Gültigkeit für eine reflektierte Theaterkunst“ (7) haben. So jedenfalls bleibt Lukács (leider?) ein ‚alter Hut‘. ¶

EIN PHILOSOPHISCHER BLICK AUF ZWEI OPERN

Ernst Scherzer

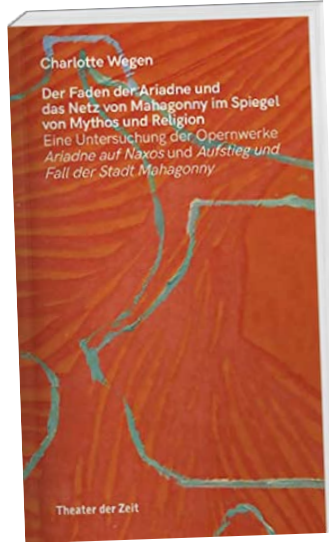
Schon klar: Es muss vermessen erscheinen, wenn ein „einfacher“, eher der praktischen Seite zugewandter Liebhaber der beiden Opern sich einen Band vornimmt, der vor philosophischen Betrachtungen nur so strotzt. Nicht weniger als 1260 Fußnoten bei rund 200 Seiten Haupttext ergeben immerhin sechs teilweise recht ausführliche Zitate pro Seite, bis hin zu solchen von Jürgen Habermas.

Der Unterzeichnete hat nach dem Buch gegriffen, weil es ihn interessiert hat, was den Ariadne-Faden mit der Netze Stadt Mahagonny in Verbindung bringen könnte. Soll er nun enttäuscht oder befriedigt darüber sein, dass die Autorin nichts Gemeinsames gefunden hat?

Mit dem Tod in der Richard Strauss-Oper haben sich schon Regisseure ganz ohne Philosophie auseinandergesetzt. Vor Jahren hat Andreas Baesler im Fürstbischöflichen Opernhaus Passau seinen Komponisten (also den des Stücks!) als Selbstmörder enden lassen, und vor nicht ganz so langer Zeit hat der inzwischen verstorbene Hans Neuenfels in der Staatsoper Berlin über das übliche Happy End ebenfalls ein Fragezeichen gesetzt.

Auch wenn der Untertitel eine Untersuchung der Opernwerke ankündigt, so hat die Musik die Autorin kaum interessiert, die Namen Strauss und Weill kommen fast gar nicht vor. Sie behandelt im Wesentlichen die Libretti aus der Sicht einer kapitalismuskritischen Dimension.

In diesem Sinne stand der Dichter wohl doch um Einiges über dem Komponisten, aber spielt dies wirklich eine Rolle, wenn wir den Beiden doch einige wunderbare Bühnenwerke verdanken? Letzten Endes sieht es ganz ähnlich zwischen Bertolt Brecht und Kurt Weill aus, deren ebenfalls



Charlotte Wegen,
Der Faden der Ariadne und das Netz von Mahagonny im Spiegel von Mythos und Religion.
Theater der Zeit,
Recherchen 163.
ISBN 978-3-95749-407-8.
380 Seiten,
22 Euro.

angesprochene Differenzen waren allerdings wohl eher persönlicher als künstlerischer Natur.

Aus den Analysen der Stück-Texte vermag zumindest ich nur Negatives herauszulesen. Wobei zwei davon schon beinahe ins Leere gehen. Wann wird schon das außerdem erst nachträglich eingefügte Duett zwischen Jenny und Jimmy (einer der schönsten Liebesgesänge, die Kurt Weill neben dem der eigenen Gattin gewidmeten „Speak Low“ in „One Touch of Venus“ geschaffen hat) gesungen? Und auch das Spiel vom Gott in Mahagonny wird in der überwiegenden Zahl der in letzter Zeit meist danebengegangenen Aufführungen gestrichen.

Einem Paul Ackermann – wie ihn Frau Wegen bezeichnet – begegnet man seit der legendären Ersteinpielung mit Lotte Lenya ebenfalls nicht mehr, er tritt nun als Jimmy Mahoney auf. Ist es mehr als eine Binsenweisheit, wenn behauptet wird, dass hier zwei Geschichten erzählt werden, jene des Holzfällers aus Alaska und jene der vermeintlichen Glücksstadt? ¶

„DIE WELT KAM ZU UNS INS THEATER“: VERA TENSCHERTS ARBEIT AM BERLINER ENSEMBLE

Anett Schubotz

Vera Tenschert, geboren 1936, hat bereits mit 12 Jahren den Wunsch, später einmal Fotografin zu werden. Nach einer Ausbildung am Berliner Lette Verein entdeckt sie während einer S-Bahn-Fahrt, sozusagen zwischen Berlin Alexanderplatz und Berlin Zoologischer Garten, eine Zeitungsanzeige des Berliner Ensembles: Das Theater sucht eine Fotolaborantin / Fotografin.

Eigentlich will sie sich – nach der erfolgreichen Ausbildung – der Modefotografie widmen. Da jedoch ein Theaterbesuch von „Mutter Courage und ihre Kinder“ einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat, bewirbt sie sich, gerade einmal 18 Jahre jung, am Berliner Ensemble.¹ Nach ersten fotografischen Probeabzügen erhält sie rasch eine Zusage und bleibt mit dem Theater von 1954 bis 1991 fest verbunden.

In der kurzen Zeit bis zu Bertolt Brechts Tod lernt sie ihn eher zufällig kennen. Es ergibt sich ein Gespräch über noch nasse Probenfotos und eine Aufnahmetechnik mit grobem Korn, die Brecht gut gefällt. Porträts von Bertolt Brecht aus dem Blickwinkel von Vera Tenschert sind leider nicht entstanden, da es ein generelles Verbot am Theater gibt, Brecht zu fotografieren. Diese Anweisung umgeht lediglich Hainer Hill, von dem man gedacht hat, er fotografiere ohnehin nur das Bühnenbild. Nach dem Umzug des Berliner Ensembles an den Schiffbauerdamm baut Vera Tenschert die Fotoabteilung im Theater mit auf. Ihre Aufträge teilt sie sich mit Percy Paukschta, mit dem sie bis 1989 eng zusammen arbeitet. Weitere Fotografen in dieser Zeit am Berliner Ensemble sind Ruth



Vera Tenschert 2015 (Foto: Anett Schubotz)

Berlau, Hainer Hill, Ruth Riedel und Ute Eichel. Später lernt sie dort auch ihren Mann, den Regisseur Joachim Tenschert kennen.

Ab 1956 entsteht ein enger Kontakt zu Helene Weigel. Er ist in einer Vielzahl von Fotografien über den Zeitraum von 15 Jahren belegt. Eine Auswahl davon veröffentlicht Vera Tenschert 1981 in ihrem Buch „Helene Weigel“ und in der Neuauflage zu Helene Weigels 100. Geburtstag im Jahr 2000 – „Helene Weigel in Fotografien von Vera Tenschert“ – beide sind im Henschel Verlag erschienen.

„Die Welt kam zu uns ins Theater“. Laut Vera Tenschert war man immer involviert in die gesamte Arbeit des Theaters. Dazu zählen neben den vielfachen Gastspielreisen auch Besuche von ausländischen Gästen zu Aufführungen am Berliner Theater. So zum Beispiel besuchen Kenneth Tynan und Laurence Olivier, beide Mitarbeiter des Old Vic Theatre in London, am 25. September 1964 die Berliner Premiere zu „Coriolan“, einem Stück von William Shakespeare in der Bearbeitung von Bertolt Brecht. In Folge des Besuchs wird das Berliner Ensemble zu einer 3-wöchigen Gastspielreise nach London eingeladen und spielt dort mit großem Erfolg.²

Im April 1971 fotografiert Vera Tenschert in Nanterre, einem Vorort von Paris, während des Schlussapplauses zur Aufführung von

1 Vgl. Kothe, Ulrich (2012). Erlebte Geschichten. Interview mit Vera Tenschert. WDR

2 Ebd.

„Die Mutter“ Helene Weigel auf der Bühne, umgeben von Blumen, die ihr aus dem begeisterten Publikum zugeworfen werden. Diese Aufnahme zeigt den letzten Bühnenauftritt von Helene Weigel.

Das Besondere ihrer Fotografien, die grundsätzlich ohne Blitz entstanden sind, zeigt sich durch den ihr eigenen Blick für Details und Momentaufnahmen. Die Fotos wirken unmittelbar und geben eine Lebendigkeit wieder, da sie ungestellt und natürlich sind.

Aus mehreren Gesprächen, die ich mit Vera Tenschert seit 2012 bis heute geführt habe, bleibt eine große Bewunderung für ihre Arbeit und das bildhafte Erzählen zahlreicher Erinnerungen zurück. Oftmals entlässt sie ihre Gesprächspartner mit einem Lächeln im Rückblick auf die ebenfalls reich vorhandenen Anekdoten zu ihrer Zeit am Theater.

Bei der archivischen Bearbeitung der Materialien unterstützt mich Vera Tenschert mit ihrem hervorragenden Bild-Gedächtnis und füllt die Informationslücken zu einzelnen Fotografien. Das fotografische Werk umfasst, neben Aufnahmen zahlreicher Theateraufführungen, Fotografien von Schauspielern und Mitgliedern des Berliner Ensembles sowie Porträt- und Rollenfotos von Helene Weigel und Ekkehard Schall. Zudem sind u.a. Fotografien von Ruth Berghaus, Heinrich Böll, Volker Braun, Paul Dessau, Peter Hacks, Stephan Hermlin, Gisela May, Heiner Müller, Joachim Tenschert, Peter Weiss, Manfred Wekwerth, Robert Wilson und Christa Wolf überliefert. Fotografien von Vera Tenschert befinden sich auch in anderen Beständen der Akademie der Künste, Berlin: in den Fotoarchiven des Bertolt-Brecht-Archivs, im Historischen Fotoarchiv Berliner En-



Gustav Hoffmann, Manfred Wekwerth, Helene Weigel, Joachim Tenschert u.a. bei der Vorbesprechung des Bühnenbildes zu „Coriolan“, 1964 im Berliner Ensemble (Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Fotoarchiv 25/043, Foto: Vera Tenschert)

semble sowie in mehreren weiteren Beständen im Archiv Darstellende Kunst.

Ein erstes eigenständiges Fotokonvolut erwarb das Bertolt-Brecht-Archiv im Dezember 2006. 2016 folgt eine umfangreiche Erwerbung als Erweiterung des fotografischen Werks von Vera Tenschert, sowie der Erwerb der Rechte an den Fotografien. Der gesamte Vorlass ist nun abschließend bearbeitet, kann in der Datenbank online recherchiert werden und steht im Original allen Interessierten zur Verfügung.³

Vera Tenschert bemerkte einmal, „dass junge Leute kaum noch etwas über jene Theaterstars wissen, deren Premieren einst von Prominenten aus der ganzen Welt besucht wurden.“ Diesem entgegenzuwirken laden wir herzlich ein, die Materialien im Bertolt-Brecht-Archiv und den anderen Archiven der Akademie der Künste einzusehen. ¶

3 Das Vera-Tenschert-Archiv in der Datenbank der Akademie der Künste: <https://archiv.adk.de/bigobjekt/1951>



IN SALZBURG TRAKL – IN AUGSBURG BRECHT

Eine Exkursion des Brechtkreises

Die Stadt Augsburg überlegt derzeit, wie die Aufmerksamkeit für Brecht im Stadtbild vergrößert werden könnte und mit welchen Mitteln sich die Ausstellung im Brecht-Haus modernisieren ließe. Im Vorstand des Brechtkreises kamen wir vor diesem Hintergrund überein, eine kleine Exkursion nach Salzburg zu machen, in diese für ihre erfolgreiche Kulturpolitik berühmte Stadt, um uns kundig zu machen, wie man mit dem dort geborenen Dichter Georg Trakl umgeht. Wir wussten, dass es eine Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte gibt und dass einige Tafeln im Stadtgebiet jeweils ein Trakl-Gedicht dokumentieren.

Georg Trakl (1887–1914) wurde wie Brecht in eine aufstiegsorientierte Familie hineingeboren, fand aber keine elterliche Unterstützung für seine literarischen Interessen. Wie bei Brecht spielte auch bei Trakl neben der Mutter Hauspersonal in der Kindererziehung eine Rolle – im Falle Trakl eine aus

dem Elsass stammende Gouvernante, die dem jungen Georg die französische Literatur nahebrachte. Wie Brecht wurde auch Trakl im Ersten Weltkrieg als Sanitäter eingesetzt – jedoch gleich 1914, und zwar auf dem Schlachtfeld. Die Grausamkeiten des Krieges und die Unmöglichkeit, den vielen Verwundeten zu helfen, machten ihm ein Weiterleben undenkbar.

Das 9-Euro-Ticket erleichterte uns die Entscheidung für die Reise, und am 9. August fuhren wir morgens hin und abends zurück, in erwartbar vollen Zügen, mit den erwartbaren kleinen Überraschungen seitens der Bundesbahn. Dr. Hans Weichselbaum, Leiter der Trakl-Forschungsstätte, hatte sich freundlicherweise bereit erklärt, uns zu empfangen.

Wie in Augsburg hat man sich auch in Salzburg dafür entschlossen, die Ausstellung im Geburtshaus einzurichten, allerdings gab es



hier die Möglichkeit, das Forschungszentrum im selben Gebäude unterzubringen. Das geschah 1973, nachdem schon 1952 der Georg-Trakl-Preis für Lyrik, zusammen mit einem Förderpreis, erstmals ausgeschrieben worden war. Im Haus ist auch die Salzburger Kulturvereinigung untergebracht, die die Gedenkstätte betreut.

Die Ausstellung besteht aus zwei Räumen: einem historischen mit Mobiliar, Bildern und Dokumenten und einem modernen mit Text-Bild-Tafeln und Hintergrundinfos in Schubladen. Daran schließt sich ein Kinosaal an, und hier wird den Besuchern ein mit künstlerischen Mitteln gestalteter, etwa halbstündiger Film von 2008 vorgeführt, der in Leben und Werk einführt.

Dr. Hans Weichselbaum, der bereits seit 1987 auch Geschäftsführer des Internationalen Trakl-Forums ist, hat 2014 eine Trakl-Biografie veröffentlicht und 2020 die derzeit gültige Trakl-Edition herausgegeben. Er war so freundlich, uns nach der Filmvorführung unsere zahlreichen Fragen zu beantworten. Besonders spannend war die Erzählung, auf welchem komplizierten und überraschenden Wegen auch noch in den letzten Jahren Neuentdeckungen von Trakl-Gedichten gelangen.

Großformatige Gedichttafeln wurden nach und nach an mehreren Stellen in der Stadt aufgestellt, wo sich ein thematischer Zusammenhang zwischen Gedicht und Ort herstellen ließ, etwa im Mirabellgarten. Insgesamt zehn solche Tafeln gibt es bisher.

Ein Hauptunterschied zwischen der Trakl-Stadt Salzburg und der Brecht-Stadt Augsburg ist sicherlich der politische Rahmen. Salzburg hat nach dem zweiten Weltkrieg mit Trakl anscheinend nicht gefremdelt – in Augsburg ist das Fremdeln gegenüber Brecht noch immer spürbar, wenn auch im Abklingen.

Was die Forschung betrifft, so gibt es bei Brecht mehrere Zentren nicht nur in Deutschland, und seit Suhrkamp nur noch mit halbem Herzen dabei ist, auch keine eindeutige Verlagspräferenz. Auf Seiten Trakls gibt es seit 1987 ein Internationales Trakl-Forum, dessen ordentliche Mitglieder aus Österreich kommen, während die korrespondierenden Mitglieder international arbeiten. Es gibt die Trakl-Studien, die ebenso wie die Werkausgabe im Otto Müller Verlag Salzburg erscheinen. ¶

Bettina Perz
Michael Friedrichs

NEU: LUSTIGER ABENTEUER-COMIC



Jakob und das goldene Fugger-Ei

Softcover | 48 Seiten | 12,- €
Band 1 in sich abgeschlossen



Erhältlich im Buchhandel
oder direkt beim Verlag.
www.wissner.com
bestellung@wissner.com