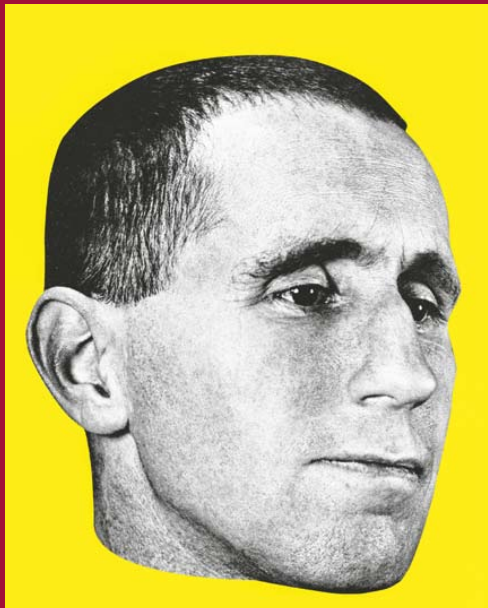


DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

31. JAHRGANG

HEFT 2/2024



**BRECHTFESTIVAL: JULIAN WARNER AKTIVIERT DAS PUBLIKUM
FRANK D. WAGNER ÜBER BRECHTS DEUTUNG VON KANT
GEOFFREY ABBOTT NOCHMAL ZU „SIEBEN TODSÜNDEN“
GABRIEL HEIM ÜBER DAS LEBEN DES FELIX GASBARRA**

Wißner

BRECHT

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



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

PHILOSOPHIE

Unsichtbarkeit 3

Kants Ding an sich in Brechts Deutung für uns

Frank D. Wagner

BRECHTFESTIVAL

Regisseur David Ortman über seine
Augsburger Courage-Inszenierung und das
Presseecho 9

Hier wurde Katrin eine Sprache gegeben . . 10

Brechtkreis-Kreativwettbewerb:
Mit Brechts Blick durch Augsburg. 11

a3kultur über die Brechtnacht 11
Alexander Möckl

Der Krieg ist nichts als die Geschäfte 12
Kalenderblatt: 75 Jahre Brecht/Weigels „Mutter
Courage“

Margret Brademann

„Mutter Courage“: Ein Theaterstück mit
langer Inkubationszeit 15

Michael Friedrichs

Film „Rechtsfindung“ von Johannes Hör: Eine
Empfehlung für den Schulunterricht (*mf*) . . 17

Ändere die Welt, sie braucht es 18
Organismenrepublik Augsburg

Eva Leipprand

Fotografin Grete Stern – ein weißer Fleck
in der Brecht-Biografie 19

Michael Friedrichs

Drei Aufführungen beim Festival: „Hayat Seni Çok
Seviyorum“, „Brecht Breaks“, „Memoria“ 20

Didem Laçın Karabulut, Pia Haertinger, mf

KUNST

Mehr zu *Die Sieben Todsünden*. 21
Geoffrey Abbott

BEGEGNUNGEN

Der Schattenmann 28
Von Piscator zu Mussolini: Die merkwürdige
Lebensbahn des Felix Gasbarra

Gabriel Heim

MUSIK

Hanns Eisler-Tage in Wien 33
Bertolt Brecht war diesmal nur Zaungast

Ernst Scherzer

THEATER

Gegen die Hohlheit des inneren Menschen. . 34
Ein unbekanntes „Gespräch“ Brechts in Wien vom
Mai 1927

Jan Knopf

REZENSION

Brecht und die Dänen ... und Däninnen . . . 36
Was Hans Christian Nørregaard über Brecht schrieb

Ernst-Ullrich Pinkert

BEGEGNUNGEN

Brecht und Heinz Liepma(n)n 40
Michael Friedrichs

KLEINE HINWEISE

Kleine Statistik der Netz-Zugriffe auf das
Dreigroschenheft (*mf*) 27

Brechts häufige Erwähnung von
Konzentrationslagern 42

Michael Friedrichs

Julian Warners diesjähriges Augsburgs Brechtfestival war das diverseste und bestbesuchte seit seiner Gründung. Der gebotenen Vielfalt gerecht zu werden war uns nicht möglich; wir haben einen Schwerpunkt auf der Mutter-Courage-Inszenierung am Staatstheater und allerlei kürzere Berichte mehrerer Autor:innen (für das faszinierende Gastspiel „Der kaukasische Kreidekreis“, Theater HORA, verweisen wir auf dgh 4/23). Und wir haben die Spur der Fotografin aufgenommen, die das sehr markante Brecht-Foto gemacht hat, das in diesem Jahr das Markenzeichen des Festivals war: Grete Stern.

Aber aus gegebenem Jubiläumsanlass gilt der erste Beitrag dieses Heftes dem Thema Brecht und Kant von Frank D. Wagner.

Geoffrey Abbott hat einen weiteren Beitrag zu den „Sieben Todsünden“ und Caspar Neher's Entwürfen verfasst. Gabriel Heim zeichnet das wechselvolle Leben von Felix Gasbarra zwischen Piscator und Mussolini nach – der Kontakt wurde von Joachim Lucchesi vermittelt, vielen Dank! Jan Knopf hat ein weiteres bisher unbeachtetes Interview von Brecht entdeckt.

Ernst-Ullrich Pinkert hat uns eine Besprechung des bisher nur auf Dänisch erschienenen großen Bandes von Hans Christian Nørregaard zur Verfügung gestellt, der ja auch in dieser Zeitschrift öfter publiziert hat.

Brechts Auseinandersetzung mit dem KZ-System der Nazis und der Shoah war kontinuierlicher und ernsthafter, als viele wissen – wir haben eine chronologische Liste der Fundstellen in der BFA entworfen. Ein Element dabei ist auch der kaum bekannte Heinz Liepma(n)n.

Lesen Sie wohl!

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 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

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat: Dirk Heißen, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Geoffrey Abbott, Margret Brademann, Michael Friedrichs,

Pia Haertinger, Gabriel Heim, Jan Knopf, Didem Laçın

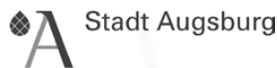
Karabulut, Eva Leipprand, Alexander Möckl, Ernst-Ullrich

Pinkert, Ernst Scherzer, Frank D. Wagner

Titelbilder: Brecht, Kant und Ira (Zorn) – siehe die Beiträge in diesem Heft

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028



Gefördert durch die
Stadt Augsburg

Gefördert durch den
Bert Brecht Kreis
Augsburg e.V.

UNSICHTBARKEIT

Kants Ding an sich in Brechts Deutung für uns

Frank D. Wagner

Ein Gespenst geht um in der Philosophie – unsichtbar, unausrottbar, wirkmächtig. Es ist von Kant, der am 22. April vor 300 Jahren geboren wurde, in die Welt gesetzt worden und selbst die Nachfolger haben sich wie seine Zeitgenossen dazu positioniert, viele entgeistert, manche verständnisvoll, einige mit Gründen alles zugleich. Selbst Brecht, kaum im Verdacht ein Kantianer zu sein, fühlte sich gefordert und schlug eine Deutung vor, die jetzt mit der ganzen Last seines internationalen Ruhmes um die Welt geht, eine merkwürdige Deutung, vorgetragen in listiger Bescheidenheit und pragmatischer Ermunterung, also einladender Frageform.

Sollten wir nicht einfach sagen, daß wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert?

So formuliert Brecht in der Glosse *Kants unerkennbares Ding an sich*¹ und variiert diesen Erkenntnis-Grundsatz des Öfteren ohne Bezug auf Kant bis zur völligen Unverständlichkeit. Der Mars wäre nicht zu erkennen, da wir ihn kaum verändern können? Insofern er uns kaum verändert, wäre er demnach völlig unerkennbar? Kant dachte an Stiefel und Mantel und verhüllte seine Idee vom Ding an sich in die größte Harmlosigkeit. Kein „subtiles Nachdenken“ sei erforderlich, selbst der „gemeinste Verstand“ begreife zumindest undeutlich, was ein Ding an sich sei.

Damit der heutige Leser nicht ebenfalls in eine „dunkle Unterscheidung“ seiner Ur-



Kant nach Veit Hanns Friedrich Schnorr von Carolsfeld, 1760

teilskraft sich verirre, sei Kants Wortlaut in Erinnerung gerufen. Es sei zu begreifen,

daß alle Vorstellungen, die uns ohne unsere Willkür kommen (wie die der Sinne), uns die Gegenstände nicht anders zu erkennen geben, als sie uns affizieren, wobei, was sie an sich sein mögen, uns unbekannt bleibt, mithin daß, was diese Art Vorstellungen betrifft, wir dadurch, auch bei der angestrengtesten Aufmerksamkeit und Deutlichkeit, die der Verstand nur immer hinzufügen mag, doch bloß zur Erkenntnis der *Erscheinungen*, niemals der *Dinge an sich selbst* gelangen können.²

Kant hat damit eine Büchse der Pandora geöffnet. Es gibt hinter den Erscheinungen noch etwas anderes! Wir können dem nicht näher treten! Die Weltbetrachtungen sind zwangsläufig verschieden! Es betrifft „Weltbeschauer“, also nicht mehr nur Stiefel und Mantel! Es waltet hier ein Niemals-Wissen-Können! Es gibt in Zeit und Raum keinen Ausweg! Es gibt eine Kluft zwischen Sinnen-

1 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner u. Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Berlin u. Weimar / Frankfurt a. M. 1988–2000; fortan im Text zitiert als GBA, hier 21, 413.

2 Immanuel Kant: Werke in zehn Bänden. Ed. Weischedel. Wissensch. Buchgesell. Darmstadt 1983. Bd. 6, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, S. 86 [BA 106].



Kant in einem Stich von Meno Haas, nach einer Zeichnung der E. Stagemann, ca. 1796

welt und Verstandeswelt! Selbst sorgsame Selbsterkenntnis kann das Niemals-Wissen-Können nicht überwinden! Mit dem Terminus „Weltbeschauer“ weitet Kant den Geltungsbereich aller Unmöglichkeiten ins Universelle. Die Rede von einem Ding an sich ist jetzt auch eine Rede von einer Welt an sich. Insofern hinter einem jeden Ding an sich noch etwas Unsichtbares lauert, ist vermeintlich hinter jeder Gesellschaft oder jeder Staatsmacht – immer als Ding an sich begriffen – noch etwas Unsichtbares zu vermuten, Kant spottet über diese Sucht des gemeinen Verstandes.

Es ist wie eine Undenkbarkeit in der modernen Astrophysik. Man verfolgt alle Naturgesetze rückwärts bis zum Urknall. Ist man bei dieser Singularität angekommen, ruft das Kausalitätsdenken eine Epoche Vor dem Urknall aus und sucht zwingend nach weiterer Erklärung. Für Kant ist ein Ding an sich die Abstraktion aller Sinnlichkeit und ein weiteres Wühlen im Unsichtbaren völlig

überflüssig. Für Brecht wird umgekehrt gerade das Unsichtbare an einem Gegenstand zu einer sozialen Kategorie und damit zu einem wesentlichen Erkenntnisziel. – Diese Verschiebung gilt es zu begreifen.

Skandal der Philosophie

Schon Kant hatte erkannt, wie leicht eine Theorie des Dinges an sich auf zwei Irrwege führen kann. Wenn die Dinge immer nur bloße Erfahrungen sind, dann ist der Schritt zur bloßen Einbildung schnell eingeschlagen. Wer garantiert die Existenz eines Dinges, wenn es doch nur Einbildungen geben kann? Wer verbürgt den Wahrheitsgehalt einer bloßen Einbildung?

Es sei der Skandal der Philosophie, so Kant, dass die Existenz der realen äußeren Dinge erst noch zu beweisen sei. Schuld sei der dogmatische Idealismus des Bischofs Berkeley, der den Glauben an die Stelle des Wissens gesetzt hätte, eine Folge seiner These: *esse est percipi*, also das Sein sei Wahrgenommenwerden. Kant liefert sogleich einen Beweis der Existenz der äußeren Dinge in seiner *Kritik der reinen Vernunft*, findet den Beweis in der Beharrlichkeit des eigenen Seins, das einzig allen Wechsel der Bestimmung in der Zeit garantiere. Der Raum könne kein Kriterium der Existenz eines Dinges sein, nur die Veränderlichkeit in der Zeit sei tauglich. Das scheint eine Vorahnung auf Brecht zu sein, auf die Veränderlichkeit aller Dinge oder ihre Veränderbarkeit.

Doch Brecht hat für diese Hauptfrage der Philosophie, ob die Dinge außer uns, für sich, auch ohne uns oder nur in uns und für uns seien, also für einen Beweis der Existenz der äußeren Dinge, nur milden Spott übrig. In dem Stück *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* gibt ein Lehrer in einer Tuischule einem Schüler auf die Frage, wohin die Mehrheit der Philosophen neige, die Antwort, alles sei noch unentschieden. Es hätte vor 200 Jahren im

Kloster Mi Sang, welches am Ufer des Gelben Flusses läge, einen Kongress gegeben, der die Entscheidung hätte bringen sollen. Die Frage sei gewesen, ob der Gelbe Fluss wirklich sei oder nur in den Köpfen existiere. Während des Kongresses aber hätte es eine Schneeschmelze im Gebirge gegeben und der Gelbe Fluss sei über seine Ufer getreten und hätte das Kloster Mi Sang mit allen Kongressteilnehmern hinweg geschwemmt. Der Beweis, dass die Dinge außerhalb uns, für sich, auch ohne uns existierten, sei also nicht erbracht worden (vgl. GBA 9, 143ff.). Es wirkt, als sei ein Einwohner von New Orleans im Jahr 2015, als die Stadt in den Fluten des Mississippi versunken war, gefragt worden, ob die Existenz des Mississippi denn tatsächlich beweisbar sei?

Das ist bei Brecht ein Abstecher in das Reich des Absurden, ein satirisches Glanzstück in der langen Tradition des Spotts über Kants Theorie des Dings an sich, ein heiteres Abräumen, denn andere Auswüchse dieser Theorie scheinen ein höheres Gewicht zu haben.

Die wahrhafte Wahrheit

Selbst wenn die pure Existenz eines Dinges an sich geklärt sein mag, die Wahrheit über ein solches Ding scheint damit noch lange nicht gewonnen zu sein. Es ist ein Dichterkollege Brechts, der 1801 Bekanntschaft macht mit der neueren „sogenannten Kantischen Philosophie“ und sich derart „schmerzhaft erschüttern“ lässt, dass er kein Buch mehr lesen, kein Drama mehr in Angriff nehmen mag, nirgendwo irgendeine Wahrheit mehr zu finden hofft, also seine ganze poetische Existenz vernichtet wähnt und nur noch reisen will. Er klagt, sein höchstes Lebensziel sei ins Nichts gesunken, Kant habe ihn in eine „bodenlose Leere“ gestoßen.

Es fließen in dieser Klage alle Motive zusammen, die Kants kritische Philosophie bis heute an Skepsis und Zweifel auslösen konnte, an Zertrümmerung aller Gewiss-

heiten und Gewohnheiten, an der optimistischen Parole: Wahrheit verbindet!

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, seien grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht ihnen etwas hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört.

Soweit das Auge und der Augenschein. Doch könnte der Verstand als Korrektiv einspringen und die Wahrheitsfindung verbürgen? Der Autor treibt die Analogie weiter.

So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – u. alles Bestreben, ein Eigenthum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich.³

So liest Kleist seinen Kant und setzt damit für Generationen den Ton. Diese sogenannte Kant-Krise hat Auswirkungen bis heute. Zunächst ist eine Unmöglichkeit klarsichtig gesehen. Hätten wir alle statt der gewöhnlichen Augen grüne Gläser, dann wäre dies Grün-Auge universell. Ein Rot-Auge wäre denkbar, aber nicht verifizierbar. Wir wären eingeschlossen in unsere grüne Wahrheit. Wer sagt also, dass es nur die Welt gibt, wie wir sie bisher sahen? Das Ding an sich oder das Universum an sich, beides ist nur unsere Sicht, also nur unsere Wahrheit, so scheint es. Könnte es nicht aber doch neben dem einen Universum ein weiteres Universum geben, oder sogar viele Universen, also ein Multiversum? Die Quantenmechanik diskutiert heute eine solche Viele-Welten-Theorie im Ernst, mit Rückgriff auf Demokrit und Epikur, ausgehend von einer universellen

3 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, Bd. II, München: Hanser 2010; S. 712 (Brief an Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801).

Wellentheorie. Die Quantenphysik sucht nach brauchbaren Messdaten eines solchen Multiversums. Wenn Parallelwelten denkbar wären, könnten dann nicht auch Parallelindividuen möglich sein? Wenn nicht gleichzeitig, so doch nacheinander, also der Möglichkeit nach doch immer gleichzeitig und nur zufällig nacheinander?

Aus einem anfänglich harmlosen Packer in Brechts Komödie *Mann ist Mann* ist eine furchtbare Kriegsmaschine geworden. Wogegen sich Sosias in Kleists *Amphitryon* eingangs gegen Merkur noch wehrt, ist bei Brecht vollendet.

Dein Stock kann machen, daß ich nicht
 mehr bin.
 Doch nicht, daß ich nicht *Ich* bin, weil ich
 bin.⁴

So wehrt sich der Diener des Amphitryon gegen die Zumutung des Merkur, nicht mehr zu sein der, der er eigentlich ist. Er muss ferner um seinen Namen kämpfen, der ihm geraubt werden soll, sein äußeres Zeichen der Identität. Für Kleist ist noch nicht denkbar, was für Brecht schon Erfahrung ist: die totale Verwandlung eines Menschen oder der totalitäre Austausch einer Identität. Die Brüchigkeit des Individuums ist zur Zeit der Klassik noch ein korrigierbares Auseinanderbrechen. Das Subjekt bleibt – komödiantisch zerzaust – noch eine Einheit.

Kleists Kantlektüre führt in einen bedenklichen Solipsismus. Nur das einzelne Ich weiß von seinen grünen Gläsern. Das umspannt Leben wie Tod. Es ist eine Wahrheit nur für ihn. So wird zwar nicht die Existenz der Außenwelt in Frage gestellt, jedoch die Wahrheit über sie. Wo Kant die Nähe von Erscheinung und Einbildung herstellt, spricht Kleist von der Möglichkeit der Erscheinung als Schein, mithin der Lüge und Täuschung. Die so harmlo-

se Rede vom Ding an sich gewinnt plötzlich eine unheimliche Dimension. Was ist Erscheinung? Was ist Erfindung? Was ist Täuschung? Was ist Schein? Kleist geht die „wahrhafte Wahrheit“ verloren. Weder die menschlichen Augen noch die grünen Gläser können sich überbieten, also die eigene Grenze überschreiten, und ein objektives Wahrheitskriterium benennen. Das ist zweifellos ein Vorgriff auf den modernen Konstruktivismus, der die Unmöglichkeit ganz ähnlich sieht. Wo Kleist vom „Sammeln“ der Wahrheit spricht, begreift der Konstruktivismus im weiten Sinn Erkenntnis als Produkt und Konstruktion. Das Ding an sich bleibt unerkennbar wie eh und je, so auch die Welt an sich, mit – wie bei Kant – unvorstellbaren Konsequenzen?

Auch Brecht greift gerne Anleihen aus der Sprechweise der Ingenieure auf. Wenn er die Rettung der konstruktiven Elemente der Dinge anmahnt, hat er meist beides im Sinn, die Rettung der konstruktiven Elemente der Sachverhalte selbst, aber auch die Anwendung der konstruktiven Elemente im Erkenntnisprozess. Selbst in der Konsumwelt sollten die konstruktiven Elemente, in den Waren wie in den Blicken auf sie, nicht im Kaufrausch untergehen.

Die Übernahme solcher Theoreme in die Kunsttheorie führt zu Phänomenen wie Verfremdung oder Erstaunen.

Es handelt sich nun für die Kunst nicht darum, den Augenschein aufzugeben, sondern darum, die konstruktiven Elemente im Augenschein unterzubringen, was zunächst eine Sprengung und Aufgabe des gewohnten Augenscheins bedeutet. (GBA 22.1, 247)

Brechts Beispiel („man kann gegen Erdbeben bauen“) erinnert an das große Erdbeben von Lissabon. Was an den Gegenständen und Katastrophen ist Natur? Was ist an ihnen Konstruktion? Die Erinnerung an Stahlbauten, die Erdbeben gewachsen sind, verweist gleichermaßen auf Ingenieurs-

4 Kleist, ebda, Bd. I, S. 288 (Amphitryon, I/2).

kunst wie Gesellschaftspolitik. Die alte Schlacht zwischen Rousseau und Voltaire wird noch einmal geschlagen. Rousseau hatte angesichts des Erdbebens von Lissabon daran erinnert, dass nicht die Natur verantwortlich gewesen wäre für die verfehlte Stadtplanung und den nachlässigen Häuserbau in Lissabon, sondern der Mensch, nicht Gott, nicht die Natur, nicht ein ungefähres Schicksal. Rousseau wehrte sich gegen die damals üblichen Verkehungen. Metaphysische Erklärungen waren an die Stelle physikalischer Einsichten gesetzt worden, auch, um triviale Eigentumsfragen zu umgehen. Brechts hartnäckiges Beharren auf der Konstruktion der gesellschaftlichen Produkte ist der Furcht vor einer universellen Entfremdung geschuldet. Die Vermittlungsleistung der gesellschaftlichen Produktion könnte ins Vergessen zurückfallen. Die Dinge könnten den Ausdruck der Natur annehmen. Elemente der Konstruktion würden ins Unsichtbare sich verlieren.

Aufhebung der Unsichtbarkeit

Brecht erweist sich gegen jegliche Art einer Kantkrise als völlig immun. Er beleuchtet die Probleme historisch und verfolgt andere Schwerpunkte. Mit der Kategorie der Veränderung gewinnt das Ding an sich eine ganz andere Färbung. Schon bei Hegel steht, von Brecht ganz unbemerkt, in strahlender Objektivität der Ausweg aus der Sackgasse Ding an sich.

Durch die Existenz tritt das Ding-an-sich in äußerliche Beziehungen, und die Existenz besteht in dieser Äußerlichkeit; sie ist die Unmittelbarkeit des Seins und das Ding dadurch der Veränderung unterworfen; aber sie ist auch die reflektierte Unmittelbarkeit des Grundes, das Ding somit an sich in seiner Veränderung.⁵



Kant-Münze zum 250-jährigen Geburtstags-Jubiläum

Brecht verwandelt das letzte An-Sich des Zitats in ein Durch-Uns und ist so in einer modernen Variante einer Philosophie der Tat angelangt. Hegels reflektierte Unmittelbarkeit wird Brechts Schlüsselwort für ein-greifendes Denken.

Letztlich ist für Brecht das Ding an sich nicht wie bei Kant ein absolutes Abstraktum. Es ist historisch wandelbar und heute im Regelfall eine Ware, wie selbst auch der Mensch als Arbeitskraft zur Ware geworden ist. So gibt es kein Ding für sich allein. Dinge entwickeln sich, sie werden brauchbar, verwertbar, konstruierbar – und können auch unsichtbar gemacht werden. Dinge sind so gesehen immer gleich Verhältnisse. Ein Ding an sich und allein für sich ist dann zwangsläufig gar nicht erkennbar, da es so gar nicht existieren kann. Ein Stuhl an sich ist vielleicht für Kant, aber nicht für Brecht denkbar. Für diesen verweist ein Stuhl im Regelfall auf mehrere Stühle, sodann auf ein Wohnzimmer, wird so ein brauchbares Merkmal für das Wirken gesellschaftlicher Kräfte, wird zum „Zeuge der Ausbeutung“ und gar „sozialen Unterdrückung“.

Brecht entfernt sich noch weiter von Kant. Das Unsichtbare an einer Erscheinung wird zur eigentlichen Erkenntnispflicht, in zweierlei Weise.

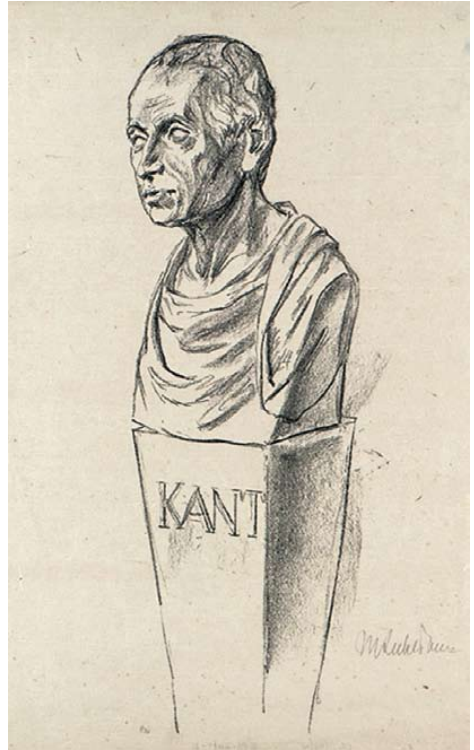
5 G.W.F. Hegel: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 6 Wissenschaft der Logik II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969, S. 134 (Zweiter Abschnitt: Die Erscheinung: A / a Ding-an-sich und Erscheinung).

Zum einen kann die Wahrheit eines Dings, auch einer ganzen Epoche, in lügenhafte Verdrehung verwandelt worden sein. Das Dritte Reich als Friedensprojekt ist für Brecht ein solch monströser Fall. Es gibt dann die bekannten *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, einer Wahrheit, die tatsächlich existiert, erkannt sein will, verbreitet werden muss und auch noch wirksam sein soll.

Zum anderen kann die Unsichtbarkeit eines Sachverhaltes soziale oder politische Strategie sein, müsste als solche dann aufgedeckt und ins breite Bewusstsein gehoben werden. Die allgemeinste Formulierung für einen solchen sozialen Befund sind die Schlussverse des *Dreigroschenfilms*. Denn die einen sind im Dunkeln / Und die andern sind im Licht ... Hier wäre Kants ständiger Rekurs auf den „gemeinsten Verstand“ angesichts des Dinges an sich wirklich am Platz. Doch Kant schilt den so gelobten Verstand im gleichen Atemzug, insofern er unterstellt, das Unsichtbare würde sogleich zum „Gegenstand der Anschauung“ gemacht. Etwa zu einem Hexenwahn? Oder zu einer Verschwörungstheorie? Oder zu einem Rachefeldzug?

Brecht lenkt bei solcher Unsichtbarkeit das Augenmerk sofort auf soziale Sachverhalte. „Nichts aber ist schlimmer als die geheime Sklaverei.“ (GBA 21, 347) Die Begründung ist gewohnt dialektisch. Ein Zustand der öffentlichen Sklaverei macht einen Zustand der Freiheit sichtbar und wünschbar. Die Zuordnung aller Elemente der Konstruktion solcher Sklaverei liegt in ihrem Grund der Sichtbarkeit, dorthin führen alle Prozesse des Aufhebens. Der Zustand einer unsichtbaren Sklaverei macht auch den Zustand möglicher Freiheit unsichtbar.

Wer die Funktionsweise einer solchen Unsichtbarkeit studieren möchte, damit die



Max Liebermanns Zeichnung der Kant-Büste von Carl Friedrich Hegemann, 1915

Aufhebung derselben oder ihre Veränderung zur Sichtbarkeit begreifbar wird, der lese den Roman *Der unsichtbare Mann* (1995) von Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952), eine Erzählung in Ich-Form aus der Perspektive eines Schwarzen, durch den in einer Gesellschaft von Weißen immer hindurchgesehen wird, eine rassistische Demütigung besonderer Art, nämlich ein ständiges Machen von Unsichtbarkeit, das nach Veränderung schreit. Es wäre der Ausgang aus einer nicht selbst verschuldeten Unmündigkeit in einen Zustand der Anerkennung und Freiheit. Sklaverei wäre so als Ding für uns zu behandeln. Das erfordert kein „subtiles Nachdenken“. Es ist auch dem „gemeinsten“ Verstand zuzumuten.

REGISSEUR DAVID ORTMANN ÜBER SEINE AUGSBURGER COURAGE-INSZENIERUNG UND DAS PRESSEECHO



So, raus ist das Ding! Am Freitag¹ hatten wir Premiere mit „Mutter Courage und ihre Kinder“ – Zeit also für die obligatorische Presseschau und natürlich ein fettes Danke! Ich glaube, die bühnenfüllende Applauskette am Vorstellungsende hat gezeigt, wie viele Menschen an diesem Theaterabend mitgewirkt haben – und für dieses lange, immer hinterfragende, konstruktive und kreative Zusammen-Arbeiten danke ich allen Beteiligten von Herzen. Ich danke dem Ensemble (um eine großartige Ute Fiedler als Courage herum) für das Vertrauen und das gemeinsame Entdecken, dem gesamten Team (Ursula Bergmann für die Kostüme, Jürgen Lier für die Bühne, Stefan Leibold für die musikalische Leitung, Melanie Pollmann für die Dramaturgie), dem Haus und allen Abteilungen für die großen Anstrengungen – und unseren drei Kommunikationsassistent:innen und Stefan Goldschmidt als Berater für die Deutsche Gebärdensprache, dass sie uns diesen (in meinen Augen sehr gelingenden) Versuch eines neuen Blicks auf die Kattrin ermöglicht haben – und uns gezeigt haben, dass nicht jede Stille ein kommunikatives Loch ist. [...]

Zum Abschluss noch ein Blick in die auseinandergehenden Feuilleton-Meinungen, die wieder schön zeigen, dass Theater im Allgemeinen und Brecht im Speziellen viel Stoff für unterschiedliche Erwartungshaltungen und Meinungen bietet:

Augsburger Allgemeine: „Regisseur David Ortman hat sich mit dem Ensemble des Staatstheaters Augsburg über Wochen in den Ab-



gründen dieses Dramas bewegt. In intensiven, aufwühlenden drei Stunden bleiben alle nah am Text. Ortman liegt genau richtig, wenn er auf Aktualisierungen verzichtet. Die Bilder aus der Ukraine sowie aus Israel und Gaza bringen alle selbst mit in den Theatersaal. Dazu errichtet die Schauspielerin Ute Fiedler der Mutter Courage ein Denkmal, versteckt Angst, Zweifel und Sorge unter einem undurchdringlichen Panzer der Stärke. Und noch jemand ragt aus der starken Ensembleleistung heraus: Anne Zander als stumme Tochter Kattrin, die man so auch noch nie gesehen hat. Denn Zander, selbst gehörlos, spricht zwar kein Wort, gebärdet aber [...]. Langer Applaus für eine starke, intensive und packende Inszenierung.“

Süddeutsche Zeitung: „[D]ie Titelrolle spielt Ute Fiedler, wunderbar hemdsärmelig, zupackend und doch zerbrechlich. [...] Ortman hat sich dafür entschieden, der Sprache Brechts möglichst viel Gewicht einzuräumen. Die Bilder sind sehr klar, wirken bisweilen fast statisch. Natürlich, das Stück spielt im 17. Jahrhundert, und für Brechts Texte sind die Urheberrechte noch nicht frei. Doch obwohl es gerade Krieg in Europa gibt, bleibt der Abend entrückt, da reichen die Zitate heutiger Militärkleidung und Waffen nicht. Er ist solide, konventionell, vermutlich eine Freude für traditionell geprägte Brecht-Fans, aber er liefert keine neue Erkenntnis. [...] Die Rolle der bei Brecht stummen Kattrin hat die gehörlose Schauspielerin Anne

1 23.2.; der Text erschien auf Facebook am 27.2., hier wiedergegeben mit Zustimmung des Autors (Anm. der Redaktion)



Zander übernommen, die vor allem mit John Armin Sander als ihren Bruder Schweizerkas und Gerald Fiedler als Feldprediger Szenen feiner Emotionalität entwickelt. [...]

Neue Augsburgers Rundschau: „Das Publikum war einer Meinung bei der Premiere: Besser kann Brecht in der Friedensstadt Augsburg nicht gespielt werden! Deutschlandweit ist Ortmanns Konzept zur Inklusion inzwischen bekannt. Dazu gehört auch, dass die gesprochenen Texte für Hörbehinderte gut lesbar im Hintergrund laufen. Der Einsatz von Anne Zander ist goldrichtig, [sie] spielt die Tochter Kattrin phänomenal [...].“

nachtkritik: „[A]n der Version von David Ortman, Hausregisseur am Staatstheater der Stadt, ist zwar einiges prägnant und überraschend, aber tendenziell nichts wirklich anders und neu. Das Wichtigste zuerst: Kattrin (Anne Zander) spricht. [...] Zwar basiert diese zentrale Idee der Inszenierung nicht auf historisch verbürgtem Material, [a]ber Brechts Idee der Mehrsprachigkeit in der Familie Courage führt sie weiter. [...]

Die Idee hat Potenzial – führt aber zu Problemen für alle im Publikum, die nicht notwendigerweise der Übertitelung folgen [...].

Sonntagsblatt: „Ute Fiedler in der Hauptrolle nimmt man dieses unbeugsame und dabei doch so empathische Teufelsweib jedenfalls sofort ab – die langjährige Stammschauspielerin des Augsburgers Ensembles liefert eine beeindruckende Darstellung ab. [...] Ein ausgeklügeltes Lichtspiel sowie die Texteinblendungen auf dem runden, drehbaren Bühnenelement im Hintergrund lassen das Gesagte besser verstehen. Im Falle der ›Stummen Kattrin‹, die Anne Zander meisterhaft mit ausdrucksstarker Mimik und einem ausgefuchsten Lautspiel auf die Bühne bringt, ist das umso wichtiger. Im Originaltext bleibt Kattrin stumm. In der Augsburgers Inszenierung unterhält sich ihre Mutter mit ihr in lautspracheunterstützten Gebärden (LUG), während Bruder ›Schweizerkas‹ sogar die Deutsche Gebärdensprache (DGS) beherrscht. Ein toller Einfall der Augsburgers, die nicht zuletzt durch ihre digitalen Theaterprojekte sich schon seit vielen Jahren als Vorreiter der Inklusion im Kulturgenuss verschrieben haben.“

HIER WURDE KATTRIN EINE SPRACHE GEBEBEN



Brecht schlug im Regieprozess vor, dass die Worte, die die Courage-Tochter Kattrin sagen möchte, festgelegt werden sollten („Couragemodell 1949“, BFA 25, S. 396). Die Schauspielerin Anne Zander spielt die Kattrin in Augsburg sehr ausdrucksstark mit Deutscher Gebärdensprache; ihr Text wird zugleich als Schrift projiziert. Hier ein Beispiel aus dem Probenbuch:

KATTRIN [Dann kam ein Einäugiger. Er hat nach dem Finnischen Regiment gefragt.]

MUTTER COURAGE Ein Einäugiger war da?.

Anne Zander hat auch einen Artikel fürs Programmheft verfasst: „Im Original wird viel ‚über‘ Kattrin gesprochen, im Gegensatz dazu kommt sie in der Augsburgers Inszenierung deutlich zu Wort.“ (mf)

(Foto: Jan-Pieter Fuhr)



(Foto:
Bruno Tenschert)



Quasi als Vorgruppe zum Brechtfestival wurden die Einreichungen von Schülerinnen und Schülern aus Augsburg und Umgebung in der Zentrale des Brechtfestivals ausgestellt. 78 Schülerinnen und Schüler der Klassen 5–11 aus 8 Schulen hatten sich beteiligt. Die Texte, Collagen und Kurzfilme waren während des gesamten Festivals zu sehen (im Bild Ausschnitte einer Collage der Frère-Roger-Schule und des Rudolf-Diesel-Gymnasiums). Den Kreativwettbewerb „**MIT BRECHTS BLICK DURCH AUGSBURG**“ hatte der Brechtkreis mit Unterstützung des Bildungsreferats und des Brechtfestivals ausgeschrieben. Unter den Einreichungen waren viele Gemeinschaftsarbeiten. Besonders eindrucksvoll aus Sicht des Brechtkreises war der Beitrag der Klasse 9a des Rudolf-Diesel-Gymnasiums, „Bertolt Brecht in der heutigen Zeit als Lehrer“ – eine Auseinandersetzung mit einem Kernproblem von Brechts Werk. Bekannt ist ja die Zeile aus Brechts Solidaritätslied, „Reden erst die Völker selber, werden sie schnell einig sein.“ Als der Lehrer Brecht im Film erklärt bekommt, dass man mit diesen komischen flachen Kästchen, die die Schüler:innen alle in der Hand halten, im Prinzip mit jedem Menschen auf der Welt kommunizieren kann, meint der Lehrer Brecht: „Dann gibt es doch bestimmt keine Kriege mehr, und jeder auf der Welt versteht sich gut“. Er wird dann enttäuscht. (mf)

a3kultur über die Brechnacht

Der Geist der 1980er-Jahre scheint allgegenwärtig auf dieser Party. Allem voran der Festivalsslogan „No Future“.

Und natürlich dick unterstrichen durch den Lockvogel Diederich Diederichsen. Die Ikone der Popkultur jener Zeiten. Gewohnt sprachgewaltig antwortete der Analytiker auf die Fragen des Kurators Julian Warner zum Thema „Lob der Negativität“. Und Diederichsen punktete mit Sätzen wie diesen: „Eine konkrete Negation ist immer positiv“. Aber auch die oft zu wenig differenziert betrachteten Begriffe wie Hass, Wut, Protest, Kritik und schlechte Laune kamen ins Spiel. Damit war dann aber auch genug geredet worden und die Musik durfte die zwei Etagen des ehemaligen Möbelhauses gegenüber dem Plärrer-Gelände einnehmen und zum

Kraftklub werden mit abschließender Tanzparty bis in die frühen Morgenstunden. [...] Der Star des Abends war natürlich Mulatu Astatke aus Äthiopien. Mit dem ersten Ton sprang der Funke auf das Publikum über. Solch eine Legende in Augsburg zu hören, darf ohne Zweifel als Sensation gesehen werden. Großes Lob an das Booking-Team. Am Sound des Vibrafons hätte man jedoch besser arbeiten können.

Ob und wie die einzelnen Programmpunkte in direktem Zusammenhang zu Brecht stehen, kann kontrovers diskutiert werden. Doch eines ist sicher: Die „Marke Brecht“ funktioniert in Augsburg und bringt Menschen aller Altersgruppen zusammen. Zudem öffnet das Festival Türen zu außergewöhnlichen Spielstätten, die auch nach dem Brecht-Spektakel genutzt werden sollten. (Alexander Möckl, <https://a3kultur.de/>)

DER KRIEG IST NICHTS ALS DIE GESCHÄFTE¹

Kalenderblatt: 75 Jahre Brecht/Weigels „Mutter Courage“

Margret Brademann

Als ich für's Dreigroschenheft 1/2024 pünktlich an das 75. Jubiläum der Berliner Premiere von „Mutter Courage und ihre Kinder“ am 11.1.1949 erinnern wollte, kam mein Vorschlag Ende November 2023 leider ein wenig zu spät. Jetzt haben einige von Ihnen die Augsburger Inszenierung, die zur Eröffnung des Brechtfestivals 2024 Premiere hatte, erlebt. Die Aufführung des Stückes wird jetzt die Blickrichtung des Publikums auf die grauenvollen Kriege der Gegenwart richten.

Für die Aufführung in Kopenhagen 1953 schrieb Brecht:

„Ich stellte mir, schreibend, vor, dass von den Bühnen einiger großen Städte herab, die Warnung des Stückschreibers zu hören sein würde, die Warnung, daß der einen langen Löffel haben muß, der mit dem Teufel frühstücken will. Ich mag darin naiv gewesen sein, aber ich halte es nicht für eine Schande, naiv zu sein. Es kam nicht zu solchen Aufführungen. Die Schriftsteller können nicht so schnell schreiben, als die Regierungen Kriege machen können; denn das Schreiben verlangt Denkarbeit. Die Bühnen waren viel zu früh in den Händen des großen Räubers.

„Mutter Courage und ihre Kinder“ kam also zu spät.“²

Zu spät? Niemals! Brechts Couragemodell von 1949 ist aktueller denn je:

- Dass die großen Geschäfte, aus denen der Krieg besteht, nicht von den kleinen Leuten gemacht werden.
- Dass der Krieg, der eine Fortführung der Geschäfte mit andern Mitteln ist, die



menschlichen Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer.

- Dass für die Bekämpfung des Krieges kein Opfer zu groß ist.

Erst zweieinhalb Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkrieges war Brecht aus den USA nach Europa zurückgekehrt. Am 1. November 1947 landete er auf dem Pariser Flughafen Le Bourget. Am 5. November 1947 reiste er nach Zürich. Im Züricher Schauspielhaus hatten ja am Anfang der vierziger Jahre drei Brecht-Uraufführungen stattgefunden, u.a. „Mutter Courage und ihre Kinder“ mit Therese Giehse als Courage am 19.4.1941.

Im September 1948 zog er in Erwägung, die Einladung des Deutschen Theaters in Ostberlin, die seit 1946 wiederholt bei ihm eingegangen war, anzunehmen und für 6 bis 8 Wochen dorthin zu gehen. Sein Plan war es, „Mutter Courage und ihre Kinder“ mit Helene Weigel in der Hauptrolle im zerstörten Berlin aufzuführen. Am 27. Oktober 1948 begann er mit den Vorbereitungen zur Inszenierung am Deutschen Theater.

Die Premiere in Berlin am 11.1.1949 wur-

1 Mutter Courages Lied, 3. Strophe.

2 Brecht, „Die Courage lernt nichts“, BFA 27, S. 272.

de zum bedeutendsten Theaterereignis in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg und begründete erneut Brechts Weltruhm. Es war Brechts erste Regiearbeit im Nachkriegsdeutschland und Helene Weigels erster Auftritt in einem Berliner Theater nach fünfzehneinhalb Jahren Exil. In der Regie arbeitete Brecht mit Erich Engel. Die Gestaltung des Bühnenbildes übernahm Heinrich Kilger nach dem Vorbild des Bühnenbildes der Uraufführung am Schauspielhaus Zürich von Teo Otto.

Helene Weigel spielte die Rolle der Anna Fierling so einprägsam und erschütternd, dass sie bis heute als Mutter Courage mit ihrem Wagen ein Symbol für das Nachkriegstheater ist. Es war ihr großes Comeback in Europa nach 15 Jahren im Exil. Presse und Publikum waren begeistert, als die Weigel im Berlin der Nachkriegszeit den Planwagen der Mutter Courage über die Bühne des Deutschen Theaters zog.

„... Unvergleichlich ihr stummer Schrei, als sie ‚aus Geschäftsgründen‘ den toten Sohn Eilif verleugnen muß, unvergleichlich ihr jähher Gesinnungswandel von ‚Der Krieg soll verflucht sein‘ zum Protest: ‚Ich laß mir den Krieg von euch nicht madig machen‘, unvergesslich ihr gekrümmtes Davonziehen des leeren Wagens im Bettelkleid auf leerer Bühne ins Nichts. Die neuartige Transparenz von Sinn und Sinnlichkeit ging gerade aus der Entrümpelung der Bühne von Dekoration hervor, aus der bloßen Andeutung von Örtlichkeiten, der Durchsichtigkeit der Gardine, dem hellen Licht, das auf der Bühne lag. Heinrich Kilgers Ausstattung entwickelte auch in den Kostümen die Vorgaben von Teo Otto in Zürich selbständig weiter.“³

Mit ihrer Schauspielkunst schuf Helene Weigel einen Muttertypus, der in den Rollen der Pelagea Wlassowa, der Teresa Carrar und besonders der Mutter Courage beeindruckte.

„Klein, von einer zähen Fragilität, das harte

und unvergeßliche Gesicht wie von der Kollwitz gezeichnet, spielte sie die Mutter Courage. [...] Wie sie – sozusagen klug *neben* der Rolle stehend – das Schicksal der vom Krieg betroffenen Frau vorzeigte, ohne selbst sich in die Figur zu verlieren, [...] das bleibt noch genauer zu studieren. [...] Hier ist eine Prägnanz der Arbeit am Werke, die neu war und oft genug den Atem benahm.“⁴

Der Erfolg dieser Aufführung führte zur Gründung des BERLINER ENSEMBLES, dessen Intendantin Helene Weigel bis zu ihrem Tod blieb.

Brecht kam es in diesem Stück nicht darauf an, die Courage am Ende des Stückes sehend zu machen, ihm kam es darauf an, dass der Zuschauer sieht. Sein Konzept des epischen Theaters wurde als Durchbruch für die internationale Theaterwelt begriffen. Die offizielle Ostberliner Theaterkritik war jedoch anderer Meinung. In der so genannten Kritikerschlacht um die „Mutter Courage“ wurde eine von der SED gelenkte Scheindiskussion geführt. Dabei ging es um den Widerspruch zwischen Brechts epischem Theater und dem sozialistischen Realismus. Es entbrannte der erste Meinungsstreit über ästhetische Grundfragen nach dem Zweiten Weltkrieg.

Der Wagen der Courage war 1948/1949 für die erste Aufführung des Brecht-Stückes MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER am 11. Januar 1949 im Deutschen Theater in den Werkstätten der Staatsoper nach einer Zeichnung des Schweizer Bühnenbildners Teo Otto gebaut worden. Helene Weigel zog ihn auf der Bühne des Deutschen Theaters und ab 1954 auf der des Schiffbauerdammtheaters sowie auf unzähligen Bühnen in ganz Europa. Seit Februar 1961 fühlte sie sich nicht mehr in der Lage, den Wagen ohne Gefährdung der Zuschauer über die angeschrägte Bühne zu ziehen, und gab ihn an das Museum für Deut-

3 Ernst Schumacher in *Berliner Zeitung*, 11.1.1999

4 Friedrich Luft in *Neue Zeitung*, 15.1.1949.



Blick in den Theaterschuppen des Brecht-Weigel-Hauses in Buckow.
(Fotos: M. Brademann)

sche Geschichte ab. Der seitdem in einer Scheune abgestellte Wagen wurde 1977 von Bühnentechnikern des Berliner Ensembles und den Werkstätten der Staatsoper für die Überführung nach Buckow auf der Grundlage der alten Pläne völlig überarbeitet und wieder original hergerichtet.

Die originalen Requisiten der deutschen Erstaufführung blieben in Buckow erhalten. Unter allen Exponaten ragt der Planwagen der Protagonistin heraus. Ihn zog Helene Weigel bis 1961 405-mal über die Bühnen im In- und Ausland. Er wurde dadurch zum Mahnmal für all jene, die glauben, am Krieg wäre etwas zu verdienen.

Im Jahr 2014 wurde er zum wichtigsten Exponat der Ausstellung im sanierten Theaterschuppen am Ufer des Schermützelsees. Das Pressecho, Theaterfotografien aus verschiedenen Inszenierungen und Theaterplakate aus aller Welt geben dem Besucher einen Überblick über die Rezeption des Stückes und seine weltweite Aufführungsgeschichte. Auf einer Projektionswand werden Ausschnitte aus dem originalen DEFA-Theaterfilm aus dem Jahr 1961 gezeigt. An Hörstationen können die Besucher Songs

aus dem Stück hören. Das umstrittene epische Theater wird dem Besucher in Auszügen aus theatertheoretischen Werken Bertolt Brechts wie dem Messingkauf und dem Kleinen Organon für das Theater vorgestellt.

Am Premiertag, dem 11.1.1949, schrieb Brecht in sein Journal: „Die Couragefigur Hellis jetzt herrlich, von großer Kühnheit.“⁵

Das gleiche Datum trägt Brechts Gedicht für Helene Weigel:

UND JETZT TRETE in der leichten Weise
Auf der Trümmerstadt alte Bühne
Voll der Geduld und auch unerbittlich
Das Richtige zeigend.

Das Törichte mit Weisheit
Den Haß mit Freundlichkeit
Am gestürzten Haus
Die falsche Bauformel.

Aber den Unbelehrbaren zeige
Mit kleiner Hoffnung
Dein gutes Gesicht.

5 Bertolt Brecht, Journale 11.1.49.

„MUTTER COURAGE“: EIN THEATERSTÜCK MIT LANGER INKUBATIONSZEIT

Michael Friedrichs

Für sein Stück „Mutter Courage und ihre Kinder“ war Brecht durch seine Jugend in Augsburg in besonderer Weise vorbereitet: Augsburgs Geschichte ist stärker als andere Orte vom Dreißigjährigen Krieg und der Balance zwischen Katholizismus und Protestantismus geprägt. Das betraf ihn auch persönlich: Seine Eltern lebten in einer damals so genannten „Mischehe“

(Vater katholisch, Mutter evangelisch), die Kinder wurden evangelisch getauft und konfirmiert. Es waren die Schweden unter Gustav Adolf, die in der Folge der Besetzung Augsburgs 1632–34 und im Westfälischen Frieden die Gleichberechtigung der Protestanten ermöglicht hatten. Zum Dank hängt bis heute in der Annakirche ein Porträt dieses Königs vor der Silhouette Augsburgs.

Und wenn Brecht von seinem Zuhause in der Bleichstraße zur Schule ging, in das damalige Königlich-Bayerische Realgymnasium an der Blauen Kappe (heute Peutingen), stieg er die „Schwedenstiege“ hinauf, die von den schwedischen Truppen angelegt worden war – der direkte Weg in die obere Stadt, und zu Brechts Zeiten ein beliebtes Postkartenmotiv.

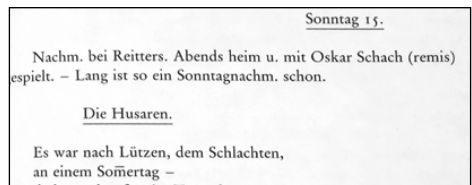
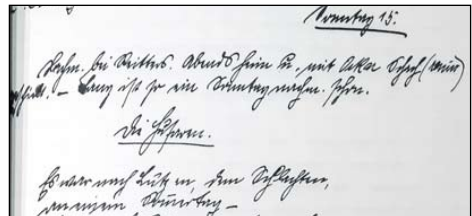
Trotzdem ist man überrascht zu sehen, dass der junge Brecht in seinem „Tagebuch No. 10“, gerade 15 Jahre alt, in einem Gedicht die Schlacht von Lützen (südwestlich von Leipzig) thematisiert, in der im November 1632 Gustav Adolf zu Tode kam. Brecht



Die Augsburger „Schwedenstiege“ auf einer 1902 verschickten Postkarte. Hier hinauf ging Brecht zur Schule.

schreibt das an einem Junisonntag, unvermittelt nach seiner Notiz „Lang ist so ein Sonntagnachm. schon.“ Das Gedicht „Die Husaren“ beginnt mit den Zeilen: „Es war nach Lützen, dem Schlachten, an einem Sommertag [...]“

Auch eine Schul-Anekdote Brechts gehört zum Thema Dreißigjähriger Krieg, überlie-



Repro und Transkription aus Siegfried Unseld (Hg.), Bertolt Brecht Tagebuch No. 10 1913, Frankfurt 1989



Nach dem Original in der Universitätsbibliothek in Göttingen.

Brecht besaß den von J. H. Scholte 1923 herausgegebenen Band „Grimmelshausens Courasche“ mit dieser Reproduktion der Abbildung aus der Originalausgabe von 1670

fert sowohl von seinem Lehrer Dr. Richard Ledermann wie von Brechts Freund Max Knobloch: Im Schuljahr 1915/16, in der Unterprima, wurde Schillers Wallenstein-Trilogie behandelt. Ein Aufsatz war zu schreiben, und Brecht machte sich denkwürdig unbeliebt mit seiner Feststellung, „Wallensteins Lager“ sei ein „Oktoberfest mit Bockbierausschank“. Dafür wollte der Lehrer die schlechteste Note geben, eine Vier – Brecht protestierte beim Rektor und erreichte immerhin eine Drei.

Einschlägige Werke aus Brechts Bibliothek

Brecht schrieb das Stück im Exil; ob er da einschlägige historische Werke zur Verfü-

gung hatte, ist nicht dokumentiert. Bekannt ist, dass er auch in seinem etwas abgelegenen Arbeitszimmer in Svendborg, Dänemark ein gut gefülltes Bücherregal hatte. In seiner in Berlin aufbewahrten Nachlassbibliothek steht die komplette Schiller-Ausgabe von 1844; in der Wallenstein-Trilogie gibt es Anstreichungen von Brecht. Auch in Schillers ausführlicher „Geschichte des dreißigjährigen Kriegs“ gibt es Eintragungen von ihm mit Bleistift – aber wann war das? Er besaß ebenso – leider ohne Vermerk über das Anschaffungsdatum – eine Ausgabe des Buches, das ihn zur Figur der Courasche anregte: „Lebensbeschreibung der Erbtöchterin und Landstürzerin Cou-

rasche“ von Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens (Erstdruck 1670). Das Buch, geschrieben als unverblümete Ich-Erzählung einer Frau aus niederem Stand, war 1923 in einer kritischen Ausgabe mit Illustrationen erschienen. Brecht (der in diesem Buch keine Anstreichungen hinterlassen hat) löste sich weitgehend von der Vorlage. So ist seine Courage etwas anders angelegt als bei Grimmelshausen: Sie ist Mutter von drei fast erwachsenen Kindern, während die Courage bei Grimmelshausen kinderlos bleibt. Und den Spitznamen „Courage“ führt Brecht nicht wie Grimmelshausen darauf zurück, dass, als sie als Mann verkleidet lebte, einer, mit dem sie in Streit geriet, ihr gewaltsam ans Geschlechtsteil fasste („mir nach der Courage gegriffen“).

Trotz dieser günstigen Voraussetzungen kann man nur staunen, wie es Brecht gelungen ist, in kurzer Zeit ein so facettenreiches Stück von – auch international – bleibendem Interesse zu entwickeln.

Zweierlei Patchwork-Familien

Eine gewisse Ironie liegt darin, dass Brecht,

der vier Kinder von drei Frauen hat, seiner Courage ein recht abwechslungsreiches Sexualleben zuschreibt. Brechts Kinder sind: Frank *30.7.1919 von Paula Banholzer; Hanne *12.3.1923 von Marianne Zoff, Stefan *3.11.1924 von Helene Weigel, und Barbara *28.10.1930 ebenfalls von Helene Weigel.



Die Kinder der Courage sind: Eilif Nojocki, geboren etwa 1602, „von einem Finnen“; Schweizerkas Fejos, geboren etwa 1603, „von einem Schweizer“, und Katrin Haupt, geboren etwa 1604, „eine halbe Deutsche“.¹ Brecht, der im wirklichen Leben – wenn man den Quellen trauen darf – oft Zeichen von Eifersucht zeigte, gesteht vielen seiner literarischen Frauengestalten Freiheiten zu.

Dieser Beitrag wurde (ohne Abbildungen) für das Programmheft der Augsburger Inszenierung geschrieben – vielen Dank an die Dramaturgin Melanie Pollmann!

¹ Diese Geburtsdaten nach Battafarano/Eilert, „Courage, die starke Frau der deutschen Literatur“, 2003

Film „Rechtsfindung“ von Johannes Hör: Eine Empfehlung für den Schulunterricht

Der Film „Rechtsfindung“ war knapp nach Brechts Geburtstag im Augsburger Kino Thalia zu sehen, in Anwesenheit des aus Augsburg stammenden Regisseurs Johannes Hör: eine studentische Filmproduktion, unterstützt u. a. von der VVN/BdA (siehe auch 3gh 4/2023); demnächst soll er auf der Homepage [Rechtsfindung-Film.de](https://www.rechtsfindung-film.de) kostenfrei für Vorführungen freigeschaltet werden. Filmisch umgesetzt wurde die sechste Szene aus Brechts „Furcht und Elend des III. Reiches“, geschrieben 1937/38 in Dänemark auf Basis von Material, das Brecht seit seiner Flucht gesammelt hatte. Im Januar 1934 versucht ein Richter kurz vor Pro-

zessbeginn herauszufinden, welches Urteil der NS-Staat von ihm erwartet, nachdem ein jüdischer Juwelier von drei SA-Kerlen misshandelt und ausgeraubt worden ist. Bei der Inszenierung wurde großer Wert auf historische Requisiten und ein stimmiges Interieur gelegt. „Woher stammen die Hakenkreuz-Abzeichen?“, wurde aus dem Publikum gefragt: „Aus den Bavaria-Filmstudios“ (Hör). Die Szene ist von Brecht ausdrücklich in Augsburg angesiedelt, entsprechend wurde auch hier gedreht. Mit einer Länge von 40 Minuten eignet sich der Film ganz besonders für den Deutsch- oder Geschichtsunterricht. (mf)

ÄNDERE DIE WELT, SIE BRAUCHT ES

Organismenrepublik Augsburg

Eva Leipprand



(Foto:
Jan-Pieter
Fuhr)

Die Brechtbühne ist besetzt bis auf den letzten Platz. Unter der Regie der Künstlergruppe Club Real fungiert der Theatersaal heute als Justizpalast, als Schauplatz einer mit Spannung erwarteten Gerichtsverhandlung. Es geht um die Klage der Biberinnen gegen einen Mehrheitsbeschluss des Parlaments der Organismenrepublik Augsburg. Zur Vorgeschichte muss man wissen: Diese Republik gründete sich beim Brechtfest im Jahr zuvor, ausgehend von der Erkenntnis, dass der Mensch nur eine von vielen Arten ist, und arbeitete auch gleich eine Verfassung aus, die das Zusammenleben der Organismen im Einverständnis aller regeln soll. Und nun haben die Biberinnen Klage eingereicht, weil man ihnen in den Wasserläufen am Roten Tor die Lizenz zum Fällen und Stauen und Burgenbauen verweigert.

Schon beim Betreten des Saales wird klar: Es handelt sich hier um eine ernste Angelegenheit. Die Berechtigung zur Teilnahme ist mit Unterschrift und Stempel nachzuweisen. Die Verhandlung verläuft nach strengem Reglement, mit Rede und Gegenrede; engagierte BürgerInnen vertreten die Organismen, Sachverständige geben Entscheidungshilfen. Die Biberin argumentiert überzeugend, im Interesse der eigenen Art, aber auch im Interesse des Menschen, dem die Biber, wie sie betont, als Wasseringenieure wertvolle Dienste leisten; bis sich die Mauerflechte zu Wort meldet und mit der Empörung der Unterdrückten ihr Recht auf eine ungestörte Umgebung einklagt, und auch der Ginkgo fühlt sich durch die Forderungen der Biberinnen in seiner Existenz bedroht. Mit der Energie einer Mutter Courage kämpft die Biberin für ihre Brut, aber dann melden auch die Welterbe-Verantwortlichen der Stadt Augsburg noch Bedenken an: Sie können einer Störung des Wassersystems nicht zustimmen. Lange

wogt die Diskussion hin und her, bis am Ende das Publikum feierlich nach vorne defiliert,

um seine Richterfunktion auszuüben. Die Waage schlägt eindeutig zugunsten der Biberin aus, die in Jubel ausbricht und ihre Unterstützerinnen umarmt.

Blendet man für einen Moment aus, dass der Mensch, indem er allen anderen Organismen das anthropomorphe Modell der Demokratie vorgibt, sich hier erneut an die Spitze der Lebenspyramide stellt, und dass nichtmenschliche Organismen, nach allem, was man weiß, in ihrem Existenzkampf nicht immer demokratische Prinzipien befolgen, dann wurde hier ganz in der Tradition des politischen Theaters ein Brecht'sches Lehrstück erster Güte geboten, zum Thema *No Future*, dem Motto des Festivals. Das Publikum sah sich auf künstlerisch stimmige Weise mit einer elementaren Überlebensfrage konfrontiert und dazu noch gut unterhalten. Die geschickt eingesetzte Technik der Verfremdung erzeugte Verblüffung und immer wieder große Heiterkeit. Die Botschaft des Lehrstücks: Du, Mensch, bist nicht Herr der Schöpfung, sondern Teil eines größeren Organismus. Handle nach dieser Erkenntnis, wenn dir deine Zukunft lieb ist. Oder um mit Brecht zu sprechen: Ändere die Welt, sie braucht es.

Mehr zur Organismenrepublik unter https://organismendemokratie.org/buergerinnen/?f=OR_Augsburg



FOTOGRAFIN GRETE STERN – EIN WEISSER FLECK IN DER BRECHT-BIOGRAFIK

Michael Friedrichs

Der Name der am Bauhaus geschulften Fotografin Grete Stern taucht weder in der BFA auf noch in den Biografien. Die Konzentriertheit des fürs diesjährige Brecht-festival gewählten Porträtfotos weckt Neugier. Im Berliner Bertolt-Brecht-Archiv gibt es einen Ausstellungskatalog des New Yorker Museum of Modern Art MoMA 2015 mit einem Artikel von Roxana Marcoci¹, dem wir folgende Infos entnehmen.

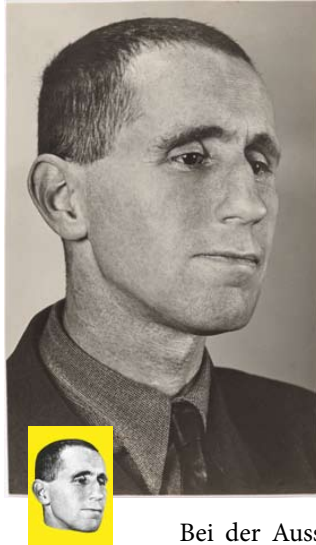
Grete Stern (1904–1999) könnte Brecht bei der Marxistischen Arbeiterschule in Berlin kennengelernt haben. Ab 1927 machte sie fotografische Studien bei Walter Peterhans in Berlin, zunächst privat, dann am Bauhaus in Dessau und Berlin. Sie floh 1933 nach London. Das Brecht-Porträt, Teil einer Serie, wird auf Herbst 1934 datiert – da hielt sich Brecht länger in London auf.²

Schon in Berlin lernte Grete Stern den Fotografen Horacio Coppola kennen, sie gingen gemeinsam nach London, heirateten und wanderten 1936 nach Argentinien aus. Dort vervollständigte sie ihre Sammlung von Porträts emigrierter Intellektueller:

In London, Stern worked for two years as an advertising photographer, using the kitchen

- 1 „Photographer Against the Grain: Through the Lens of Grete Stern“, in: *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*, hrsg. von Roxana Marcoci und Sarah Hermanson Meister, S. 21–36; ihr Brecht-Porträt Tafel 46.
- 2 Grete Sterns Porträt von Helene Weigel, Tafel 45, auf 1933 datiert, muss schon in Berlin entstanden sein..

© Grete Stern ca. 1933. Gelatin silver print. National Portrait Gallery Smithsonian Institution; gift of Barry Bingham, Sr., W. John Kenney, and Mrs. Katie Louchheim.



of her tiny apartment as a darkroom, but her best work consists of a group of unequivocally modern portraits, which provide evidence of her engagement with the city's cultural avant-garde. Recruiting her sitters among the antifascist intellectual community of German exiles to which she belonged, Stern revealed the individuality of her subjects most nakedly. [...] These London portraits preface Stern's ambitious series of more than 150 photographic portraits of émigré intellectuals that she later completed in Buenos Aires. (S. 27)

Bei der Ausstellungseröffnung im MoMA 2015³ sprach Prof. Elizabeth Otto, State University of New York at Buffalo, im Rahmen der Schilderung der Zusammenarbeit von Grete Stern mit Ellen Auerbach (sie nannten sich „ringl + pit“) auch über das Brecht-Porträt:

Bertolt Brecht, German playwright, was someone who we know that they really admired. They saw the Threepenny Opera right around the time they began collaborating together, 1929 or 30.

Nach einer Skizzierung von Brechts Theaterkonzept fährt sie fort:

We can see in these distancing operations of ringl + pit a similar kind of way of creating photographs that don't just say like 'oh yes now I see so-and-so' but rather make you think about the act of portrait making and of being captured in a moment, rather than, you know, of some illusion that you captured an entire person.

Ob wohl noch mehr herausfindbar ist?

- 3 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1441>, Brecht-Porträt in min. 32:30-33:24



Im martini-Park stand das Stück „**HAYAT SENİ ÇOK SEVIYORUM**“ („Leben, ich liebe dich“) auf dem Programm. Darin sprachen die beiden Schauspieler:innen

Gülseven Medar und Ali Tekbaş mit der Stimme des seit 1994 unschuldig inhaftierten Dichters İlhan Sami Çomak über dessen Leben, über Kindheit, Tod und Haft. Zu der anschließenden Podiumsrunde mit dem in Deutschland im Exil lebenden Journalisten

Can Dündar und Shermin Langhoff, der Intendantin des Berliner Maxim-Gorki-Theaters, notierte **Didem Laçın Karabulut**, Vorsitzende des Integrationsbeirats Augsburg: „Das Mittel des Schreibens hält dich am Leben – und vielleicht verbindet Brecht mit İlhan genau das Schreiben. Es macht es erträglicher. Anderssprachiges Theater sollte nicht als Sonderform, sondern als fester Programmpunkt aufgeführt werden. Das Publikum wird schon kommen. Nach jeder rechtsextremistischen Attacke werden die Forderungen nach Integration und Abschiebung groß. Nie aber die rigorose Bekämpfung von Rechtsextremismus.“ (Foto: Jan-Pieter Fuhr)



„**BRECHT BREAKS**“ – Schüler:innen rocken die große Bühne im Martinipark. Diese Veranstaltung der Stabsstelle Kultur vom Kulturreferat der Stadt Augsburg unter Leitung von Ute Legner beweist: Kulturelle Bildung/MEHR MUSIK! ist Empowerment pur! Schüler:innen rappen bekannte Brechtgedichte und werden dabei von der fantastischen Big Band St. Stephan unter Leitung von Tom Jahn und weiteren hochkarätigen Musikern wie z.B. Tilman Herpichböhm (Komposition, Drums Coaching),

Bastian Walcher (Komposition, Piano Coaching) und Jan Kiesewetter (Komposition, Sax Coaching) begleitet. Und Stefan Beckenbauer, der Rap Coach der Jugendlichen, war zugleich ein mitreißender Moderator. Für mich hat der Abend gezeigt, dass das Miteinander von erfahrenen Profikünstlern und Nachwuchstalenten auf einem Brechtfestival wunderbar funktioniert, begeistert und unter die Haut geht. Einfach klasse. Danke an alle Beteiligten! Und bitte: MEHR MUSIK an allen Schulen! (Text und Foto: Pia Haertinger)

Eine beeindruckende Inszenierung war die Premiere von „**MEMORIA**“ der exilierten russischen Theatermacherin Anastasia Patlay. Sie ist seit letztem Jahr Künstlerin im Artists at Risk-Residency-Programm der Stadt Augsburg im Brechthaus. Zur Aufführung war u.a. die Menschenrechtlerin Irina Scherbakowa angereist, Leiterin der Moskauer Menschenrechtsorganisation „Memorial International“, die 2022 den Friedensnobelpreis erhielt und per Gerichtsbeschluss in Russland aufgelöst wurde. Das Stück verknüpft Brechts Biografie, das Schicksal der gefeierten Schauspielerin Carola Neher und die Gräueltaten des Stalinismus mit der russischen Gegenwart. In Russland wurde die Inszenierung verboten. Es war die letzte auf der Bühne des berühmten Moskauer Meyerhold Theaters, sie wurde nun von Brechtfestival und Staatstheater neu produziert. Gespielt wurde auf Russisch; der deutsche Text wurde projiziert. Im anschließenden Gespräch (Foto: Didem Laçın Karabulut) übersetzte die Germanistin Irina Scherbakowa sich selbst aus dem Russischen. (mf)



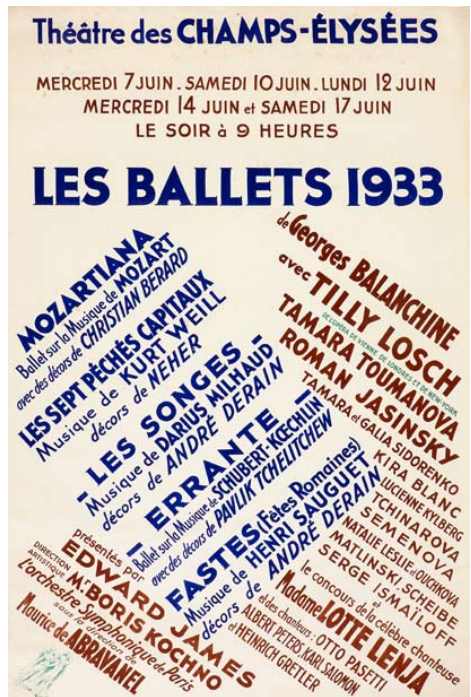
MEHR ZU DIE SIEBEN TODSÜNDEN

Geoffrey Abbott

Im Dreigroschenheft 4/2023 war ein Bühnenbild-Entwurf von Caspar Neher für die Uraufführung der *Sieben Todsünden* abgebildet, sowie eins der sieben Banner (eins für jede „Sünde“), die hoch über der Tanzfläche hingen. Diese Banner zusammen mit einigen Kostümen, Requisiten und Dokumenten von den ersten Vorstellungen des *Ballets 1933* in Paris und London hatte Edward James auf seinem Landsitz in Sussex, England aufbewahrt. In den 1980-er Jahren ging diese Sammlung in den Besitz des Brighton Museums über, wo sie bis heute liegt.

Der Maler André Derain¹ fertigte die Banner auf Leinwand in gelbbrauner und grauer Gouache nach Designs von Caspar Neher. Sie messen in der Höhe ca. 6 m und in der Breite ca. 2,50 m und wurden von dem Museumsfotografen auf jeweils zwei Fotos abgebildet. Der Autor hat die jeweils zwei Fotos zusammengeführt², um einen Eindruck der sieben Banner wirken zu lassen. Sie werden hier zum ersten Mal in dieser Form veröffentlicht.

Wie in DGH 4/23 beschrieben, ist es unklar, inwieweit sich Brecht, Caspar Neher und Weill inhaltlich oder konzeptionell bei der Entstehung der *Sieben Todsünden* ausgetauscht haben. Caspar Neher war zunächst



Symptomatisch für die Rezeption von Brechts Text: Sein Name fehlt auf dem Plakat der Uraufführung.

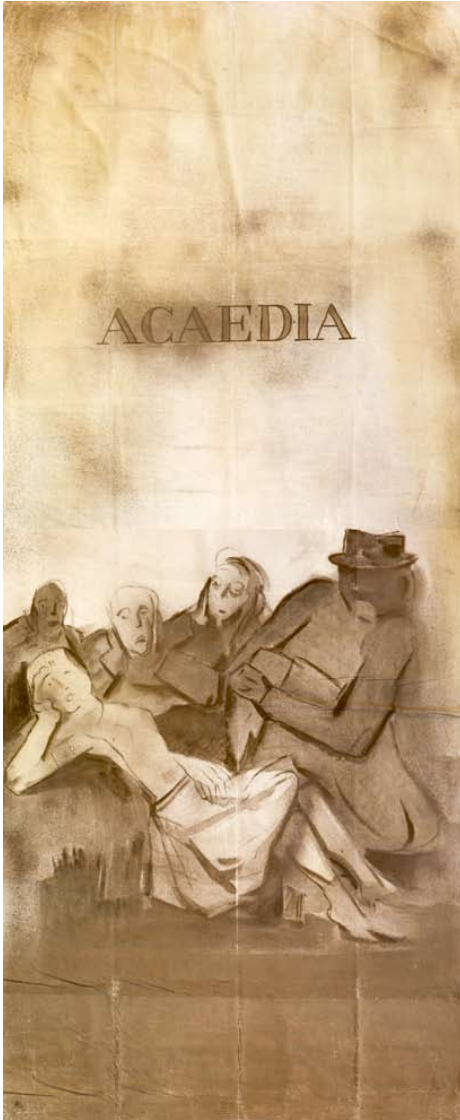
skeptisch, ob er überhaupt mitwirken soll, die Zeiten Anfang 1933 waren für alle drei äußerst kompliziert, und außerdem waren sie räumlich von einander weit entfernt³ und ohne moderne Kommunikationsmöglichkeiten.

Was sagen Caspar Neher's Banner aus?

Die Banner, die ein wichtiges Element von Caspar Neher's Bühne sind, zeigen zwar die sieben Todsünden, aber nicht konsequent im Sinne der Morallehre der Kirche und auch nicht konsequent in Brechts Sinn, die Sünden als solche infragezustellen⁴. Wir können nur mutmaßen, dass Neher auf-

- 1 André Derain (1880–1954), französischer Maler, der für *Les ballets 1933* als Bühnenbildner tätig war. Er gilt zusammen mit Matisse als Begründer des Fauvismus.
- 2 Die jeweils zwei Fotos wurden schräg seitlich aufgenommen. Vorbilder für das Zusammenführen sind Skizzen (vermutlich Originalskizzen) von IRA (in: Kurt Weill: ein Leben in Bildern und Dokumenten) und *SUPERBIA* im Programmheft der UA, ebenfalls im Brighton Museum, sowie die Abmessungen im Katalog des Museums.

- 3 Neher in Berlin, Weill in Paris und Brecht wieder von Paris zurück in der Schweiz, als Neher den Text zugeschickt bekommt.
- 4 vgl. die Arbeiten von Völker, Scher und Hinton, siehe Bibliografie.



grund des (vorläufigen) Textes an der Bühne zu arbeiten begann, ohne ausführlich mit Brecht und Weill gesprochen zu haben. Denn so hat er die Sünden auf den Bannern dargestellt:

- Faulheit (Acaedia): Eine sich ausruhende Frau liegt vor vier Gestalten (vielleicht



die „faule“ Anna vor ihrer Familie wie in Brechts *Lied der Familie*).

- Stolz (Superbia): Eine Figur im Frauenkleid mit Engelsflügel und Krallenfüßen tanzt vor vielen Menschen im Hintergrund (vielleicht die gesplante Persönlichkeit der Anna, die vor einem Publikum tanzt).



- Zorn (Ira): Ein zorniger Mann in lockerer Kleidung mit einer Art Rohrstock.
- Völlerei (Gula): Einem fülligen Mann wird von einem anderen (Kellner? Mediziner?) Flüssigkeit (Wein?) eingetrichtert.
- Unzucht (Luxuria): Ein Mann mit Zylinder kniet vor einer Frau mit roten Haaren

- und gespreizten Beinen, die eine Maske in der Hand hält (vielleicht deutet die Maske auf zwei Arten der Liebe hin – die käufliche und die echte – Annas Dilemma).
- Habsucht (Avaritia⁵): Zwei Frauenfiguren,

⁵ Ursprünglich AVARICIA (wie bei Hieronymus Bosch). Das „C“ wurde nachträglich in „t“ geändert, um dem Lateinischen zu entsprechen.



eine mit Engelsflügeln, eine dunkel gekleidete Hässliche, halten einen Mann zurück, der nach einem Topf mit Münzen greift. Im Hintergrund sind andere Figuren (vielleicht sind die Frauenfiguren Anna II und Anna I).

- Neid (Invidia): Eine sitzende Frau zeigt auf eine auf einer Kugel tanzende Frau,



die mit einer Kugel spielt; auf beiden Kugeln, auf dem Sitz und auf dem Bauch der Tänzerin steht RIEN (nichts).

Caspar Neher gab seinen Bannern lateinische, biblische Überschriften. Es ist mög-



lich, dass Pieter Bruegel der Ältere⁶ oder auch Hieronymus Bosch mit ihren Darstellungen der sieben Todsünden Neher (und Brecht) inspiriert haben. Brecht war bekanntlich spätestens 1937 ein Bruegel-

6 Zeichnungen von Pieter Bruegel dem Älteren von den sieben Todsünden sind als Drucke von Pieter van der Heyden überliefert.

Zwei erhaltene Entwürfe Nehers: Superbia und Ira.

Bewunderer⁷. Auf jeden Fall zeigen die niederländischen Meister vielfältige Manifestationen und Interpretationen der Sünden auf, was Brechts Umgang mit der Thematik unterstützte. Neher wählte auch dieselben lateinischen Überschriften wie Bosch⁸.

Caspar Nehers Beitrag zur Uraufführung

Es scheint also, dass Neher nur Brechts Typoskript als Vorlage für seine Entwürfe hatte. Vermutlich war es dieses, was Weill ihm schickte, nachdem Brecht Paris verlassen hatte⁹ und das er als „literarischer Quatsch“¹⁰ ansah. Denn einige von den Bannern zeigen, was in Brechts Liedtexten vorkommt (z.B. *Acaedia*, *Superbia* oder *Luxuria*), einige sind eher generelle Darstellungen der Sünde (z.B. *Ira*, *Gula* oder *Invidia*). Keines bezieht sich auf das Szenarium, das wahrscheinlich später von Boris Kochno und Edward James geschrieben worden war. Insofern unterstützten die Banner weder das Bühnengeschehen noch Brechts Intentionen.

Die Uraufführung wurde grundlegend von Nehers Bühnenentwurf beeinflusst. Das Bühnenarrangement platzierte die Familie in einer Ecke¹¹. Das war womöglich dem Choreografen Balanchine sehr recht, verhinderte aber, dass die Familie die aktive Rolle spielen konnte, die Brechts Typoskript andeutete. Letztlich hatte Caspar Neher Bühnen-Design Einfluss auf die Uraufführung durch die düstere Stimmung der Banner, die dem Pariser Ballettpublikum von Juni 1933 fremd war.

7 Helene Weigel schenkte Brecht Ende 1936 einen Bruegel-Band, den er sehr schätzte. Er schreibt über Bruegel als „einer der größten Erzähler“ (BFA 22: 273) Siehe auch Tom Kuhn.

8 abgesehen von der Schreibweise *Accidia* bei Bosch, wofür bei Bruegel *Desidia* steht.

9 siehe meinen Artikel „Brechts Ballett“ in DGH 4/2023.

10 Brief Weill an Erika Neher, 18. April 1933, Kurt Weill Foundation, New York.

11 Abbildung in DGH 4/2023.

Was hielt Brecht von der Uraufführung?

Brecht kommentierte die Uraufführung auf einer Postkarte an Helene Weigel so: „*das Ballett ging ganz hübsch, war allerdings nicht so bedeutend.*“ Was meinte er?

Der Text war nicht mehr, wie er war, als Brecht Paris im April verlassen hatte¹². Viele Sätze waren geändert, Chor-Einwürfe waren dazugekommen. Das Lied der Familie und das Lied der Schwester waren zusammen im „Zorn“ zusammengestellt. Kurt Weill wird diese Änderungen im Laufe des Komponierens vorgenommen haben. Die Familie war in eine Ecke der Bühne gedrängt, ohne sich viel am Bühnengeschehen zu beteiligen. Neher's Banner unterstützten die Handlung nicht und es wurde fast durchgehend getanzt. Im Theater war Brecht von einem Pariser Ballett-Publikum umgeben. Er fühlte sich wahrscheinlich nicht wohl. Er hatte vielleicht den Eindruck, das Stück sei ihm genommen. Jedoch hatte Weill ihm einige Wochen zuvor geschrieben, dass alles gemacht wird, „wie wir (d.h. Weill und Brecht) es wollen“¹³. Das war womöglich eine Übertreibung. Brecht war vermutlich enttäuscht, hatte aber zu dem Zeitpunkt andere, wichtigere, existentielle Sorgen.

Steven Paul Scher sieht in Brechts Text ein geniales Beispiel emblematischer Struktur und wichtige Techniken des epischen Theaters¹⁴ und wundert sich, dass er in seinen theoretischen Schriften nie das Werk erwähnt. Brecht tut das aber kurz nach der Uraufführung in einem Interview mit dem dänischen Rundfunk. Er distanziert sich von Weills (!) Ballett mit der Begründung,

12 Ein Vergleich der Textfassungen von Typoskript, Klavierauszug und Brecht-Ausgabe von 1959 zeigt viele Änderungen.

13 Brief Weill an Brecht, BBA 911/46.

14 Scher, Steven Paul: „Brecht's Die sieben Todsünden der Kleinbürger: Emblematic structure as epic spectacle“, in: *Studies in the German Drama*. University of North Carolina Press 1974.

Weill wolle große Oper komponieren, und da könne er nicht mitgehen¹⁵.

Brechts Text wurde vor seinem Tod nicht gedruckt¹⁶ und deswegen vermutet Scher, dass er damit oder mit dem, was daraus geworden war, unzufrieden war und ihn vielleicht ganz unterdrücken wollte. Jedenfalls darf nicht vergessen werden, unter welchen Umständen das Werk entstanden ist. Vor allem kann man Brechts sichere Intuition und sein schnelles Schreiben nur bewundern. Denn wir wissen nach wie vor nicht, wo die ursprüngliche Idee für das Stück herkam. Weill hatte genaue Ideen für das Stück, bevor Brecht angefragt wurde¹⁷ – sogar bevor Cocteau absagte¹⁸ – und er auf seinen früheren Mitarbeiter Brecht zurückgriff. Es ist also gut möglich, dass Brecht sehr schnell aus vorgegebenem Stoff, vorgegebener Form und vorgegebener Besetzung einen eigenen Text realisieren musste.

- 15 Zitiert in Stephen Hinton's hervorragendem Buch, *Kurt Weills Musiktheater*.
 16 Erstveröffentlichung als Broschüre, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*. Frankfurt am Main 1959.
 17 Brief Kurt Weill an Hans Heinsheimer in Grosch, Nr 1353, Weill 2002.
 18 (Wir können nur rätseln, wie das Ballett mit Text von Cocteau geworden wäre!)

Auch wenn Brecht enttäuscht von der Uraufführung gewesen sein mag – jetzt bleibt uns die Möglichkeit, Brechts Beitrag zu *Die sieben Todsünden* durch künftige Interpretationen ins Licht zu rücken.

Herzlichen Dank an das Brighton Museum für die große Hilfsbereitschaft!

Literatur und Quellen

- Farneth, David: Kurt Weill: ein Leben in Bildern und Dokumenten. Berlin 2000
 Hinton, Stephen: *Kurt Weills Musiktheater* (deutsche Erstausgabe), Berlin 2023.
 Kuhn, Tom: Brecht reads Bruegel: „Verfremdung“, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory, in: *Monatshefte* Vol. 105, No. 1. University of Wisconsin 2013, S. 101-122.
 Scher, Steven Paul: Brecht's Die sieben Todsünden der Kleinbürger: Emblematic structure as epic spectacle, in: *Studies in the German Drama*. University of North Carolina Press 1974
 Völker, Klaus: Bertolt Brecht: Eine Biographie. München 1976
 Weill, Kurt: Briefwechsel mit der Universal Edition. Hrsg. Nils Grosch. Stuttgart 2002
 s. auch Literatur und Quellen zu meinem Artikel in DGH 4/2023, „Brechts Ballett“.
 Alle Banner-Fotos, Plakat und die Superbia-Grafik: Brighton & Hove Museums; Ira-Grafik von Neher aus: Farneth.

Kleine Statistik der Netz-Zugriffe auf das Dreigroschenheft

Seit der Wißner-Verlag das Dreigroschenheft 2010 übernommen hat, besteht neben dem Erwerb der Printausgabe die Möglichkeit des kostenlosen Zugriffs über unsere Homepage www.dreigroschenheft.de/hefte-zum-download. Open Access ist im Forschungsbereich ja ein zunehmend wichtiges Thema, und so mag es interessant sein, wie sich das in unserem Fall entwickelt hat. Nach Fertigstellung schicken wir Rundmails an Mitglieder des Brechtkreises, an unsere bisherigen Autorinnen und Autoren sowie an sonstige Interessierte mit dem entsprechenden Link. Die Universität Augsburg

verlinkt unter „Dreigroschenheft“ auf unsere Homepage. Bei thematischen Recherchen findet Google u. U. einen passenden Artikel, etwa für „Brecht Zannantoni“.

Die Zahl der Zugriffe steigt in den ersten Jahren; von wem und von wo wird nicht erfasst. Etwa drei Jahre nach Erscheinen eines Heftes liegt sie durchweg über 1000. Den höchsten Wert mit mehr als 10.000 Zugriffen erzielte Heft 3/2018; es enthält u. a. die Dokumentation einer von Brechts Mutter am 7.11.1914 geschriebenen Postkarte mit Brechts „Kriegsfürsorge“-Gedicht. (mf)

DER SCHATTENMANN

Von Piscator zu Mussolini: Die merkwürdige Lebensbahn des Felix Gasbarra

Gabriel Heim

„Bert Brecht hatte ihn [Felix Gasbarra] durch meinen Mund zur Mitarbeit aufgefordert: ‚Wenn er mit mir arbeitet, wird er berühmt werden, sagen Sie ihm das. Bleibt er bei Piscator, so wird sein Name verschwiegen werden und er wird weiter nichts erreichen, als nur der Gefolgsmann zu werden. Aber mit mir wird er berühmt.‘ Dabei hatte Brecht, den ich zeichnete, auf seinem Spinett geklimpert, und seine brüchige Stimme erfüllte mit diesen blechernen Tönen den Raum.“

Diese Begebenheit aus dem Jahr 1928 hält die Malerin Doris Homann (1898–1976) im Manuskript ihrer nie veröffentlichten Lebenserinnerungen *Die Quelle* fest (die Zeichnung ist nicht erhalten). Ihr Name und ihr Schaffen sind durch den Krieg und ihre Auswanderung nach Brasilien im Jahr 1948 hierzulande weitgehend in Vergessenheit geraten, so auch das Wirken und die Bedeutung ihres Ehemanns Felix Gasbarra (1895–1985). Dabei war das Paar Gasbarra–Homann im bewegten Berliner Theater- und Kunstbetrieb der Weimarer Jahre allgegenwärtig. Gasbarra zunächst als schreib- und wortgewaltiger Agitator der Kommunistischen Partei KPD, in deren Kampfblatt *Rote Fahne* und satirischem Heft *Der rote Knüppel* er unbeirrt auf Linie pochte, sie als wegbereitende Künstlerin der erwachenden „Moderne“, als engagierte Menschenmalerin und gefragte Porträtistin. Gasbarra scheute sich, in Erscheinung zu treten. Schon früh hatte er deshalb damit begonnen, unter stets changierenden Pseudonymen zu publizieren. Später hat er – wohl aus gutem Grund – seinen Nachlass und alles was an ihn hätte erinnern können – soweit es in seiner Macht stand – endgültig beiseitegeschafft.

„Über Felix Gasbarra etwas zu sagen, ist nicht leicht, besonders für jemanden, der alles und nichts über ihn weiß, weil er seit Jahrzehnten mit ihm befreundet ist. Immer hat Gasbarra etwas leicht Geheimnisvolles umgeben; immer hat seine Wirkung viel weiter gereicht, als sein Name bekannt war.“
(Erwin Piscator, zit. nach: „gasbarra und die frage nach dem menschen“ in: Norddeutscher Rundfunk, Hamburg: Hörspiele und ihre Geschichte – Sommer 1958)

Ganz anders Doris Homann, deren Lebenschronik und Spätwerk in Brasilien überlebt hat. Es ist ihrer Hinterlassenschaft zu verdanken, dass der verschlungene und in Episoden auch geheimnisvoll anmutende Lebensweg des Felix Gasbarra nicht für immer verschüttet bleiben sollte.

Felix Gasbarra kam 1895 in Rom zur Welt. Seine Mutter, Laura Weil, eine bremische Kaufmannstochter, die er abgöttisch liebte, war in Rom eine gefeierte Opernsängerin. Der Vater, ein kalabrischer Conte Basta, wird das uneheliche Kind verleugnen. Den Namen Gasbarra erwirbt Mutter Laura für sich und den Sohn durch eine Scheinheirat, die neben dem südländisch anklingenden Namen auch die italienische Staatsangehörigkeit einbringt. Selbst wenn Felix Gasbarra sein Leben lang darauf beharren wird, dass die deutsche Sprache seine Heimat sei, wird dieser Pass nach 1933 für ihn zur Lebensversicherung. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zieht Laura mit dem von ihr vergötterten Sohn nach Berlin. Bald darauf kann geerbt werden, was Felix ein eigenes Reitpferd, Internate am Genfer See und Sprachaufenthalte in England bescheeren wird.

Im ersten Weltkrieg verarmen Mutter und Sohn. Der weltläufig gebildete, dandyhaft erzogene Gasbarra muss sein Studium der Juristerei abbrechen und tritt, der ungewohnten Not gehorchend, eine Tischlerlehre an. Bald darauf gerät der bewegte junge

Mann in den Sog des *Spartakus*. Er begeistert sich für die Revolution. Doris Homann erinnert in ihren Memoiren daran, dass Gasbarra im Frühjahr 1919 einen Bücherkarren in Berlin laufen hatte, über dessen Ladung von Kampfschriften, aufklärerischen Broschüren, hektografierten Flugblättern und selbst verfassten Moritaten ein Tuch aufgespannt war, auf das er in fetten roten Buchstaben *Wissen ist Macht* gemalt hat. Er zettelt Diskussionen an, agitiert die Genossen und deklamiert blutrünstige Verse oder Schüttelreime aus der eigenen Werkstatt. 1921 verfasst Gasbarra sein erstes – und einziges – Theaterstück, *Preußische Walspurgisnacht*, den Veitstanz des deutschen Wesens, an dem die Welt zu genesen hat. Erwin Piscator, der zu Beginn der Zwanziger Jahre mit seiner Truppe *Proletarisches Theater* durch die Arbeiterkieze Berlins zieht, findet Gefallen daran. Es ist das erste Zeichen einer engen Zusammenarbeit und lange anhaltenden Männerfreundschaft.

Felix Gasbarra: Piscator auf der Probe, um 1927 (Quelle: Erwin Piscator / Mitarbeit Felix Gasbarra: *Das Politische Theater*. Berlin 1929, S. 186)



Felix Gasbarra:
Piscator auf der Probe

Der erste kongeniale Piscator-Gasbarra-Wurf ist 1924 die damals sensationelle Polit-Revue *Roter Rummel*, auf die im Jahr darauf – nach ähnlichem Muster – *Trotz alledem!* folgt. Doris Homann beschreibt die Premiere:

„Es war der erste Versuch, ein Volkstheater auf die Beine zu bringen. Es waren größtenteils Arbeiter, denen *Trotz alledem!* vorgeführt werden sollte. Keine Pelze wurden von schönen, nackten Schultern genommen, keine Steine blitzten auf, dafür blickten ernste Gesichter in die Runde. Es war das erste Stück Gasbarras, sein Name wurde verschwiegen. Er kam noch mal rasch zu mir, eifrig und glückstrahlend.

Felix Gasbarra, Wegbereiter des Politischen Theaters von Erwin Piscator, Autor bahnbrechender Hörspiele und einflussreicher KPD-Agitator, bewegte sich in Mäandern durch die Verwerfungen des 20. Jahrhunderts. Sein Sohn hat es unternommen, seinen Lebenslauf zu entschlüsseln.
Edition Raetia,
384 Seiten, ISBN 978-8872838730, 32 00 €



Ich nickte ihm zu, wünschte ihm Hals- und Beinbruch und dann klingelte es.“

1927 eröffnet Erwin Piscator sein erstes eigenes Theater am Nollendorffplatz. Gasbarra übernimmt die Leitung des dramaturgischen Büros. Diese Aufgabe gibt ihm an die Hand, wovon er schon seit Langem träumt: die „Kunst als Waffe“, so der Kritiker Alfred Wolfenstein in *Das Programm der Piscatorbühne*. Gasbarras Aufgabe als Piscators Vertrauensmann und Kettenhund ist es, den gesamten Apparat mit den Prinzipien der Gemeinschaftsarbeit zu durchtränken. Im Klartext: „Genosse Gas war der Aufpasser der Partei am Nollendorffplatz.“¹ Mit diesen Worten bestätigt Franz Jung in seinen Lebenserinnerungen *Der Weg nach unten* Felix Gasbarra als „den eigentlichen Drahtzieher einer beachtlichen kommunistischen Parteikombination“ in Erwin Piscators Theaterkollektiv und fügt an, dass der eigentliche Befähigungsausweis das Parteibuch gewesen sei. Mit seiner geschliffenen Rhetorik und der seit zehn Jahren unerbittlich spitz geführten Feder verkörpert der geschmeidige, nun zweiunddreißigjährige Felix Gasbarra die Rolle des Agitprop-Kommissars im damals aufregendsten Theaterbetrieb Berlins. Bert

1 Franz Jung: *Der Weg nach unten*. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit. Hamburg: Edition Nautilus 1985.



Die Malerin Doris Homann und der junge Felix Gasbarra in den ersten Jahren ihrer Beziehung (Foto privat).

Brecht, der der *Piscator-Bühne* nahesteht, äußert sich 1927 in einem Brief an Piscator zur Rolle Gasbarras: „Ich bin nicht bereit, unter der *literarischen* Leitung Gasbarras zu arbeiten. Wohl aber unter der politischen.“⁴² Auf Kommissar Gasbarra war Verlass, das wusste auch Brecht. In diese Zeit fällt auch dessen Angebot, Gasbarra möge Piscator den Rücken kehren. Für Gasbarra ein Verrat am Genossen Piscator, mit dem er viel durchgefochten hatte – auch im Streit.

An dessen Seite gehörte er, und nicht zu Brecht, über den Gasbarras Busenfreund Walter Mehring später sagte: „Ich glaube, aber ich bin vorsichtig, dass Brecht, den ich ja sehr gut kannte, mehr für seine Macht als die Macht des Volkes war und dass er sich unter Volk etwas vorgestellt hat, was ich nicht weiß.“⁴³

Am 15. Oktober 1929 fällt der letzte Vorhang am Nollendorfplatz. Die zweite Pleite der „Piscator-Bühne“ war unabwendbar. „Wenn wir einen Fehler begangen haben, so war es der, der Zeit und uns selber vorauszuweichen, mehr zu wollen, als in dieser Gesellschaft mit unseren Mitteln erreicht

werden kann“, lautet der Schlusstrich im von Piscator und Gasbarra anschließend verfassten Bekenntnisbuch *Das Politische Theater*.⁴

Gasbarra nutzt die theaterlose Wartezeit, um sich seiner Leidenschaft, dem Hörspiel zu widmen. „Gasbarra gilt als einer der Wegbereiter dieser literarischen Form. Sein *Der Marsch zum Salzmeer*, ein Hörspiel über die Unterdrückung Indiens durch die britische Kolonialmacht, gilt etwa als das erste dokumentarische Hörspiel überhaupt.“⁴⁵ Es folgt noch das Bergsteigerdrama *Fahnen am Matterhorn*. Die Produktion weiterer Hörspiele wird Gasbarra erst in den 50er-Jahren wieder aufnehmen.

„Es war im Dezember und politisch sah es nicht zum Besten aus“, erinnert Doris Homann. „Im Januar 1933 war Gasbarra nach Hahnenklee in den Harz gefahren, um sich zu erholen, und er wollte mich auf drei Tage dort haben. Ich fuhr hin und brachte ihm eine Nachricht, die ihn kreidebleich werden ließ: Hitler ist von Hindenburg gerufen worden. Mehring, der dabei war, stöhnte: ‚Was soll aus uns werden?‘ Er hatte immer schon gesagt, wenn Hitler an die Macht komme, dann könnten sich die Juden und die anderen Parteien auf was gefasst machen. Wir blieben nur noch ein paar Stunden und fuhren sofort nach Berlin zurück. [...] Und jetzt ging es los, die Hetze begann. Es war wie Standrecht, welches über einen ganzen Staat verhängt war. Man wusste nie, wer drankam. Gasbarra wollte, dass ich einfach aus der Wohnung rausgehe. ‚Was? Ich soll alles verlassen, was ich besitze?‘ Warum nicht, war seine Antwort. ‚Wir laufen hier um unser Leben.“

2 GBA 28, S. 292.

3 Walter Mehring in einem Interview mit Manuela Muehlthaler, 8. Oktober 1977 <http://walter-mehring.info/2017/10/31/walter-mehring-gibt-manuela-muehlthaler-1977-ein-interview/#more-2250>. Abgerufen am 13.2.2024

4 Erwin Piscator / Mitarbeit Felix Gasbarra: *Das politische Theater*. Berlin 1929. S. 262

5 Irene Zanol in LiLiT – Literarisches Leben in Tirol: <https://literaturtirol.at/lilit/rezensionen-2024/beitraege-2024/wer-sind-sie-denn-wirklich-herr-gasbarra-eine-vatersuche-auf-zwei-kontinenten-22-1-2024>, abgerufen am 13.2.2024

Im Frühjahr 1933 räumt Doris Homann ihr Berliner Atelier und zieht mit den Töchtern Livia und Claudia in die Schlesische Künstlerkolonie Schreiberhau (heute Szklarska Poręba), wo sie bis zu ihrer überstürzten Abreise 1937 nach Rom leben und arbeiten wird. Felix Gasbarra bleibt in der mütterlichen Wohnung an der Berliner Yorckstraße, die er trotz seiner Ehe mit Doris und den beiden gemeinsamen Töchtern Livia und Claudia nie verlassen hatte. Seine Lebensumstände entwickeln sich angesichts der nun einsetzenden „Gleichschaltung“ prekär. Piscator ist seit 1931 in der Sowjetunion und die Weggefährten der Zwanziger Jahre sind – so weit nicht verhaftet – außer Landes. Nur Gasbarra „läuft nicht um sein Leben“. Sein italienischer Pass wird ihm zum Ausweg aus der Notlage. Ein geschickter Konsul der italienischen Botschaft, Dottore Alfredo Stendardo, bietet dem versierten Landsmann Buchübersetzungen großfaschistischer Autoren an, die ihren Ruhm nun auch im „Reich“ feiern lassen wollen. Voraussetzung für diese Arbeiten ist Gasbarras Eintritt in den *Partito Nazionale Fascista* sowie seine Mitgliedschaft im *Reichsverband Deutscher Schriftsteller*. Dies wird ihm dank günstiger Bürgschaften des italienischen Diplomaten gewährt. Gasbarra ist Ende 1933 – zwar nicht aus Überzeugung, doch sicherlich aus Opportunität – „gleichgeschaltet“. Davon nichts ahnend vermittelt Piscator 1934 seinen alten Kumpel als Dramaturgen an das Zürcher Schauspielhaus, von wo aus Gasbarra schon bald in einem Brief an Ernst Toller berichtet, dass die Lebensmöglichkeiten in Berlin, wenn man sich nicht gleichschaltet, auf ein Minimum zusammengeschrumpft sind. Dennoch wolle er zurückkehren – aus Neugierde. Das musste seltsam anmuten! Doch es kommt nicht dazu. Die Genossen am Schauspielhaus demaskieren Gasbarras Doppelspiel. Noch vor Ende der Spielzeit verlässt er das Zürcher Emigranten-Theater und reist nach Rom weiter.

Am Tiber ist er mittlerweile kein Unbekannter mehr. Weitere Übersetzungsarbei-

ten sorgen für die Existenzgrundlage. Anfang 1937 folgt ihm Doris Homann mit den Töchtern nach. In Schreiberhau ist sie durch gezielte Hinweise aus Berlin (hinter denen sie zeitlebens Gasbarra vermutete) in das Fadenkreuz der Gestapo geraten. Sie wird nie mehr dahin zurückkehren. Ihr gesamtes Œuvre aus den zurückliegenden zwanzig Jahren wird bei Kriegsende unwiederbringlich verloren gehen.

1937 erhält Gasbarra in Rom eine Anstellung im *Ministero della Cultura Popolare*, dem Propagandaministerium Mussolinis. Mit welchen Aufgaben er dort befasst war, lässt sich im Einzelnen nicht rekonstruieren. Seine römische Geheimdienstakte ist nur sehr lückenhaft erhalten. Die Familie hat er über seine Tätigkeiten stets im Dunkel gelassen. Seine nun 91-jährige Tochter Claudia, die heute in Brasilien lebt, sagt dazu befragt: „Wenn er morgens aus dem Haus ging, wussten wir nicht wohin, und wenn er abends zurückkam, nicht woher. Es umgab ihn immer etwas Merkwürdiges.“

Belegt ist, dass er Propagandasendungen mit Durchhaltecharakter im staatlichen Funk EIAR gestaltete und 1937 mehrfach zu Mussolini gerufen wurde, um dessen legendären Auftritt im Berliner Olympiastadion und seine dort in deutscher Sprache gehaltene Rede mit ihm einzuüben. Weitere Hinweise erlauben die Vermutung, dass Gasbarra auch damit befasst war, die deutschsprachige Presse propagandistisch zu beliefern. Er war Träger des Ordens eines *Cavaliere della Corona d'Italia* und des Verdienstordens vom *Deutschen Adler ohne Schwerter*, einer von Adolf Hitler gestifteten Auszeichnung für ausländische Staatsangehörige. Dass er dies und vermutlich noch mehr nicht am Ende seines Lebens zurücklassen wollte, versteht sich.

Mit dem Sturz Mussolinis und der gleichzeitigen Auflösung des Propagandaministeriums im Sommer 1943 wird Felix Gasbar-

ra erneut arbeitslos. In Italien herrscht nun deutsches Kriegsrecht. Gasbarra, der Kontakte zur Wehrmacht pflegte, wird zwangsrekrutiert, um hinter der Frontlinie von Montecassino als Übersetzer zwischen den Deutschen und ihren Kriegsgefangenen zu agieren. Nach etwa zwei Monaten türmt er und kehrt zu seiner Familie zurück, die in Rom Zuflucht gefunden hat. Doch statt als Kollaborateur der Faschisten verhaftet zu werden – wie eine Denunziantin es sich erhoffte –, begegnet er einem alten Berliner Kumpel, Hans Wallenberg, einem bis 1933 viel gelesenen Journalisten des *Berliner Herald* und der *B.Z. am Mittag*, der als Offizier der britisch-amerikanischen *Psychological Warfare Branch* in Italien stationiert ist. Was er nun vorhabe? Gasbarra zuckt mit den Schultern. Seine Fähigkeiten braucht er Wallenberg nicht unter Beweis zu stellen. Als gelernter Agitprop-Mann ist Desinformation sein Metier. Auch von der Demoralisierung des Gegners hat er Ahnung.

Wallenberg heuert ihn an. Wie schon so oft, ist Gasbarra einmal mehr zur rechten Zeit am richtigen Ort aufgetaucht. Als er beim Abmarsch seiner Einheit Ende August 1944 die britische Uniform ausgehändigt bekommt, erfüllt sich für ihn ein Jugendtraum. Franz Jungs Prophezeiung – „So oder so, was man auch immer tut, irgendeine Kombination um uns herum tut mehr“⁶ – erfüllt sich bei Felix Gasbarra stets mit Verlass.

Im Mai 1945 erreicht Felix Gasbarra mit der 88. Infanterie-Division der 5. US-Armee Bozen. Der Krieg ist zu Ende. Noch im selben Monat wird er von der Britischen Militärverwaltung zum Zensor von Presse und Rundfunk in Südtirol ernannt. Das dürfte seinem Geltungsbedürfnis mächtigen Auftrieb gegeben haben. Er war wieder wer! Mit diesem Rückenwind erwirbt Gasbarra, mit

den Ersparnissen seiner Frau, die historische Burg Kampenn, ein imposantes Anwesen auf einem Felsporn über Bozen. Doris Homann wird dort nur zwei Jahre weilen. Von hier aus bricht sie nach Brasilien auf. Die Ehe war entzweit. Für Gasbarra hingegen wird die Wahlheimat Südtirol Bestand haben. Hier wird er in den fünfziger Jahren erneut zum Autor viel beachteter Hörspiele sowie ein gefragter Übersetzer angelsächsischer Literatur. Bis ins hohe Alter wird Gasbarra, ein mittlerweile kauziger Einzelgänger, seinem Refugium auf Burg Kampenn treu bleiben. Der Verlust des Augenlichts zwingt ihn, die letzten Lebensjahre in einem Bozener Blindenheim zu verbringen, wo er kurz vor seinem 90sten Geburtstag im Dezember 1985 vergessen und vereinsamt verstirbt. Sein Lebensfreund Erwin Piscator hatte ihn nur ein einziges Mal auf Kampenn besucht. Gerne wüsste man, was sich die zwei Genossen aus großer Zeit zu sagen hatten – und was unausgesprochen blieb. Ein Briefzitat Piscators an den Dramatiker Friedrich Wolf muss als Hinweis genügen: „Ich weiß, dass er sehr eigentümliche Wege wandelte während der Mussolini-Zeit. Gasbarras Meinung ist, dass er nichts Ungewöhnliches getan habe? Ich möchte ihm nur zu gerne glauben. Ich neige dazu, weder Werner Krauss’ noch Gustav Gründgens’ Haltung zu entschuldigen. Kann man es im Falle Gasbarras tun? Und was unterscheidet ihn von den anderen?“⁷ Gasbarra lässt uns mit vielen Fragezeichen zurück. Gäbe es Antworten, so hat er diese zum Ende seines Lebens im Burghof seines Anwesens in Rauch aufgehen lassen.

Gabriel Heim (1950) widmet sich Biografien zur Zeitgeschichte. Seine publizistische Tätigkeit umfasst zudem Essays und Arbeiten für Ausstellungskataloge. Bis 2010 war Heim für die ARD (WDR, rbb) tätig. Heim lebt und arbeitet in Basel (mail@gabrielheim.ch)

6 Franz Jung: Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit. Hamburg: Edition Nautilus 1985.

7 Erwin Piscator an Friedrich Wolf, 8. September 1947, Akademie der Künste, Friedrich-Wolf-Archiv.

HANNS EISLER-TAGE IN WIEN

Bertolt Brecht war diesmal nur Zaungast

Ernst Scherzer

Im Jahr des 125. Geburtstages ihres Namenspatrons trafen sich die Mitglieder der Internationalen Hanns Eisler-Gesellschaft gleich zwei Mal: zuerst in der Geburtsstadt Leipzig und Anfang Dezember in Eislers Vaterstadt Wien. Dort hat der Komponist schon zu Lebzeiten eine Heimstatt gefunden – und das durchaus auch im wörtlichen Sinn, denn der gleichaltrige und vor fünfzig Jahren verstorbene Erwin Ratz hat in seiner über der familieneigenen Bäckerei gelegenen Wohnung vom Regime der Kriegszeit Verfolgten Unterschlupf gewährt und diese auch mit Lebensmitteln versorgt.

In einer Erwin Ratz gewidmeten Ausstellung durfte sogar der Insider manch bemerkenswertes Detail entdecken. Sie ist noch bis Ende Juni im Museum des Vierten Wiener Gemeindebezirkes Wieden zu besichtigen. Eine der zahlreichen lokalen Begegnungstätten, über die sich die das Wissenschaftliche Symposium eröffnende und tatsächlich aus der Kulturszene stammende Stadträtin Veronica Kaup-Hasler neben vielen anderen gescheiten Äußerungen begeistert gezeigt hat.

Für den lebenslangen Freund Eisler war der Musiktheoretiker als Lektor bei der Herausgabe von dessen Werken ein unermüdlicher Helfer. Der Wiener „Gewährsmann“ der Gesellschaft, der Komponist und Wissenschaftler Hannes Heher (beim Symposium sprach er über Eislers Beziehungen zum österreichischen Zweig der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik; dass der Jubilar beim seinerzeitigen heimischen Rundfunk RAVAG zahlreiche Werke dirigiert habe, deren Aufnahmen allesamt gelöscht wurden, hat er vor Jahren schon bedauert)

ist sogar der Überzeugung, ohne den Einsatz von Erwin Ratz wäre aus Eisler nicht das geworden, was er trotz vieler Hindernisse dann doch war.

Als Dritter der „Unangepassten“ – unter diesem Motto standen die Eisler-Tage Wien – war mit einer Auswahl besonders markanter Malereien unter dem Titel „Georg Eislers Welt-Anschauung“ der 1998 neunundsechzigjährig in seiner Geburtsstadt Wien verstorbene Komponistensohn vertreten. Und an ihn erinnerten sich auch einige der Vortragenden, während Bertolt Brecht nur einmal mit Bildern aus der Kriegsfibel „zu Wort“ gekommen war.

Allerdings gab es an drei Abenden etliche Musikstücke zu hören, die sehr wohl mit dem Augsburger Dichter in Verbindung stehen. Mit den eher ein bisschen improvisiert daherkommenden bekanntesten Gesängen auf seine Texte (und nur zufällig zum Zeitpunkt des Eisler-Treffens stattfindend) ein Abend, an dem anhand eines Bildes immer wieder von Youkali die Rede war, ohne dass dieses Kurt Weill-Lied über eine Insel der Träume zu Gehör kam. Sodann selbstverständlich ohne Gesang ein Konzert im Wiener Musikverein unter anderem mit dem mitreißenden Solidaritäts-Lied aus „Kuhle Wampe“, vor allem aber ein Gesangsabend der famosen Schauspielerin und Sängerin Winnie Böwe. Als Rarität brachte sie im leider nur schütter besetzten Fanny Hensel-Saal der Universität für Musik und darstellende Kunst eine Arie aus Hanns Eislers Oper „150 Mark“ zu Gehör und auch drei Kompositionen, für die der Wiener Karl Heinz Füssl (1924–1992) sich des Brecht-Liederbuchs bedient hat.

GEGEN DIE HOHLHEIT DES INNEREN MENSCHEN

Ein unbekanntes „Gespräch“ Brechts in Wien vom Mai 1927

Jan Knopf

Brecht fuhr im April 1927 mal wieder nach Wien – dort in der Nähe hatte Marianne Zoff ihre „Heimstatt“ (ohne Wurzeln zu schlagen) – und las am 25. April 1927 im Sender Radio Wien von 8:05-9:00 Uhr aus eigenen Werken vor. Paul Rilla leitete ein. Am 26. Mai erschien im *Neuen Wiener Journal* (Nr. 12036, Seite 14) unter dem Titel *Bert Brecht über die moderne Literatur. Ein Gespräch mit dem Dramatiker* ein Originalbericht mit dem Entree:

„Die Kritiker zählen Bert Brecht zu den Gewalttätigen, zu jener Richtung moderner Literaten und Stückeschreiber, die die Anarchie auf die Bretter tragen und die den Ton mehr auf die Kraft des Geistes als auf die rohe Gewalt legen. Sie rühmen sich mitunter wohl selbst, daß nur sie allein imstande seien, die Naturkräfte auf der Bühne loszulassen und die Elemente zu entfesseln.

Es ist darum nicht verwunderlich, daß Bert Brecht, der vor ein paar Tagen Wien einen kurzen Besuch abstattete, ein wenig von oben herab über die Sentimentalen und die Lyriker spricht. Daß man auch ihm eine starke lyrische Begabung zuschreibt, das will er nicht einmal recht für wahr haben. Es ist fast, als ob er es als Schwäche betrachtete, zarte Gefühle zu haben, und als ob er sich seiner Innerlichkeit schämte. Die Kunst Bert Brechts ist sicherlich ein Kind der Revolution; darum sein unbändiger Haß gegen das Alte und seine Verachtung für die Tradition und jene Spielart des sogenannten Intellektuellen der Vorkriegszeit, der keine Erstaufführung versäumte, weil das zu den Verpflichtungen eines Mitgliedes der guten Gesellschaft gehörte, und darum seine Verachtung für jene Schichte



der Kriegs- und Nachkriegszeit, die das Theater zu einer Kleiderschau stempelte. Er faßt alle diese unter den Begriff des guten Theaterbürgers zusammen und ihn nimmt er aufs Korn.“

Hier also Brecht selbst (erster Wiederabdruck nach knapp hundert Jahren):

„Der gute Theaterbürger, meint Bert Brecht, ist zwar auch für das Revolutionäre in der Literatur, denn er bildet sich ja ein, er sei ihr Gönner und Förderer und er sei, wie immer und überall, auch beim Theater für den Fortschritt. Aber er liebt das Umstürzlerische in der Literatur nur weit hinten in der Türkei. Zu Hause will er es beim Alten haben. Von seinem bequemen Parkettfauteuil möchte er die Dinge so sehen, wie man sie schon zu Urgroßvaters Zeiten zu sehen gewohnt war. Der gute Bürger wundert sich aber dennoch, daß ihm das Theater nicht mehr recht gefallen will, daß es ihm abgeschmackt, kitschig und langweilig erscheint, daß die Szenen statt Spannung Gleichgültigkeit und die Liebeskonflikte statt sentimentaler peinliche Gefühle erregen. Schuld sind der Direktor und die Dramaturgen, die schlechte Stücke auswählen,

schuld sind die Darsteller, die nicht spielen können, schuld sind die Regisseure, die ihr Handwerk nicht verstehen, aber beileibe niemals der Zuschauer, der nicht weiß, was er will. Die Folge davon ist, daß sich die Theater immer mehr zu überbieten suchen an Prunk und Ausstattung, an erlesenem Geschmack und allen möglichen Spitzfindigkeiten der Regie, um die Hohlheit, die der innere Mensch fühlt, durch das dem Auge Dargebotene überbieten zu lassen.

Der Mensch des 20. Jahrhunderts kann das Sentiment nicht mehr vertragen. In einem Zeitalter, dessen Gang die Maschinen bestimmen, ist kein Platz für zärtliche Gefühle und weiche Geruhsamkeit. Da gibt es keine Seelenkämpfe zwischen Liebe und Pflicht, zwischen Ehrgeiz und opfervollem Entsagen. Da ist der Wille des Einzelmenschen und sein Handeln überhaupt bedeutungslos. Das Individuum ist untergegangen, es herrscht und soll nur organisierter Massenwille herrschen.

Die neue Zeit bringt neue Menschen mit einer anderen Einstellung zu den Dingen. Sie kann auch an der Kunst nicht unbemerkt vorübergehen. Sie stellt neue Probleme und Anforderungen. Sie verursacht das Ringen nach einer neuen Form, die dem Geist der Zeit entsprungen ist und die sich durchsetzen will. Dem Geschmack des guten Bürgers kann sie freilich nicht entsprechen oder noch nicht entsprechen. Er lehnt das Alte zwar schon ab, aber er will das Neue noch nicht annehmen. Dazu kommt die Unmöglichkeit für den Dichter, seine Ideen auch wirklich auf dem Theater verkünden zu können. Wir haben ein Musterbeispiel dafür in der Politik gehabt, sagt Brecht. In den Umsturztagen sind in Deutschland neue Männer hochgekommen, die auf den Ruinen des kaiserlichen Deutschland ein neues Gebäude errichten wollten. Aber diese neuen Männer waren umgeben von einer Schar alter Beamter. Die Verfügungen, die sie trafen, wurden von den alten Beamten

Bert Brecht über die moderne Literatur.
Ein Gespräch mit dem Dramatiker.
 Originalbericht des „Neuen Wiener Journals“

Die Kritiker zählen Bert Brecht zu den Gewalttätigen, zu jener Richtung moderner Literaten und Stückschreiber, die die Anarchie auf die Bretter tragen und die den Ton mehr auf die Kraft des Wortes als auf die rohe Gewalt legen. Sie räumen sich mitunter wohl selbst, daß nur sie allein insane seien, die Naturkräfte auf der Bühne loszulassen und die Elemente zu entseelen.

Es ist darum nicht verwunderlich, daß Bert Brecht, der vor ein paar Tagen Wien einen kurzen Besuch abstattete, ein wenig von oben herab über die Sentimentalen und die Lyriker spricht. Daß man auch ihm eine starke lyrische Begabung zuschreibt, das will er nicht einmal recht für wahr haben. Es ist fast, als ob er es als Schwäche beträchete, zarte Gefühle zu haben, und als ob er sich seiner Innerlichkeit schämte. Die Kunst Bert Brechts ist sicherlich ein Kind der Revolution; darum sein unändlicher Haß gegen das Alte und seine Verachtung für die Tradition und jene Spielart des sogenannten Intellektuellen der Vorkriegszeit, der keine Gefühlsregung verstand, weil das zu den Verpflichtungen eines Mitgliedes der guten Gesellschaft gehöre, und darum seine Verachtung für jene Schicksale der Kriegs- und Nachkriegszeit, die unter dem Begriff des „Kleiderkaus“ stempelte. Er faßt alle diese unter den Begriff des „guten Theaterbürgers“ zusammen und ihn nimmt er aufs Korn.

Der gute Theaterbürger, meint Bert Brecht, ist zwar auch für das Revolutionsäre in der Literatur, denn er bildet sich ja ein, er sei ihr Gönner und Förderer und er sei, wie immer und überall, auch beim Theater für den Fortschritt. Aber er sieht das Unmöglichste in der Literatur nur weit hinten in der Tüfel. Zu Hause will er es beim Alten haben. Von seinem braven Parkettstuhle möchte er die Dinge so sehen, wie man sie schon zu Unglücksterzeiten zu sehen gewohnt war. Der gute Bürger wundert sich aber dennoch, daß ihm das Theater nicht mehr recht gefallen will, daß es ihm abgeschmackt, lässig und langweilig erscheint, daß die Szenen statt Spannung Gleichgültigkeit und die Liebeskonflikte statt sentimentaler peinliche Gefühle erregen. Schuld sind der Direktor und die Dramaturgen, die schlechte Stücke auswählten, schuld sind die Darsteller, die nicht spielen können, schuld sind die Regisseure, die ihr Handwerk nicht verstehen, aber beileibe niemals der Zuschauer, der nicht weiß, was er will. Die Folge davon ist, daß sich die Theater immer mehr zu überbieten suchen an Prunk und Ausstattung, an erlesenem Geschmack und allen möglichen Spitzfindigkeiten der Regie, um die Hohlheit, die der innere Mensch fühlt, durch das dem Auge Dargebotene überbieten zu lassen.

Der Mensch des 20. Jahrhunderts kann das Sentiment

Die Zeitung Neues Wiener Journal wird digitalisiert zugänglich gemacht von der Österreichischen Nationalbibliothek unter <https://anno.onb.ac.at/>. Brecht hat sie gelegentlich benutzt, siehe die Verweise auf Kommentare im Registerband der BFA: 10.1083, 17.484, 20.494 und 21.727. – Das Redakteurskürzel „G. D.“ konnte nicht entschlüsselt werden.

ausgelegt und durchgeführt. Durch diese Mauer konnte nicht ein Gran des Neuen durchdringen. Nicht anders ergeht es dem Dichter. Vom ersten Star bis zum kleinsten Schauspieler sind alle durchdrungen von der Tradition und die alte Form ist aus ihrem Spiel nicht zu entfernen. Je größer der Schauspieler, desto gefestigter ist seine Einstellung auf den Publikums willen

und desto schwieriger ist es, ihn zur Umstellung und zum Eingehen auf die Ideen moderner Dichter zu bewegen. Es ist so, als hätte man das neuerfundene Auto dem Droschkenkutscher als Sachverständigen zur Begutachtung übergeben. Der spannte sechs Pferde vor, weil er es mit zweien nicht vorwärts bringen konnte, und war natürlich überzeugt von der Unübertrefflichkeit seines leichten Wagens. So wirft uns der Theaterdirektor vor, daß er für das alte Stück einen oder zwei Stars, für das neue aber sechs brauche und daß dieses das Publikum dennoch ablehne. Wir aber sagen: weg mit allen Gäulen, der Motor fährt doch allein.

Das Stück, dem ich die Zukunft prophezeien möchte, ist das Dokumentenstück. Nicht was der Held einer Tragödie nach der Meinung eines Dichters gefühlt und gedacht haben könnte, nicht das poetische Zurechtstutzen einer Handlungsweise ist das Entscheidende, sondern was der Held

einer Tragödie oder sagen wir besser einer historischen Begebenheit wirklich getan und gesprochen hat, das wollen wir Moderne dem Zuschauer vor Augen führen. Wir wollen ihm nicht ein fertiges Charakterbild zeigen, in dem wir unsere Auffassung verankern, sondern wir wollen ihm die nackten Tatsachen zeigen. Jeder kann dazu seine eigene Einstellung haben und jeder kann sagen, ob ihm eine Tat gefällt oder nicht. Darum wird das moderne Drama auch statt des Einzelschicksals den Typus behandeln. Es wird aus dem individualistischen zum kollektivistischen Drama.

Der große Streit unter den Literaten, ob wir gut oder schlecht sind, das heißt, ob wir eine künstlerische Berechtigung haben oder nicht, ist, wie ich glaube, vollständig müßig. Denn heute schon zu sagen, wir sind schlecht, das wäre dumm. Und heute schon zu sagen, wir sind gut, das wäre gefährlich. Entscheiden wird darüber die Zukunft. G. D.“

BRECHT UND DIE DÄNEN ... UND DÄNINNEN

Ernst-Ullrich Pinkert

*Brecht og danskerne*¹ / *Brecht und die Dänen*² – das ist ein in jeder Hinsicht kolossales Buch: 751 Seiten im DIN A4-Format, reich illustriert, mit nützlichen Anmerkungen und zweckmäßigen Registern. Jahrzehntlang arbeitete der dänische Autor Hans Christian Nørregaard (1943–2019) an diesem Werk und konnte dabei auch auf seine vielfältigen Vorarbeiten über Brecht und dessen sechs Jahre im dänischen Exil zurückgreifen. Sein Interesse für Brecht vertiefte er in den 1960er Jahren, als er für die Freie Universität in Berlin ein Stipendium erhalten hatte. Zu den

erwähnten Vorarbeiten gehören Aufsätze, Interviews im Berliner Theaternilieu, das Aufspüren von Tagebüchern und unbekanntenen Briefen, Reportagen im Dänischen Rundfunk und auch Dokumentarfilme. Besonders bemerkenswert ist der zweistündige Film *Under stråtaget* („Unter dem Strohdach“), in dem er 1998 Brechts Arbeit und Leben im Svendborger Exil von 1933 bis 1939 dokumentiert. Nørregaard leitete auch noch die Arbeit an der ersten vollständigen Übersetzung der *Svendborger Gedichte* ins Dänische, die 2017 im Kopenhagener Verlag Multivers erschien.

Brecht und die Dänen wurde 2023 posthum veröffentlicht, doch das Manuskript lag bei Nørregaards Tod im Jahre 2019 abgeschlossen vor. Für die knappen Bildtexte zeichnen die Bildredakteure verantwortlich.

1 Hans Christian Nørregaard: *Brecht og danskerne. Fra premieren på *Laser og pjalter* i 1930 til Ruth Berlaus død i 1974*. Verlag Multivers: Kopenhagen 2023, ca. 52 €, ISBN 978-8-779174269.

2 Alle Übersetzungen aus dem Dänischen sind von mir; E.U.P.

Der Untertitel entfaltet die zeitliche Spannweite des Buches: *Von der Premiere der Dreigroschenoper 1930 [in Kopenhagen] bis zu Ruth Berlaus Tod 1974*. Der Text lässt auch erkennen, dass es Nørregaard nicht nur um Brecht und die Dänen geht, sondern auch um die Beziehung der Dänen zu Brecht. Das zeigen u. a. die ersten beiden Kapitel, wo das Verhältnis dänischer Theaterleute zu Brecht vor 1933 behandelt wird, und auch das Schlusskapitel über die Zeit nach Brechts Tod im Jahre 1956.

Die Erwähnung von Ruth Berlaus Tod im Untertitel dient nicht nur zur Markierung des zeitlichen Endpunkts der Untersuchung, sondern ist auch eine Hommage für die langjährige Weggefährtin Brechts. Nørregaard lässt keinen Zweifel an der herausragenden Bedeutung der Dänin Berlau als wichtigster Vermittlerin zwischen dem deutschen Schriftsteller und „den Dänen“. Die „rote Ruth“ – so ihr damaliger Spitzname in Kopenhagen – ist so etwas wie die heimliche Hauptperson, da sie allgegenwärtig ist, in mancher Hinsicht ist sie der rote Faden, der das Buch durchzieht und zusammenhält. Die neben Berlau wichtigste Dänin für die Brechts war die Schriftstellerin Karin Michaëlis, deren tatkräftige Hilfe entscheidend dafür war, dass die Familie überhaupt in Svendborg und Dänemark Fuß fassen konnte.

Nørregaard erwähnt in seiner kenntnisreichen Auseinandersetzung mit den Höhen und Tiefen des kulturellen Brecht-Betriebs in Deutschland auch das *Dreigroschenheft* und stellt fest, es sei „mehr als bloß ein Fan-Magazin“ (S. 14)³. Nørregaard selbst war auch „mehr als bloß“ ein Brecht-Fan; das beweist das Buch als Ganzes, denn es behandelt ein wichtiges Kapitel deutsch-dänischer Kulturbeziehungen. In diesem Kontext wird Brecht aber keineswegs heroisiert. Nørregaard behandelt von Brechts Drama-



Das Ergebnis von etwa 50 Jahren Beschäftigung mit Brecht und den Dänen; bisher leider nur auf Dänisch. Bestellbar bei SAXO: www.saxo.com/dk

tik vor allem die in Dänemark entstandenen Werke. Mit Kritik an Brecht hält er durchaus nicht hinter dem Berge. Die fortlaufende Bezugnahme auf Brechts Verhältnis zur jeweiligen Gegenwart in Deutschland – d. h. nach 1945 auch zum geteilten Deutschland – ist zu begrüßen: Sie überzeugt.

Das Buch zeichnet sich durch umfassende und gründliche Recherchen aus. Deren Ergebnisse werden in der Regel sehr ausführlich und bisweilen sehr detailverliebt wiedergegeben. Da das Buch für dänische Leser geschrieben wurde, setzt es die Kenntnis der dänischen Kultur- und Theatergeschichte voraus. Sollte es ins Deutsche übersetzt werden, dann wäre der bereits umfangreiche Anmerkungsapparat noch zu erweitern, um das Verständnis des skandinavischen sozial- und kulturhistorischen Kontextes zu erleichtern.

Durch den enormen Umfang des Buches wird keineswegs der Eindruck erweckt,

³ Davon zeugen auch seine zahlreichen Artikel, siehe <https://www.dreigroschenheft.de/register>.



Blick von oben auf Brechts Haus in Svendborg (Foto: EUP).

das Interesse für Brecht sei in Dänemark gleichfalls enorm gewesen. Dass die Brechts hier jahrelang im Exil leben konnten, wird keineswegs als Ausdruck antifaschistischer Gastfreundschaft oder gar durchgängiger Sympathie für den Schriftsteller Brecht bewertet. Zu seinen Lebzeiten war er mit seinen Stücken auf dänischen Bühnen durchaus nicht vom Erfolg verwöhnt. Den größten Erfolg hatte 1937 die Aufführung der *Dreigroschenoper* im Riddersalen-Theater. Ab 1938 wurde Brecht in der dänischen Presse zunehmend kritisch behandelt. Diese Kritik hielt auch nach 1945 noch an, wie die Besprechungen der Aufführung von *Mutter Courage* 1953 am Königlichen Theater beweisen. Die Kritiker werfen Brecht einen veralteten bzw. nichtssagenden Stil vor oder bezeichneten den Dramatiker ironisch als „Redner“, doch Nørregaard verteidigt ihn klug gegen diese Angriffe. Erst in den 1960er Jahren mutierte der Dramatiker vom Bürgerschreck zum modernen Klassiker. Als Höhepunkt seiner Anerkennung in Dänemark bewertet Nørregaard die Aufführung von *Schwejk im Zweiten Weltkrieg* am 5. Mai 1970. Am 25. Jahrestag der Befreiung des Landes von der Besetzung durch die deutsche Wehrmacht wurde das Stück aus dem Königl. Theater nämlich im

Fernsehen übertragen. Das war auch eine Verbeugung vor dem engagierten Antifaschisten Brecht.

Nørregaard zeigt, dass Brechts Leben „unter dem dänischen Strohdach“ kein Idyll war, dass er sich „an der Periferie“ des dänischen Kulturlebens befand und keine nennenswerte „Durchschlagskraft“ hatte (S. 12f.) Er ist weit davon entfernt, das Verhältnis der Dänen zu Brecht zu idealisieren. Nichts habe bis in die 50er Jahre darauf

hingedeutet, dass er in Dänemark nach seiner Abreise 1939 generell vermisst worden wäre. Das Fremdeln beruhte aber wohl auf Gegenseitigkeit, denn Brecht habe unter den Dänen „fremd gewirkt“ (S. 665). Diese Feststellung Nørregaards stützt sich u.a. auf das Urteil von Ruth Berlau.

Dass man Brecht nach seiner Abreise aus Dänemark nicht vermisste, wird von Nørregaard auch durch die problematische Nachbarschaft zu Deutschland erklärt. Das Land arrangierte sich nämlich mit dem südlichen Nachbarn – zuerst als Besatzungsmacht und später auch mit den beiden Staaten im geteilten Deutschland. Dass der Kommunist Brecht im westlichen Teil zur *persona non grata* erklärt worden war, wirkte sich anfangs auch negativ auf das Brecht-Bild in Dänemark aus.

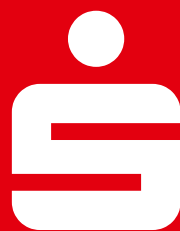
Welche Rolle Nørregaards Buch in der Brecht-Forschung spielen kann, wird vermutlich davon abhängen, ob es übersetzt wird und dadurch mehr Leserinnen und Leser erreicht. Es ist ein kolossales Buch – hoffentlich findet sich ein Verlag, der die ebenfalls kolossale Aufgabe schultert, das Buch zu übersetzen.



**Wir bringen Bewegung
in unsere Gesellschaft.**

Im Fokus stehen ökologisches,
soziales und faires Handeln.
Deshalb unterstützen wir viele
Aktionen und Projekte in unserer
Region.

Weil's um mehr als Geld geht.



**Stadtsparkasse
Augsburg**

BRECHT UND HEINZ LIEPMA(N)N

Michael Friedrichs

Der Name Heinz Liepmann (ab ca. 1940 nennt er sich Liepman) ist in der Brecht-Literatur kaum zu finden.¹ Auch in Bibliotheken sind seine Bücher heute selten vertreten. Der 1905 geborene Autor war hochproduktiv und erfolgreich: als Dramaturg und Theaterautor, als Romancier und Journalist. Anzukämpfen gegen diese unverdiente Vergesslichkeit unternimmt seit Jahren das Erich Maria Remarque-Friedenszentrum an der Uni Osnabrück (<https://www.remarque.uni-osnabrueck.de/liepmann/liepmann.html>). Hier stehen online umfangreiche Infos zu Liepmanns Leben und Werk. 2017 hat Wilfried Weinke auf Basis familiärer Bekanntschaft und viel Recherche einen dicken Band zu Leben und Werk veröffentlicht. Im Index dieses Buches erscheint Brecht 14x; nachfolgend eine Zusammenfassung.

Zunächst steht Liepmann Theaterstücken von Arnolt Bronnen und Brecht schroff ablehnend gegenüber („Inflationsdramatik“, Weinke S. 52). Er protestiert 1931 zusammen mit Feuchtwanger, Toller, Tucholsky und anderen gegen das Verbot des Gedichtbandes „Rote Signale“ (Weinke S. 104). Über Liepmanns Leben 1933 gibt es nur wenig Belegbares. Auf der Remarque-Homepage heißt es dazu:

1933, April: Öffentlicher Protest gegen die Diskriminierung Justin Steinfelds am Altonaer Stadttheater; 26. April: Verbot der Werke durch die Nationalsozialisten; 29. Mai: Uraufführung von [Jens C. Nielsen] *Drei Apfelbäume*. Ein Ha-

fenstück am Deutschen Künstlertheater Berlin Juni: Evtl. Inhaftierung im KZ Wittmorr bei Hamburg. Flucht aus Deutschland nach Paris (?), Mira Rosowsky bleibt in Hamburg; Juli: Evtl. Inkognito in Deutschland; September: Evtl. Inkognito beim Reichstagsbrandprozess in Leipzig; 29. November: In Amsterdam; Dezember: *Das Vaterland*. Ein Tatsachenroman

Im April 1934 veröffentlichen Brecht und Liepmann aus dem Exil Artikel in derselben Ausgabe der Zeitschrift „Die neue Weltbühne“: Brechts Gedicht „An die Kämpfer in den Konzentrationslagern“ und Liepmanns „Präsident Blunck“ (Weinke S. 166). Am 11. Juni 1935 wird die vierte Liste von Personen, denen die Staatsangehörigkeit entzogen wurde, veröffentlicht, darauf stehen sowohl Brecht wie Liepmann (Weinke S. 178).

Irgendwann geriet Liepmann in die Abhängigkeit von Morphium und, damit verbunden, in Gefängnis-aufenthalte. In einem undatierten Brief an die mit ihm befreundete Mira Rosowsky schreibt er:

Ich habe hier Bücher von Zola und Upton Sinclair gelesen und über Brecht gedacht: ich beneide diese Leute, wie ich die beneide, die zur Kirche gläubig gehen. Es ist dasselbe falsche: Niemand – keine Organisation und kein gemeinsamer Gott – kann jemand helfen. Jeder nur sich selber. Auch die Brecht etc. sind darum glücklich als Sozialisten, weil es sie befriedigt und nicht, weil sie Anderen helfen. (Weinke S. 197)

Liepmanns Abhängigkeit wurde auch Thema bei einer zufälligen Begegnung, über die zwei Entwürfe von Brecht erhalten sind: der Entwurf eines Leserbriefs an die „Times“ (BFA 28, S. 567) vom November 1936 (vermutlich nicht abgeschickt)², sowie die Notiz

2 Der „Times“-Artikel, auf den Brecht sich bezieht, lag den BFA-Herausgebern nicht vor, ebenso wenig Weinke; Hecht nennt ein Datum: 30.10.1936 (Chro-



716 Seiten, ISBN 978-3847106487

1 Mir begegnete er erstmals in der Liste von Brechts KZ-Erwähnungen (siehe nachfolgenden Artikel).

„[Über Heinz Liepmann]“, auf etwa 1938 datiert (BFA 22, S. 477f). Darin heißt es:

Ich lernte Heinz Liepmann auf einem Oceanliner kennen und er lieb mir sein Buch über Konzentrationslager.

Brecht führt dann (mit lesenswertem Sarkasmus gegenüber der Zeitung) aus, wichtig sei nur, dass Liepmann die Wahrheit über Deutschland schreibe, und unerheblich, dass er, um dazu nach seinen Erfahrungen in der Lage zu sein, Rauschgift benötige. Die erste Reise nach New York unternahm Brecht von Oktober 1935 bis Februar 1936; die BFA datiert die Begegnung auf die Rückreise.

Das von Brecht erwähnte „Buch über Konzentrationslager“ von Liepmann, „Das Vaterland“, war auf Deutsch bereits 1933 in Amsterdam und 1934 auf Englisch in New York und London erschienen, im gleichen Jahr auch in weiteren Übersetzungen in Amsterdam und Oslo (Bibl. Remarque).

Im April 1937, inhaftiert in England, bittet Liepmann die mit ihm befreundete Mira Rosovsky, Brecht zu grüßen; über deren Bekanntschaft mit Brecht scheint nichts Näheres bekannt zu sein (Weinke S. 203). – 1942 schreibt Liepmann kurz vor Antritt eines Gefängnisaufenthalts in den USA an Mira Rosovsky in New York „neueste Informationen zu Tätigkeiten von Leo Mittler und Bertolt Brecht in Hollywood“ (Weinke S. 323). Im Februar 1946, erneut in Haft, fragt er sie, „ob sie davon gehört habe, dass Schriftsteller wie Bertolt Brecht oder Hermann Kesten nach Deutschland zurückkehren wollten“ (Weinke S. 353). – Im November 1946 ist Mira Rosovsky in Hollywood, in Begleitung des Schauspielers Montgomery Clift; Liepmann erkundigt sich, ob sie Bedarf an Kontakten und Unterstützung habe: „If Berthold Viertel and Kortner and Lewis and Mittler will want to help you, and maybe Brecht“ (Weinke S. 369).

nik, S. 495). Er liegt im Brecht-Archiv nicht vor (freundliche Auskunft Synke Vollring, 31.1.2024).

Nach Brechts Tod besucht Liepmann mit seiner Frau Ruth eine Brecht-Woche in Berlin, geht viel ins Theater, liest auch den „Galilei“; er schreibt darüber: „ich kam mir vor wie Gulliver unter den Kommunisten“ (Weinke S. 487). – Liepmann veröffentlicht ebenso wie Brecht ein Buch im Gebrüder Weiß-Verlag Berlin, 1959: „Verbrechen im Zwielicht“ (Weinke S. 486).

Aber es gibt noch frühere Bezüge Liepmann-Brecht, als Weinke erwähnt. Liepmann schreibt 1924 als Dramaturg des Staatlichen Schauspielhauses Berlin einen Brief an Brecht, lobt dessen Stück „Leben Eduards des Zweiten von England“ und bewirbt sich um die Uraufführung (Hecht Chronik, S. 166). – Im „Berliner Börsen-Courier“ vom 1.2.1929 schreibt Brecht über eine Inszenierung von Jessner im Staatlichen Schauspielhaus Berlin: „Letzte Etappe: Ödipus“ (BFA 21, S. 178f), Helene Weigel spielt da die Magd der Jokaste, Lotte Lenja die Ismene, und die Stückbearbeitung, die Brecht ausgesprochen positiv beurteilt, stammt von Liepmann (BFA 21, S. 710f). – 1930 gehört Liepmann zum Bekanntenkreis von Kurt Weill und Elisabeth Hauptmann (Hecht Chronik, S. 280).

Das Buch „Das Vaterland“ wurde 1979 vom Konkret Literatur Verlag und 1981 vom S. Fischer-Verlag in der Reihe „Bibliothek der verbrannten Bücher“ neu herausgegeben, mit einem Vorwort von Heinrich Böll. Böll schreibt u.a.:

Liepmann schildert die Verbreitung des Schreckens in allen Lebensbereichen: in Schule, Straßenbahn, Nachbarschaft, Berufsleben, Zeitungswesen, und er schildert es auf eine besonders eindringliche und beschämende Weise im Schriftstellerverband [...] Dieser Geist provinziell grundierten Ressentiments grault immer noch ziemlich laut vor sich hin, und ihm wird gelegentlich sogar von amtierenden demokratischen Kultusministern Reverenz erwiesen.“ (S. 8)

BRECHTS HÄUFIGE ERWÄHNUNG VON KONZENTRATIONSLAGERN

Michael Friedrichs

Die Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe (BFA) enthält im Registerband, unauffällig platziert (S. 582f.), ein beachtenswertes Register von Stellen, an denen Brecht von Konzentrationslagern oder Lagern spricht oder im Kommentar eine entsprechende Erläuterung gegeben wird. Es sind 88 Stellen: in Bd. 4, 7, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30; davon 54 nur im Kommentarteil (in der Tabelle *kursiv*).

Die namentlich genannten Lager und Konzentrationslager sind (in alphabetischer Reihenfolge): Heimkehrerlager Lechfeld, Internierungslager Les Milles, Internierungslager Saint Nicolas, Internierungslager Vernet, Kriegsgefangenenlager USA, KZ Auschwitz, KZ Börgermoor, KZ Buchenwald, KZ Dachau, KZ Emsland, KZ Ettersberg, KZ Lichtenburg, KZ Oranienburg, KZ Papenburg-Esterwegen, KZ Ravensbrück, KZ Sachsenhausen, KZ Sonnenburg, KZ Ziegelhof, Sol-Ilezk, Lager bei Orenburg (Sowjetunion), Warschauer Ghetto.

Als jemand, der durch die Flucht unmittelbar nach dem Reichstagsbrand seine eigene Internierung und Ermordung knapp vermeiden konnte, hat sich Brecht intensiv um Kenntnisse über die Entwicklung bemüht, hat sie festgehalten und geschildert. Über die drei Perioden vor dem Krieg, im Krieg und nach dem Krieg verteilen sich die Texte etwa gleichmäßig; nur wenige Jahre bleiben leer (allerdings sind nicht alle Notizen zweifelsfrei datierbar). Es gibt aber auch bereits eine einschlägige Spur von 1914.

Bei den Textstellen geht es um 22 Journalinträge, 22 zunächst ungedruckte Entwürfe, 16 Briefe, 10 Dramenstellen („Furcht

und Elend des III. Reiches“, „Flüchtlingsgespräche“ und „Schweyk“), 9 Gedichte¹, 2 Notizen, 1 Artikel und 1 Radiovortrag. Nur wenig davon konnte Brecht zeitnah veröffentlichen.

In den ersten Jahren nach 1933 waren es außer Juden vorwiegend politische Nazi-Gegner, die in Lager verschleppt wurden, und sie sind in den meisten dieser Texte auch Brechts Thema. Den Beginn der Judenvernichtung im großen Stil registriert er ebenso wenig wie die meisten seiner Zeitgenossen; immerhin liest er in den USA bereits im November 1943 darüber.² Dass er das nicht einordnen kann, damit nicht fertig wird, es literarisch nicht behandelt, ist festzustellen. Die Dimension des Problems hat er immerhin benannt³:

Die Vorgänge in Auschwitz, im Warschauer Ghetto, in Buchenwald vertragen zweifellos keine Beschreibung in literarischer Form. Die Literatur war nicht vorbereitet auf und hat keine Mittel entwickelt für solche Vorgänge. (vermutlich Sommer 1948; BFA 23, 101)

- 1 Merkwürdigerweise nicht im Lager-Register berücksichtigt wurde das Gedicht „An die Kämpfer in den Konzentrationslagern“ (BFA 11, S. 227) von 1933. In der Tabelle ergänzt.
- 2 Es handelt sich um den Artikel von Elma Dangerfield, „The Battle of the Ghetto“ aus der Zeitschrift *The Nineteenth Century and After* vom Oktober 1943, mit erstaunlich detaillierten Informationen über die Judenvernichtung in Polen. Brecht notiert seine Lektüre am 11.11.43 (BFA 27, 181f.; vgl. dgh 3/2016). Diese Journalnotiz (mit Kritik am deutschen Nationalismus) wurde nicht ins Register der Konzentrationslager aufgenommen, wohl weil hier das Wort KZ nicht benutzt wird.
- 3 Vgl. das bekannte Diktum Theodor W. Adornos „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ in seinem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft*, 1949 geschrieben, 1951 veröffentlicht.

Wir sprechen davon, daß beim Anblick von Auschwitz die Literatur in Ohnmacht fällt.“ (1950; BFA 27, 312)

Wissenswert auch, dass er sich an der Diskussion um die Gestaltung der Gedenkstätte Buchenwald bereits 1952 beteiligt hat und dazu 1955 Entwürfe machte (BFA 27, S. 363 + 596).

*

Eine eigene Beobachtung der Situation in einem Kriegsgefangenenlager hat Brecht 1914 in Lagerlechfeld gemacht, wie sein Bruder Walter berichtet hat⁴:

Schon wenige Wochen nach Kriegsbeginn trafen auf dem Lager Lechfeld die ersten Kriegsgefangenen ein. Wir hörten davon und machten uns mit unseren Fahrrädern auf den Weg. Es war ein Septembernachmittag, wir hatten uns mit Äpfeln, Birnen und Pflaumen versehen, auch mit Kuchen und Schokolade, um den Gefangenen etwas reichen zu können. Wir sahen sie schon von weitem, französische Infanteristen, die noch die roten Hosen tru-

gen. Man ließ uns nahe heran, der Stacheldrahtzaun war so locker gefügt, daß wir die Soldaten auch ansprechen konnten. [...] Wir fuhren nachdenklicher heim, als wir gekommen waren.

Der 16-jährige Bert Brecht selbst hat über diesen Ausflug zum Lager in seiner damals intensiven journalistischen Tätigkeit nichts notiert (oder ein entsprechender Text wurde nicht gedruckt). Aber er lässt die Erfahrung anklingen in seinem „Augsburger Kriegsbrief“ vom 18.9.1914, erschienen in der *München-Augsburger Abendzeitung*, in dem er eine Vortragsveranstaltung „Kriegsgefangenen in Frankreich“ im Augsburger Stadttheater bespricht: „Mit etwas bitterer Stimmung denke ich an die Behandlung der Franzosen auf dem Lechfeld.“⁵

Dies ist ein Entwurf, der zur Diskussion einladen soll – vielleicht sind noch mehr Ergänzungen zu machen.

⁴ in: *Unser Leben in Augsburg, damals*, Frankfurt 1984, S. 219f.)

⁵ BFA 21, S. 28; diese Andeutung wird im Kommentar nicht erläutert und die Bedeutung „Lager“ nicht erfasst. In der Tabelle ergänzt.

Lager und Konzentrationslager chronologisch (lt. Registerband, S. 582f., + 2 Ergänzungen*)

Bd	Seite	Lager	Titel/Thema in BFA	Text	Datum
21	28, 599	Kriegsgefangenenlager Lechfeld	Augsburger Kriegsbrief*	A	18.9.1914
11	227	KZ	An die Kämpfer in den Konzentrationslagern*	G	1933
11	380	KZ Sonnenburg	Sonnenburg	G	1933
22	19	KZ	[Über die Niederlage]	E	Herbst 1933
22	29, 885	KZ	[Argument gegen Hitler]	E	um 1933
22	886	KZ	[Entwurf für ein Braunbuch]	E	um 1933
18	530	KZ	„Der Widerspruch“, Me-Ti	E	1934-40
22	38	KZ	[Über die moderne tschechoslowakische Literatur]	E	Sommer 1934
28	721	KZ Oranienburg	Brief an Grosz	B	Mai 1934
14	617	KZ Börgermoor	Das Grabmal des unbekanntenen Soldaten der Revolution („Moor“)	G	ca. 1935
22	919	KZ	Radiovortrag Bertolt Brecht	V	Frühjahr 1935
28	547, 779	KZ Dachau	Brief an Grosz	B	Feb. 1936

12	382	KZ	Die Liebe zum Führer	G	1937
14	643	Sol-Ilezk, Lager bei Orenburg (Sowjetunion)	Carola Neher	G	1937
29	15, 580	KZ Dachau	Briefvorlage	B	März 1937
29	58	KZ	Brief an Korsch	B	Nov. 1937
29	590	KZ	Brief an Borchartd	B	Mitte 1937
4	453	KZ Papenburg-Esterwegen	Furcht und Elend	D	1938
4	537	KZ Oranienburg	Furcht und Elend	D	1938
4	537	KZ Sachsenhausen	Furcht und Elend	D	1938
4	543	KZ Börgermoor	Furcht und Elend	D	1938
4	543	KZ Emsland	Furcht und Elend	D	1938
12	374	KZ Sonnenburg	Auf den Tod eines Kämpfers für den Frieden	G	1938
12	374	KZ Papenburg-Esterwegen	Auf den Tod eines Kämpfers für den Frieden	G	1938
19	700	KZ	Ein Irrtum	E	1938
22	370, 1021	KZ Sonnenburg	[Carl von Ossietzky]	E	Mai 1938
22	478, 1052f	KZ	[Über Heinz Liepmann]	N	Okt. 1938?
22	1021	KZ Oranienburg	[Carl von Ossietzky]	E	Mai 1938
22	1021	KZ Papenburg-Esterwegen	[Carl von Ossietzky]	E	Mai 1938
26	609	KZ	Journal Dänemark	J	Juli 1938
18	614	Heimkehrerlager Lechfeld	Mies und Meck	E	1939?
18	622	KZ	Mies und Meck	E	1939?
22	1066	KZ Buchenwald	Notizen zu Heinrich Manns „Mut“	E	Frühjahr 1939
22	1066	KZ Ettersberg	Notizen zu Heinrich Manns „Mut“	E	Frühjahr 1939
29	144	KZ	Brief an Martner	B	Mai 1939
18	199	Lager Dachau	Flüchtlingsgespräche	D	1940
18	585	KZ Dachau	Flüchtlingsgespräche	D	1940
18	585f	KZ	Flüchtlingsgespräche	D	1940
18	586	KZ Börgermoor	Flüchtlingsgespräche	D	1940
26	653	Internierungslager Les Milles	Journal Finnland	J	Juni 1940
26	661	Internierungslager Les Milles Internierungslager Saint Nicolas	Journal Finnland	J	August 1940
29	646	KZ, Internierungslager Les Milles	Brief an Feuchtwanger	B	6.11.1940
29	644, 646	Internierungslager Saint Nicolas	An die American Guild for German Cultural Freedom	B	1.8.1940
12	154, 419	Internierungslager Les Milles	„Bild 13“, Kriegsfiabel	G	1940, 1955
27	374	KZ Ziegelhof, Internierungslager Les Milles	Journal Amerika	J	22.7.1941
29	656	KZ	Brief an Korsch	B	Sept. 1941
29	654	Internierung Frankreich	Brief an Korsch	B	Aug. 1941
27	401	Internierung Frankreich	Journal Amerika	J	7.2.1942
23	432	KZ	The Other Germany: 1943	E	Herbst 1943/ Frühjahr 1944

7	197, 442	Kazett	Schweyk	D	1943
27	149	KZ	Journal Amerika	J	Februar 1943
27	163	KZ	Journal Amerika	J	August 1943
27	472	KZ	Journal Amerika	J	30.9.1943
27	454	KZ Lichtenburg	Journal Amerika	J	16.2.1943
27	454	KZ Börgermoor	Journal Amerika	J	16.2.1943
20	539	KZ	Silent Witness	E	1944
27	205	KZ	Journal Amerika	J	Sept. 1944
27	490	KZ Buchenwald	Journal Amerika	J	Sept. 1944
27	490	KZ Dachau	Journal Amerika	J	20.9.1944
29	689	Kriegsgefangenenlager USA	Brief an Heinrich Mann	B	13.3.1944
29	364	KZ Dachau, Oranienburg, Buchenwald	Brief an Berlau	B	Sept. 1945
15	425	KZ Papenburg-Esterwegen	Werner Finck	G	1947
23	101, 467	KZ Buchenwald	Gespräche mit jungen Intellektuellen	E	Sommer 1948?
23	101, 467	KZ Auschwitz*	Gespräche mit jungen Intellektuellen	E	Sommer 1948?
23	101, 467	Warschauer Ghetto	Gespräche mit jungen Intellektuellen	E	Sommer 1948?
23	102	KZ	Gespräche mit jungen Intellektuellen	E	Sommer 1948?
27	529	KZ	Journal Schweiz	J	13.4.1948
27	531	KZ	Journal Schweiz	J	1.9.1948
27	533	KZ	Journal Schweiz	J	19.10.1948
27	538	KZ Börgermoor	Journal Berlin	J	23.10.1948
23	108, 470	KZ, Internierungslager Vernet	[Antworten auf Fragen eines westdeutschen Schriftstellers]	E	Sommer 1949
23	473	Internierungslager Les Milles, Internierungslager Saint Nicolas	Gruß an Feuchtwanger	A	1949
27	546	KZ	Journal Berlin	J	6.1.1949
27	312, 559	KZ Auschwitz	Journal Berlin	J	25.5.1950
27	573	KZ Auschwitz	Journal Berlin	J	24.2.1952
27	330	KZ Buchenwald	Journal Berlin	J	3.2.1952
27	572	Gedächtnisstätte / Gedenkstätte Buchenwald	Journal Berlin	J	3.2.1952
24	552	KZ	Bemerkungen zu „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“	N	1953?
30	165	KZ Auschwitz	Brief an Maria Rentmeister	B	27.2.1953
30	184	KZ Ravensbrück	Brief an Suhrkamp	B	1.7.1953
23	363, 596	KZ Buchenwald, Gedächtnisstätte / Gedenkstätte Buchenwald	Gedächtnisstätte Buchenwald	E	Um 1955
24	533	KZ Dachau	„Galilei“-Vorwort [2]	E	1955?
30	473, 660	KZ Buchenwald	Brief an Kilian	B	Aug. 1956
30	654	KZ	Brief an Kaul	B	1.7.1956

NEU: LUSTIGER ABENTEUER-COMIC



Jakob und das goldene Fugger-Ei

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



RESCHPEKT,
BRECHTIG, DU
HAST TALENT!

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