

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

32. JAHRGANG

HEFT 4/2025



**GESPRÄCH MIT GEORG ARNOLD ÜBER „GABLERS TAVERNE“ (FOTO)
VOLKMAR HÄUSSLER: „KINDERKREUZZUG“-ILLUSTRATIONEN
ZUE SONG ÜBER BRECHTS VERSION EINES GEDICHTS VON MAO
ULRICH FISCHER ÜBER FRANZ/FRANK WARSCHAUER**

MARO

BRECHT.

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



Brechtshop in der
**BUCHHANDLUNG
AM OBSTMARKT**

Büchergilde · Brechtshop

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

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

DER AUGSBURGER

Von „Gablers Taverne“ zu „Tretweins Weizenbier-Stube“	3
Ein Gespräch mit Georg Arnold <i>Michael Friedrichs</i>	

FREUNDSCHAFT

Franz/Frank Warschauer und Bertolt Brecht – Der Beginn einer Freundschaft	6
<i>Ulrich Fischer</i>	
Hedda Kuhn und Bertolt Brecht	10
Eine Studentenliebe zwischen Krieg und Inflation 1917–1922 <i>Ulrich Fischer</i>	

THEATER

Mauler First!	16
Dušan David Pařízek bringt „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ auf die Bühne des Berliner Ensembles <i>Katrin Dollinger</i>	
Die Anna in „Trommeln“: Erarbeitung einer Rolle	19
<i>Julia Moßburger</i>	
Brecht/Weills „Mahagonny“ an der Deutschen Oper Berlin: So langweilig kann Oper sein	20
<i>Ernst Scherzer</i>	
Zweimal <i>Dreigroschenoper</i> am Rhein: Konstanz und Bonn	21
Und ein Brecht-Komponist zu entdecken <i>Ernst Scherzer</i>	
<i>Mutter Courage</i> im Zirkuszelt	22
Bertolt Brecht am Theater Koblenz <i>Ernst Scherzer</i>	
Brechts „heilige Johanna“ in Düsseldorf	24
Die Schauspieler sind hier immer noch erste Klasse <i>Ernst Scherzer</i>	
Spannend: <i>Der Zar lässt sich photographieren</i> und <i>Die sieben Todsünden am Pfalztheater</i>	

Kaiserslautern	25
<i>Andreas Hauff</i>	

LYRIK

Verfremdung und Poesie: Brechts Rezeption chinesischer Lyrik am Beispiel von Mao Zedongs „Qinyuanchun • Schnee“	30
<i>XUE Song</i>	
Brechts <i>Svendborger Gedichte</i> – endlich in Svendborg	38
<i>Ernst-Ullrich Pinkert</i>	
Die <i>Svendborger Gedichte</i> fanden im Krieg den Weg nach England	40
<i>Michael Friedrichs</i>	

KUNST

Brechts „Kinderkreuzzug 1939“ als Künstlerthema	41
<i>Volkmar Häußler</i>	

REZENSIONEN

Noch konkurrenzlos: Neuausgaben bei Suhrkamp	44
Weitere Neuerscheinungen	45

Methusalem in um 10 Jahre verjüngt

Was sind doch Zahlendreher für verrückte Kobolde! Sie schlüpfen aus geheimen Sphären genau dort hin, wo man sie nicht braucht. Machen aus einer jung gebliebenen Neununddazigerin ein olles Mütterchen, das solcherlei Zauberei gar nicht ab mag. Und den verursachenden Schattengreis gleich hinterher, so dass beide im Rampenlicht des Dreigroschenheftes (3/2025, S. 23) schamvoll auf ihre Entzauberung hoffen müssen.

So bleibt mir nichts anderes übrig, als die Frau Dr. Katrin Pieper um 10 Jahre zu verjüngen! (Und mich gleich mit.) Danke, liebes 3gh.

Ich hoffe, dass mir diesmal der Fettnäppchen-Kobold nichts unter die Füße zaubert.

Herzliche Grüße Volkmar Häußler ☞

Brechts Werk wird bestürzend aktuell. Gewaltige Vernichtungs- und Eroberungskriege finden statt, als hätte es UNO-Gründung und friedliche Koexistenz nie gegeben, das Stichwort „Atomkrieg“ ist wieder aktuell. Die Situation spiegelt sich bereits in den Theatern, „Mutter Courage“, „Heilige Johanna“, „Mahagonny“ erzeugen Gänsehaut; wir haben Besprechungen mehrerer Inszenierungen bekommen. Und der Kreativwettbewerb des Brechtkreises für den Raum Augsburg macht zum Thema Kinder im Krieg, angeregt durch den „Kinderkreuzzug 1939“, zu dem Volkmar Häußler Grafiken herausgesucht hat.

Natürlich finden sich auch wieder Arbeiten mit historischem Fokus im Heft: Im Gespräch mit dem Augsburger Georg Arnold war Neues zu der im Brecht-Freundeskreis so beliebten „Gablers Taverne“ zu erfahren. Ulrich Fischer hat Wissenswertes über Frank/Franz Warschauer sowie über Hedda Kuhn ermittelt. Die chinesische Germanistin Xue Song analysiert Brechts Version eines Gedichts von Mao Zedong. Das Brecht Hus in Svendborg konnte eine originale Erstausgabe der „Svendborger Gedichte“ erstehen. Suhrkamp stellt sich auf die Situation ein, dass Ende 2026 das Copyright für viele Brecht-Werke ausläuft, und bringt eine Serie von acht Theaterstück-Neuausgaben – immerhin. Inzwischen sehen nicht nur Buchhändler mit Sorge, dass immer mehr zentrale Werke zu Brecht nicht mehr lieferbar sind – etwa die großen Biografien oder auch Frisch/Obermeier. Von der großen Werkausgabe gar nicht zu reden. Was sind das für Zeiten ... ¶

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:

MaroVerlag, Zirbelstraße 57a, 86154 Augsburg

Telefon: 0821-41 60 33

www.maroverlag.de

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung:

MaroVerlag

Ethikbank

Swift-Code: GENODEF1ETK

IBAN: DE69 8309 4495 0003 2106 26

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat: Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Katrin Dollinger, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs,

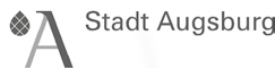
Andreas Hauff, Volkmar Häußler, Julia Moßburger,

Ernst-Ullrich Pinkert, Ernst Scherzer, Xue Song.

Titelbild: Eingang zur ehemaligen „Gablers Taverne“, Vorderer Lech 4 in Augsburg (Foto Sept. 2025: mf)

Druck: Saxoprint GmbH, Dresden

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die Stadt Augsburg



bert brecht kreis • augsburg e.v.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

VON „GABLERS TAVERNE“ ZU „TREUTWEINS WEIZENBIER-STUBE“

Ein Gespräch mit Georg Arnold

Michael Friedrichs



Ein Foto von „Gablers Taverne“ im Originalzustand ist wohl nicht erhalten. Dieses Bild, das wir dem Buch von Frisch/Obermeier, Brecht in Augsburg, 1986, entnehmen (Fotograf unbekannt), dürfte in den 20er Jahren entstanden sein. Wie im Gespräch erläutert, war damals die Toreinfahrt der einzige Zugang.

Im Adressbuch ist Christian Gabler 1904 nicht als Gastwirt eingetragen, sondern als „Branntweinbrennereibesitzer“. Bei Franz Treutwein steht später neben „Gastwirt“ auch „Spirituosen, Essigfabrikation“.

Adressbuch Augsburg 1904: Christian Gabler

6.	
Gaar	Franz, ehem. Tagelöhner, Fuggerei 31/1.
Gabel	Johr., Schneidermstr., Elias Vollpl. C 321/II.
Gabler	Anton, Priv., Brauentorstr. E 8/II.
—	Christ., Brauntweindr.-Bes., Bd. Lech A 483/0.
—	Joh., Kaufm., Langenmantelstr. 30/1.
—	Joh., Nagaz.-Arb., Pfärdle E 109/1.
—	Judw., Kaufmann, (Agenturgeschäft), Brauentorstr. E 8/II. ☞ 565.
—	Taver. Privatier, Hallstr. B 154 ^{1/2} /I.
Gabriel	Kriedr., Korbmstr., Rammgartnau 3/0.

Durch Vermittlung von Gerhard Gross, dem Sohn von Paula Banholzer, kam ich kürzlich in Kontakt mit Georg Arnold, dem Enkel von Franz Treutwein, der 1919 die Stammkneipe des Brecht-Freundeskreises übernahm, „Gablers Taverne“. Sie hieß dann „Treutweins Weizenbierstube“, eine die Familie über Generationen prägende Einrichtung. Georg Arnold, Jahrgang 1941, ist quasi in der Gastwirtschaft aufgewachsen, und die Großeltern haben ihm viel von früher erzählt. Gut, dass er ein Gedächtnis hat wie ein Aktenordner.

„1919 haben meine Großeltern Franz und Franziska Treutwein das Haus gekauft, für 16.000 oder 19.000 Goldmark, das entspräche heute etwa 840.000 €. Sie nahmen dafür eine 25-jährige Hypothek auf. Verkäufer war das Ehepaar Gabler, er kränkelte, hatte den Krieg mitgemacht. Die Großeltern Treutwein waren bäuerliche Schwaben. Sie hatten sich bei der MAN im Kriegseinsatz kennengelernt, standen gemeinsam am Fließband: Granaten verpacken. Haben dann geheiratet und sich umgeschaut nach einem Dauerarbeitsplatz. Die Gablers lernten sie durch einen Immobilienmakler kennen.“

Die Stammgäste haben sie übernommen. Im Lechviertel gab es bereits 12 Gaststätten, also wollten sie sich unterscheiden. Noch nicht so geläufig war damals das Weizenbier. Da-

Einwohnerbuch Augsburg 1926: Franz Treutwein

439		Tröger
t.	Treutwein	Emil, Schlosser, Alpenstr. 33/0.
—	Georg, Kaufmann (Teilhab. d. Fa.: Theodor Schmalhofer), Feinstoffhandlg., Imhofstr. 76/1. ☞ D 192. ☞ 1809.	
e	—	Kunigunde, Modelldr.-Be., Pfannenstiel 21/III.
Treutwein	Franz, Schwitt, Spirituosen, Essigfabrikation, Bord. Lech A 483/0 u. 1.	
it	—	Joh., Hausmstr.-Geh., Sonnenstr. 5/1.
↳	Trey	Albert, Eisenbretler, Fröbelstr. 27a/II.

Das Haus
„Vorderer Lech 4“
(früher: A 483) mit
seinem mächtigen
Tor im heutigen
Zustand
(2025, Fotos: mf)



her „Treutweins Weizenbierstube“. Aber der Name Gabler hielt sich noch. Das Bier kam von der Brauerei Ehnle in Lauterbach.

Die Großeltern bekamen zwei Kinder; das erste, ein Mädchen, bekam Kinderlähmung und starb. Das zweite war wieder ein Mädchen, geboren 1919. Nach damaliger Auffassung konnte ein Mädchen die Wirtschaft nicht übernehmen. So setzten die Eltern ihre Hoffnung auf deren künftigen Sohn – meinen Gesprächspartner – aber auch er sah sich dann nicht als Gastwirt. Daraufhin haben die Großeltern nach 40–45 Jahren das Wirtshaus aufgegeben.

„Es gab keine Speisen, nur Bierwirtschaft. Es kamen fast nur Stammgäste; das Lechviertel war arm. Die Arbeiter hatten mehrere Stammwirtschaften und kamen nach der Arbeit. An einem Tag in der Woche kamen sie in diese Wirtschaft.“

Meine Mutter war fürs Geschäft nicht geeignet. Sie musste das Bier zu den Tischen bringen. Sie wurde in den Hintern gekniffen, die Arbeit war ihr verleidet. Deshalb sollte ich so früh wie möglich die Wirtschaft übernehmen.

Das Haus hatte keine Seiteneingänge. Der Eingang ist so groß, dass Pferdefuhrwerke rein- und über die Weiße Gasse – Pfladergasse – Hollplatz wieder rausfahren konnten. Unter dem Keller liegt noch ein weiterer Keller, gefüllt mit Bauschutt. Es war ehemals eine Brauerei. Gewohnt hat man auf winzigem Raum. Der Lechkanal war damals überdeckt, das war Verkehrsfläche. Im 2. Weltkrieg wurde er abgedeckt für die Feuerwehr. Die Häuser waren feucht und muffelig.

Als Brecht 1919 nach München ging, kam er immer noch viel nach Augsburg. Erst ca. 1921 löste sich die Gruppe allmählich auf, nicht Knall auf Fall.

Meine Mutter kannte die Bi, sie kam öfter in die Wirtschaft. Von meiner Mutter weiß ich,

dass Bi bis 1924¹ gelegentlich in die Wirtschaft kam. Meine Mutter war auch auf der Beerdigung der Bi². Gerhard Gross hat meiner Mutter das bekannte Foto vom Haus geschenkt, das in einigen Brecht-Biografien abgebildet ist: ‚Treutweins Weizenbier-Stube‘. Eine handfeste Erinnerung habe ich an die Bauern aus der Friedberger-Meringer Gegend. Sie kamen an Markttagen, die Märkte waren damals voneinander getrennt: Holz, Heu, Enten, Gänse, Eier, Fisch ... an unterschiedlichen Tagen und Orten.

Die Ochsengespanne wurden zwischen Jakobertor und Jakobskirche quer geparkt. Danach ging man in eine der Wirtschaften. Es gab niemals Krach, immer wurde die Zeche bezahlt.

Der familiäre Bezug zu Gablers wurde von meinen Großeltern fortgesetzt.“

Das Folgende erinnert Georg Arnold aus den Erzählungen seines Großvaters.



„Etwa ab 1915/16 kam eine Gruppe von Radaumachern in die Wirtschaft – eine Störung für die Stammgäste. Einer mit einer Stimme wie eine Krähe setzte sich auf einen der Tische und fing an zu singen! Lieder vom Himmel, von Liebe, Gras, Wolfzahnau. Die Stammgäste fühlten sich gestört, haben aber erstaunt zugehört. Die Klampfe hatte er nicht immer dabei. Es wurde z.B. Baal vorgetragen, als Gemeinschaftsarbeit. Sie haben sich gegenseitig in Schwung gebracht; die Stammgäste haben es hingenommen. Die Mitglieder im Brecht-Kreis wechselten.

Brecht hat oft Freunde eingeladen. Einmal hatte er aber kein Geld dabei. Mein Großvater war im Krieg in Frankreich und Serbien und verstand keinen Spaß, er war ein harter Bursche geworden. Er hatte keine Kumpels unter den Stammgästen, trank immer nur eine Halbe. Er bestand auf sofortiger Bezahlung ... und jetzt? ‚Na gibsch mir die Klampfen.‘ Brecht: ‚Ja, aber ohne die Saiten.‘ Es ging um eine Zeche von 8 Mark; Brecht hat die Klampfe

nie mehr abgeholt.³ Daraufhin hat Brecht das Luftgitarrenspielen erfunden. Seine Gitarre ist im Speicher gelandet, ich habe oft danach gesucht, sie ist aber nicht mehr da.

Mein Vater, geboren 1904, verabscheute Brecht zutiefst. Er hat seine religiösen Gefühle verletzt gesehen. War katholischer Sonntagskirchgänger. Brecht habe auf dem Gelände vom Kanal gesessen, die Füße baumeln lassen und sich provokativ gegenüber den Kirchgängern verhalten.

Es gab viele Angebote, das Haus zu kaufen. Mir wäre eine Stiftung lieber, aber die Stadt will alte Häuser nicht haben. Spekulanten bekommen es nicht.“

So erklärt sich der anhaltende Dornröschenschlaf des geräumigen Hauses. Könnte daraus einmal ein Brechtmuseum als Ergänzung zum engen Brechthaus werden? Georg Arnold gibt zu bedenken: Der Sanierungsaufwand wäre gewaltig ¶.

1 D.h. bis zu ihrer Eheschließung mit Hermann Gross.

2 Paula Banholzer starb 1989.

3 Das könnte ein Schlüsselerlebnis und Ausgangspunkt für die entsprechende Szene in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sein, wo es das größte Verbrechen ist, kein Geld zu haben.

FRANZ/FRANK WARSCHAUER UND BERTOLT BRECHT – DER BEGINN EINER FREUNDSCHAFT

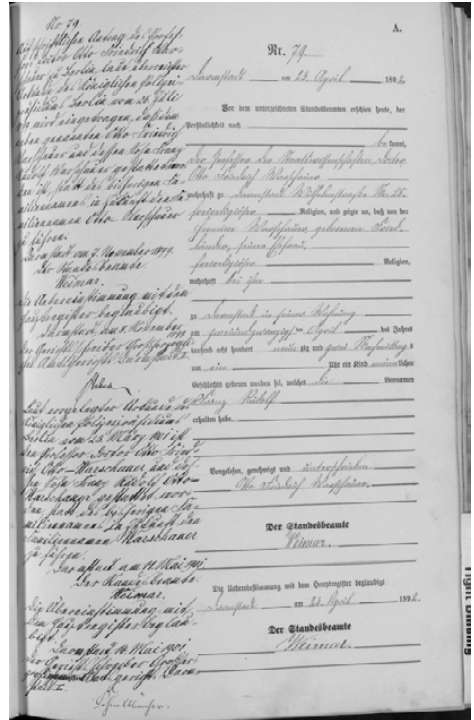
Ulrich Fischer

Zu Beginn eine Offenlegung und Danksagung: Ohne das Heft Nummer 63/64 der von Walter Delabar herausgegebenen Zeitschrift „Juni“¹ wäre ich nicht auf den Gedanken gekommen, den im Titel Erstgenannten einer Recherche „zu unterziehen“ und daraus den hier vorgelegten Text zu entwickeln. Denn dieses Heft mit dem Schwerpunktthema „Aetherische Stimmen“ befasst sich mit der deutschen Rundfunkgeschichte der Zwanzigerjahre und vorrangig mit einem dieser unauflöslich verbundenen Journalisten und Publizisten, nämlich Franz/Frank Warschauer.

Schon der Vornamens-Schrägstrich bedingt, dass eine Namensklärung vorgenommen worden muss, und dafür lege ich zunächst die Geburtsurkunde → des Standesamtes in Darmstadt vor, aus der sich ergibt, dass am 22. April 1892 in Darmstadt als Sohn des Staatsrechtsprofessors Dr. Otto Warschauer und seiner Frau Hermine, geborene Friedlaender, ein Knabe namens Franz Rudolf Warschauer das Licht der Welt erblickte.

Der Vater war Spross einer jüdischen Bankiersfamilie,² hatte aber die wissenschaftliche Laufbahn eingeschlagen und nach einer Station als Privatdozent in Leipzig 1890 ein Professorat an der Technischen Universität in Darmstadt erhalten. Des Knaben Großvater, Louis Warschauer (eigentlich Louis Meier Löser Warschauer, 1827–97) war erfolgreicher Bankier im schlesischen Liegnitz.

1 Magazin für Literatur und Kultur, Bielefeld 2025.
2 Nach den mir zugänglichen Quellen besteht aber keine Verbindung zum damals führenden Privatbankhaus Robert Warschauer & Co. mit Sitz im Berliner Bankenviertel, Behrenstraße 48.



Emil Ludwig war ein Sohn der Halbschwester von Franz Warschauers Mutter Hermine, Valesca Cohn, geb. Friedlaender, sodass hier über dessen Neffen berichtet werden kann.³ Ein Halbbruder der Mutter, Fritz Friedlaender, hatte eine Kohlengroßhandlung und kann mit Fug und Recht als oberschlesischer „Kohlenmagnat“ bezeichnet werden, der 1906 in den Adelsstand erhoben wurde.⁴

Schon vor der Geburt des Jungen hatte der Vater seine Professur in Darmstadt aus unbekanntem Gründen aufgegeben und war am 23.2.1892 aus dem hessischen Staats-

3 vgl. BFA Band 27, S. 52 f.

4 Max Bloch, „Hoffnungsloser Moralist: Frank Warschauer (1892–1940)“ in: Exil, Frankfurt 2017, Heft 1, Seite 5 f.

dienst entlassen worden. Noch 1892 übersiedelte er nach Berlin. Es ist wahrscheinlich, dass er dort zunächst als Bankier tätig war, denn diese berufliche Tätigkeit wird in den hessischen Unterlagen genannt.⁵ Doch trat er im Jahre 1894 eine Professur an der dortigen Technischen Universität an. Seine akademische Laufbahn weist eine Vielzahl volkswirtschaftlicher Publikationen auf.⁶ Aus der nachfolgenden Zusammenstellung könnte der Schluss gerechtfertigt sein, dass Otto Warschauer eher dem sozialdemokratischen Lager im weitesten Sinne zugeneigt gewesen sein könnte.⁷

Die Adressbücher der Zeit weisen ihn und seine Familie nach mehrfachen Umzügen ab 1909 als wohnhaft in der vornehmen Eislebener Straße 13 → in Berlin-Willmersdorf, einer Verbindungsstraße zwischen Rankestraße und Nürnberger Straße, nahe der Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche, aus. Das war ein repräsentativer Neubau aus dem Jahre 1899/1900.

Hier wohnte natürlich auch sein Sohn Franz, dessen bis dahin erfolgte Namens-Metamorphosen aus der Geburtsurkunde nachvollzogen werden können.

Warschauers Vater war aber nicht nur akademisch erfolgreich, sondern auch finanziell, sodass er in dem von Rudolf Martin herausgegebenen Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in Preußen 1912⁸ mit einem respektablem Vermögen erwähnt werden konnte:



Dr. Otto Warschauer, 2,88 0,170
 Professor der Staatswissenschaften an der
 technischen Hochschule zu Charlottenburg,
 verh. mit Hermine, geb. Friedländer,
 Sohn des Bankier Louis Warschauer in
 Siegnitz, Berlin W., Eislebener Str. 13

Nachdem Professor Dr. Otto Warschauer 1916 gestorben war, verblieb seine Witwe zunächst in der Wohnung.

Aus den mir zugänglichen Quellen tritt der Name Franz Warschauer erst wieder in dem Verzeichnis des Personalstands der Ludwig-Maximilians-Universität München des Sommersemesters 1918 Sommerhalbjahr 1918 in Erscheinung.

Und nun rundet sich das Bild zu der zweiten Person in Überschrift: In dem gleichen Verzeichnis findet sich unter dem Buchstaben B der Student Bert Brecht aus Augsburg.⁹

5 <https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/rsrec/sn/bio/register/person/entry/f>.

6 vergleiche Hermann A. L. Degener, Who is Who in Germany, Berlin 1911, Seite 1557.

7 so auch Max Bloch, a.a.O., Seite 6.

8 Berlin 1911; https://digital.zlb.de/viewer/image/34706854_1912/5/.

9 https://epub.ub.uni-muenchen.de/9684/1/pvz_lm_u_1918_sose.pdf

*Warnke Gerhard
 Warschauer Franz
 *Wartbigler Johann

Phil.
 Phil.
 Phil.

O. Peine
 H. Darmstadt
 — Nittendorf

„Brandenburg“ In franz. Gefangenschaft.
 Bayern Kaulbachstr. 33.
 Im Heere.

Brausewetter Hanna
Brecht Bert
Bredemann Hans

Staatsw.
Phil., Med.
Phil.

R. | Danzig
R. | Augsburg
H. | Gronau

Westpreussen | Landwehrstr. 16.
Bayern | Kaulbachstr. 63a/2.
Schleswig-H. | Konradstr. 1/1 r.

- H.** = Reifezeugnis eines humanistischen Gymnasiums oder einer Studienanstalt gymnasialer Richtung.
R. = Reifezeugnis eines Realgymnasiums oder einer Studienanstalt realgymnasialer Richtung.
O. = Reifezeugnis einer Oberrealschule oder einer Studienanstalt dieser Richtung.

Dass auch Fräulein Hedda Kuhn aus Rastatt zu dieser Zeit inskribiert war, ist ebenfalls belegt. Alle Biografen bestätigen, dass diese vom Studenten und angehenden Literaten Brecht umworben wurde, mit wechselndem Erfolg.

Aus den wiedergegebenen Unterlagen geht hervor, dass Brecht damals in der Kaulbachstraße 63 A wohnte. Dass in Bezug auf dieses Quartier von Brecht nur eine Person, eine „Frau Krautloher“¹⁰, vermerkt wird, hängt vielleicht damit zusammen, dass deren Ehemann Johann im Münchner Adressbuch als „Ausgeher“ firmierte, also als Laufbursche bzw. Bote, und nicht allzu häufig zu Hause gewesen sein wird.

Und einige Häuser weiter Richtung Stadtmitte, in der Nummer 33, wohnte der damals schon etwas ältere „Student“ Franz Warschauer, der sich aber nur für dieses Semester eingeschrieben hatte.

Ist deshalb die Schlussfolgerung möglich bzw. zulässig, dass sich die drei gerade genannten Kommilitonen, Kuhn, Brecht, Warschauer, damals in München im Seminar vom „Theaterprofessor Artur Kutscher“ kennengelernt, teilweise auch lieben gelernt haben? Zumal gesichert ist, dass für die beiden ersteren genau dieses zutrifft. Ja die Schlussfolgerung ist gerechtfertigt. Denn zwischen Warschauer und Brecht muss eine nicht nur lockere Freundschaft entstanden sein, die auch anhielt, als Warschauer am Semesterende nach Berlin zurückkehrte. Denn in einem Brief vom 15. April 1919 an Paula Banholzer berichtete Brecht:

„Denk Dir, Warschauer war in Augsburg und reiste mir extra nach München nach. Und, denk Dir, als er merkte, daß ich sparsam lebe, lieh er mir gleich 100 Mark, redete sie mir förmlich auf, er habe genug Geld und es sei sicher bei mir und so, und wiewohl es mich schwer ankam, nahm ich's schließlich doch, weil er wirklich viel Geld hat und ich's ihm zurückgeben will und kann und weil es nett von ihm ist und ich ihn nicht kränken wollte. Und das ist nun ein Jude! Auch Dr. Feuchtwanger ist ein Jude! Die Christen tun so was nicht! Aber noch was: Warschauer will ein Haus kaufen auf dem Land, ein kleines Bauernhaus oder so was, es braucht nicht schön zu sein. Nur Wasser soll dort sein und ein Dorf. Wißt Ihr eins?“¹¹

Allseits bekannt und gesichert ist, dass am 21. Januar 1920 Bertolt Brecht morgens um 7:00 Uhr in Augsburg einen Zug nach Berlin bestieg, Paula Banholzer hatte ihn zum Bahnhof begleitet. In der Hauptstadt wurde er am gleichen Tage von Hedda Kuhn in Empfang genommen.¹² Sie hatte ebenfalls ihren Aufenthalt in München beendet und war nach Berlin gezogen, um dort ihr Medizinstudium fortzusetzen. Ob sie es war, die dafür gesorgt hatte, dass Brecht für diesen seinen ersten Berlin-Besuch bei dem gemeinsamen Freunde Franz Warschauer, in eben der Eislebenerstraße 13, also im Elternhaus von Franz Warschauer, unterkommen konnte, wie in der Brecht Literatur üblicherweise behauptet wird, oder ob es nicht der direkte Kontakt zu Franz Warschauer war, muss offenbleiben. Warschauers Mutter war zu diesem Zeitpunkt ausweislich des Adressbuches dort jedenfalls noch wohnhaft, sodass eine Aufnahme in die Wohnung selbst nicht in Betracht kam. Sie starb am

10 BFA Bd. 28, S. 51.

11 BFA Bd. 28, S. 81f.

12 Werner Hecht, Brecht Chronik, S. 85.

Gislebener Str.

6 Grünwald, C., Prof. Hfenburg, E., vvo. Hauptm. Vange, F., Schneiderin. Boeber, U. Administrat. T.	13 Warschauer, M. u. F., Schriftstell. T. Willhaus, S., Wvo. E Manch. W. Maurermeister.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------

(noch) mit seinem standesamtlichen Namen Franz.

Ab Anfang 1924 benutzte er dann auch das Pseudonym „Frank Aschau“ und im Laufe

2. November 1920, sodass Brecht bei seinen späteren Berliner Besuchen in die Beletage überwechseln konnte.

des Jahres findet sich der Abschluss darin, dass er nun als „Frank Warschauer“ publizierte,¹⁵ als der er – wenn auch größtenteils völlig vergessen – in die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts eingegangen ist.

Wenn auch das Vermögen der Familie Warschauer möglicherweise durch die Zeitumstände abgeschmolzen gewesen sein dürfte, waren die Wohnverhältnisse doch weiterhin großbürgerlich und Brecht konnte mit eigenen Augen überprüfen, dass seine Einschätzung, Warschauer habe „wirklich viel Geld“, zutreffend gewesen war. Somit wird auch die Wohnstätte ein großbürgerliches Ambiente aufgewiesen haben, das mehrfach durch Zeugnisse Brechts ausdrücklich bestätigt wird. Allerdings waren die energetischen Verhältnisse im Hause, insbesondere im Souterrain, in dem Brecht einquartiert wurde, den niedrigen Temperaturen nicht angemessen, sodass Brecht erbärmlich fror.



Etwa in dieser Zeit dürfte das Septett fotografiert worden sein, das einzige Foto, auf dem ich bisher Frank Warschauer entdecken konnte.¹⁶

Der reiche Sohn und Erbe nannte sich zu diesem Zeitpunkt immer noch mit Vornamen Franz, dies obwohl in der mir zugänglichen Brecht-Literatur zu diesem Zeitpunkt bereits der geänderte, neue Vorname, nämlich Frank, verwendet wird. So auch noch und weiterhin in der gerade erschienenen „sozialen Biografie“ Bert Brechts von Jan Knopf.¹³ „M“ bezeichnet den Bruder Martin Warschauer.

Über die sich entwickelnde und dann abflauende Freundschaft Brechts mit Warschauer werde ich in einem gesonderten Beitrag berichten, der auch den tragischen Tod Franz Warschauers im holländischen Exil zum Gegenstand haben wird. ¶

Im Adressbuch 1921 findet sich obenstehender Eintrag. Und auch als Warschauer in der Weltbühne vom 20.1.1921¹⁴ mit einem kurzen Aufsatz über Jabotinsky die publizistische Welt betrat, nannte er sich

15 Hier greife ich zurück auf die äußerst verdienstvolle Frank Warschauer Bibliographie, die insgesamt auf drei Teile angelegt ist und im 1. Teil den Zeitraum von 1921–1928 umfasst. Sie wurde von Gregor Ackermann, Hans-Joachim Heerde und Karl Prümm zusammengestellt und im genannten Juni-Heft veröffentlicht.

16 Abgebildet in Carl-Ludwig Reichert, Marieluise Fleißer, München 2001, S. 27 ff. Es zeigt (hintere Reihe): Brecht, Warschauer, Lion Feuchtwanger, dessen Schwager; (vorne) Feuchtwangers Schwester Franziska, Marianne Zoff und Marta Feuchtwanger.

13 Jan Knopf, Bert Brechts Weimarer Geschichten. Soziale Biografie, Berlin 2024.

14 Jahrgang 17, 1. Halbjahr, Nummer 3, Seite 83f.

Eine Studentenliebe zwischen Krieg und Inflation 1917–1922*Ulrich Fischer*

Im Sommersemester des Jahres 1918, das vom 22. April bis Mitte Juli dauerte, der Krieg stand kurz vor seinem Ende, trafen sich an der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität im Seminar des fast „Kultstatus“ einnehmenden „Theaterprofessors“ Arthur (Artur) Kutscher drei junge Menschen. Einer aus Berlin, 26 Jahre alt, einer aus Augsburg und eine Dame aus Rastatt, beide 20-jährig. Es waren Frank Warschauer, Bertolt Brecht und Hedda Kuhn. Schnell schloss das Trio untereinander Freundschaft über die gemeinsame literarische Begeisterung am Theater, unabhängig davon, dass Brecht sich eigentlich, ebenso wie Hedda Kuhn, für Medizin eingeschrieben hatte. Alle Studenten stammten aus bürgerlichen Verhältnissen, Frank Warschauer sogar aus großbürgerlichen. Brechts Vater war mittlerweile zum Direktor der Haindlschen Papierfabrik in Augsburg befördert worden. Der 1916 verstorbene Vater von Warschauer war mehrfacher Millionär, Bankier und Professor für Volkswirtschaft. Hedda Kuhn stammte ebenfalls ursprünglich aus sehr gut situierten Verhältnissen.

Nachfolgend soll es um Hedda Kuhn gehen, die zwar in der Brechtforschung zu dessen frühen Tagen prominent vertreten ist, ohne dass allerdings bisher viel biografisches Material zutage gefördert worden ist. Ich versuche, hier etwas mehr Licht ins Dunkel zu bringen. Im Mittelpunkt steht Hedda Kuhn und nicht ihre teilweise im Dunkeln bleibende Beziehung zu Brecht, die sich jedenfalls aus des Letzteren Sicht aus seinen Tagebüchern und Briefen erschließt. Sie wird deshalb nur kurz thematisiert.

Für den Rechercheur ergeben sich Pro-

bleme, weil Hedda Kuhn, nachdem sie 1923 in Berlin als Ärztin approbiert worden war und dort als Kinderärztin tätig wurde, aus dem Fokus der kulturellen Berichterstattung verschwand. Somit können, wenn überhaupt, nur im Bereich der Medizin Einträge aufgespürt werden.

Immerhin gibt es einige Selbst-Auskünfte über das Interview, das sie 50 Jahre nach den Geschehnissen Frisch/Obermeier¹ gewährte. Jedoch sind diese verständlicherweise nicht immer vollständig korrekt. Das zeigt sich daran, dass die von ihr gegebene Erinnerung an die Eltern von Frank Warschauer, zu dem ich in diesem Dreigroschenheft berichte, offensichtlich nicht den Tatsachen entspricht.

Wenn der 1932 geborene Sohn Heddas, Frank Wollheim, Erinnerungen formuliert,² können sich diese nur auf Hörensagen stützen. Sie sind damit ebenfalls strukturell fehlergeneigt. In Ermangelung anderer Quellen stütze ich mich dennoch nachfolgend auf sie. Objektivierungsversuche, die ich unternommen habe, erfolgten einerseits in der Geburtsstadt Hedda Kuhns und andererseits in den Tiefen des Internets. Ich hoffe, dass das hier ausgebreitete Ergebnis interessant genug ist und die Anstrengungen rechtfertigt.

Zwar ist Hedda Kuhn im Personalstandsverzeichnis der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität für das Winterseme-

1 Werner Frisch/K.W. Obermeier, Brecht in Augsburg, Berlin und Weimar 1975, Seite 158 ff.

2 in: Rebecca Schwach, Berliner jüdische Kassenärzte und ihr Schicksal im Nationalsozialismus, Berlin 2009, Seite 916 ff.

Kuhn Hans
Kuhn Hedda
*Kuhn Konrad

Med.
Med.
Theol.

H. Myslowitz
H. Rastatt
H. Ichenhausen

Schlesien
Baden
Bayern

Landwehrstr. 12/4 l.
Fürstenstr. 3/2.
Im Heere.

ster 1917/1918 nicht verzeichnet. Dennoch steht fest, dass Brecht in diesem Semester im äußerst beliebten und teilweise überfüllten Seminar des „Theaterprofessors“ Arthur Kutscher, der damals in München „Kultstatus“ besaß, auf die literaturinteressierte Kommilitonin aufmerksam wurde. Vermerkt ist sie dann im folgenden Semester mit obigem Eintrag.

Ihr Augsburger Kommilitone Bertolt Brecht war dort unter dem Vornamen Eugen auch für Medizin eingeschrieben, jedenfalls auf dem Papier. Brecht verliebte sich bekanntlich in Hedda, sie wurde mit privilegierenden Abkürzungen bedacht: „He, Heh, Hete“. Und das blieb auch so, als Franz Warschauer für das folgende Semester nach München kam. Er betrieb ebenso wie Brecht sein Studium nicht, um einen „Brotberuf“ zu ergreifen, das war anders bei Hedda Kuhn.

Geboren wurde diese am 8. März 1898 im badischen Residenzstädtchen Rastatt, der dort eingetragene Vorname lautet „Hedwig“. Aus dieser Stadt stammten auch beide Eltern. Ihr Vater, Bernhard Kuhn, war als 13-Jähriger allein nach Amerika ausgewandert, um dort sein Glück zu suchen. Er fand es und kam 1890 als wohlhabender Jungeselle in seine Heimatstadt zurück. 1896 heiratete er Henriette Bakofen. Ihr Enkel Frank bezeichnete sie als „Feministin“. Sie setzte sich dafür ein, dass ihre Tochter – zeituntypisch – nicht nur das örtliche Großherzogliche Gymnasium, sondern auch die Universität besuchen konnte.

Die Familie Bakofen betrieb seit 1875 in Rastatt einen wirtschaftlich sehr erfolgreichen internationalen Getreidehandel. In diesen stieg er als Heimkehrer ein und wurde dort Geschäftsführer neben seinem Schwager Emil.



(Bemerkenswert das falsche „c“)

Die Familie Kuhn wohnte zentral in der Kaiserstraße. 25a, nur wenige Minuten vom Residenzschloss entfernt. Hier befand sich auch der Verwaltungssitz des Unternehmens.



Rastatt, Kaiserstr. 25a (Foto 2025: uf)

Hedda war, bevor sie nach München ging, bereits verlobt gewesen mit einem Mitschüler namens Nast. Beide hatten vor, nach Afrika als „Missionare“ zu gehen. Der Verlobte fiel, wie sechs weitere Klassenkameraden, in Verdun, und Hedda arbeitete als Hilfsschwester in einem Kriegskrankenhaus, bevor sie ihr Studium begann. Doch die kaufmännische Erfolgsspur des Vaters endete, wahrscheinlich kriegsbedingt, Getreide war nicht mehr viel zu handeln, abrupt, und so erhielt sie Ende 1917 ein väterliches Telegramm des Wortlauts: „Bin ruiniert. Brotstudium ergreifen.“

Die Tochter war folgsam. Das hinderte sie aber nicht, im Sommersemester 1918 weiterhin bei Professor Kutscher zu hören. Hier nun stieß Frank Warschauer zu den beiden Kommilitonen Kuhn/Brecht, die nun für dieses Semester ein Trio bildeten.

Nach dem Semesterende ging Frank Warschauer nach Berlin zurück. Auf den väterlichen Wunsch hin wechselte Hedda ebenfalls nach Berlin, nicht zuletzt deshalb, weil dort ihr mütterlicher Onkel Otto Bakofen als Sanitätsrat tätig war:

[Bakof, Anna u. Eija, Penkonal f. D., W 30, Wintersemester 33 IV.
 I. Bakofen, O., Dr. med., Sanit. Rat, Spez. Arzt f. Frauenkrankheiten u. Geburtshilfe, Charlottenbg., Kaiserf. 159 I. T. Steimpl. 527, 5-6.
 Bakof, Marfus, Kaufm., NW 21, Wilhelmshavener Str. 23 I. T. Haus 732, f. Berliner

Bekanntlich war es dann auch Hedda Kuhn, die Brecht die Möglichkeit verschaffte, bei dem gemeinsamen Freund Franz Warschauer in dessen elterlicher und herrschaftlicher Wohnung bei seinen ersten Berlin-Besuchen zu logieren. Und auch in der Folgezeit, als sie Brecht nicht nur bei der Wohnungssuche in Berlin zur Seite stand. Sie war sozusagen der postalische Anker in der Hauptstadt, denn Brecht gab ihre dortige Adresse sowohl zu Hause als auch bei Marianne Zoff als Referenz an. Während Brecht sein Medizinstudium, das er nie ernsthaft betrieben hatte, beendete, strebte Hedda ihrem Abschluss zu.

In den Semesterferien allerdings fuhr sie nach Hause, zu den Eltern, nach Rastatt. Hier kam es zu den Treffen mit Brecht und Warschauer, der, wie ich geschrieben habe, ersteren für 5 Tage nach Baden-Baden eingeladen hatte. Henriette Kuhn, geborene Bakofen, wird über das Zusammentreffen mit dem Freund ihrer Tochter nicht begeistert gewesen sein, zumal sie sämtliche Briefe Brechts an diese verbrannte. Die Hiobsbotschaft über den wirtschaftlichen

Bankrott war nach Kriegsende und Aufhebung der Einfuhr- und Ausfuhrrestriktionen für Getreide vergessen. Das Unternehmen florierte bis zum Tode Bernhard Kunz' 1930 und wurde von Henriette noch bis 1938 weitergeführt. Dann kam der nationalsozialistische Terror. Die Rastatter Juden wurden nach Frankreich in dortige erst Übergangs- und dann Todeslager verschleppt. Dort starb sie am 24. Dezember 1941 in Rivesaltes.

Hedda Kuhn hatte schon früh selbst Gedichte verfasst, doch nachdem der strenge Kritiker Bertolt Brecht bekundet hatte: „Deine Gedichte sind Musik, aber ich verstehe sie nicht“, gab sie diese Leidenschaft auf.³ Die Deutsche Nationalbibliothek vermerkt sie immerhin so:

Link zu diesem Datensatz	https://d-nb.info/gnd/116602805
Person	Kuhn, Hedda
Geschlecht	weiblich
Zeit	Wirkungsdaten: 1918
Land	Deutschland (XA-DE)
Weitere Angaben	Studentin
Typ	Person (piz)

Diese Wirkungsdaten scheinen allerdings etwas zu knapp geraten. Denn für Brecht war Hedda eine wesentliche Bezugsperson in diesen Jahren. Sie taucht in seinen Tagebuchaufzeichnungen verhältnismäßig oft, ja überproportional auf. In einer Bandbreite, die beachtlich ist: Von bewundernder Liebe bis fast Abschätzigkeit: „Tränen stehen ihr nicht. Da sieht sie alt aus: Es rinnt Wasser aus einer Ruine. [4] Oder⁴: „Sie hat sich oft gaulhaft benommen“.⁵ Doch die Wirkung Heddas auf Brecht beschränkte sich nicht nur auf dessen persönliche und auch finan-

3 Frisch/Obermeier, Fußnote 1, S. 162.

4 Tagebucheintrag vom 4. August 1920, BFA, Bd. 26, S. 132.

5 Tagebucheintrag vom 18. August 1920, ebenda, S. 134.

zielle Situation, gelegentlich steckte sie ihm Geld zu,⁶ sondern auch auf das literarische Schaffen. Das prominenteste Beispiel dafür ist das von Sabine Kebir⁷ „für die Adressatin sicher verletzende und vom Standpunkt einer traditionellen Moral tatsächlich skandalös“ bezeichnete „baalisch wirkende Gedicht ‚Von He‘“.⁸ Doch Hedda Kuhn, die im Medizinstudium mit mancher Scheußlichkeit konfrontiert wurde, steckte all dieses (zunächst noch) weg.

Während des Studiums lernte Hedda den 2 Jahre jüngeren, aber bereits fast „fertigen“ Kommilitonen Ernst Wollheim kennen. Der war Sohn eines aus dem russischen Baltikum stammenden Getreidehändlers (!), der aber auch gegen Kriegsende, wie Heddas Vater, in wirtschaftliche Schwierigkeiten geriet. Diesen Ernst Wollheim lernte Brecht bei seinem Aufenthalt im November 1921, Brecht wohnte damals zunächst zur Untermiete im Erdgeschoss der Zietenstraße 6 in Berlin Schöneberg, erstmals persönlich kennen und schreibt: *„Die He treffe ich am fünften Tag. In guter Laune wegen der Briefe. Ich lache immer, sie sagt von Verpflichtungen, will mich küssen, ich winke ab. Sie ist stärker, sie hat einen Triumph hinter sich, wird geliebt. Bei einem Bildhauer Isenstein erlebe ich ihn. Ein junger, starker Mann mit dickem Kopf, etwas rohem Gesicht, langsam, zäh, spießig. Er mißfällt mir nicht gerade. Er steht halb hinter ihr, halb an sie drängend, die Hand in der Hosentasche, durch die Nase schnaufend. Gewiß (kursiv im Original, U. F.) hat sie Verpflichtungen!“*⁹

Als sich Brecht im Januar 1922 in einem miserablen Gesundheitszustand in Franz Warschauer Wohnung befand und Hedda Kuhn ihn zusammen mit Marianne Zoff dort Ende des Monats antraf, handelte sie

schnell und sorgte dafür, dass Brecht, der „Blut schiffte“ in die Charité überwiesen wurde, in der ihr Verlobter Ernst, der sich auch nephrologisch spezialisiert hatte, beschäftigt war. Und so konnte die Nierenentzündung Brechts kompetent und letztlich erfolgreich behandelt und kuriert werden. Brechts Notat dazu: *„Hedda (hat) mit Wollheim alles für mich geschoben.“*¹⁰

Wahrscheinlich war der 16. Februar 1922 der letzte Tag, an dem sich Brecht und Hedda Kuhn letztmals unter diesem Namen trafen. An diesem Tag hatte Brecht, eigenmächtig „sich für gesund erklärend“, sich endgültig aus der Charité abgemeldet und die Eislebenerstraße 13 aufgesucht, um dort Marianne Zoff von ihrer Abreise aus Berlin abzuhalten, vergeblich.¹¹ Am 14.3.1922, also kurz bevor auch Franz Warschauer seine „Esther“ geheiratet hatte,¹² schlossen Ernst und Hedda die Ehe in Berlin-Tiergarten, die bis zum Tode Heddas am 13. August 1976 in Würzburg¹³ andauern sollte. Damit war das Thema Hedda für Brecht erledigt. Das war ganz im Sinne von Ernst Wollheim. Denn der hatte seine damalige Verlobte streng vergattert, Brecht in der Charité nicht zu besuchen, sonst breche er die Behandlung ab. Dass sich Hedda darüber mindestens einmal hinwegsetzte, steht auf einem anderen Blatt.

Unbeirrt von den Turbulenzen um und mit Brecht setzte Hedda Wollheim ihr Medizinstudium fort und wurde 1923 in Berlin als Ärztin approbiert. Sie qualifizierte sich als Kinderärztin und war bis 1933 in der Kinderfürsorge tätig. Zu ihren Patienten gehörten unter anderem die Kinder des Dirigenten Otto Klemperer. Zum Freundeskreis der Familie gehörten unter anderem Joseph Roth und Kurt Harald Isenstein, der 1925

6 Frisch/Obermeier, Fußnote 1, S. 203.

7 Sabine Kebir, Ein akzeptabler Mann? Berlin 1987, S. 21.

8 BFA Bd. 11, S. 22.

9 BFA Bd. 26, S. 259.

10 BFA Bd. 26, Seite 259.

11 Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1997, Seite 137.

12 siehe dazu BFA, Bd. 26, Seite 269.

13 Sterberegister Würzburg: Nr. 1825/1976.

die „Volks-Kunstschule Berlin“ mitgegründet und in dessen Atelier einst Brecht Ernst Wollheim kennengelernt hatte.

Das Paar wohnte zunächst bei Heddas Schwiegervater, bei dem schon genannten Getreidehändler Arthur Wollheim (1865–1930), Siegmunds Hof 9.

— Arthur, Kaufm., NW 23, Siegmunds Hof 9 I, T. M. 7131.

— Jolly, Kaufm., SW 68, Marktgrafenstr. 30 III

— Hermann, Kaufm., N. 9, Spandauer Str. 30

— **Caesar Wollheim**, Rohlen en groß, W 8, Französische Str. 60. 61 L E. T. Merk. 4251—57 [BK. Reichsb. Girokto. u. Postfach 3886]. Inh. Frau Geh. Kommerz. Rat J. Arnholz Bergwerksdirekt. a. D. Adolf Dröge und Alfred Arnthal.

— Ernst, Dr. med. Assist. Arzt, NW 87, Siegmunds Hof 9 I. T. M. 7181, 4 1/2—5 1/2.



Siegmunds Hof um 1925

1930 wurde das erste Kind, Annette, geboren, der schon erwähnte Frank folgte 2 Jahre später. Dessen Namensgebung war Teil eines Versprechens, dass sich Bert und Hedda geben hatten: Der jeweils erste Sohn sollte nach Frank Wedekind benannt werden.¹⁴

¹⁴ Frisch/Obermeier, S. 160. Und auch Warschauer Namenswechsel von Franz zu Frank dürfte mit Wedekind zusammenhängen.

Auch noch nach Arthur Wollheims Tod wohnte das Ärztee Paar weiter dort. Im Adressbuch von 1931 findet sich folgender Eintrag:

Wollheim, Dr., Wiv. I.
— E., Dr. Priv. Doz. I
— G., Dr. Kinderärztin T.
Mormann D. St. Schreiberin

Und da die medizinische Karriere des Paares im Gleichklang erfolgreich blieb, wurde in diesem Jahr der Umzug nach Charlottenburg in Charlottenburg, Hardenbergstraße 14 möglich.

— Ernst, Dr. med. Charlottenbg., Hardenbergstr. Nr. 14 T. C1 Steinpl. 9090.
— Bert, Kunstmal., Charlottenbg., Meddenburgallee 4 IV. T. C3 West. 2471.
— Hans Heinrich, Kammermusikl., Sieglitz, Buggestraße 17.
— Hans, Kaufm., Wilmerdsbf., Cicerostraße 60. T. Brab. 1306.
— Hedda, Dr. Fachärztin f. Kinderkrankheiten, Charlottenbg., Hardenbergstr. 14 T. C9 Tierg. 4131.
— Heinrich, Konfektion N. 9, Spandauer Str. 30

Hedda trägt nun den Fachärztinnentitel für Kinderheilkunde. Ernst Wollheim arbeitete weiter an der Charité, nicht nur klinisch, sondern auch wissenschaftlich forschend, sodass er zum Privatdozenten aufstieg.

Während dieser Zeit lernte er einen schwedischen Arzt kennen. Er ermöglichte dem Paar 1934, die noble Hardenbergstraße hatte ihm also keine langfristige Heimatperspektive geboten, die Emigration und die berufliche Neuorientierung in Schweden an der Universität Lund. Noch bis in das Adressbuch 1934 wurden die beiden in Berlin verzeichnet. Dann war Schluss.

In Schweden wurde Wollheim zum ordentlichen Professor berufen und setzte seine wissenschaftliche Karriere mit großer inter-

nationaler Anerkennung und einer Vielzahl von Publikationen fort. Vor dem Krieg besuchte das Paar mehrfach Berlin und nahm an einer Vielzahl ausländischer Medizinkongresse teil.



Familie Wollheim 1939 in Lund (Foto: Stadtmuseum der Stadt Rastatt)

Obwohl Hedda Kuhn ihren Sohn Claes mit 43 Jahren, damals eine Seltenheit, bekam, blieb auch sie der Medizin treu. Bemerkenswert ist, dass Hedda noch 1943 in Deutschland ihre Übersetzung des Buches des schwedischen Kollegen Helge Colldahl mit dem Titel „Gaswechsel und Gewächsa-
t-
m-
u-
n-
g-
b-
e-
i-
m-
e-
x-
p-
e-
r-
i-
m-
e-
n-
t-
e-
l-
l-
e-
n-
t-
e-
n-
a-
s-
t-
h-
m-
a-
d-
e-
s-
M-
e-
e-
r-
s-
c-
h-
w-
e-
i-
n-
c-
h-
e-
n-
s-
e-
n-
s-
“ veröffentlichte konnte.

Die mehr als erfolgreiche Nachkriegskarriere des Paares, die Mitte der Sechzigerjahre in dem Universität-Rektorat Ernst Wollheims in Würzburg und 1970 in der Gründung einer Stiftung mit dem Namen „Ernst-und-Hedda-Wollheim-Stiftung zur Erforschung des Bluthochdrucks“ kulminierte, wird hier nur kurz angedeutet. Ernst Wollheim war der einzige exilierte jüdische Medizinprofessor, der nach dem Kriege in den Westzonen bzw. dann in der Bundesrepublik Deutschland einen Lehrstuhl einnehmen konnte, und zwar in Würzburg. Sein dor-



Hedda Wollheim, geb. Kuhn um 1970 (Foto: Stadtmuseum der Stadt Rastatt)

tiges universitätspolitisches und wissenschaftliches Wirken war zwar von der einen oder anderen Schwierigkeit begleitet, die sich aus seiner Herkunft, seiner politischen Einstellung und seiner Exilzeit ergab. Aber es gelang ihm, im In- und Ausland, eine beeindruckende medizinische Forscherkarriere, die mit seinem Tod am 2. August 1981 in Würzburg ihr Ende fand.

Hedda Kuhn setzte ihre medizinische Karriere nach der Übersiedlung nach Würzburg nicht fort, obwohl sie Mitglied vieler medizinischer Vereinigungen blieb, sondern unterstützte ihren Mann bei den vielen in- und ausländischen medizinischen Kongressen, auf Auslandsreisen und auch bei den nicht einfachen politischen Verhältnissen in Würzburg. Wie ihr Sohn Frank berichtet, wäre Ernst Wollheims Nachkriegskarriere ohne die ständige Begleitung durch seine Ehefrau nicht möglich gewesen.¹⁵

Beide Söhne machten eine bemerkenswerte wissenschaftliche Medizinerkarriere in Schweden und wurden auch international renommiert und führten die Stiftung, die auch heute noch jährlich ein Preis vergibt, weiter. ♪

¹⁵ vgl. Fußnote 2.

MAULER FIRST!

Dušan David Pařízek bringt „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ auf die Bühne des Berliner Ensembles

Katrin Dollinger

Philanthropie unter Superreichen ist offenbar aus der Mode gekommen. Milliardäre wie Peter Thiel oder Elon Musk investieren ihre Milliarden öffentlich wirksam für Privatausflüge ins All, statt in Bereiche, die der Allgemeinheit zugutekommen könnten, wie Gesundheit, Bildung oder Ernährung.

Dürfen die das einfach so? Radikale Selbstverwirklichung ohne jegliche Form von gesellschaftlicher Verantwortung? Am Berliner Ensemble stellt Dušan David Pařízek diese Frage mit Brechts Weltwirtschaftskrisendrama „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“.

In das Portal des Berliner Ensembles ist eine zum Zuschauerraum hin leicht abfallende, schiefe Ebene gebaut. Ein minimalistischer Schlachthof. Haushohe Wände aus blassbeigen Holzkacheln begrenzen ihn nach hinten und nach einer Seite. Auf der anderen Seite wirft ein Tageslichtprojektor Szenenüberschriften an die gegenüberliegende Wand. Wenn die Figuren entsprechend auf der Fläche agieren, ergeben sich daraus immer wieder herrlich skurrile Schattenspiele. Vor der Bühne in der ersten Zuschauerreihe ist ein E-Piano mit Loop-Station und Mikrophon positioniert. Die Inszenierung verzichtet auf große Aufmärsche und Chöre, nicht aber auf kleine, sinnfällig unterhaltsame musikalische Einlagen.

Die Textfassung (Dramaturgie: Karolin Trachte) folgt einer stringenten Dramaturgie der Verdichtung. Brechts Klassenkampf als Kammerspiel ganz ohne einpeitschende Trommeln und massenweise anonymes Personal. Die wesentlichen Positionen sind zu

pointierten Duetten, Trios oder Quartetten zusammengefasst: Cridle und Mauler machen den Anfang, Lennox/Gloom kommen dazu, später Snyder, Zeitungsleute, Martha, und Frau Luckerniddle – doch im Zentrum stehen die beiden Antagonisten Johanna Dark und Pierpont Mauler.

Zwischen diesen beiden Personen entspannt sich die Brechtsche Fabel vom Super-Unternehmer, der NGO und der jungen Aktivistin, die an ihren Idealen zugrunde geht.

Johanna Dark heißt sie, in Anspielung auf Jeanne d'Arc – jene Bauerstochter, die im 15. Jahrhundert zur Legende wurde, als sie in religiöser Begeisterung zu Gunsten des katholischen Thronfolgers in den Hundertjährigen Krieg eingriff. Als Heilige und Märtyrerin verehrt man sie bis heute. Dass sie vor ihrer Heiligsprechung als Ketzlerin verbrannt wurde, erzählt viel über den ambivalenten Umgang der römisch-katholischen Kirche mit Frauen. Auch über das Verhältnis von (christlicher) Religion und weltlicher Macht.

Brecht stellt seine Johanna in den Dienst der „Schwarzen Strohütte“, einer christlichen Nicht-Regierungs-Organisation, die für die Armen und Mittellosen auf den Straßen Chicagos Suppenküchen betreibt. Als deren Sprecherin tritt Johanna (Kathleen Morgeneyer) dem Superkapitalisten Pierpont Mauler entgegen. Ihr reiner Glaube an das Gute im Menschen trifft auf seine Menschenverachtung und seinen untrüglichen Riecher fürs Geschäft. Mauler macht in Fleisch, weshalb man ihn auch den „Fleischkönig“ nennt. Dušan David Pařízek besetzt die Rolle mit einer Frau – Stefanie Reinsperger spielt sie.



v.l.: Nina Bruns als Frau Luckerniddle, Stefanie Reinsperger als Mauler, Kathleen Morgeneyer als Johanna, Amelie Willberg als Paula Snyder (Foto © Birgit Hupfeld)

Der Geschlechtertausch öffnet den Blick für eine neue Perspektive – hier stehen zwei ebenbürtige Gegnerinnen unterschiedlicher sozialer Herkunft. Stefanie Reinsperger zeichnet die queere Fleischkönigin nicht als dramatisch überzeichnete Vertreterin kapitalistischer Machtverhältnisse, sondern als eine vom wirtschaftlichen Erfolg gepeinigte Kreatur, deren ökonomisches Genie ihre guten Absichten durchkreuzt. Eine psychologische Figur von Shakespeare'scher Zerrissenheit. Ein dramaturgischer Eingriff macht die Deutung plausibel: Dušan David Pařízek stellt Brechts Eingangsszene um: Kein Insider Tipp aus New York verschafft Mauler den entscheidenden Wissensvorsprung im Aktienhandel. Stattdessen eröffnet Mauler den Abend im Sturm eines projizierten Schlagzeilengewitters zur aktuellen Lage auf dem Fleischmarkt. Alle haben die gleichen Informationen. Das suggeriert Chancengleichheit. Nur Mauler zieht die richtigen Schlüsse daraus. Was treibt sie um? Ist das Verkaufsangebot der eigenen Unternehmensanteile an ihren Geschäftspartner Criddle und bei der Abmachung, den Konkurrenten Lennox vom Markt zu verdrängen, gar keine Falle,

sondern der ernsthafte Wunsch, aus dem Fleischhandel auszusteigen? Aus Erschöpfung? Aus wahrem Mitleid mit den Tieren? Es fällt schwer das zu glauben.

Mauler erscheint als konservative Unternehmerin, die für ihre wirtschaftliche Lebensleistung gesellschaftliche Anerkennung möchte, sie will für ihre Leistung geliebt werden. Trotzdem werden erst mal die Fabriken geschlossen. Die Arbeiter verlieren ihr Einkommen. Die Suppenküchen können sich vor Kundschaft kaum retten. Johanna Dark tritt auf den Plan. Sie will verstehen, warum die Verhältnisse so sind, wie sie sind. Drei Gänge in die Tiefe werden ihr Antworten geben.

Johanna ermahnt Mauler, Verantwortung zu übernehmen, denn Eigentum verpflichtet. Die Fleischkönigin soll die Fabriken, auf deren Schließung sie spekuliert hat, wieder öffnen und die Arbeitsbedingungen für die Arbeiter*innenschaft verbessern. Es genügt nicht, sich mit halbherzigen Wohltätigkeiten vom eigenen schlechten Gewissen freizukaufen.

Diese Johanna glaubt an die Macht des Dialogs und der Dialektik, an das empathische Argument. Nicht Gewalt, sondern Vernunft soll die Verhältnisse verändern. Doch was, wenn man in einem System lebt, in dem Empathie unvernünftig ist? Wenn das was zählt, nicht das Wohl der größten Zahl, sondern nur der Vorteil des Einzelnen ist?

Im Raubtierkapitalismus, den Brecht und seine Zeitgenossen so glasklar durchschauten, steckt selbst hinter der NGO, als deren Sprecherin Johanna die Massen berührt, ein knallhartes Geschäftsmodell. Die Unternehmer finanzieren die Suppenküchen, dafür verbreiten die Strohütte ihre Heilsbotschaft, die die Arbeiterschaft gefügig macht. Suppe statt Umsturz. Alles ist gut. Das gute Leben erwartet die Guten nach dem Tod.

In Maulers Augen ist nichts und niemand gut. Der Mensch, betont sie, sei von Natur aus egoistisch und schlecht, deshalb habe er nichts Besseres verdient, als in erbärmlichen Verhältnissen zu leben. Als Beispiel führt sie Johanna die Witwe Luckerniddle vor, die für ein paar warme Mahlzeiten ihren Ehemann vergisst. Johanna hält dagegen: Der Mensch könne ja erst gut sein, wenn seine existentiellen Bedürfnisse erfüllt seien.

Kurz scheint es, als könnte sie mit diesem Argument tatsächlich Maulers Selbstverständnis treffen. Denn Mauler versteht sich durchaus als Stütze der Gesellschaft, als mythischer „Atlas“, auf dessen Schultern die ganze Verantwortung ruht. Diese „Nullen“ mit ihrer stets lauter werdenden moralischen Forderung nach Solidarität missfallen ihr. Sehr sogar.

An dieser Stelle verbindet Pařízeks Inszenierung Brechts Drama geschickt mit den marktliberalen Thesen aus dem Roman „Atlas Shrugged“ von Ayn Rand, die gerade in konservativen Kreisen ganz hoch im Kurs stehen. Stephanie Reinsperger vermit-

telt sie in einem kongenialen Intermezzo – in einer optionalen Pause für das Publikum. Alle die „möchten“ können den Theatersaal verlassen und sich in der Theaterbar einen Prosecco holen – „bringen Sie mir doch einen mit“, bittet Frau Reinsperger ganz ungeniert. „Ich muss hier weiterarbeiten. Schließlich sollen sich die Reisekosten aus Wien auch lohnen!“¹ Und dann legt sie los: In einem energiegeladenen Monolog breitet sie Rands Argumente für die uneingeschränkte Freiheit des Unternehmertums aus. Die Privilegien der wirtschaftlichen Elite, sie seien durch deren selbstlose Bereitschaft, enorme Risiken auf sich zu nehmen, moralisch gerechtfertigt, der Egoismus der Liberalen aus der gesellschaftlichen Leistung heraus legitimiert, die Unternehmer für das gesellschaftliche Ganze tragen (Problemlagen wie die Marktmacht von Monopolen oder die Praxis der Vergesellschaftung unternehmerischer Verluste durch steuerliche Abschreibungen und staatliche Zuschüsse werden dabei geflissentlich ausgeklammert). Dieses Intermezzo, in dem die Schauspielerin gegen die Routine des Publikums anspielt, gegen das Aufstehen, das Sich-durch-die-Reihen-zum-Ausgangquetschen, den obligatorischen Gang zum Klo, das Herausdrängen der Schulklassen, die hier im Zuschauerraum nur eine Pflichtübung absitzen, die Gutsituierten, denen das alles viel zu textlastig und schwerfällig ist – das ist einer der ganz großen Momente der Inszenierung. Mit Leichtigkeit und epischer Wucht macht es die „Maschine“ hinter der „Maschine“ sichtbar. Das mündige Publikum, von dem sich Brecht nichts Geringeres als die Veränderung der Welt erhoffte, nimmt sich eine freiwillige Pause, während drinnen und draußen die Welt vor die Hunde geht. Mauler wird am Ende die Oberhand behalten. Auch im echten Leben? ¶

1 Ab der Spielzeit 2025/26 wird Stefanie Reinsperger vom Berliner Ensemble an das Wiener Burgtheater wechseln.

DIE ANNA IN „TROMMELN“: ERARBEITUNG EINER ROLLE

Julia Moßburger

Julia Moßburger aus Friedberg bei Augsburg ist Schauspielstudentin an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz.¹ Ihre Begeisterung für Brecht wurde durch die Augsburger Schauspielerin Christel Peschke geweckt, die bis zu ihrem Tod eine wichtige Mentorin für sie war. Wir haben sie gebeten, uns etwas zu schreiben über die Erarbeitung einer Rolle. (mf)

Im Rahmen eines Schauspielstudiums werden immer auch Monologe erarbeitet. Da ich Brecht als Autor sehr schätze, war mir schnell klar, dass ich einen Text von ihm erarbeiten möchte. Deshalb habe ich mich durch unterschiedliche Stücke von ihm gelesen und bin dabei auf Anna aus dem Stück „Trommeln in der Nacht“ gestoßen: eine Rolle, die an Aktualität über die Zeit nichts eingebüßt hat. Denn sie ist eine Frau, die hin- und hergerissen ist zwischen „Warte ich auf meine große Liebe, die in den Krieg gezogen ist und bei der ich nicht weiß, wie sie zu mir zurückkommen wird, wenn überhaupt“ und „darf ich weiterleben und kann ich überhaupt weiterleben, einen anderen Mann heiraten. Jedoch würde mir dieser Mann Sicherheit bieten, auch für das ungeborene Kind, das ich von ihm habe. Bin ich es diesem Kind nicht schuldig nach vorne zu schauen.“ Und genau solche Frauen gibt es auch in der jetzigen Zeit in Kriegsgebieten und genau das macht diesen Text so aktuell.

Mein erster Arbeitsschritt lag darin, den Text zu analysieren, wo spielt es, aus welchen Verhältnissen kommt Anna, wie wird sie im Stück beschrieben, was sagt sie über sich, was sagen andere über sie. Dann ging es

¹ Sie ist eine öffentliche Universität, die vom Land Oberösterreich finanziert wird und zu den staatlichen Universitäten zählt.



Julia Moßburger (Foto © Olaf Dankert).

damit weiter, eine Strichfassung zu machen; das bedeutet den Text zu komprimieren, zu schauen, welche Stellen wichtig sind und welche weniger. An nächster Stelle stand der Versuch, in ihre Lebensrealität einzutauchen und zu schauen, wie ich diese mit eigenen Bildern anreichern kann. Für all das war viel Hintergrundrecherche nötig; diese reichte von der Auseinandersetzung mit damaligen Kriegsberichten bis hin zu Interviews mit Frauen, die in heutigen Kriegen, zum Beispiel im Ukrainekrieg, ihren Mann verloren haben.

Wieder einmal stellte ich bei der Arbeit fest, dass man, wenn man Berichte zu einem ähnlichen Thema sucht, gar nicht so weit schauen muss.

Neben dieser Arbeit und der körperlichen Auseinandersetzung mit der Rolle, um beispielsweise herauszufinden, wie würde Anna sich bewegen, ging es auch um ein Kennenlernen des Brechtschen Theaters. Deshalb kam ich zum Beispiel nicht darum herum, auch Brechts „Messingkauf“ zu lesen.

Mir stellt sich nun nach Ende dieser Rollenarbeit immer wieder die Frage, wo bzw. ob es Schnittmengen zwischen Brechts geschriebenen Frauenrollen, die sehr oft „Macherinnen“ sind, und den Frauen in Brechts Leben gibt – eine Frage, die mich sicher noch lange begleiten wird. ¶

BRECHT/WEILLS „MAHAGONNY“ AN DER DEUTSCHEN OPER BERLIN: So langweilig kann Oper sein

Ernst Scherzer

Der Unterzeichnete hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn er trotz der Ankündigung von Benedikt von Peter als ihn mit seinen bisher gesehenen Arbeiten noch nie überzeugenden Regisseur (war ein solcher in dieser wirren Darbietung überhaupt vorhanden?) und einer ihm nicht nur als Jenny stets

missfallenden Sängerin den Weg nach Berlin nicht gescheut hat, um den zweiten großen Wurf des nur kurzzeitig vereinten Duos Bertolt Brecht und Kurt Weill, den vom Song-Spiel zur Oper gewordenen „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ an der dortigen Deutschen Oper mitzubekommen.

Einerseits glücklicherweise war er frühzeitig am Ort, um noch einen der mehr als raren Sitzplätze im nur schemenhaft erleuchteten Foyer einnehmen zu können, andererseits kam ihm gerade dadurch bereits wenige Minuten nach dem eigentlichen Spielbeginn das große Gähnen. Die voll zahlenden Besucher hatten immerhin € 65 für ihre Stehplätze hinzublättern; dafür standen sie dann mitten im Geschehen und fanden sich mit viel Glück womöglich sogar auf einem der zwei riesigen Bildschirme wieder. Auf einem kleineren dritten – nur von einem kleinen Teil des Publikums wahrnehmbar – sah man in Schwarzweiß sogar den Di-



Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Regie: Benedikt von Peter, Premiere am 17. Juli 2025, Deutsche Oper Berlin. Im Bild: Artur Garbas (Bill), Kieran Carrel (Jakob Schmidt), Nikolai Schukoff (Jim Mahoney), Padraic Rowan (Joe)
(Foto © Thomas Aurin).

rigenten des in einem anderen Raum aufspielenden Orchesters.

Alles tönte, falls überhaupt, nur aus Lautsprechern. Von Jennys Gesang jedenfalls vernahm man vielfach nur die Hälfte, und auch die Bildübertragung funktionierte keineswegs einwandfrei, oftmals waren die

Bilder nur verzerrt wahrzunehmen. Live-Zuspielungen hat man gerade bei dieser Oper schon bisher immer wieder erleben können, aber diesmal scheinen wahre Dilettanten tätig gewesen zu sein.

Langeweile stellte sich freilich schon lange zuvor ein: Gestalten in phantasievollen oder vielmehr phantasielosen und ganz gewiss in keinerlei Bezug zur Oper stehenden Kostümen schlichen durch die doch mit einigen Erwartungen erschienenen Zuschauerreihen und wussten nichts Besseres zu verkünden als „Willkommen in Mahagonny, willkommen zu Hause ...“

Die offene Spielform hatte nur einen entscheidenden Vorteil: ohne irgend jemanden der Besucher zu stören, könnte man heimlich still und leise den Unort verlassen. Eine halbe Stunde Anwesenheit war eigentlich schon beinahe zu lange. ¶

ZWEIMAL DREIGROSCHENOPER AM RHEIN: KONSTANZ UND BONN

Und ein Brecht-Komponist zu entdecken

Ernst Scherzer



Hochzeitszene in Bonn: Alois Reinhardt, Daniel Stock, Julia Kathinka Philippi, Jacob Z. Eckstein (Foto © Bettina Stöß).



Schwungvolles Open Air auf dem Münsterplatz in Konstanz (Screenshot aus dem Trailer zur Dreigroschenoper).

Das Versprechen der Titelzeile einzulösen vermag dieser Beitrag eingeständenerweise nicht – für das hier zu besprechende Stück ist er ohnehin bedeutungslos. Aber wenn gewiss nicht vorprogrammiert am Theater Bonn, genauer an dessen Opernhaus, Giya Kanchelis einzige Oper „Musik für die Lebenden“ – ein Bertolt Brecht durch- aus nahestehender Stoff – parallel auf dem Spielplan steht, kommt man kaum umhin, auf den von 1935 (90. Geburtstag!) bis 2019 lebenden Komponisten als Schöpfer von Schauspielmusiken zu drei Stücken des Deutschen hinzuweisen.

Doch der Reihe nach, umso mehr als sich mehrere Anknüpfungspunkte, auch die zwischen den beiden Inszenierungen der „Dreigroschenoper“ in Konstanz (also nur sehr bedingt am Rhein) und Bonn ergeben und es einigermaßen schwerfällt, womit beginnen. Vielleicht doch mit dem Dirigenten Daniel Johannes Mayr, der mit Engagement und Kompetenz sowohl die „echte“ als auch die für Bettler gedachte Oper geleitet hat. Letztere womöglich gar ein bisschen zu

opernhaft, was sich auf das fehlende Tempo ausgewirkt hat. Kommen wir gleich nach Konstanz, wo das Stück mit hörbar mehr Schwung sein hier wie dort die jeweilige Spielstätte bis auf den letzten Platz füllendes Publikum erreicht hat. In Bonn gab es sogar Täfelchen mit der Bitte „Karte gesucht“ – wie bei den Bayreuther Festspielen zu besseren Zeiten..

A propos Spielstätte: einmal das repräsentative Opernhaus, das andere Mal alles behelfsmäßig aufgebaut und sozusagen im Schatten des Münsters. Beide Male aber spielte das voll angetretene Orchester aus der Originalpartitur, auch schon eine Seltenheit geworden. Der Konstanzer musikalische Leiter war Gabriel Venzago, seines Zeichens Chefdirigent der Bodensee Philharmonie, aber auch international tätig. In jedem Fall also schon beste Voraussetzungen für ein Gelingen und auch eingelöst von zwei Ensembles, in denen es keinen einzigen Schwachpunkt gab.

Aber es gibt noch weitere Parallelen. Die

Regisseurin Christina Rast und ihr Bonner Kollege Simon Solberg konnten nicht umhin, ihre Zuschauer ein wenig mitspielen zu lassen. Im Opernhaus forderte Özgür Karadeniz alias Jonathan Jeremias Peachum diese auf, die Zeile „denn für dieses Leben ...“ mitzusingen, in der Open Air-Veranstaltung (die natürlich so manchen Besucher mit anderen Erwartungen angelockt hat) wurden für den Bettler-Umzug Schilder gereicht, deren Texte Frau Peachum (Michaela Allendorf) kommentierte. Bemerkenswerterweise entpuppte sich in beiden Produktionen das Ehepaar als Drahtzieher des ganzen Geschehens, während Macheath (Daniel Stock in Bonn, Jasper Dietrichsen in Konstanz) keineswegs den großen Herren spielte, vielmehr in die Rolle beinahe gedrängt wurde.

Amüsiert hat den Gast aus Österreich die Besetzung des Tiger-Brown mit der zarten Jana Alexia Rödiger eingedenk der unscheinbaren „Dirndl“, die hierzulande in eine Uniform gesteckt werden. Auch wenn die eine oder andere Darstellerin, der eine oder andere Darsteller womöglich da und dort allzu dick auftrag – eigentlich verdient jede und jeder namentlich genannt zu wer-

den; hier also das beliebte Pauschallob. Gespendet umso lieber, als gute „Dreigroschenoper“ (siehe 3gh 3/2025) ja äußerst rar sind.

Nun noch zur Titelzeile, die ja in die Möglichkeitsform oder auch Wunschform gesetzt werden müsste. Dass Kancheli auch für Brecht „gearbeitet“ hat, habe ich nicht bei diesem Bonn-Besuch herausgefunden. Vielmehr waren mir dessen unerhört eindringliche Orchesterwerke durch den seinerzeitigen Bonner Generalmusikdirektor Dennis Russell Davies bekannt geworden. Das Interesse war geweckt, und beim Durchblättern des Werkverzeichnisses fanden sich auch die im Internet geleugneten (und bisher eher nicht nachgespielten) Schauspielmusiken zum „Kaukasischen Kreidekreis“, zum „Guten Menschen“ und zur „Courage“.

Jeweils den Stücken zugeordnete, wenn auch einmal Shakespeare zuge dachte und im Internet abrufbare Piano-Miniaturen lassen in keiner Weise auf das Ganze schließen. Doch Brecht und die Musik ist gewiss ein reichhaltiges Thema – Kancheli kam meines Wissens bisher nirgends darin vor. ¶

MUTTER COURAGE IM ZIRKUSZELT

Bertolt Brecht am Theater Koblenz

Ernst Scherzer

Nicht gerade glücklich darf man (was vielleicht eine zu strenge Festlegung bedeutet?) über das Ausweichquartier sein, welches das Theater Koblenz während der gründlichen Sanierung des Stammhauses seinen Besuchern anbietet. Umso bedauerlicher, weil der Spielplan so manche „große“ Bühne in den Schatten stellt. Wohl fährt die Seilbahn über den bei den letzten besuchten Brecht-Aufführungen anscheinend unvermeidlichen Rhein zur Ebene der Festung Ehren-

breitstein, doch deren Talstation mit öffentlichen Verkehrsmitteln zu erreichen, ist so gut wie unmöglich. Und bei Regen möchte man (!) den Weg von der Bergstation bis zum Theaterzelt lieber gar nicht antreten.

Dieses selbst ist durchaus komfortabel ausgestattet und – was für den zu besprechenden Abend von nicht geringer Bedeutung ist – es bietet seitlich der Bühne Platz für ein ganzes Orchester, das unter der Leitung

Das Ensemble der „Mutter Courage“ in Koblenz, inszeniert von Markus Dietze, mit: Mutter Courage: Raphaela Crossey, Kattrin: Sarah Waldner, Eilif: Jona Mues; Schweizerkas: Linus Scherz; Der Koch: Marcel Hoffmann; Der Feldprediger: André Wittlich; Yvette Pottier: Dorothee Lochner (Foto © Matthias Baus).



von Karsten Huschke, einem Kapellmeister vom „alten Schlag“, die originale Musik von Paul Dessau zum Klingen bringen darf. Schon deshalb sei der Besuch einer ab Februar 2026 wieder möglichen Vorstellung durchaus empfohlen.

Die allerdings unsichtbar bleibende Musik also an der Seite, dafür die Schauspieler in schon greifbarem Abstand zum Publikum; das verschafft eine manchmal gewiss beängstigende Nähe bei diesem, „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ vielleicht ausgenommen, wohl bittersten Stück des Autors. „Für die Armee wird jetzt wieder geworben“ lässt er zwar anderswo singen, doch ist das unter dem Titel „Unser Heer“ (so in Österreich) beängstigende Realität.

In der vom Intendanten Markus Dietze besorgten Koblenzer Inszenierung zieht die Courage nicht einen Wagen, sondern bewegt ein waagrecht liegendes Rad mit einer umliegenden Spielfläche, die so manchen gelungenen Auftritt ermöglicht. Auf einen auch für die Marketenderin keineswegs positiven Schluss verlegt sich die Tatsache, dass sie nicht mehr in der Lage scheint, dieses weiterzudrehen. Die Regie lässt es offen, für wen die stumme Kattrin unentwegt trom-

meld ihr Leben lässt. Und die in kürzester Zeit gealterte Yvette Pottier müsste bei ihrem zweiten Auftritt auch nicht derart verunstaltet aussehen. Nicht nur wegen des hübschen Gesichts von Dorothee Lochner, die rollengemäß auf dem Besetzungszettel zwar zuletzt aufscheint, jedoch als Darstellerin früher genannt werden müsste.

Ganz und gar nicht vor Raphaela Crossey, deren Titelfigur alles das bot, was man sich unter einer gut gespielten Mutter Courage vorstellt. Der Kürze des auf zwei pausenlose Stunden begrenzten Abends mag es geschuldet sein, wenn Jona Mues (Eilif) und Linus Scherz (Schweizerkas) weniger Profil zeigen könnten. Als Typen ließen der Koch von Marcel Hoffmann und der Feldprediger von André Wittlich keine Wünsche offen.

Kein ganz großer Theaterabend, für den Unterzeichneten jedoch ein ihn umso mehr berührender, als er nach den keineswegs in die ferne Vergangenheit des Dreißigjährigen Krieges weisenden Geschehnissen über einer unberührt grünenden Wiese den außergewöhnlich beeindruckenden Sonnenuntergang über Mosel und Rhein betrachten und seufzen könnte, wie schön doch der Frieden wenigstens hierzulande ist. ¶

BRECHTS „HEILIGE JOHANNA“ IN DÜSSELDORF

Die Schauspieler sind hier immer noch erste Klasse

Ernst Scherzer

*Johanna: Caroline Cousin; Mauler: Heiko Raulin, Cridle: Claudia Hüb-
becker, Graham: Sebastian Tessenow (Foto © Thomas Rabsch).*

In der Landeshauptstadt von Nordrhein-Westfalen grüßt die unverwechselbare Fassade des Schauspielhauses, und in dessen Inneren findet man vor der Vorstellung einen gemütlichen Sitzplatz wie kaum in einem Theater, oder man tritt noch ins Grüne, findet im Hofgarten womöglich noch Zeit zum Besuch des Theatermuseums.

Kurz vor Spielbeginn gibt es allerdings eine Verunsicherung, wenn eine Bankreihe nach der anderen aus dem Saal getragen wird. Aber keine Sorge, es finden sich noch ausreichend Plätze für ein am Schluss hier ebenso begeistertes Publikum wie in den anderen Städten meiner (fast) ausschließlich dem Schaffen Brechts gewidmeten Theater-Reise. Dabei hatte es gar nicht so vielversprechend begonnen: aus den zu beiden Seiten der in der Höhe zum Guckkasten geschrumpften Bühne hereinragenden, an Kanonenrohre erinnernden Öffnungen wälzten sich Gestalten in fleischfarbenen Trikots: als „Das Fleisch“ werden sie auf dem Besetzungset-

tel genannt. Erinnern wir uns, auf den hier sonst nicht als solche erkennbaren Schlachthöfen spielt da Stück; BB hat Upton Sinclairs „Der Sumpf“ gelesen und vielleicht sollten wir das auch einmal (wieder?) tun!

Aus einem der Rohre kriecht auch eine weibliche Person, die zunächst des Sprechens gar nicht fähig scheint; sie presst nur einzelne Silben heraus, wird sich erst im Laufe des Spiels als beinahe natürlich chancenlose Widersacherin des Fleischkönigs Mauler herausstellen.

Diese, wenn man so will, Entwicklung herauszuarbeiten gelingt Caroline Cousin auf durchaus überzeugende Weise. Geradezu brillant gelöst wurde die krankheitsbedingte Aufteilung der Rolle des Graham in einen Schauspieler und einen Sprecher. Die Beiden machten das derart perfekt, dass man den Blick keinen Augenblick lang von der Bühne weg auf den davorstehenden „Ersatz“ (man verzeihe mir, dessen Namen nicht notiert zu haben) gelenkt hat.

Auf der Bühne jedenfalls stand Sebastian Tessenow neben Claudia Hübbecker als Cridle, beide famos in ihren Rollen. Jedoch Heiko Raulin als Pierpont Mauler muss man gesehen und vor allem gehört haben, beschreiben lässt sich kaum, mit welcher Überzeugung und schauspielerischen Stärke, nennen wir es ruhig auch Lust, er die Machenschaften dieser doch letztendlich den Sieg davontragenden Figur beinahe schon schmackhaft zu machen vermochte. ¶

SPANNEND: DER ZAR LÄSST SICH PHOTOGRAPHIEREN UND DIE SIEBEN TODSÜNDEN AM PFALZTHEATER KAISERSLAUTERN

Andreas Hauff

Eigentlich spielen Gedenktage im Musikleben eine große Rolle, doch zu Kurt Weill ist den deutschen Opernbühnen im Jahr 2025, 125 Jahre nach seinem Geburtstag am 2.3.1900 und 75 Jahre nach seinem Todestag am 3.4.1950, nicht viel Neues eingefallen. Aus der Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht hingegen behaupten sich die *Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und

Die sieben Todsünden beachtlich gut im Repertoire. Das Staatstheater Mainz stellt sogar die gesamte Spielzeit 2025/26 unter das Motto *Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*, das bekanntlich aus dem 1. Dreigroschen-Finale stammt. „*Das ewig junge Stück klingt dieser Tage schrill aktuell*,“ heißt es im Vorwort der Saisonbroschüre. Das stimmt. Dennoch wäre es nach wie vor lohnend, Weills Musiktheater-Werke vor und nach der kurzen Brecht-Periode zu spielen, denn auch sie sind zum großen Teil gesellschaftskritischer Zeitspiegel und reizvoll in musikalischer und dramaturgischer Hinsicht.

Auf diesem Hintergrund hat das Pfalztheater Kaiserslautern einen guten Griff getan, wenn es den selten gespielten Opern-Einakter *Der Zar lässt sich photographieren* von 1927 mit dem Ballett *Die sieben Todsünden* von 1933 kombiniert. *Der Zar*, uraufgeführt am 18.2.1928 in Leipzig und an zahlreichen Bühnen nachgespielt, war Weills erster



Falsche Angèle: Zinzi Frohwein, Zar: Hyunkyum Kim (Foto © Andreas Etter).

großer Erfolg vor der *Dreigroschenoper*. Das Stück trägt den traditionell wirkenden Untertitel *Opera buffa in einem Akt* und verlangt die große Bühne, Chor und Orchester in klassischer Besetzung. Modern aber waren seinerzeit das Sujet, der Einsatz moderner Technik wie Fotografie, Telefon und Grammophon auf der Bühne und die Beteiligung eines kommentierenden Männerchors. Das Textbuch stammt von Georg Kaiser (1878–1945), mit dem Weill bereits bei seinem Opern-Debüt, dem Einakter *Der Protagonist*, zusammengearbeitet hatte. Kaiser, heute fast völlig vergessen, war der meistgespielte Dramatiker der Weimarer Republik und die Kooperation mit ihm für einen jungen, aufstrebenden Komponisten natürlich eine Empfehlung – und zugleich ein ausgezeichnetes dramaturgisches Training. Und bei guter Textverständlichkeit, präzisiertem Timing und durchdachter Bewegungsregie – wie hier in Kaiserslautern – erweist sich der *Der Zar lässt sich photographieren* tatsächlich als eine ausgespro-



Angèle: Rebecca Blanz, Zar: Hyunkyum Kim (Foto © Andreas Etter).

chen Bühnenwirksame Kombination von Oper, Farce und Kriminalstück.

Der Zar, der sich in diesem Szenario fotografieren lässt, ist eine schon fast anachronistische Figur. Er hält nichts von Kriegen und imperialen Ambitionen, sondern träumt von idyllischen Szenen des Friedens: „*Wäre ich Volk, mir wären grüne Felder und wimmelnde Herden lieber, oder am sprudelnden Bach die Angel werfen nach schimmernden Fischen. Ich könnte keinen Menschen töten.*“ Er sehnt sich nach zeitweiliger Flucht aus der Herrscherrolle, will lieber Mensch sein als „Prinzip“ – und hofft auf ein erotisches Abenteuer mit Madame Angèle, die in Paris ein vornehmes Fotoatelier betreibt. (Reale Vorbilder dafür dürften das Atelier d’Ora in Paris und das Atelier Adèle in Wien gewesen sein; zumindest letzteres dürfte Weill bekannt gewesen sein, denn sein Verlag, die Universal-Edition, hatte ihren Sitz in der österreichischen Hauptstadt, und Lotte Lenya stammte aus Wien.) Woher der Zar kommt, lässt das Libretto offen. In Russland war die Monarchie 1917 gestürzt und 1918 die Zarenfamilie ermordet worden, in Bulgarien dagegen amtierte Zar Boris III.. Entscheidend bleibt die Faszination, die die Aura eines Herrschers von Gottes Gnaden in einer nüchtern repu-

blikanischen Gegenwart ausübt. Madame Angèle überschlägt sich fast, als das Hofmarschallamt telefonisch den Besuch des Zaren ankündigt. Zum zeitgeschichtlichen Hintergrund des Stückes gehören allerdings auch die zahlreichen Attentate auf hochrangige Politiker. Boris III. etwa entging im Jahr 1925 gleich drei Anschlagversuchen.

Weills und Kaisers fiktiver Opernzar wundert sich also nicht, als ihn

die Nachricht von einer Verschwörung erreicht. „*Erfindet Neues auf dem Gebiet des Attentats!*“ beschwert er sich gelangweilt – nicht ahnend, dass eben gerade dies geschehen ist. Das Publikum weiß: Eine Truppe von Anarchisten hat den Fototermin arrangiert, das Atelier überfallen und das Personal täuschend ähnlich ersetzt. In den Fotoapparat wurde eine Pistole eingebaut, die beim Drücken des Auslösers das stillstehende Opfer präzise treffen soll. Womit die Attentäter nicht rechnen: Der Zar hält nicht still, sondern versucht seinen Aufenthalt im Atelier möglichst auszudehnen – mindestens für einen Flirt, wenn nicht gar für ein amouröses Abenteuer mit der attraktiven (falschen) Fotografin. Schließlich nötigt er sie sogar zum Rollentausch: Erst einmal soll sie Modell sitzen, und er will ein Bild schießen. Dass die Attentäterin, um zum Ziel zu kommen, alle Eskapaden des Zaren mitmachen, ihn zugleich aber unbedingt am Auslösen hindern muss, sorgt zugleich für Spannung und für Situationskomik, die durch doppelbödige Dialoge noch verstärkt werden. So fragt der Zar etwa im Hinblick auf sein Bild: „*Werde ich gut getroffen?*“, und die Antwort lautet: „*Todsicher!*“ Als die Polizei schließlich eine erneute Durchsuchung des Ateliers ankündigt, hilft nur noch das

Grammophon. Der Tango Angèle (eingespielt in einer vom Komponisten seinerzeit selbst dirigierten Aufnahme) soll die Erwartung steigern, während die Fotografin sich angeblich entkleidet. Stattdessen flieht sie mit der ganzen Verschwörertruppe über die Dächer. Das echte Atelierpersonal kann sich befreien und die Kamera auswechseln. Das Sicherheitspersonal trifft ein, und der Männerchor im Orchestergraben beobachtet treffend: „Der Zar lässt sich fotografieren“.

Dieser Männerchor bewirkt eine eigenartige epische Brechung von gänzlich „unbrechtischer“ Art. Er bezieht nämlich nirgends wirklich Position, sondern folgt dem Geschehen in naiver Faszination wie Kinder im Kasperltheater – als Karikatur eines Publikums, das dem Bühnengeschehen distanzlos folgt. Seine Einwürfe bleiben wirkungslos, das Script läuft unverändert weiter. Zwei Wachleute durchsuchen das Atelier vor dem Eintreffen des Zaren, doch die aufgeregte Warnung „Dort, unter dem schwarzen Tuch!“ verpufft folgenlos wie vor einem Fernsehbildschirm. Beim „echten“ Publikum erhöht das natürlich die Spannung, ob der Chor vielleicht doch noch erhört wird. Schon in den 1920-er Jahren haben manche Regisseure ihn direkt ins Publikum gesetzt, und so handhabt es auch Regisseurin Martina Veh mit dem gut einstudierten Herrenchor des Pfalztheaters.

Am Pult der Pfalzphilharmonie Kaiserslautern steht der 1. Kapellmeister Olivier Pols. Souverän führt er Orchester und Ensemble im Puls der Handlung durch die Partitur. Weills Musik weist in ihrer Stilistik einerseits schon auf den Songstil der „Dreigroschenoper“ voraus und zitiert mit Foxtrott und Tango zwei Typen der seinerzeit aktuellen Unterhaltungsmusik. Andererseits ist das Stück durchkomponiert – ohne Unterbrechung durch gesprochenen Dialog. Die Musik schmiegt sich den gesungenen Dialogen geradezu an. Angemessene Dosierung der Lautstärke, gute Artikulation

der Sänger und eine gut lesbare Übertitelung sorgen für beste Textverständlichkeit, dem Premierenpublikum entgeht kaum eine Pointe. Thomas Dörflers Bühnengestaltung ist von schlichter Funktionalität; leider ist von den Fotografien, die der Zar bewundert, an den Wänden rein gar nichts zu sehen. Christl Weins Kostüme dagegen verstärken das Profil der Figuren und die Aura der 1920-er Jahre. Bemerkenswert ist die Spielfreude der Darsteller bis hin in die letzte Nebenrolle hinein. Mimik und Gestik sind charakteristisch, besonders in den Hauptrollen: Rebecca Blanz als Fotografin Angèle ist eine leicht exaltierte Künstlerin, Tobias Haaks ein süffisanter Anführer der Anarchistentruppe, Hyunkyum Kim als Zar ein freundlicher Bonvivant mit philosophischen Anwendungen. Zinzi Frohwein als „falscher Angèle“ merkt man deutlich an, wie ungerne sie sich den unerwarteten Avancen des Zaren hingibt, der nun auch gar nicht dem von den Attentätern behaupteten Klischee eines tyrannischen Herrschers entspricht. Erst beim offiziellen Foto unter Zeugen, das der Zar eigentlich vermeiden wollte, hört man eine monotone Anspielung auf die üblichen Pauken und Trompeten.

Nach der Pause finden wir zu unserer Überraschung die letzte Szene nachgestellt: Noch einmal schirmen die Damen der Tanzsparte im Stil des Moulin Rouge die falsche Fotografin vor den Blicken des von Pariser Amouren träumenden Zaren ab, die Attentäter verschwinden und die echte Angèle kann den Zaren fotografieren. Da erscheint aus dem Hintergrund die falsche Angèle mit einer zweiten Pistole und schießt kaltblütig zweimal; Fotografin und Herrscher brechen zusammen. Das Happy End (italienisch: Lieto Fine) dieser Opera buffa hängt sozusagen am seidenen Faden. Im fließenden Übergang wird die Szene umgebaut für die „Sieben Todsünden“.

*



Das Ensemble der „Sieben Todsünden“ (Foto © Andreas Etter).

Zur Geschichte von den beiden Schwestern, die durch die USA tingeln, um der Familie in Louisiana ein Häuschen am Ufer des Mississippi zu finanzieren, gelingt Martina Veh als Regisseurin und Choreographin eine bildstarke Deutung. Anna I, die „vernünftige“ Schwester, die immer wieder rational aufs Geldverdienen achtet, wird von Astrid Vosberg in einem hellorangenen Kostüm dargestellt. Anna II, die „unvernünftige“ Schwester, die sich immer wieder ihrem Bauchgefühl hingibt, wird vom kleinen Kaiserslauterner Tanzensemble verkörpert. Erst trägt nur Bente Wouters das orangene Kostüm, dann streifen es sukzessive auch die übrigen Ensemblemitglieder über (in alphabetischer Reihenfolge die Damen Anna Angelini, Saskia Hamala, Shiri Shamai und die Herren German Ivancic, Hojoon Moon und Eugene Surmin).

Die Tänzerinnen und Tänzer stellen auch plastisch die symbolhaften Situationen dar, denen sich Anna II zu entziehen versucht: Die mit Besenstielen angedeutete harte Zwangsarbeit, das wiederholte Abrutschen und wieder Hinaufklettern an einer schiefen Ebene, eine Kabarettsszene mit aufgesetzten Pferdeköpfen, das Hin- und Herrennen von zwei Personen auf einer wackeligen Wippe. Besonders originell und dank der ausgefeilten Bewegungsregie ein großer Lacherfolg ist der Solotanz eines reichlich gedeckten Tisches, der sich verführerisch anbietet und stets wieder entzieht, während das begleitende Männerquartett vor der Todsünde der Völlerei warnt. Das Quartett

steht für die Familie der beiden Schwestern. Die Komik, die Weill durch die Besetzung der Mutterrolle mit einer Männerstimme andeutet, bekommt einen zusätzlichen grotesken Akzent durch die Kostümierung: Johannes Hubmer, Daniel Kim, Johannes Fritsche und Arkadiusz Jakus tragen US-amerikanische Kluft als Hausfrau, Soldat, Eishockey-Spieler und Cowboy, und darüber hinaus reiten sie oft noch auf einem angedeuteten rosa Pferd heran. Gesanglich könnte man sich das Quartett noch etwas pointierter vorstellen, besonders in dem wiederholten ironischen Gebet: *„Der Herr erleuchte unsere Kinder, dass sie den Weg finden, der zum Wohlstand führt“*.

Olivier Puls arbeitet mit dem Orchester die zwielichtige Stimmung von Weills Musik gut heraus, die unter anderem durch das häufige Pendeln zwischen Dur und Moll entsteht. Ein wenig romantischer könnten die Streicherpassagen klingen; insbesondere das ironische Zitat des Sehnsuchtsmotivs aus Wagners *„Tristan und Isolde“* wird sehr trocken serviert. Anna I hat ein klares, realistisches Profil: Sie ist der Typus der mütterlichen älteren Schwester, äußerlich vernünftig und besorgt, inwendig resigniert und verblüht. Astrid Vosberg, die ich schon in sehr kräftigen und zupackenden Rollen erlebt hat, dosiert ihre Stimme geschickt ins Fahle, leicht Depressive, belässt ihr aber in der Höhe einen leichten Glanz, der einen Rest von Lebendigkeit zeigt – *„Nütze die Jugend nicht, denn sie vergeht!“* Der Triumphmarsch, mit dem sie tapfer die Finanzierbarkeit der familiären Immobili-

enpläne feiert, hat einen düsteren Unterton. Danach bleibt Anna I allein auf der Bühne. Als sie sich umdreht, sehen wir Anna II verkleinert als Puppe auf ihrem Rücken, und diese Puppe sinkt entseelt zu Boden. Wie zumeist hat der Erfolg seinen Preis, nicht nur für die anderen, sondern auch für den Aufstiegsorientierten selbst – gerade bei den kleinen Leuten. (Im Nachhinein hat Brecht das Ballett präzisierend, aber auch verengend *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* genannt.) Im aufschlussreichen Programmheft von Pfalztheater-Dramaturg Andreas Bronkalla wird Martina Veh mit dem Satz zitiert: „Der Tanz ist für mich die wunderbare Möglichkeit, dicht an den Emotionen, dem Atem, der Mühsal, der Qual zu sein, oder auch der naiven wie zerstörerischen Hoffnung der Figur nahezukommen.“ Das sieht man auch so auf der Bühne – und nicht ohne Betroffenheit.

Die Regisseurin mag den Schluss so nicht stehen lassen. Sie lässt einen barocken Choral folgen, *Nun ist alles überwunden*, vertont von Adolf Drese (1620–1701), überliefert im Archiv der Familie Bach. Gesungen wird er von 12 Personen aus dem Ensemble, die strophweise aus dem Bühnenhintergrund hervortreten. Im Orchestergraben begleiten Streichquartett und Harmonium. Schlicht, zart und tröstlich erklingt die Musik. „Weg, Du edler Erden Pracht! Welt, ade zur guten Nacht!“ Der Text verheißt himmlische Barmherzigkeit, wo auf Erden die Unbarmherzigkeit herrscht. Das ist natürlich völlig unmaterialistisch gedacht, eine Umkehrung von Brechts Religionskritik und eine Rücknahme Weills von komponierter Ironie. Aufgesetzt wirkt dieser Epilog trotzdem nicht: Sozusagen dialektisch führt er einen Bezugsrahmen von Religiosität vor Augen und vor Ohren, der für beide, Brecht und Weill, von Jugend auf selbstverständlich war – auch in ihren geistigen Absetzbewegungen. Und er stellt die ernsthafte Frage, ob angesichts des aktuellen Weltgeschehens hinter dem alten Stoßseufzer „Gnade uns Gott!“ vielleicht doch mehr steckt als eine bloße Floskel. ¶



Anna I und Anna II: Astrid Vosberg, Bente Wouters
(Fotos © Andreas Etter).



Astrid Vosberg und Ensemble.

VERFREMUNG UND POESIE: BRECHTS REZEPTION CHINESISCHER LYRIK AM BEISPIEL VON MAO ZEDONGS „QINYUANCHUN • SCHNEE“

XUE Song¹

1. Chinesische Lyriker als „Vorbilder“

Bertolt Brecht wird als ein großer Erneuerer der deutschen lyrischen Sprache angesehen und zählt zu den herausragendsten Dichtern in der Geschichte der deutschen Literatur. Als Dichter führte er die Lyrik in das 20. Jahrhundert und gilt als eine der einflussreichsten Gestalten der modernen Poesie – ein genialer Lyriker, der mit großer Souveränität das lyrische Ausdrucksrepertoire erweiterte. Brechts Konzept der „Verfremdung“ in seiner Poetik steht in engem Zusammenhang mit dem „chinesischen Vorbild“. Er bezeichnet sich (indirekt: „Der Ankömmling“) als „verbannten Dichter“² und nähert sich an die chinesische Welt an. Die großen chinesischen Lyriker wie Po-Chüyi, Tu-Fu, Li Po und andere betrachtet er als seine Vorbilder. In einem Geburtstagsbrief an Karin Michaelis vom März 1942 schreibt Brecht:

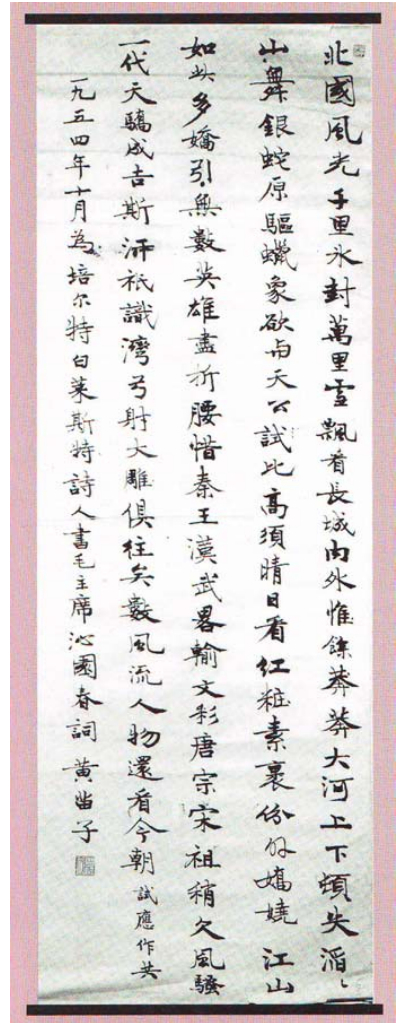
Die chinesischen Lyriker und Philosophen pflegten, wie ich höre, ins Exil zu gehen wie die unsern in die Akademie. Es war üblich. Viele flohen mehrere Male, aber es scheint Ehrensache gewesen zu sein, so zu schreiben, daß man wenigstens *einmal* den Staub seines Geburtslandes von den Füßen schütteln mußte.³

Sowohl in Brechts Nachdichtungen der chinesischen Gedichte als auch in seinen selbständigen Dichtungen sind kulturelle Spuren aus China deutlich erkennbar. Der chinesische Einfluss auf Brechts Lyrik findet in der Brecht-Forschung verschiedentlich ein positives Echo. Brechts spätere

1 School of Foreign Languages, Shanghai Jiao Tong University, 200240 Shanghai, China.

2 GBA Bd. 12, S. 35.

3 GBA Bd. 29, S. 224f. (Textgrundlage ist der Brief); vgl. GBA Bd. 23, S. 9: Hier ist Textgrundlage der Abdruck in *Aufbau – Reconstruction* vom 20.3.1942, ohne das kursive *ein in einmal*, vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/GRGUUVVLKVQ6V5MT2JXZCZ6AGZSSGR22V?issuepage=7>).



Die Kalligraphie von Mao Zedongs Gedicht „Schnee“, gefertigt von Yuan Miaozi, hängt in Brechts kleinem Arbeitszimmer in der Chausseestraße (Foto aus: Antony Tatlow, *Brechts Ostasien*, Berlin 1998, S.29).

Gedichte seien – wie Hans Mayer betont – „ohne das chinesische Vorbild nicht zu denken. Hier gab es auch, wie die Affinität zu Po Chü-yi bewies, eine gemeinsame Auffassung von den Aufgaben der Dichtung.“⁴ Nach Reinhold Grimm steht über Brechts späterem lyrischen Werk das Leitbild der chinesischen Dichtung.⁵ Edgar Marsch vertritt eine ähnliche Ansicht: „Unter dem Gesichtspunkt der Rezeption wird für Brecht das chinesische Gedicht außerordentlich wichtig.“⁶

Nichtsdestoweniger zeigt der oben zitierte Kommentar Brechts zur Exilerfahrung der chinesischen Lyriker und Philosophen, dass das Exilleben und das literarische Schaffen Brechts im Exil bei der Rezeption der chinesischen Poesie eine wichtige Rolle spielten. Brechts Beschäftigung mit den chinesischen Gedichten ist mit seinen eigenen Exilerfahrungen eng verbunden. Man kann sagen, dass die Auseinandersetzung mit Brechts Rezeption der chinesischen Gedichte einen wertvollen Beitrag zum Verständnis des literarischen Schaffens Brechts im Exil leisten kann.

Insgesamt hat Brecht zwölf chinesische Gedichte übertragen.⁷ Seine chinesischen Gedichte beziehen sich auf verschiedene chinesische Gedichtformen, beispielweise alte Volkslieder aus der Zeit vor zweitausend Jahren (100 v. Chr.), die berühmteste chinesische Gedichtgattung Tangshi (唐詩, Tang Gedichte) aus der Tang-Dynastie, auf Gedichte aus der Song-Dynastie (宋朝, 960–1279) und auf politische Gedichte aus Zeitungen der Neuzeit.⁸ Die formalen Eigentümlichkeiten der chinesischen Ori-

ginale sind durch die Eigentümlichkeiten einer völlig anderen Sprache verfremdet worden. Die Poetik Brechts setzt bestimmte „Haltungen“ der chinesischen Poesie produktiv um. Diese produktive Überarbeitung Brechts integriert bestimmte gestische Besonderheiten der chinesischen Poesie in seine eigene Poetik und ordnet ihnen neue Funktionen zu.⁹ Brecht verwendet bei der Übertragung der chinesischen Gedichte und bei dem Schaffen seiner Gedichte den Verfremdungseffekt. Um kreativ zu schreiben, macht Brecht während seines Exils und in seinen späteren Schaffensphasen Anleihen in der chinesischen Dichtung: Er nimmt chinesische Sujets in seine eigenen Gedichte auf, um sie kreativ abzuwandeln. Er überführt die chinesische Vorlage in sein eigenes Gedicht, Brechts virtuoser Umgang mit Verfremdungseffekten ist in seinen Gedichten besonders gut erkennbar.

Brechts charakteristische Poetik der „Verfremdung“ ist maßgeblich von chinesischen Vorbildern inspiriert. Im Bemühen um eine ästhetische Erneuerung versuchte er, durch die Übersetzung chinesischer Lyrik bewusste literarische Praxis im Kontext der „Expressionismus-Debatte“ zu betreiben. Insgesamt übersetzte Brecht – gestützt auf englische und deutsche Vorlagen – zwölf chinesische Gedichte und veröffentlichte sie in zwei Zusammenstellungen (1938 und 1950¹⁰).

2. Der Entstehungshintergrund von Brechts Übersetzung von Maos Gedicht *Qinyuanchun* • *Schnee*

In der 1950 erschienenen Version fügte

4 Hans Mayer: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt a. M. 1971, S. 131.

5 Vgl. Reinhold Grimm: Bertolt Brecht und die Weltliteratur, S. 63.

6 Edgar Marsch: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk. München 1974, S. 50.

7 Vgl. GBA Bd. 11, S. 255–266.

8 Vgl. Jie Shi: Bulaixite de Zhongguo Shi (Brechts chinesische Gedichte). Shanghai, 2003, S. 3.

9 Vgl. Edgar Marsch: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk, München: Winkler, 1974, S. 51.

10 In der von Elisabeth Hauptmann edierten Ausgabe von 1967 (Band 10, S. 1067–1071) sind fünf Bearbeitungen chinesischer Gedichte aufgenommen, jeweils mit dem Namen des chinesischen Autors. Bis auf ein Satzzeichen und die Strophenunterteilung sind die Abdrucke des Mao-Gedichts in *Versuche* 1950, Werkausgabe 1967 und GBA textidentisch.

Brecht den übersetzten Gedichten den Titel *Chinesische Gedichte* sowie die Erläuterung hinzu: „Im 23. Versuch Chinesische Gedichte sind alte und neue chinesische Gedichte reimlos und mit unregelmäßigen Rhythmen ins Deutsche übertragen.“¹¹ In den ergänzenden Anmerkungen verweist er ausdrücklich darauf: „Die beiden letzten nach wörtlichen Übersetzungen von Wu-an und Fritz Jensen.“¹² Zu den von Brecht genannten „neuen Gedichten“ zählt auch seine Übertragung eines Gedichts von Mao Zedong.

Bereits 1949 hatte Brecht – auf Grundlage von Fritz Jensens deutscher Übersetzung – das Gedicht *Qinyuanchun • Schnee* (沁园春 • 雪) von Mao Zedong in einer freien Bearbeitung, zunächst bezeichnet als *Gedanken bei einem Überfliegen über die Große Mauer*, ins Deutsche übertragen. Diese Fassung bewegt sich zwischen Übersetzung, freier Adaption und schöpferischer Neugestaltung. Einerseits veranschaulicht sie Brechts poetisches Konzept der reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen; andererseits entspricht sie auch seinem in dem Essay *Die Übersetzbarkeit von Gedichten* formulierten Prinzip einer funktionalen und künstlerisch wirksamen Dichtungs-translation. Inhaltlich wie formal reflektiert Brechts Bearbeitung der Mao-Gedichte zentrale Merkmale der modernen Lyrik: Sie ist stark realitätsbezogen, politisch motiviert und von hoher gesellschaftlicher Relevanz.

Bereits Anfang der 1920er-Jahre begann

11 Bd. 11, S. 387.

12 Ebd. Der österreichische Kommunist Fritz Jensen (1903–1955) praktizierte fast ein Jahrzehnt lang als Arzt in China, wo er in Chongqing die Guerillakämpferin Wang Wuan kennenlernte und sie heiratete. Nach seiner Rückkehr nach Österreich im Jahr 1948 verfasste Jensen mit Hilfe seiner Frau Wang Wuan dieses Buch. Wang Wuan wird sowohl in „China siegt“ als auch in GBA 11, S. 387 als „Wu-an“ bezeichnet. Vgl. Eva Barilich: Fritz Jensen. Übersetzt von Weng Zhenbao. Beijing: Xinhua Publishing House, 1992, S. 64.

Bertolt Brecht, sich für die Verbreitung des Marxismus in China sowie für dessen Rezeption in der chinesischen Gesellschaft zu interessieren. Als der deutsche Kommunist Ernst Thälmann die Bewegung „Hände weg von China!“ ins Leben rief, um die chinesische Revolution zu unterstützen, wurde Brechts Aufmerksamkeit in besonderem Maße durch die politischen Umwälzungen in China geweckt.¹³ Seit Mitte der 1920er Jahre begann Brecht systematisch den Marxismus zu studieren. Sein besonderes Interesse galt dabei Ländern im Zentrum der internationalen Politik – insbesondere der sozialistischen Aufbauarbeit in der Sowjetunion und der chinesischen Revolution.¹⁴ Brecht verfolgte die Entwicklung der politischen Lage in China sowie die revolutionären Bewegungen unter der Führung Mao Zedongs mit großer Aufmerksamkeit.

Ende 1948 erreichte Brechts Interesse an der chinesischen Revolution und an Mao Zedong einen neuen Höhepunkt. Gerade aus fünfzehnjährigem Exil zurückgekehrt, erhielt Brecht von seinem Freund Hanns Eisler ein bislang unveröffentlichtes deutsches Übersetzungsmanuskript des Gedichts *Qinyuanchun • Schnee* von Mao Zedong. Die Übersetzung mit dem Titel *Chinesische Ode* stammte von dem österreichischen Arzt Fritz Jensen und dessen chinesischer Ehefrau Wu-an.

Die Lektüre des Gedichts erschütterte Brecht zutiefst. Er sah in der chinesischen Revolution einen entscheidenden Fortschritt für die internationale revolutionäre Bewegung. Besonders beeindruckte ihn die doppelte Rolle Maos als Dichter und Revolutionär, was sein Interesse an einer dichterischen Auseinandersetzung mit Maos Werk er-

13 Jürgen Link: Die andere Seite. In: Das neue China: Zeitschrift der Gesellschaft für Deutsch-Chinesische Freundschaft, Sondernummer. Mainz: 15.11.1976, S. 16.

14 Klaus Schumann: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913 – 1933. Berlin 1964, S. 211.

heblich vertiefte. In seinem Arbeitsjournal vom 29. Dezember 1948 hielt Brecht den Moment fest, als er das Gedicht erhielt:

Eisler hier für vier Wochen. [...] Er gibt mir aber eine *Ode des Mao Tse-tung*, geschrieben auf dessen erstem Flug über die Große Mauer, ein herrliches Gedicht, das ich gleich bearbeite. Mein Rechnen mit einer Renaissance der Künste, ausgelöst von der Erhebung des Fernen Ostens, scheint sich früher zu lohnen, als man hätte denken sollen.¹⁵

Aus dieser Notiz lässt sich schließen, dass Brecht dem Gedicht eine besonders hohe literarische Qualität zusprach und die politische und kulturelle Erhebung Chinas als Impuls für eine neue „künstlerische Renaissance“ verstand. Um seine Begeisterung über den Sieg der chinesischen Revolution zu verdeutlichen, hat Brecht nach dieser Notiz zudem eine Zeitungsnachricht in sein Arbeitsjournal geklebt, die er aus der *Times* vom 18. Dezember 1948 ausgeschnitten hatte. Der Titel der Zeitungsnachricht lautet „CHINESE DESTINY“, und einen Satz dieser Nachricht hat Brecht unterstrichen: „*The Chinese are, in a sense, too subtly intelligent for the business of war.*“¹⁶ Als Brecht 1949 vom Sieg der Kommunistischen Partei Chinas erfuhr, zeigte er sich tief bewegt. Brecht war sehr aufgeregt und bezeichnete den Sieg als eine große Veränderung.¹⁷ Angeregt durch diesen Sieg übertrug Brecht Jensens Fassung von Maos Gedicht in sein eigenes Gedicht *Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer* und veröffentlichte es 1950 im zehnten Heft der *Versuche*.¹⁸ Zu seiner Übertragung schrieb er am 18. Januar 1949 in sein Arbeitsjournal:

Durch alle diese Wochen hindurch halte ich im Hinterkopf den Sieg der chinesischen Kommunisten, der das Gesicht der Welt vollständig ändert. Dies ist mir ständig ge-

genwärtig und beschäftigt mich alle paar Stunden.¹⁹

Zu diesem Zeitpunkt hatte die Kommunistische Partei Chinas bereits entscheidende Siege errungen, was den landesweiten Sieg vorbereitete. Brecht sah darin ein welthistorisches Ereignis. Vom chinesischen Sieg begeistert, notierte er nur zwei Tage später: „Übersetze Mao Tse-tungs *Gedanken beim Überfliegen der Großen Mauer*.“²⁰ Nach Tatlow hat Brecht das Gedicht anhand der deutschen Vorlage von Jensen und Wu-an gleich zweimal bearbeitet: zunächst zusammen mit seiner Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann und später nochmals ohne sie.²¹ Die erste Fassung, *Ode des Mao Tse Tung*, wurde nicht publiziert. Paula Hanssen zufolge war Hauptmann allerdings auch an der zweiten Fassung beteiligt, da ihr Name im Typoskript von Brecht vermerkt wurde. Im ersten Typoskript notierte Hauptmann selbst: „mit Brecht zusammen korrigiert für *Versuch 12 E.H.*“²²

3. Auslöser einer erneuten „Renaissance der Künste“

Allerdings ist Brechts Verständnis für den historischen Kontext des Gedichts problematisch: In der von ihm verfassten Anmerkung zur Ausgabe „Chinesische Gedichte“ heißt es: „Das Gedicht *Gedanken bei einem Flug über die große Mauer* wurde von Mao Tse-tung geschrieben, als er zu politischen Verhandlungen nach Südchina flog.“²³ Diese Fehleinschätzung geht auf Jensens Vorlage zurück, in der ähnliche Angaben gemacht wurden:

Mao Tse Tung schrieb dieses Gedicht während seiner ersten Reise im Flugzeug, als er im Jahre 1945 auf die Einladung Tschiang Kai

15 GBA Bd. 27, S. 293.

16 Ebd., S. 294.

17 Vgl. ebd., S. 298.

18 *Versuche* 10, Berlin 1950. Vgl. Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 2. *Gedichte*, S. 304 f.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 299.

21 Vgl. Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 2. *Gedichte*, S. 311.

22 Vgl. Paula Hanssen: *Elisabeth Hauptmann. Brecht's Silent Collaborator*, S. 95.

23 GBA Bd. 11, S. 388.

Scheks nach Tschungking flog, um über die Möglichkeiten einer Koalitionsregierung zu verhandeln.²⁴

Der Brecht-Forscher Antony Tatlow nimmt an, dass Maos Original „im August 1945 veröffentlicht wurde“, zu dem Zeitpunkt also, an dem Mao und Chiang Kai-shek in Chongqing konferierten: „Das war kein bloßer Zufall.“²⁵ Mao habe sein Gedicht erst 1945, „als politische Geste“,²⁶ vor der wichtigen Konferenz von Mao und Chiang Kai-shek veröffentlicht. Diese Behauptung beruht aber auf fragwürdigen Mutmaßungen. Über das Veröffentlichungsdatum von Maos Original wird in der chinesischen Literatur eindeutig festgestellt, dass Maos Original aufgrund der Abschrift vom 14. November 1945 zum ersten Mal in der *Xinmin Abendzeitung* (新民报晚刊) veröffentlicht wurde, also nachdem Mao Chongqing bereits verlassen hatte. Vorher, am 7. Oktober 1945, hatte Mao sein Gedicht dem Dichter Liu Yazi (柳亚子, 1887–1958) geschenkt und in einem Brief²⁷ vermerkt: „Als ich zum ersten Mal in Shanbei (陕北)²⁸ den großen Schneefall sah, habe ich ein „Ci-Gedicht“ (d.i. „词“)²⁹ geschrieben.“ Als Mao Anfang

Februar 1936 die Rote Armee über den Gelben Fluss führen und die japanische Invasion in Nordchina bekämpfen wollte, bestieg er einen Berg, um das Gelände zu besichtigen, und sah von dort aus Schneefall über Shanbei.³⁰ Vor diesem Hintergrund schrieb er das Gedicht *Schnee* in der klassischen „Qinyuanchun“-Versform („沁园春“).³¹

Maos Gedicht entfaltet eine doppelte Bildsprache: Während die erste Strophe die imposante Schneelandschaft des Nordens schildert, drückt die zweite Strophe die revolutionäre Vision und das Selbstverständnis des Dichters aus. Durch eine kritische Reflexion über die historischen Herrscher Chinas erhebt der Dichter zugleich das Ideal eines neuen revolutionären Subjekts. Am 21. Dezember 1958 hat Mao sein Gedicht selbst interpretiert:

Schnee ist eine Anspielung auf Antifeudalis-

zeichnet, eine chinesische Lyrik-Gattung, die als Variation der Gedichtform „Tangshi“ („唐诗“; Tang-Gedicht) aus der Tang-Zeit gilt. Das „Ci-Gedicht“ entsteht in der Han-Zeit, erlebt eine selbständige Entwicklung in der Tang-Zeit und erreicht in der Song-Zeit seinen Höhepunkt. Es wird als die größte Errungenschaft der Literatur der Song-Zeit bezeichnet. Anders als die Strukturen und Formen des „Tangshi“ sind die des „Ci-Gedichts“ komplizierter. Es existieren unterschiedliche Varianten mit unterschiedlich streng vorgeschriebenen Schriftzeichenzahlen, Zeilen, Satztlängen, Rhythmen und Reimen. Zur Song-Zeit wird das „Ci-Gedicht“ mit bestimmten festgelegten Melodien noch gesungen und hört sich frei an. Die Melodie eines „Ci-Gedichts“ heißt „Ci-Diao“ („词调“) oder „Ci-Pai“ („词牌“), wobei es einstrophige, zweistrophige sowie mehrstrophige „Ci“ gibt. Wichtiges Merkmal, das die „Ci“ von den „Shi“ unterscheidet, ist die unterschiedliche Länge der einzelnen Verse einer Strophe sowie die unterschiedliche Verteilung der Reime. Vgl. Reinhard Emmerich (Hg.): *Chinesische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 2004, S. 201 f.

24 Fritz Jensen: *China siegt*, S. 131. In seiner zweiten Fassung hat Jensen diese Anmerkung vor dem Gedicht umgestellt, wobei er lediglich wenige Änderungen gemacht hat. Nun steht dort, dass Mao im Jahre 1945 nach Tschungking flog, „um über die Möglichkeit der Vermeidung eines Bürgerkriegs und die Bildung einer Koalitionsregierung zu verhandeln.“ Vgl. Fritz Jensen: *Opfer und Sieger*. Berlin 1955, S. 94.

25 Antony Tatlow: *Brechts chinesische Gedichte*, S. 149.

26 Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch*. Bd. 2. *Gedichte*, S. 312.

27 Zedong Mao: *Ausgewählte Briefe von Mao Zedong*, Beijing 1983, S. 263. Chinesisches Original: „初到陕北看见大雪时，填过一首词。“ Von der Autorin übersetzt.

28 Shanbei: 陕北, hauptsächlich sind die Städte Yulin (榆林) und Yan'an (延安) gemeint. Sie befinden sich im Norden der Provinz Shaanxi (陕西). Während der Kriegsjahre gegen die Japaner und des Bürgerkriegs war Shanbei Operationsbasis der Kommunistischen Armee Chinas und gilt als „Revolutionsgebiet“ Chinas.

29 „Ci-Gedicht“ („词“): auch als „Ci-Dichtung“ be-

30 Zedong Mao/Joachim Schickel: *Mao Tse-tung: 37 Gedichte*. Übersetzt und mit einem politisch-literarischen Essay erläutert von Joachim Schickel. München 1967, S. 107.

31 „Qinyuanchun“ („沁园春“) ist der Name des „Cipai“ („词牌“), die Bezeichnung der Formen des „Ci-Gedichts“. Es gibt insgesamt über tausend Arten von „Cipai“. Schnee (d.i. Xue, 雪) ist der Name des Ci.

mus und kritisiert die zweitausend Jahre alte reaktionäre Seite des Feudalismus. „Bildung“ (文采), „Geschmack“ (风骚), „Großer Adler“ (大雕), haben keine spezielle Bedeutung, denn das ist ein Gedicht. Könnte man diese Menschen schmähen? Die anderen Interpretationen sind nicht korrekt. Die letzten drei Zeilen sind eine Anspielung auf das Proletariat. – MaoTse-tung³²

Wir können also festhalten, dass Mao sein Gedicht nicht speziell für die politischen Verhandlungen in Chongqing verfasst hat. Er wollte seine Mitstreiter nicht wissen lassen, dass er ein altmodisches „Ci-Gedicht“ schrieb, denn „nach Mao legt das altmodische ‚Ci-Gedicht‘ viel Wert auf Rhythmen. Das schränke die Intelligenz des Menschen ein. Man sollte es nicht befürworten.“³³

Da Brecht bei seiner Bearbeitung die irreführende Information zur Entstehung des Gedichts von Jensens „sinnentstellender“³⁴ Vorlage übernahm, ist nicht schwer zu verstehen, dass Brecht Maos Gedicht nicht sinngetreu übersetzt hat. Dennoch sprach Maos dichterischer Umgang mit gesellschaftlicher Realität Brechts ästhetisches Empfinden unmittelbar an. Brecht war überzeugt, dass klassische Versformen weiterhin genutzt werden könnten, genau wie neu erfundene Formen.

Bei der literarischen Bearbeitung wählte Brecht deshalb eine Form der „reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“, um dem „chinesischen Rhythmus“ der Vorlage gerecht zu werden. Ihm war be-

32 Mao Tse-tung: am 21. Dezember 1958. Chinesisches Original: „雪, 反封建主义, 批判二千年封建主义的一个反动侧面。文采、风骚、大雕, 只能如是, 须知这是写诗啊! 难道可以谩骂这些人们吗? 别的解释是错的。末三句, 是指无产阶级。“ Von der Autorin übersetzt.

33 Vgl. Shuren Wang: Die Veröffentlichungsgeschichte von Mao Zedongs „Qinyuanchun · Xue“. In: Über die Geschichte der Partei, Nr. 7 (2008), S. 5–8, hier S. 7. Chinesisches Original: „旧体诗词太重格律, 束缚人的灵性, 不宜提倡。“ Von der Autorin übersetzt.

34 GBA Bd. 11, S. 390.

wusst, dass er aufgrund der symbolischen Eigenart chinesischer Schriftzeichen das künstlerische Potenzial des Originals nicht vollständig übertragen konnte. Dennoch erkannte er in Maos Gedicht den potentiellen Auslöser einer erneuten „Renaissance der Künste“, die seine schöpferische Neugestaltung inspirierte. Die Übertragung von *Qinyuanchun* • *Schnee* bedeutete für Brecht nicht nur poetische Rezeption, sondern auch einen aktiven Schritt in der Suche nach einer neuen künstlerischen Ausdrucksform.

4. „Übertragung der Gedanken und der Haltung des Dichters“

Noch bevor er sich 1938 erstmals an die Übersetzung chinesischer Lyrik machte, äußerte Brecht bereits während seines Aufenthalts in Moskau im Jahr 1935 große Wertschätzung für die Bühnenkunst von Mei Lanfang sowie für das chinesische Theater. In dieser Zeit kam es auch zu einem Austausch mit Sergej Tretjakow, der für den Empfang Mei Lanfangs zuständig war, über Fragen der Lyrikübersetzung.³⁵ In seinem Aufsatz *Die Übersetzbarkeit von Gedichten* formulierte Brecht seine Auffassung zur Übersetzung von Gedichten unmissverständlich:

Gedichte werden bei der Übertragung in eine andere Sprache meist dadurch am stärksten beschädigt, daß man zuviel zu übertragen sucht. Man sollte sich vielleicht mit der Übertragung der Gedanken und der Haltung des Dichters begnügen. Was im Rhythmus des Originals ein Element der Haltung des Schreibenden ist, sollte man zu übertragen suchen, nicht mehr davon. Seine Haltung zur Sprache wird übertragen, auch wenn man, etwa wenn er bestimmte Wörter durch ihre Einreihung in Wortfolgen, wo sie sonst nicht gehört werden, neu faßt, nur eben dieses Tun nachahmt, sich die Gelegenheit dazu aber nicht vom Original vorschreiben läßt.³⁶

35 GBA Bd. 22, S. 924.

36 GBA Bd. 22, S. 132.

Daraus wird ersichtlich, dass Brecht bei der Übersetzung besonderes Augenmerk auf die Vermittlung des thematischen Gehalts und der Haltung des Dichters legt. Daher wählte er bei der Übertragung der Gedichte von Mao Zedong zwar eine formal freie und flexible, sinngemäße Übersetzungsmethode, doch das von ihm betonte „Gedanken und der Haltung des Dichters“, also das thematische Anliegen des Originals, blieb in der Übersetzung gewahrt.

Im Jahr 1949 wurde die deutsche Übersetzung *Chinesische Ode* von Jensen erstmals in dem Buch *China siegt* veröffentlicht; 1955 erschien sie erneut in *Opfer und Sieger*. Brechts Übersetzung stützte sich dabei auf die erste Fassung von Jensen als Vorlage. Ein Vergleich der beiden Übersetzungen zeigt, dass Brechts „zweite Übersetzung“ dieses Begriffs – vor dem Hintergrund der bereits vorliegenden Übersetzung von Jensen – nicht mehr primär der wörtlichen Wiedergabe des Originaltextes dient, sondern in erster Linie den Versuch unternimmt, die intendierte Bedeutung des Originals neu zu erschließen und adäquat zum Ausdruck zu bringen.

Zunächst gelingt es Brecht, durch die Rekonstruktion und Umdeutung von Jensens Vorlage die revolutionäre Begeisterung Mao Zedongs als politischer Dichter wiederzugeben. Wie Brecht selbst betonte, lasse sich die künstlerische Schönheit des Originals – welche auf einer gezielten Auswahl chinesischer Schriftzeichen und symbolischer Sprache basiert – in der Übersetzung kaum adäquat wiedergeben; an ihre Stelle trete vielmehr die Vermittlung des inhaltlichen Kerns. In diesem Sinne verzichtete Brecht auf eine bloße Nachahmung der äußeren Form und gestaltete eine sprachlich eigenständige Reproduktion, deren Ziel es war, die im Gedicht enthaltene tiefere Bedeutung hervorzuheben.

Auffällig ist dabei, dass Brechts Eingriffe

in die Jensen-Version insbesondere den ersten Teil des Gedichts betreffen, in dem die objektive Beschreibung der Landschaft erfolgt. Im zweiten Teil, der von subjektiver Reflexion geprägt ist, übernimmt Brecht im Wesentlichen die Darstellung Jensens. Besonders ins Auge fällt, dass in der ersten Version von 1949 der gravierendste Übersetzungsfehler Jensens gerade in den letzten drei, bedeutungsschweren Zeilen des Gedichts auftritt: „俱往矣， / 数风流人物， / 还看今朝。“ Jensen übersetzte dies fälschlich als: „Sie alle verdarben – und siehe, / auch heute / All die großen, glänzenden Herren, / immer noch / So voll der alten Begehrlichkeit.“³⁷ Brecht übernahm diese Fehlinterpretation nahezu unverändert und fügte lediglich stilistische Verstärkungen hinzu: „Alle verdarben. / Aber auch heute / Seht euch die großen Herren an: immer noch / Voll der alten schlimmen Begehrlichkeit!“³⁸ Erst in seiner zweiten Fassung von 1955 korrigierte Jensen diesen Fehler und formulierte: „Sie alle verdarben. So findet, / weithin / übers Vergangene schweifend, / das Aug / Die wahren Helden erst heute.“³⁹ Diese Version entspricht im Großen und Ganzen dem chinesischen Original. Da Brecht jedoch früh verstarb, blieb ihm die Möglichkeit verwehrt, seine Übersetzung entsprechend zu überarbeiten. Somit endete seine Version des Gedichts mit einer Aussage, die dem Original diametral entgegengesetzt ist. Während Mao im Original die Feudalherrscher als „vergangene große Herren“ darstellt und betont, dass die proletarischen Kräfte die eigentlichen Helden der Gegenwart seien, warnt Brechts Version am Schluss vor den noch heute existierenden „großen Herren“ mit der „alten schlimmen Begehrlichkeit“.

Jensen hatte das chinesische Original aufgrund eines Missverständnisses fehlerhaft wiedergegeben; Brecht hingegen übernahm

37 Fritz Jensen: *China siegt*, S. 131.

38 GBA Bd. 11, S. 266.

39 Fritz Jensen: *Opfer und Sieger*, S. 95.

diesen Teil bewusst, weil die Formulierung inhaltlich mit seinen eigenen politischen Überzeugungen übereinstimmte. Für ihn war es nicht nur wichtig, die Reaktionäre der vergangenen zweitausend Jahre zu kritisieren, sondern auch die gegenwärtigen Machthaber mit ihrer gierigen Haltung in Frage zu stellen. Um diese kritische Haltung zu unterstreichen, fügte er dem Begriff „Begehrlichkeit“ das Adjektiv „schlimm“ hinzu und verstärkte seine Kritik durch ein Ausrufezeichen. Mao Zedong wird von Brecht somit als revolutionäre Führungsfigur dargestellt, die – konfrontiert mit der Reaktion des Kuomintang-Regimes – durch das Bild des Schnees die alten Kaiser verächtlich macht und die gegenwärtigen „großen Herren“ für ihre Rückständigkeit anklagt. Ob diese Lesart historisch korrekt ist, spielt für Brecht eine untergeordnete Rolle. Wie auch bei anderen chinesischen Materialien, nutzte Brecht die literarische Vorlage als Projektionsfläche für eine kritische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Zuständen in seinem eigenen Land. Entscheidend war also weniger die kulturelle oder historische Treue, sondern vielmehr die ideologische Übereinstimmung zwischen der Aussage des Originals und Brechts eigener politischer Haltung – insbesondere seine Kritik an der Dekadenz der ostdeutschen Nachkriegseliten.

Darüber hinaus bleibt das in Maos Gedicht zum Ausdruck kommende Volksverständnis in Brechts Übersetzung erhalten. Die fehlerhafte Wiedergabe der chinesischen Kaiser im zweiten Versabschnitt lässt sich eindeutig auf Jensen zurückführen. Einerseits wählte Jensen den Begriff „König“, der nicht dem Rang eines chinesischen Kaisers entspricht;⁴⁰ andererseits ließ er vier der im Original erwähnten fünf Kaiser namentlich unerwähnt. Dabei handelt es sich jedoch um vier Gründer bedeutender Dynastien, die durch die Überwindung verfallener Vor-

gängerregime historische Einheit stifteten. Mao nannte sie gezielt, um aufzuzeigen, dass wahre große Herren in revolutionären Umbrüchen entstehen. In diesem Sinne betonte Mao auch, dass die letzten drei Zeilen des Gedichts auf das Proletariat abzielten.

In Jensens Übersetzung wird nur Dschingis Khan vollständig erwähnt. Wie Tatlow bemerkt, ist dies vermutlich darauf zurückzuführen, dass er der einzige chinesische Herrscher war, der dem europäischen Leser bekannt war; Jensen beabsichtigte offenbar „eine einem Europäer leicht verständliche Übersetzung“.⁴¹ Tatlows Analyse ist aber nur zum Teil stichhaltig, denn außer „Dschingis Khan“ kommen im Original die Namen der anderen vier Kaiser in der Kurzform vor. Solche Kurzformen waren Jensen wahrscheinlich unbekannt, und so wusste er wahrscheinlich nicht, dass sie jeweils einen bestimmten Kaiser vertreten, und übersetzt sie deshalb allgemein mit „Könige der Tsch'in und der Han, [...] Und die Tang und die Sung.“

Ungeachtet dieser terminologischen Unschärfen zeigt sich hier jedoch deutlich, dass das in Maos Gedicht vermittelte Volksverständnis in engem Einklang mit Brechts eigener poetischer Haltung steht. In seinem Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters* (1930er Jahre im Exil entstanden) lässt Brecht einen historisch reflektierenden Arbeiter die überlieferten „Heldentaten“ der Könige hinterfragen. Hinter jeder Frage lässt sich die von ihm vermittelte Überzeugung erkennen, dass „das Volk die Geschichte schafft“. Brecht erwähnt darin auch explizit den Bau der Chinesischen Mauer – und stellt nicht die Herrscher, sondern die namenlosen Arbeiter als wahre Schöpfer der Geschichte dar.⁴² Diese Kontinuität verdeutlicht Brechts Grundsatz, dass bei der Übersetzung von Gedichten primär das thematische Anliegen und die Haltung des Autors zur Geltung gebracht werden müssen. ¶

40 Jie Shi: *Bulaixite de Zhongguo Shi* (Brechts chinesische Gedichte), S. 79.

BRECHTS SVENDBORGER GEDICHTE – ENDLICH IN SVENDBORG

Ernst-Ullrich Pinkert

Redaktionelle Vorbemerkung: Ein Svendborger Brechtfreund hatte entdeckt, dass ein hessisches Antiquariat die Erstausgabe von Brechts Svendborger Gedichten im Internet zum Kauf anbot. Da in Svendborg kein Exemplar der Erstausgabe zugänglich war, setzte er sich mit dem Svendborger Museum und dem Kulturausschuss des Svendborger Stadtrats in Verbindung und empfahl dringend die Anschaffung des Buches. Sein ausführlich begründeter Antrag fiel auf fruchtbaren Boden und lieferte auch die Argumente, als der lokale SEF-Fond erfolgreich ersucht wurde, das Projekt zu finanzieren. Der kommunale Kulturausschuss, das Museum als Besitzer des Buches und die administrative Leitung des Brecht-Hauses am Skovsbostrand einigten sich nun darauf, die Erstausgabe der *Svendborger Gedichte* zukünftig in einer einbruchsicheren Vitrine im Brecht-Haus auszustellen.

Am 29. August 2025 wurde die Neuerwerbung bei einer Veranstaltung im Garten des Brecht-Hauses der Öffentlichkeit vorgestellt. Sven Hvarregaard und Lars Hansen vom Vorstand des Brecht-Hauses sowie Hanne Ringgaard Møller als Vorsitzende des kommunalen Kulturausschusses sprachen einführende Worte. Danach äußerte sich Ernst-Ullrich Pinkert (*im Foto vor dem Brecht-Haus*) zum Thema „Brechts Svendborger Gedichte – endlich in Svendborg“. Wir veröffentlichen seinen Vortrag in einer vom Verfasser gekürzten Form.

*

Die Bedeutung von Brechts *Svendborger Gedichten* für Svendborg ist groß, – u. a., weil sie die Stadt auf der literarischen Weltkarte sichtbar gemacht haben. Mit diesem Lyrikband hat Brecht Svendborg und Dänemark



ein einzigartiges Geschenk gemacht. Wer sich damit auseinandersetzt, wird gewiss feststellen, dass dieses Geschenk keineswegs gratis ist, denn es enthält eine Aufgabe. Die Aufgabe ist: nichts als gegeben anzusehen, nicht blind darauf zu vertrauen, dass die von den Herrschenden lauthals verkündeten Absichten mit

den Bedürfnissen der Bevölkerung übereinstimmen. Zur Aufgabe gehört auch, Solidarität mit den Verfolgten und Unterdrückten zu entwickeln und notfalls den Widerstand gegen die Machthaber zu organisieren. Die wichtigste Aufgabe aber ist – wie Brecht 1934 in einer Rede an dänische Laienschauspieler sagte –, die Erde in einen „bewohnbaren Stern“ zu verwandeln.

Der Lyriker Brecht hat das poetische Bild *Unter dem dänischen Strohdach* erdacht, und er verwendet es in den *Svendborger Gedichten* mehrmals, wenn er dankbar darüber spricht, als politischer Flüchtling in Dänemark Unterschlupf gefunden zu haben. Dieses poetische Bild aus Brechts Lyrik ist inzwischen Allgemeingut geworden, denn es wird häufig von Literaturwissenschaftlern verwendet, wenn sie – auch ohne auf Brecht in Svendborg einzugehen – Dänemark als ein Land charakterisieren, das in den 1930er Jahren Flüchtlinge aufnahm. Mit dem *dänischen Strohdach* meint Brecht sowohl das Haus am Svendborger Sund als auch ganz Dänemark. Das gastfreundliche Svendborg verleiht so Dänemark Glanz – und umgekehrt.

Brecht offenbart in den *Svendborger Gedichten* eine humanistische Grundhaltung, die

unverzichtbar ist, wenn es darum geht, das humane Image und humanistische Potential Svendborgs und Dänemarks zu stärken – besonders heute: da in der ganzen Welt die Zahl der Geflüchteten unaufhörlich steigt, die unter grauenhaften Bedingungen leben müssen.



Brechts dänisches Strohdach (Foto 2010: mf)

Brecht verwendet das Bild vom *dänischen Strohdach* u. a. in dem Gedicht, das die *Svendborger Gedichte* einleitet: „Geflüchtet unter das dänische Strohdach, Freunde / Verfolg ich euren Kampf.“ Dieses Gedicht zeigt u. a., dass die antifaschistischen Widerstandskämpfer in Deutschland seine primären Adressaten sind. Die Bekämpfung des nationalsozialistischen Staates ist für Brecht ja die Hauptaufgabe der Gedichte; die meisten entstanden 1937 oder davor.

Gleichzeitig aber ist dieses einleitende Gedicht – wie auch die *Svendborger Gedichte* insgesamt – ein verhaltenes Loblied auf Svendborg und Dänemark, wo Brecht überleben und den Nationalsozialismus literarisch bekämpfen konnte.

Die *Svendborger Gedichte* erschienen in Kopenhagen im Juni 1939; wenige Wochen später begann der 2. Weltkrieg. Deshalb fanden nicht viele der 1000 gedruckten Exemplare den Weg nach Deutschland. Nur wenige der primären Adressaten kamen also mit dem Lyrikband in Berührung.

Der Erfolg der *Svendborger Gedichte* nach 1945 ist gewiss auch auf das letzte Gedicht des Bandes zurückzuführen: *An die Nachgeborenen*. Dieser Text hat andere Adressaten als die im Einleitungsgedicht angesprochenen Nazi-Gegner: Es sind die zukünftigen Generationen. In diesem Gedicht zieht Brecht Bilanz über die ersten vier Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Das Ergebnis ist nie-

derschmetternd, doch er gibt die Hoffnung nicht auf und hält an der Notwendigkeit fest, dass die Nachgeborenen eine humane Gesellschaft zustande bringen.

Das Gedicht *An die Nachgeborenen* wendet sich zweifellos auch an uns, denn wir sind ja Nachgeborene. Es spornt uns dazu an, auch über die Verhältnisse hier und jetzt nachzudenken. Die *Svendborger Gedichte* haben die ganze Welt im Fokus: Kriege, Geflüchtete, Ausbeutung, Unterdrückung, das Elend der Kinder, Hunger, Völkermord. Und wenn wir durch sie zum Nachdenken über unsere Welt gebracht werden, müssen wir uns leider eingestehen, dass es das einseitige Elend noch immer gibt.

Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* und die *Svendborger Gedichte* verstehe ich als eine Art Testament, das für die Nachgeborenen Aufgaben enthält. Das *dänische Strohdach* in Svendborg aber ist und bleibt ein Symbol der Hoffnung und Menschlichkeit. Und als solches kann es ein Teil von Svendborgs und Dänemarks kulturellem Kapital sein. ¶

DIE SVENDBORGER GEDICHTE FANDEN IM KRIEG DEN WEG NACH ENGLAND

Michael Friedrichs

Die britische Quäkerin Irene Grant, die 1933 in Wien lebte und vermutlich über Weigels frühere Lehrerin Eugenie Schwarzwald mit Helene Weigel in Verbindung kam, war entscheidend für die Rettung der Barbara Brecht: Sie fuhr mit dem Zug nach Augsburg, übernahm das Kind und brachte es mit viel Geschick, Kaltblütigkeit und Glück über die Grenze zur Mutter. Später hielt Irene Grant den Kontakt aufrecht: Anlässlich von Brechts Tod, quasi als Kondolenzschreiben, schickte sie ihr ein paar Zeilen zu ihrem Exemplar der *Svendborger Gedichte*, zusammen mit dem Buch – sowie ihrer Kenntnis über seine abenteuerliche Provenienz. (Aber es kam vielleicht nicht über Holland, sondern direkt aus Dänemark?) Hier Repro und Transkription, mit Dank ans Brechtarchiv.

Sept. 15, 1956

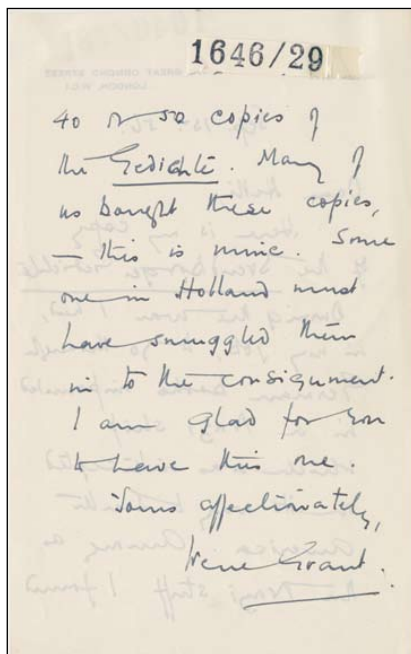
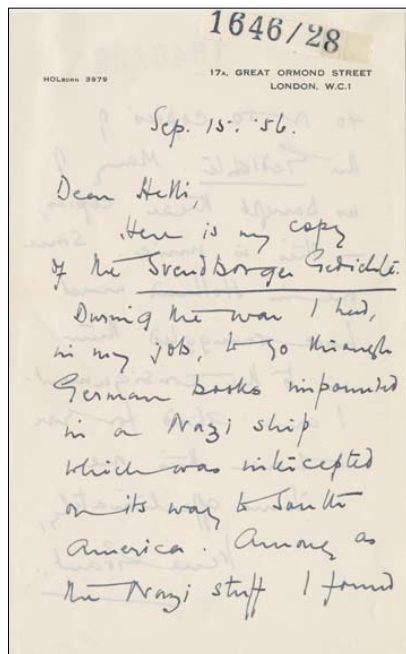
Dear Helli,

Here is my copy of the *Svendborger Gedichte*. During the war I had, in my job, to go through German books impounded in a Nazi ship which was intercepted on its way to South America. Among a[ll] the Nazi stuff I found 40 to 50 copies of the *Gedichte*. Many of us bought these copies, – this is mine. Some one in Holland must have smuggled them in to the consignment. I am glad for you to have this one.

Yours affectionately,

Irene Grant

(BBA 1646/28-29) ¶



BRECHTS „KINDERKREUZZUG 1939“ ALS KÜNSTLERTHEMA

Volkmar Häußler

Redaktionelle Vorbemerkung: Brechts „Kinderkreuzzug 1939“ ist von bestürzender Aktualität. Im Rahmen des kommenden Augsburger Brechtfestivals lädt der Brecht-Kreis Schüler:innen aus dem Raum Augsburg dazu ein, sich in Kunstformen aller Art mit dem Thema „Kinder im Krieg“ auseinanderzusetzen, per Mail an redaktion@dreigroschenheft.de; Einsendeschluss ist am 10. November 2025, die besten Arbeiten werden am 5. März 2026 in der Stadtbücherei Augsburg präsentiert.

Wir haben daher Volkmar Häußler, den Sammler von Brecht-Grafik, gebeten, uns Beispiele herauszusuchen, wie Profis diesen Text illustriert haben. Er hat nachdrücklich auch auf die Homepage *Kinderkunst e.V.* hingewiesen, wo im *Archiv* unter dem Stichwort „Kinderkreuzzug“ eine Sammlung von 17 Arbeiten von Schüler:innen bereitgehalten wird. Weitere Schularbeiten finden sich u.a. in dem von Helene Weigel 1970 herausgegebenen Buch „Kinderzeichnungen zu Brecht“. (mf) ¶



Cornelia von Seidlein, in: *Wenn die weißen Riesenhasen abends üben Rasen rasen*, Wiesbaden: Marix Verlag 2004



Gershon Knispel hat 1967 in Jerusalem eine ganze Edition zum „Kinderkreuzzug 1939“ herausgebracht, sie ist in Deutschland äußerst rar.



Gottfried Rasp, in: *B.B. Kalendergeschichten, Gütersloh: Bertelsmann Lesering (1961), S. (65)*



Vieweg, „Suchend nach dem Land mit Frieden“, Sammlung von 8 Linolschnitten, 1969.

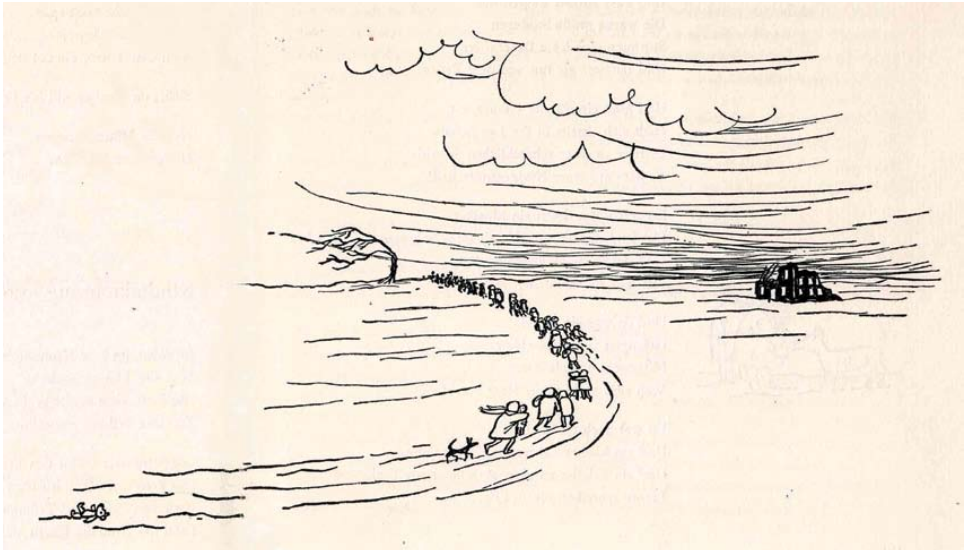


Die Schwester verlor den Bruder,
die Frau den Mann im Heer . . .

Ursula Wendorff-Weidt, in: *Deutsche Balladen von Bürger bis Brecht*, Berlin: Verlag Neues Leben 1956, Seite (327)



Helmut Goettl, in: *Grafik zu Bertolt Brecht 1971 (links) und 1972 (rechts)* (Dänzer-Kalender), Karlsruhe: Privatdruck.



Elizabeth Shaw, in: *„Bertolt Brecht. Ein Kinderbuch“* (1966)

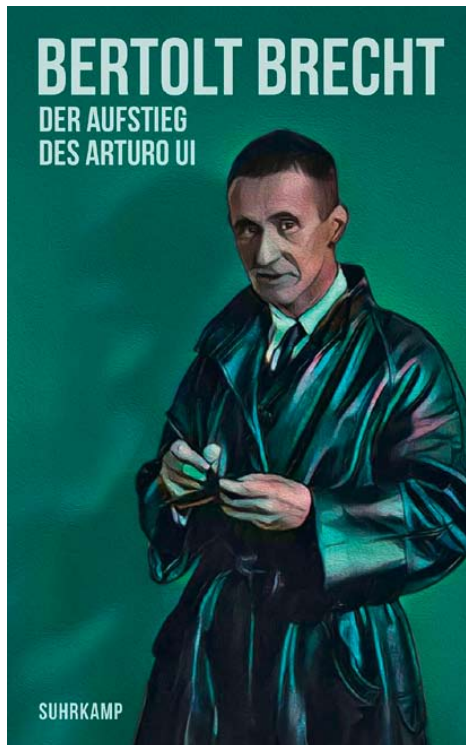
Grafik von Herbert Sandberg (1908-91) zu Brechts „Kinderkreuzzug“ aus dem Jahr 1979, 61,1x47,6 cm, dreifarbiger Holzschnitt auf hellem Papier, handsigniert. Motive aus Brechts Gedicht in einem Kreis angeordnet: oben: der Kalligraphieschüler, der an einen Tankwagen das Wort „Frieden“ nicht zuende schreibt; oben rechts: die Liebe zwischen zwei Kindern; unten: das Begräbnis mit dem kleinen Kommunisten, der die Ansprache hält; links: der Führer, der den Weg nicht weiß; mittig: der Hund mit der Botschaft, auf dem Kopf liegend.



Baldwin Zettl ist einer der bedeutendsten Kupferstecher. Dies ist ein Bild aus einem 6-teiligen Fries.



Bronzerelief „Kinderkreuzzug“ von Gerhard Geyer in der Stadt Halle, errichtet 1974 (Foto: F. Götze, www.Halle-im-Bild.de)

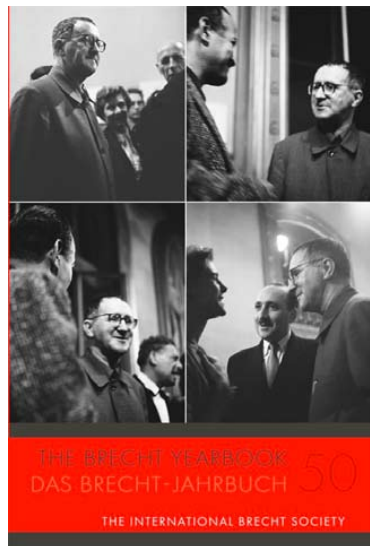


NOCH KONKURRENZLOS: NEUAUSGABEN BEI SUHRKAMP

Am 17. November 2025 erscheinen auf einen Schlag Neuausgaben von acht Brecht-Theaterstücken: neu gesetzt, jeweils mit einigen Materialien im Anhang (Äußerungen Brechts zum Text, Varianten, Zeittafel), Verkaufspreis je 7€. Die Cover wurden von Burkhard Neie gestaltet, sieben davon nach einem der berühmt-beliebten Fotos des Augsburger Fotografen Konrad Reßler 1927. Mit dieser Serie reagiert der Verlag auf das nahende Ende des Brecht-Copyrights (1956+70, soweit am jeweiligen Werk Mitarbeitende mit späterem Todesdatum keine eigene Rechte haben). So hofft der Verlag (und die Kalkulation dürfte aufgehen), ein in Preis und Qualität kaum zu schlagendes Angebot zu schaffen, das wohl insbesondere für Schulen interessant ist. (mf) ¶



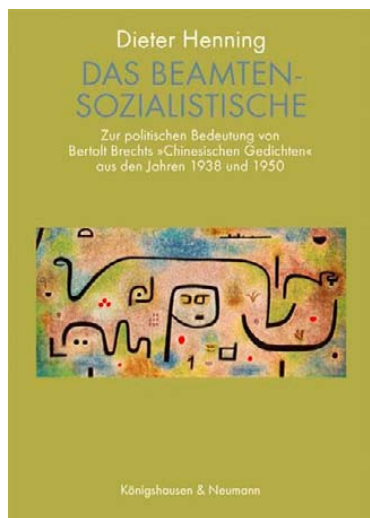
WEITERE NEUERSCHEINUNGEN



Erscheint lt. Amazon am 18.11.25. Einzelpreis 73,70 €. Edited by Elena Pnevmonidou and Markus Wessendorf. Book reviews edited by Noah Willumsen. Contributors: Martin Brady, Laura Ginters, Helen Hughes, Torben Ibs, Liam Johnston-McCondach, Sabrina Kantak, Sabine Kebir, Jan Knopf, Sean Larson, Jakob Ribic, Hanife Schulte, Vera Stegmann, and Noah Willumsen.



Erscheint lt. Amazon am 13.11.25, Preis 104,07€. Building on new archival research and previously unconsidered sources, Katherine Hollander offers a fresh historical perspective by de-centering Brecht and contextualizing him within a small group of peers. This book investigates how the members of this group understood their collaborative work in the context of their commitments to fighting fascism and building socialism.



Erscheint am 4.11.2025, 160 Seiten, 28 €. Das Brecht-Zentrum der DDR (1978–1990) war eine Einrichtung des im Februar 1978 feierlich der Öffentlichkeit übergebenen Brecht-Hauses Berlin. Es verstand sich als Vermittlungsstelle in

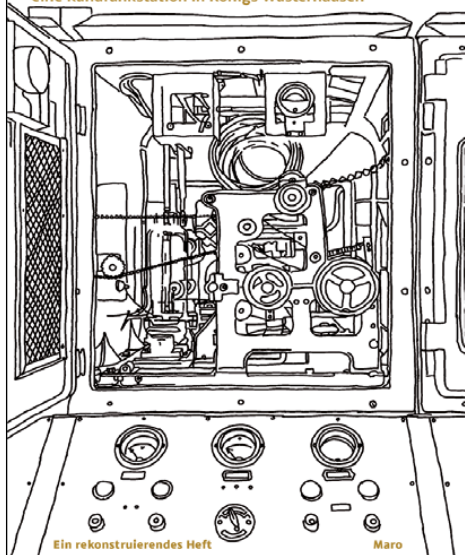
Sachen Brecht und richtete sich sowohl an Wissenschaftler*innen und Theater maker*innen als auch an interessierte Laien. Maria Steinfeldt hat die Arbeit des Brecht-Zentrums über alle Jahre hinweg dokumentiert.

← Bereits erschienen, Rezension ist verabredet. Dieter Henning ist ja bekannt als produktiver Autor dieser Zeitschrift und des Verlags Königshausen & Neumann. Das Buch mit 508 Seiten kostet 60 €.

Auf einer Wellenlänge

Olaf Kistenmacher
Michaela Melián

Der Mufti von Jerusalem, die NSDAP und
eine Rundfunkstation in Königs Wusterhausen



Olaf Kistenmacher

Auf einer Wellenlänge

Der Mufti von Jerusalem,
die NSDAP und eine Rundfunk-
station in Königs Wusterhausen

Mit Originaldruckgraphiken und
beiliegendem Plakat von
Michaela Melián

Ein rekonstruierendes Heft

MaroHeft #19 · 36 Seiten

Fadenheftung mit Schutzumschlag

ISBN 978-3-87512-634-1

MaroVerlag

Das Radio war ein zentrales Medium nationalsozialistischer Propagandapolitik. Per moderner Kurzwellentechnik beschallte die NSDAP noch den hintersten Winkel des Deutschen Reiches. Wenig bekannt ist, dass es während des Zweiten Weltkriegs bei Königs Wusterhausen einen arabischsprachigen Sender gab. Regelmäßiger Sprecher war der ehemalige Mufti von Jerusalem, Mohammed Amin al-Husseini, der seit 1941 Asyl in Deutschland genoss. Er übermittelte den eliminatorischen Judenhass der Nazis per Rundfunk in den Nahen Osten, baute auf dem Balkan eine SS-Einheit auf und sagte bei einem Treffen mit Hitler, die Deutschen und er hätten »die gleichen drei Gegner«: »die Engländer, die Juden und die Bolschewisten.« Heutzutage ist der Einfluss al-Husseinis auf die nationalsozialistische Politik und auf die arabischen Gesellschaften umstritten. Die un-leugbare Zusammenarbeit des Muftis mit dem Nazi-Staat, ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkungen rekonstruiert dieser Text.