

# Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht.

Euro 3,-

Brecht und Rilke

Brecht-Aufführungen in Leipzig

Marianne Zoff's Werk in einer Zeit

Interview mit Werner Hecht

Brecht-News

Unsinkbar II

**Aktiv 50**  
Die Unfallversicherung  
mit der "Geld-zurück-  
Garantie"

Für alle Fälle: die  
Versicherungsberatung  
der Sparkasse.

 **Stadtsparkasse  
Augsburg**

Auch wenn mal nicht alles nach Plan läuft, können Sie sich auf eines verlassen: auf unsere kompetente und individuelle Beratung rund um das Thema Versicherungen. Von der Haftpflicht- bis zur Diebstahlversicherung - wir informieren Sie in Ihrer Geschäftsstelle oder unter [www.sska.de](http://www.sska.de). **Wenn's um Geld geht - Sparkasse.**



Brecht mit seiner Frau Marianne, etwa 1922; aus: Bertolt Brecht: Sein Leben in Bildern und Texten; Herausgegeben von Werner Hecht; Erste Auflage 1978; S 49.

## IMPRESSUM

### Dreigroschenheft

#### Informationen zu Bert Brecht

Erscheinungsweise: 1/4- jährlich  
zum Quartalsbeginn  
Einzelpreis: 3 Euro

Jahresabonnement:  
Inland 15 Euro  
Ausland 20 Euro (incl. Porto)

### Redaktion:

Dreigroschenheft  
Obstmarkt 11, 86152 Augsburg  
Telefon +49(0)821.518804  
Fax +49(0)821.39136  
Brechtshop@t-online.de  
[www.bert-brecht.com](http://www.bert-brecht.com)  
Kurt Idrizovic (Herausgeber)  
Christiane Hempel (Redaktion verantw.)  
[christiane.hempel@dreigroschenheft.de](mailto:christiane.hempel@dreigroschenheft.de)  
Dr. Joachim Lucchesi (Wiss. Mitarbeiter)  
[Joachim.Lucchesi@geist-soz.uni-karlsruhe.de](mailto:Joachim.Lucchesi@geist-soz.uni-karlsruhe.de)  
Florian Pittroff (Redaktion)  
Uschi Tremel (Abonnement)

### Layout und Gestaltung:

flo-job Büro, Florian Pittroff, Augsburg

### Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Kai Agthe, Stephen Brockmann, Michael Friedrichs,  
Sabine Kebir, Jan Knopf, Klaus-Dieter Krabiell,  
Costas Metaxas, Gerhard Müller, Helgrid Streidt,  
Peter Uhrbach, Erdmut Wizisla

### Verlag:

Dreigroschenverlag/Obstmarkt 11  
86152 Augsburg  
ISSN 0949-8028(1/2001)



Gefördert durch die Stadt Augsburg

## Inhalt

### Beiträge

*Michael Friedrichs:* Brecht und Rilke: Zwei  
Lyriker im Vergleich 5

### International Brecht Society

*Stephen Brockmann:* IBS-Kongress  
„Brecht und der Tod“ 13

### Interview

Neuigkeiten über Brecht. Werner Hecht im  
Gespräch mit der Redaktion 15

### Brecht News

18

### Brecht-Veranstaltungen

*Alois Knoller:* Trotz allem lyrische  
Gleichklänge 21

*Anett Zimmermann:* Brecht bleibt auch künftig  
überraschend 22

### Leipzig

*Peter Uhrbach:* „Für den abwesenden Dichter  
konnte Kronacher danken“ 23

### Wiesbaden

*Gerhard Müller:* „Bitte schicke mir die  
Rezensionen ...“Marianne Zoff und Bert  
Brecht ... 35

### Rezensionen

*Klaus-Dieter Krabiell:* „Ich muß immer dichten“  
Zur Ästhetik des jungen Brecht 45

*Sabine Kebir:* Schuloper für ein solidarisches  
Gesundheitssystem 51

*Kai Agthe:* „Elegisches Refugium am See“  
Zu Bernd Erhard Fischers bibliophilem Bänd-  
chen „Brecht & Weigel in Buckow“ 52

### Vorschau

*Costas C. Metaxas:*  
Das Tapfere Schneiderlein 54

### Bertolt-Brecht-Archiv

Helgrid Streidt: Neu in der Bibliothek 55

### Termine

58

# Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,

ein neues Jahr beginnt. 2006! Ein Jubiläumsjahr. Der 50. Todestag von Bertolt Brecht. Waren die Brecht-Aktivitäten 2005 schon enorm – so werden sie 2006 gewaltig. Besonders **Augsburg** macht sich auf den Weg, eine **internationale Brecht-Stadt** zu werden. Denn international wird auf jeden Fall das **12. Symposium der IBS** in Augsburg. Mit mehr als 80 Beiträgen von Wissenschaftlern aus unterschiedlichen Erdteilen beschäftigt sich dieser Kongress mit dem Thema **„Brecht und der Tod“**.

Nahezu parallel findet ein internationales Brecht-Festival statt: **„ABC – AugsburgBrechtConnected“** unter der Künstlerischen Leitung des Münchener Dramatikers **Albert Ostermaier**. Geplant sind Veranstaltungen mit mehr als 100 Künstlern in unterschiedlichen künstlerischen Bereichen. **„Brechts Lyrik“** ist das Thema des Sommers 2006. Sie wird in allen nur denkbaren Schattierungen vorgestellt. Lassen Sie sich überraschen! Generaeres zum Programm erscheint dann in unserer Frühjahrsausgabe.

Schauen wir uns weiter um – im Brecht-Jubiläumsjahr: Und da kommen wir erneut nach **Augsburg**: In Kooperation mit den Augsburger Stadtwerken, dem Buckower BrechtWeigelHaus und dem *Dreigroschenheft* entstand eine **Ausstellung** zu **„Brechts Residenzen“**, die zuerst in Augsburg gezeigt wird und dann später nach Buckow ‚wandert‘. Brecht nahm Einfluss auf den Zeitgeschmack und mischte sich später auch ein, wenn es um das Bauen und die Architektur im Sozialismus ging: „... es ist wirklich ratsam, in Häusern und mit Möbeln zu wohnen, die zumindest 120 Jahre alt sind, also in früherer kapitalistischer Umgebung, bis man eine spätere sozialistische haben wird“, schreibt er 1954 an Peter Suhrkamp. Wenn im Jahr 2006 des 50. Todestages Bertolt Brechts gedacht wird, soll diese Ausstellung daran erinnern, dass Brechts Schaffen auch von seinem Wohnumfeld abhing, denn seine Arbeitsproduktivität hing entscheidend von seinem Wohlbefinden ab, das sich nur einstellte, wenn ihm ein Ort gefiel.

Begleitet wird diese Ausstellung durch eine Veranstaltungswoche, die ein vielfältiges Programm anbietet. Schauen Sie einfach in unseren Veranstaltungsteil!

Machen wir weiter mit unserer Veranstaltungstour, gehen wir nach **Berlin**: Die **28. Internationalen Brecht-Tage** finden dieses Jahr zum Thema **„Krise und Kritik“ – zwei Projekte, eine Zeitschrift – 1931/2006** statt. Ausgehend von dem bislang wenig bekannten Projekt einer Zeitschriftengründung unter Leitung Brechts und Benjamins 1931, werden das historische Unternehmen selbst sowie der Entwurf einer Zeitschrift *„Krise und Kritik 2006“* in Vorträgen und Diskussionen zu den titelgebenden Begriffen vorgestellt. Das ursprüngliche – und gescheiterte – Projekt sah eine Zeitschrift vor, die mit den Mitteln der Kritik die „Krise auf allen Gebieten der Ideologie festzustellen und herbeizuführen“ hatte. Zugleich sollte die Zeitschrift Instrument zur Untersuchung der Rolle der Intellektuellen sein und Kategorien von Kritik überprüfen.

Unsere Veranstaltungsreise führt uns weiter nach **Dessau**: Das **14. Kurt-Weill-Fest** erwartet seine Besucher. Die kongeniale Zusammenarbeit zwischen „Weill & Brecht“ ist anlässlich des 50. Todestages des Dichters Thema. In fast 40 Veranstaltungen werden über 300 Künstler aus verschiedenen Ländern wie den USA, Großbritannien, Italien, Österreich, Schweden und Frankreich zu erleben sein. Intendant Clemens Birnbaum sagte über das Festivalprogramm: „Neben den Auftritten vieler namhafter Stars wie Barbara Hendricks, Helen Schneider und Dominique Horwitz freut mich besonders, dass es uns gelungen ist, in gerade einmal 10 Tagen nahezu alle Projekte, die aus der Zusammenarbeit zwischen Weill und Brecht hervorgegangen sind, zu präsentieren. Dies ist einmalig in der Aufführungsgeschichte beider Autoren.“

Liebe Brecht-Freunde, lassen Sie sich einladen zu diesem außergewöhnlichen Brecht-Jahr. Wir werden auf jeden Fall dabei sein und alle Aktivitäten verfolgen.

In diesem Sinne wünschen wir ein wunderschönes neues Jahr sowie viel Vergnügen beim Lesen des *Dreigroschenhefts* – wo immer Sie uns lesen.

Ihre

Christiane Hempel



Links: Bertolt Brecht, 1946, Foto: Ruth Berlau; rechts: Rainer Maria Rilke vor dem Schloss in Muzot, Schweiz, 1923, Foto: Schiller Nationalmuseum Marbach

## Brecht und Rilke: Zwei Lyriker im Vergleich

Von Michael Friedrichs

Ist das von Brecht oder von Rilke? Im November 2005 unternahm die Augsburger Brecht-Freunde den Versuch, in einer Matineeveranstaltung im Theater Augsburg die beiden Dichter miteinander zu vergleichen. Der Artikel stellt das Material, das wir in dieser Veranstaltung verwendet haben, zusammen.

Wer von beiden der Autor folgender Textpassagen ist, kann auf Anhieb leicht falsch vermutet werden:

*Mir schwebt im Arrangement meiner Verse das Beispiel Rodins vor, der seine „Bürger von Calais“ auf den Marktplatz stellen lassen wollte, auf einen so niedrigen Sockel, dass die lebendigen Bürger nicht kleiner gewesen wären. (Brecht, Tagebuch 1.9.1920, GBA 26, S. 151)*

*Man wird einmal erkennen, was diesen gro-*

*ßen Künstler so groß gemacht hat: daß er ein Arbeiter war, der nichts ersehnte, als ganz, mit allen seinen Kräften, in das niedrige und harte Dasein seines Werkzeuges einzugehen. (Rilke, Auguste Rodin, 1902)*

*... O alter Fluch der Dichter,  
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,  
die immer urteilen über ihr Gefühl  
statt es zu bilden [...]*

*Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.  
(Rilke, Für Wolf Graf von Kalckreuth, Nov. 1908)*

*Der Fahnenjunker war ihnen voran.  
Seine helle, schmale Gestalt, der klingende, blitzende Degen in der Hand, die wehende Schärpe,  
das waren alles Teile, Erscheinungen ihrer See-*

le, ihrer aller Seele. (Brecht, „Ballade“, Augsburger Neueste Nachrichten, 15. Mai 1915, GBA 19, S. 19)

### Vergleichende biographische Stichworte

- Rilke ist 23 Jahre älter, Jahrgang 1875, gehört also fast der Generation von Brechts Vater an. Es gibt eine Reihe von Reaktionen Brechts zu Rilke, nicht aber umgekehrt.

- Rilke hat von zu Hause sehr wenig an geistigem Rüstzeug mitbekommen, Brecht eher viel.



Rilke-Karikatur von Emil Orlik, 1896

- Rilke ist ein Einzelkind, Brecht der ältere von zwei Brüdern.

- Rilkes Eltern trennten sich, er wuchs bei seiner Mutter auf, zu der er eine distanzierte Beziehung hatte (und die ihn überlebte). Brecht hatte eine innige Beziehung zu seiner Mutter (die früh verstarb).

- Beide Dichter entwickelten vielfältige, intensive Frauenbeziehungen, wobei Brecht im Vergleich mit Rilke – für manche vielleicht überraschend – eher als Familienvater erscheint, Rilke als ruheloser Wanderer.

- Beide fingen sehr früh mit dem Schreiben und Veröffentlichen an.

- Beide reagierten auf den Kriegsbeginn im August 1914 zunächst mit Kriegslyrik, erarbeiteten sich aber sehr rasch einen kritischen Standpunkt, den sie beibehielten. Beide versuchten eine Einberufung zu vermeiden, konnten sie aber nur verzögern und in den Konsequenzen abmildern. Beide mussten nicht an die Front, Rilke diente eine Zeitlang im Kriegsarchiv in Wien, Brecht wurde Sanitäter. Der Kriegsschock machte den Dichter Rilke eine Zeitlang sprachlos; der Dichter Brecht sang freche Lieder.

- Beide lebten gegen Ende des 1. Weltkrieges eine Zeitlang etwa zur gleichen Zeit in München, sind sich aber – soweit bekannt – nicht begegnet. Das lag nicht daran, dass Rilke sich nicht für junge Dichter oder für Theater interessiert hätte. Wahrgenommen hat er von den jüngeren Dichtern Georg Heym (1887-1912), Georg Trakl (1887-1914), Ernst Toller (1893-1939) und Oskar Maria Graf (1894-1967) – alle ein paar Jahre älter als Brecht.

- Beide reagierten positiv und mit Hoffnungen auf den Sturz des Kaiserreichs und die Räterepublik, ohne sich stark zu engagieren.

- Beide dachten und schrieben zeitlebens nie national(istisch), sondern in bemerkenswertem Umfang – wenn auch sehr verschieden – als Weltbürger.

- Rilke ist zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit stark am Theater interessiert, schreibt auch dafür, hat damit aber keinen Erfolg und konzentriert sich im Folgenden auf Lyrik sowie Prosa. Brecht nutzt von vornherein alle drei Gattungen.

- Beide waren nie in Griechenland, haben sich aber in ihrem Werk vielfältig auf die klassische Überlieferung bezogen (Brecht z.B. im „Schuh des Empedokles“).

- Das Reisen und Erkunden fremder Länder und Sprachen war für Rilke von Anfang an Bedürfnis, für Brecht folgte es notgedrungen aus dem Machtantritt des Nationalsozialismus.

- Was Sprachen betrifft, so bezogen sich Rilkes Affinitäten zunächst vor allem auf die sla-

wischen, dann auf die romanischen Sprachen, insbesondere auf das Französische, das gegen Ende seines Lebens für ihn in erstaunlichem Umfang auch Dichtungssprache wurde. Brecht bezog sich am direktesten und intensivsten auf das Englische, das erkennbar auf sein Deutsch abfärbte, in dem er jedoch, von einigen Versen abgesehen, keine Literatur schrieb.

Beide sind in der Jugend vom Elternhaus her christlich geprägt und setzen sich in ihrem Werk damit kritisch auseinander. Bei beiden ist Kritik an der Amtskirche zentral. Rilke sucht so etwas wie einen literarischen Religionsersatz oder eine Literatur, die an die Stelle der Religion tritt, zu schaffen. Brecht betont die Diesseitigkeit.

Beide finden als junge Erwachsene ihren Künstlernamen, Brecht auf eigene Faust (aus Eugen Berthold Friedrich Brecht wird Bert Brecht), Rilke unter dem Einfluss von Lou Andreas-Salomé (René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke wird zu Rainer Maria Rilke).

Rilke schreibt mit der Hand, er findet (unter dem Einfluss von Lou Andreas-Salomé) zu einer sehr ästhetischen und klaren Schreibschrift. Brecht tippt soweit möglich, und zwar durchweg in Kleinbuchstaben. (Der Unterschied liegt nicht an der Erfindung der Schreibmaschine; die gab es schon in Rilkes Jugend; in späteren Jahren bedient sich Rilke einer Schreibkraft.)

Beide leiden jahrzehntelang an Geldmangel, aber auf sehr unterschiedliche Art. Rilke wird bereits früh von wohlhabenden Mäzenaten, meist adligen Damen, unterstützt, bis er mit Kippenberg (Insel) einen Verleger gewinnt, der ihm großzügige Konditionen gewährt. Brecht kann als Theaterautor relativ früh von dem Ertrag seiner Arbeit leben, ist aber im Exil zeitweise auf Freunde angewiesen. Auch er bindet sich in der letzten Lebensphase eng an einen Verleger (Peter Suhrkamp).

Der Schaffensprozess ist bei beiden sehr unterschiedlich. Rilke ist auf intensive Phasen der Kreativität und Inspiration im Alleinsein angewiesen; er arbeitet auf sie hin, indem er Themen und Ausdrucksformen in seinem umfangreichen Briefwechsel vorbereitet und sich insbesondere mit Frauen seines Vertrauens darüber austauscht. Zwischendurch erleidet er

lange Phasen niedriger Produktivität. – Brecht ist kreativ in der Kooperation, nimmt von andern auf und ist sozusagen in permanenter Hochform, solange er ein entsprechendes Arbeitsumfeld hat.

Beide setzten sich intensiv mit der Avantgarde-Kunst ihrer Zeit auseinander. Rilke schreibt unter dem Eindruck einer Ausstellung im Oktober 1907 die berühmten Briefe über Cézanne an



Brecht-Zeichnung von Caspar Neher, 1917

seine Frau, die noch heute als gültige Beschreibung moderner Kunst gelten. Als Beispiel eine Passage aus dem Brief vom 24.10.07: „Grau, wörtlich Grau, ist in den Cézanneschen Bildern nicht zu zeigen. Seinem immens malerischen Blick bestand es nicht als Farbe: er kam ihm auf den Grund und fand es dort violett oder blau oder rötlich oder grün.“ (RMR, Briefe über Cézanne, Hg. Clara Rilke, Frankfurt: Insel 1952, 1977, S. 41) Auch von Brecht gibt es eine Notiz zu Cézanne, und zwar aus dem Jahr 1920: „Cézanne: Es gibt nur Kontraste, nicht Linie noch Modell ...“ (Bertolt Brecht, [Notat], in: Über die bildenden Künste, hrsg. von Jost Hermand, Ffm: Suhrkamp, 1982, S. 40; in GBA anscheinend nicht aufgenommen).

Während Rilke der Musik eher fern stand, war Brecht auch selbst Liedermacher und arbeitete zeit lebens mit Komponisten zusammen.

Auch die so genannten Ding-Gedichte

„bedeuten“ bei Rilke immer etwas, weisen über sich hinaus, führen hin zur Verwandlung oder Epiphanie (Einfluss von Rodin und Cézanne). Brecht ist vor allem diesseitig. Rilke sagt früh: „Ich bin zu Hause zwischen Tag und Traum.“

Beide haben sehr explizite erotische Gedichte verfasst, die weitgehend im Giftschrank verwahrt werden. Brechts sind – durch seinen parodistischen Ton – viel besser.

Rilke ist fast nie ironisch, jedenfalls in seinen Gedichten. Sein Humor blitzte nur selten in schriftlicher Form auf:

4. Juni 1920: Rilke an die Fürstin Taxis: „Vor ein paar Tagen haben wir Hofmannsthal sammt Frau und Tochter hier gehabt ... H. bestritt hier alles mit einer neuen, ihm nun geläufigen Redensart, von einer Sache, einem Bild, von Verhältnissen zu sagen: sie seien ‚mehr als schön‘, sie seien ‚anständig‘. Ich, in boshafem Unbeschäftigtsein, hatte den Einfall, dieses Urtheil auf seine Umkehrung hin zu prüfen, in der es amüsanter Weise lautet: etwas ist weniger als anständig, es ist schön ...“ (Ingeborg Schnack, Rainer Maria Rilke: Chronik seines Werkes, Frankfurt: Insel, 1990, S. 692)

Rilke hat keine Balladen verfasst, zumindest keine guten.

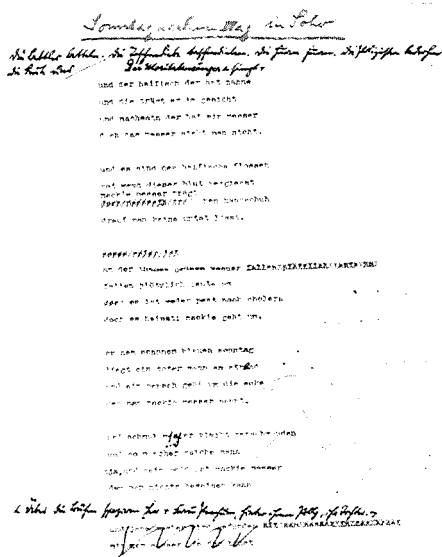
Rilkes Werk gilt als eher schwierig, Brechts als eher zugänglich. Heute allerdings können junge Leute oft eher mit Rilke etwas anfangen als mit Brecht, insofern scheint sich das zu verschieben.

Der lyrische Ton der reifen Texte ist bei beiden grundverschieden – Rilke eher süß, Brecht eher herb, Rilke eher dunkel, Brecht eher hell. Brecht reagiert allergisch auf den romantischen Lyrikton der Epigonen seiner Zeit (unter denen natürlich auch reichlich Rilke-Epigonen sind) und setzt vielfach (nicht immer) eine schockierende Nüchternheit und Derbheit dagegen (manchmal auch eine sehr anmutige Schlichtheit). Des hohen Tons bedient sich Brecht dann, wenn er ihn dekonstruieren, demaskieren will.

Der augenfälligste Unterschied ist die Bedeutung der Politik für die Autoren: Brecht ist der politische Dichter, Rilke der unpolitische bzw. innerliche. Hier einige Passagen von Rilke

zum Thema „reich und arm“:

21. Oktober 1924: R. beantwortet einen langen Fragebogen, den ihm Hermann Pongs (Professor für deutsche Literatur, \*1889) zugesandt hat: ... „Die Lage eines Menschen bessern wollen, setzt einen Einblick in seine Umstände voraus, wie nicht einmal der Dichter ihn besitzt, ei-



Brecht-Typoskript von Mackie Messer, 1928, BBA 205/12

ner Figur gegenüber, die aus seiner eigenen Erfindung stammt.“ ... „In einer Welt, die das Göttliche in eine Art Anonymität aufzulösen versucht, mußte jene humanitäre Überschätzung platzgreifen, die von der menschlichen Hilfe erwartet, was sie nicht geben kann. Und göttliche Güte ist so unbeschreiblich an göttliche Härte gebunden, daß eine Zeit, die jene, der Vorsehung vorweg, auszuteilen unternimmt, zugleich auch die ältesten Vorräte der Grausamkeit unter die Menschen reißt. (Wir habens erlebt.)“ (Schnack, S. 949)

Rilke blieb – zunächst durch sein Leben in der Schweiz, dann durch Krankheit und Tod – das Erlebnis Nationalsozialismus erspart. Für Brecht bedeutete seine Zeitgenossenschaft, dass er seine produktivste Schaffensperiode dem Anti-Hitlerkampf widmen musste.

Beide – Brecht wie Rilke – haben den großen Krieg ihrer Zeit (bei Rilke den 1., bei Brecht den 2. Weltkrieg) nur um wenige Jahre überlebt und das 60. Lebensjahr nicht erreicht. Ihr entscheidender Ruhm ist der Nachruhm, zum Wohle der Erben und Verleger.

*Orpheus, Eurydyke, Hermes.*

*Das war der letzte menschliche Organismus; die letzte Lebensform  
 die als Leben durch den Todestod; jenseits Klüften / mit Spannung des  
 Blut, das fortgeht zu den Aeneiden; und schenkt mir Fortpflanzung  
 nur im Tode; / was man nicht Retten.  
 Wenn man die nicht verwirren will; / bräunen über Lese /  
 und jene große graue Blau- / die über einen jungen Gemü-  
 hing; / die Regenerum über einer Landschaft / hat perlen Kissen  
 der sanft und toller Langeweile / endlich die einen Wege  
 kann Ansehen; / mit einer langen Strecke hingelagt.  
 Und dieses sein Wägen können ist.  
 Wenn die schwarze Mann im kleinen / Ansel folgen können und  
 magstetlich vor sich ausschick; / Ohne zu können ganz sein Schritt  
 den Weg im großen Bienen; / seine / Kinder / hängen / schauer  
 und verwirren sie den Fall der Fellen; / und werden  
 nicht mehr von der Leichten sein, die in die Luft zu  
 gewachsen nur wie Rosenmücken in den Art der Ohren.  
 Und jene Lame waren wie entzweit; / in den der  
 Kiste über wie ein / Kind vorwärts; / gemacht; / kam  
 und immer wieder weit / und wartet an der näch-  
 sten Wendung stand; / - / blieb sein Gebot wie ein  
 Gemäch zurück; / Karachant / endlich es dem Ansel  
 so bis an das Gelenk jenseit beiden umfassen / die folgen  
 sollen diesen ganzen Auftrieb; / Dann wieder mehr aus einer*

Das Gedicht entstand 1924 in Rom; die endgültige Fassung  
 im Herbst des Jahres in Schweden.  
 Erstdruck im November 1965 in der »Neuen Rundschau«.

Rilke-Handschrift Orpheus. Eurydyke. Hermes

Seit fast zehn Jahren ist die 70-Jahre-Schutzfrist für Rilke verstrichen und eine neue Phase der Aneignung seines Werkes in vielfältiger Form hat begonnen. Nächstes Jahr begehen wir den 50. Todestag von Brecht, zwanzig Jahre später werden wir (oder unsere Nachgeborenen) auch hier eine Revitalisierung und Neubetrachtung eines literarischen Werks erleben.

**Brecht-Anekdoten zu Rilke**

In einigen Anekdoten wird die Beziehung von Brecht zu Rilke über die Jahre deutlich.

1. Erinnerungen von Hedda Kuhn, Medizinstudentin und Teilnehmerin des berühmten Kutscher-Seminars, mit Brecht in München ab 1917 bekannt, und nach seinen Angaben über 16 Monate hinweg seine Geliebte: „Er hat mir oft Bücher gegeben, die ich lesen sollte, da er sie

schätzte. Das machte er immer so. Wenn ihm ein Buch imponierte, veranlaßte er auch seine Freunde, es zu lesen. Ich habe heute noch Bücher von Brecht, so Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* vom Inselverlag ...“ (dok. in: Frisch/Obermeier, Brecht in Augsburg, Berlin: Aufbau, 1975; basierend auf einem Interview vom 26.10.1969.) Hedda Kuhn hält bis 1922 Kontakt mit Brecht. (Hecht)

2. Am 21. März 1919 besucht Brecht einen Rezitationsabend des Münchner Schauspielers Hans Karl Müller mit Gedichten u.a. von Rilke im Augsburger Börsensaal und schreibt darüber eine Rezension in den Augsburger Neuesten Nachrichten („Die süßliche, schwächliche und effekt-hascherische ‘Weise von Liebe und Tod des Cornet Stilke’ hätte er besser nicht vorgelesen – schon weil sie Steinrück erst diesen Winter vorlas. Sie geriet viel zu weich und charakterlos und war reichlich langweilig“, GBA 21, S. 36-37).

3. Über die gleiche Zeit schreibt Hanns Otto Münsterer: „Die vielfach vertretene Meinung, daß Brecht die zeitgenössische deutsche Lyrik im allgemeinen und insbesondere Rilke mißachtet habe, gilt auf keinen Fall für diese frühe Zeit. Das *Stundenbuch* hat Brecht sehr hoch bewertet, und das in einem Almanach entdeckte *Dreikönigsgedicht* Rilkes wurde uns mit echter Begeisterung vorge-tragen.“ (Bert Brecht – Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922, Zürich 1963, S. 43-44)

4. In einem Brecht-Text etwa vom April 1920, „Das Porträt des Beschauers“ (GBA 17, S. 414-415) über einen ‘Gorge’ genannten Maler, lesen wir: „Er malte eine Art Plakat für die Schau-buden, die auf Jahrmärkten ausstellen. Dazu be-nützte er ein Gemälde auf einem Wanderpanoptikum: Flucht Karls des Kühnen nach der Schlacht bei Murten. Er tat dies, weil er Rilkes Fantasie über diesen Kerl gelesen hatte, die ihm sichtbar von dem bekannten Jahrmärktsgemälde beeinflusst schien. Er fertigte von dem Gemälde eine einfache, möglichst getreue Kopie an.“ Brechts Ma-lerfreund Caspar Neher hatte am 5. April 1920 in seinem Tagebuch notiert, dass Brecht ihm ge-raten habe, „einen ‚Karl den Kühnen‘ zu malen“. – Rilkes ‚Fantasie‘ über den Tod Karls des Küh-nen findet sich im Malte Laurids Brigge; Brecht kommt in den Zwanzigerjahren mehrfach auf die-

ses Motiv zurück, es gibt von ihm Texte zu einem Stückprojekt über Karl den Kühnen (vgl. GBA 17).

5. „Als Brecht 1927 bei einem Lyrikwettbewerb der ‚Literarischen Welt‘ zum Preisrichter eingesetzt wurde und über vierhundert Einsendungen zu entscheiden hatte, fand er sich von einem Haufen alter Lyrik zugeschüttet und reagierte dementsprechend. Zunächst bekannte er freimütig, daß er von der Lyrik, die die literarische Öffentlichkeit am meisten schätzte, nämlich der Rilkes, Georges und Werfels, nichts halte.“ (Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, Berlin: Aufbau, Band 1, S. 262-3)

6. Am 3. Januar 1927 wird (kurz nach Rilkes Tod am 29.12.26) in der so genannten „Gruppe 1925“, der u.a. Brecht und Alfred Döblin angehören, darüber diskutiert, ob eine Trauerfeier für Rilke veranstaltet werden sollte. Döblin erinnert sich: „Einige hielten eine Trauerfeier für notwendig, die sanfteren; andere waren durchaus dagegen, besonders Brecht.“ (Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956*, Frankfurt: Suhrkamp, 1997, S. 223).

7. Brecht schreibt etwa um diese Zeit in einer undatierten Notiz: „In einigen seiner Gedichte kommt Gott vor. Ich richte Ihre Aufmerksamkeit darauf, daß Rilkes Ausdruck, wenn er sich mit Gott befaßt, absolut schwul ist. Niemand, dem dies je auffiel, kann je wieder eine Zeile dieser Verse ohne ein entstellendes Grinsen lesen.“ [Rilke], GBA 21, S. 158; Hecht, S. 223)

8. Laut Werner Mittenzwei (Band 1, S. 503) war 1934 eine Rilke-Ausgabe der ästhetische

Maßstab für Brecht bei der Drucklegung des Dreigroschenromans im Verlag Allert de Lange: „Als Brecht die ersten Korrekturbogen in den Händen hielt, fand er den Satz zwar ‚an sich‘ schön, aber nicht geeignet für sein Buch, da er das Ernsthafte des Romans höchst unpassend unterstreiche. Statt dessen wünschte er sich einen Satz, wie er in einem Insel-Bändchen für Rilkes ‚Malte Laurids Brigge‘ verwendet worden war. Als Muster schickte er das Rilke-Buch gleich mit“ (Brief vom 23.7.1934, in GBA 28).

9. Eine bisher stumme oder latente Anekdote ereignet sich um die dänische Schriftstellerin **Karin Michaelis**: Sie ist, Jahrgang 1872, Autorin eines Buches, das Rilke 1902 rezensiert. Er trifft 1904 in Kopenhagen oft mit ihr zusammen. Sie hat eine Schilderung des Bildes notiert, das er 1916 in Uniform in Wien abgab (Schnack). Später schreibt sie eine enthusiastische Theaterkritik über Helene Weigel und bietet nach Hitlers Machtübernahme ihr und Brecht für die Emigration ihr Haus an, das bekannte „dänische Strohdach“ (Hecht, S. 351). Sie hat sicherlich die beiden Dichter zumindest

innerlich verglichen und vielleicht auch Brecht von Rilke erzählt.

10. Bertolt Brecht, *Journal Amerika*, 27.10.1941

„Wir essen bei dem Vorleser Ludwig Hardt, und das Gespräch kommt auf RILKE oder die Entwicklung des Geschmacks auf kosten des Appetits. Da ist wieder die ‚Feinheit‘ der deutschen Bourgeoisie, *Feinheit des Emporkömmlings*, wo der Empörer fehlt. Die Schule der Bourgeois, der feudale Salon fehlt in Deutschland. Da ist auch keine Hauptstadt mit einem literarischen Zen-



Brechts Grab in Berlin, Dorotheenstädtischer Friedhof, Foto: [www.diamocideltu.net](http://www.diamocideltu.net)

tralmarkt, einem Forum. Die Kunst hat kein Leben, das Leben ist der Anlaß für die Kunst. Da sind nicht Gedichte mit Empfindung, sondern Gedichte über Empfindungen. Charakteristisch das ‚berühmte‘ (natürlich gibt es auch nicht so was wie echten Ruhm) Gedicht Rilkes über den Panther. Ein Unterdrückter, seiner Freiheit Beraubter tritt auf: der Aristokrat! Die Schönheit der Bestie, die Unschuld im höheren Sinn, die Natur, die man nicht befragen soll. Der Spießier bedichtet die Angelegenheit, erklärt seine Unzuständigkeit, fragt aber doch: was muß der empfinden, in unsere Hand gefallen? – übrigens ist es nicht die deutsche Aristokratie, sondern die französische, die fremde.“ (GBA 27, Jourmale 2, S. 21-22)

11. James K. Lyon berichtet folgende Anekdote aus der Zeit in **Santa Monica**: „Brecht er teilte seine Kritik auf schonende Weise. Als [die Lyrikerin Naomi] Replansky zum Beispiel an der Kriegsfibel arbeitete, erwähnte sie, daß sie Rilkes Lyrik sehr gern hatte. Brecht, der Rilke nicht ausstehen konnte, deutete auf das Foto eines Schweizer mit seiner Schutzmaske und erläuterte, wie Rilke das Bild ästhetisiert hätte, indem er einen Teilaspekt des Mannes, etwa seine Hände, seinen Kopf oder seine Braue verherrlicht hätte. ‚Ich hingegen sehe, was der Mann tut, und zeige das‘, erklärte er. (Bertolt Brecht in Amerika, Frankfurt: Suhrkamp, 1984, S. 327)

12. Mittenzwei (Band 2, S. 367): Bei einer nicht von Brecht geleiteten Puntilla-Inszenierung (etwa 1950) habe man laut Arbeitsnotizen des Berliner Ensembles die lyrischen Stellen im Prolog „wie Rilke-Verse“ gesprochen.

Diese Anekdoten zusammenfassend, könnte man die These wagen, dass für den jungen Brecht Rilke der aktuelle lyrische Maßstab ist, von dem er sich dann entfernt und gegen den er sich mit Vehemenz absetzt.

### Gedichtpaare

Anhand von thematisch zusammengestellten Gedichtpaaren treten Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden prägenden deutschsprachigen Lyriker deutlich hervor – hier nur in ein paar Stichworten festzuhalten. Vier der Gedichtpaare (zu Rummelplatz, Rosen, Liebesgedichte und Tiere) wurden übrigens neu vertont von **Wolfgang Lackerschmid** und **Stefanie Schlesinger**; eine Veröffentlichung auf Tonträger ist geplant.

#### • Rummelplatz:

Brecht, „Plärterlied“, geschrieben 1917, und Rilke, „Das Karussell“, geschrieben im Juni 1906 in Paris. In beiden wird deutlich, dass der Rummelplatz für Dichter sehr viel mit dem andern Geschlecht zu tun hat.

#### • Bäume:

Brechts Gedicht über den „Pflaumenbaum“ entstand in Svendborg 1934, als sein Sohn Stefan 10 Jahre alt war – ein Text gegen den Sozialdarwinismus. Denn für Brecht haben auch schwache Pflanzen, ohne besonderen Nutzen für den Menschen, in ihrer Besonderheit Anspruch auf Schutz.

Rilke dagegen besingt einen „Apfelgarten“ voller Pracht. Rilke war 1904 bei dem schwedischen Maler und Dichter Ernst Norlind in Borgeby in Südschweden von Ende Juni bis September zu Gast und wurde nachträglich um einen Eintrag ins Gästebuch gebeten, den er drei Jahre später am 2. August 1907 in Paris schrieb.



Rilkes Grabstein in Raron, Schweiz, Foto: Roland Zumbühl

### • **Rosen:**

Brecht: „Ach wie solln wir nun die kleine Rose buchen“; Rilke, „Grabspruch“

Nach Bekundung der Schauspielerin Isot Kilian wurde das Gedicht für sie geschrieben, und zwar am 6./7. Juni 1954; sie habe die Rose entdeckt und anderntags das Gedicht bekommen (Handbuch 455). Die Erwartungshaltung wird durch die Rose durchkreuzt, der Plan geht nicht auf. Hier ist jemand im Ziel, der nie gestartet ist. Die Ansicht, alles im Voraus wissen und nach Belieben ordnen zu können, erweist sich als falsch. Geschehen lassen (das Wu-wei des Daoismus) ist oft weiser als der Versuch planmäßigen Handelns.

Rilkes Text entstammt seinem Testament, geschrieben in Muzot, Schweiz, am 27.10.1925, ein Jahr vor seinem Tod, als er mit Recht befürchtete, an Krebs erkrankt zu sein. Ein Vierteljahrhundert davor, 27.9.1900, hatte er in sein Worpsweder Tagebuch geschrieben: „Ich erfand mir eine neue Zärtlichkeit: eine Rose leise auf das geschlossene Auge zu legen, bis sie mit ihrer Kühle kaum mehr fühlbar ist und nur die Sanftmut ihres Blattes noch über dem Lid ruht wie Schlaf vor Sonnenaufgang.“

Beide Texte, der von Brecht wie der von Rilke, wurden gegen Ende des Dichterlebens verfasst.

### • **Verständnis von Sprache:**

Brecht, „Babilonische Verwirrung“, 1926; Rilke, „Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort“, geschrieben 21.11.1898 in Berlin-Wilmersdorf. Brecht scheint hier erstaunlich optimistisch hinsichtlich der gesellschaftlichen Entwicklung zu präsentieren.

### • **Liebesgedichte:**

Brecht schrieb im zweiten Halbjahr 1939 ein Liebesgedicht für seine Mitarbeiterin, die zunehmend an Tuberkulose leidende Margarete Steffin: „Sonett Nr. 19“.

Der Rilke-Text „Lösch mir die Augen aus“ ist laut Lou Andreas-Salomé bereits 1897 in Wolfartshausen entstanden, und zwar an sie gerichtet, auf ihre Bitte in den zweiten Teil des Stunden-Buchs aufgenommen. Lou Andreas-Salomé war die halb mütterliche Freundin, die Rilke zeitlebens durch alle Krisen hindurch begleitete. In dieser Phase, als das Gedicht entsteht, ist sie

vor allem seine Geliebte. Beide Gedichte, sehr persönlich und nicht für unsere Augen und Ohren entstanden, gehören zur lyrischen Weltliteratur.

### • **Tod des geliebten Mädchens:**

Brechts Gedicht „Vom ertrunkenen Mädchen“, geschrieben 1919, bezog sich ursprünglich auf Rosa Luxemburg, die im Januar ermordet worden war. Laut Zuckmayr hat Brecht das Gedicht als Ballade gesungen; die Melodie ist jedoch nicht erhalten.

„Orpheus. Eurydike. Hermes.“ wurde 1904 geschrieben, erste Fassung Rom, endgültige Fassung Herbst 1904 in Schweden. Zugrunde liegt ein antikes Relief, das Rilke in Paris und in Neapel sehen konnte; darin wird der Götterbote Hermes mit Orpheus und Eurydike in Zusammenhang gebracht.

### • **Christentum:**

Das Weihnachtsgedicht von Brecht, „Maria“, entstand im Dezember 1922. Hier wird die christliche Überlieferung kritisch reflektiert und auf eine materielle Grundlage zurückgeführt. Diese Rückführung geschieht aber sozusagen zärtlich, behutsam, ohne Polemik, fast unmerklich. Dennoch wurde ihm 1926 für dieses Gedicht ein Prozess angehängt wegen Gotteslästerung; das Verfahren wurde jedoch eingestellt. Eine erste Textfassung war etwas härter, da wurde der Geruch von Ochsenpisse erwähnt.

Wenig bekannt ist, dass Brecht die bevorstehende Geburt seines Kindes mit Paula Banholzer, die ihre uneheliche Schwangerschaft aus sittlichen Gründen im Allgäu austragen mußte, in einen ähnlichen Zusammenhang stellte. Am 13. Februar 1919 schreibt er ihr: „Und vielleicht sieht unser Kind zum erstenmal das Licht einer dämmerigen Bauernstube und hört als erstes das sanfte Blöken der guten Schafe und das dunkle Gemuhe mütterlicher Kühe – wie der kleine Jude in Bethlechem, nur dass damals ein noch heiligerer Geist schuld war als ich es bin.“ (GBA 28, S. 73)

Der Rilke-Text „Der Ölbaum-Garten“ entstand im Mai oder Juni 1906 in Paris, und er hat mit dem Brecht-Text gemeinsam, dass die Aneignung der religiösen Überlieferung hier sehr eigenständig und originell – wenn man so will, unchristlich – erfolgt.

• **Tiere:**

Rilke, „Leda“: Ihre Paarung mit einem Schwan erscheint unverfänglich und graziös, das Eigentliche spielt sich im Kopf des Betrachters ab. Lassen wir es Brecht sagen, dem auch hierzu etwas einfiel, bzw. seinem Ziffel in den „Flüchtlingsgesprächen“ (1940):

Leda mit dem Schwan, ein delikates gemaltes Stück Sodomie, an sich keine gesellschaftsfähige Gewohnheit, aber plötzlich ist dem Ganzen der Stempel der Kunst aufgedrückt und Sie könnens zur Not Ihren Kleinen zeigen. (Ziffel)

Und noch etwas gibt es von Brecht zum Thema Leda und der Schwan – ein Hinweis aus Ingrid Hohenwallners „Antikerezeption in den Gedichten Bertolt Brechts“ (Möhnesee: Bibliopolis, 2004). Er schreibt 1945 in dem erotischen Gedicht „Liebesunterricht“:

Seit der Gott den Schwan geritten  
Wurd es manchem Mädchen bang

Hat sie es auch gern gelitten:  
Er bestand auf Schwanensang.  
(GBA 15, S. 163)

Der hohe Ton Rilkes wird perfekt parodiert in dem Sonett von Brecht, „Kuh beim Fressen“.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die beiden prägenden Dichter der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts einen gewissen Umfang von Gemeinsamkeiten zeigen, die im Vergleich ebenso hervortreten wie ihre Unterschiede. So lässt sich vielleicht auch erklären, dass es erstaunlich viele Leser gibt, die beide lieben, Brecht und Rilke.

*(Michael Friedrichs arbeitet als Lektor und Redakteur beim Augsburger Wißner-Verlag. Vorstandsmitglied im Augsburger Brecht-Kreis. Idee und Konzeption der Veranstaltung „Brecht und Rilke“. Kontakt: [mfriedaug@aol.com](mailto:mfriedaug@aol.com))*

## International Brecht Society

### IBS-Kongress „Brecht und der Tod“

Von Stephen Brockmann, Pittsburgh, Carnegie-Mellon University (USA)

Im Sommer 2003, beim elften Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft in Berlin, das unter dem Titel „Mahagonny.com“ stand, wurde einstimmig beschlossen, das zwölfte IBS-Symposium im Jahr 2006, anlässlich der 50. Wiederkunft von Brechts Tod, in Augsburg zu halten. Die Organisatoren des Symposiums – Professor Dr. Matthias Mayer (Universität Augsburg), Dr. Jürgen Hillesheim (Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg), Dr. Helmut Gier (Direktor der Staats- und Stadtbibliothek) und ich selbst – verfassten einen Aufruf in deutscher und englischer Sprache für das Symposium unter dem Titel *Brecht und der Tod/Brecht and Death*. Dieser Aufruf, der im Internet unter <http://www.brecht-society.org/> eingesehen werden kann, rief potentielle Teilnehmer dazu

auf, sich Gedanken über die Bedeutung von Brechts Tod und vom Tod in Brechts Werken unter verschiedenen Rubriken zu machen: z.B. „Brecht im Tod und Brecht als Wiedergänger“ oder „Brecht und die letzten Dinge.“ Der Termin für Einsendungen und Vorschläge zum Symposium war Mitte Juli 2005, und die Organisatoren freuten sich über den unerwartet großen Zuspruch, den ihr Aufruf erhielt. Kurz nach dem Termin, in der zweiten Juli-Hälfte, trafen wir uns in Augsburg und einigten uns über den ungefähren Zeitraum des Symposiums und die verschiedenen Teilnehmer und Themen. Insgesamt wurden etwas mehr als 80 Themenvorschläge angenommen, die durch Teilnehmer in allen sechs bewohnbaren Erdteilen vertreten sind. So wird das 12. Symposium der IBS nicht nur in Deutsch-

land, in Europa und im englischsprachigen Raum, sondern auch in der übrigen Welt zum wissenschaftlichen Ereignis. Der Präsident der IBS, Professor Dr. Hans Thies-Lehmann, bemüht sich darum, namhafte Wissenschaftler aus Japan für das Symposium zu gewinnen – z.B. Sogo Takahashi, Professor an der Tokyoter Universität, mit dem Thema „Das Todesmotiv und die Todesmetapher in den Lehrstücken“ oder den bekannten Wissenschaftler Tatsuj Iwabuchi mit einem Beitrag zur „Kultur des Todes bei Brecht und im japanischen Theater.“ Aus Kamerun hat sich Dr. Pierre Kodjio Nenguie mit einem Vortrag über *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* angemeldet, während der lateinamerikanische Raum z.B. durch Toni Edson Costa-Santos and Fatima Costa de Lima mit ihrem englischsprachigen Vortrag „Death in the Construction of the Mother“ vertreten ist. Aus dem süd- und südosteuropäischen Raum kommen mehrere Teilnehmer, auch aus Russland. Der englischsprachige Raum ist durch einige der namhaftesten Brecht-Forscher vertreten wie beispielsweise durch Professor Dr. Ronald Speirs aus Birmingham, der den Hauptvortrag des Symposiums halten wird unter dem Titel „Die Meisterung von Meister Tod“, oder durch Michael Morley aus Australien, der über die Todesproblematik in einigen Brecht-Stücken redet. Aus den USA und Großbritannien kommen zahlreiche Besucher, und aus Irland hat sich Professor Antony Tatlow, der langjährige Herausgeber des Brecht-Jahrbuches und der bekannteste Experte zu Brechts Verhältnis zum asiatischen Raum, angemeldet.

Das Symposium beginnt am 12. Juli 2005 mit dem Hauptvortrag von Professor Speirs, der in deutscher Sprache gehalten wird, sowie einem Empfang, der freundlicherweise durch die Stadt Augsburg gegeben wird. Insgesamt freuen sich die Organisatoren sehr über die Gastfreundschaft der Stadt, und besonders darüber, dass sie das große, vom Münchner Dramatiker und Lyriker Albert Ostermaier geleitete Brecht-Festival „ABC – AugsburgBrechtConnected“ gleichzeitig mit dem Augsburger IBS-Symposium stattfinden lässt. So werden die Symposiums-Teilnehmer, die im Sommer 2006 aus aller Welt nach Augsburg reisen, um über Brecht und seine Be-

deutung zu sprechen, auch die Möglichkeit bekommen, Brecht „live“ auf den Straßen seiner Geburtsstadt zu erleben. Die Eröffnung des Symposiums wird in Augsburgs Kleinem Goldenen Saal geschehen; dort wird auch der von Dr. Jürgen Hillesheim herausgegebene 31. Jahrgang des Brecht-Jahrbuches, das thematisch dem jungen Brecht verpflichtet ist, vorgestellt; viele der Beiträge zu diesem Band, z.B. Professor James K. Lyon aus Utah oder Dr. Erdmut Wizisla, Leiter des Berliner Brecht-Archivs, werden auch zugegen sein.

Der Hauptteil des Symposiums findet am 13. bis 15. Juli 2006 jeweils vor- und nachmittags im Augsburger Zeughaus statt. Es werden sowohl Plenar- als auch Parallelsitzungen abgehalten, um möglichst viele Teilnehmer zu Wort kommen zu lassen. Sowohl die deutsche als auch die englische Sprache werden auf dem Symposium gebraucht, Teilnehmer können jedoch auch in einsprachigen Sitzungen vortragen. Die Themen der Parallelsitzungen sind so breit gefasst wie der Aufruf zum Symposium selbst, d. h.: alle möglichen Themen, die mit „Brecht und dem Tod“ zusammenhängen – beispielsweise von „Der Tod der Geliebten“ oder „Der Tod von Freunden und Freundschaften“ bis hin zu „Wie man stirbt – und lebt“ oder „Wiedergänger in und von Brecht.“

Alle Mitglieder der IBS und alle Vorträge auf dem Symposium können kostenlos am Symposium teilnehmen; Nicht-Mitglieder bzw. -Vortragende werden gebeten, einen kleinen Beitrag von 20 Euro zu leisten. Symposiums-Teilnehmer werden auch kostenlos die Möglichkeit haben, das Augsburger Brecht-Haus zu besichtigen. Im Augsburger Zeughaus wird es eine Ausstellung zu „Brecht in der Buchillustration“ geben, die vom Jenaer Grafiksammler Volkmar Häußler zusammengestellt wird – und zu der alle Teilnehmer ebenfalls kostenlos eingeladen sind. Es werden auch andere Leckerbissen für die Symposiums-Teilnehmer vorbereitet: z.B. hat das Peutinger Gymnasium, das Brecht besuchte, eine Schüler-Aufführung von Brechts Theaterstück *Die Kleinbürgerhochzeit* angekündigt. Am Tag der Eröffnung des Symposiums, dem 12.7.2006, findet eine öffentliche Mitgliederversammlung der IBS in der Staats- und Stadtbibliothek Augs-

burg statt, auf der sowohl der IBS-Präsident Professor Dr. Thies-Lehmann als auch die anderen Vertreter der IBS über ihre Arbeit berichten werden. IBS-Mitglieder werden hier die Möglichkeit haben, Anregungen und Vorschläge einzubringen.

Die IBS wird die besten Vorträge des 12. IBS-Symposiums als Jahrgang 32 des Brecht-Jahrbu-

ches herausgeben, der von den Organisatoren des Symposiums – Professor Dr. Mayer, Dr. Hillesheim und mir selbst – betreut wird. Dieser Band wird 2007 erscheinen.

(Kontakt: *Stephen Brockmann:*  
[smb@andrew.cmu.edu](mailto:smb@andrew.cmu.edu))

## Interview

### Neuigkeiten über Brecht

**In einem Gespräch mit der Redaktion des *Dreigroschenhefts* berichtet Werner Hecht von seiner Arbeit an der Ergänzung der *Brecht Chronik 1898-1956*.**

*Beim Redaktionsschluss Ihrer Brecht Chronik im Juni 1997 hatten Sie in Ihrem Nachwort Ihr Einverständnis mit der zugegebenen Unfertigkeit der Arbeit erklärt und zugleich mit dem Abschluss der Arbeit an der Chronik das Ende Ihrer Beschäftigung mit Brecht angekündigt. Hatten Sie Schwierigkeiten, diese Vorsätze einzuhalten?*

Ich hatte ja schon vor acht Jahren im Nachwort zu bedenken gegeben, dass ich die Abgabe des Manuskripts an den Verlag für einen gewaltsamen Eingriff in den laufenden Arbeitsprozess halte. Bei der Produktivität gerade dieses Dichters und dem Eifer seiner Interpreten waren Neuigkeiten zu erwarten oder zu erhoffen. Ich habe die Entwicklung eine Zeitlang emotionslos, teils freilich mit großem Vergnügen, verfolgt, besonders, was neu aufgefundene Texte und Briefe betraf, die das Bertolt-Brecht-Archiv aufspürte oder erhielt. Aber auch die zunehmende Qualität der redlichen Interpreten, die durch ihr gründliches Studium der Fakten zu neuen Erkenntnissen und Urteilen kamen, hoben sich wohlthuend von den redseligen Interpreten ab, die nicht nur die alten Fakten, sondern insbesondere neue Fakten ignorierten, um ihre eigenen Vorurteile zu belegen. Damit meine ich übrigens nicht nur Publizisten, sondern auch Regisseure.

*War das der Grund, warum Sie sozusagen wieder in den Brecht-Ring getreten sind?*

Nein. Die Notwendigkeit für eine Ergänzung meiner Chronik hielt ich erst für nötig, als ich das umfangreiche Faktenmaterial kennen lernte, das die Archive aufgearbeitet und abrufbar zugänglich gemacht hatten. Ich meine damit die Ost-Bestände des Bundesarchivs (Akten des ZK der SED, auch Nachlässe, Akten der Ministerien, der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten und der Massenorganisationen), des Landesarchivs Berlin (Akten der Bezirksleitung der SED und des Oberbürgermeisters) und der Stiftung Archivs der Akademie der Künste (insbesondere Akten der Plenarsitzungen und der Sitzungen einzelner Sektionen).

*Aber waren diese Akten denn nicht schon früher einsehbar?*

In der DDR wurden sie (ziemlich preußisch) archiviert, aber sie wurden von den zuständigen Stellen nur ausgewählt zugänglich gemacht. Oder sie wurden gänzlich zurückgehalten. So hat sich z.B. Helene Weigel, als ich Brechts *Schriften zur Literatur und Kunst 1967* zum erstenmal herausgab, an die Akademie der Künste gewandt und um Überlassung der Unterlagen gebeten. Das wurde unter dem Vorwand abgelehnt, dass die Akademie der Künste ein eigenes Buch über die Aktivitäten Brechts in dieser Einrichtung machen wird. Es ist nie erschienen. In den neunziger Jahren wurden die Akten in den oben genannten

Archiven zu einem großen Teil auf Fiches übertragen, inhaltlich in Datenbanken erfasst und eben erst dadurch elektronisch zugänglich gemacht. Das Ergebnis einer ersten Durchsicht dieser amtlichen Akten ergibt in vielen Punkten ein anderes Bild von Brecht, als wir es bisher zu sehen bekommen haben.

*Ein anderes Brecht-Bild? Sie haben ja selbst in Ihrer Chronik von 1997 viele Fakten geliefert, die Brecht anders zeigen, als wir ihn in den gängigen „alten“ Biographien vorgestellt bekamen.*

Am besten wird, was ich meine, an einem Beispiel deutlich: Im Landesarchiv Berlin habe ich ein bisher unbekanntes Papier Brechts entdeckt, das er am 6. Februar 1949 in der Audienz beim neu ernannten Oberbürgermeister Ost-Berlins Ebert vorgelegt hat. Wir wissen (weil Brecht das am 12. Dezember 1948 ins *Journal* eingetragen hat), dass er mit Langhoff das Projekt eines Studiotheaters ausgearbeitet hat. Wie dieses Studio aber im einzelnen gedacht war, darüber gibt der neu aufgefundene Text *THEATERPROJEKT B.* Aufschluss. Es handelt sich um den Versuch, mit einer gesonderten Truppe, für zwei Jahre limitiert, eine bestimmte Spielweise auszuprobieren. In dem Text werden viele Zugeständnisse an die Kulturpolitik in der damaligen SBZ gemacht. Es sollte erst danach entschieden werden, ob so etwas Erfolg verspricht, also ein Minimalprogramm. Brecht wollte ganz offensichtlich sehen, ob das im Osten machbar ist. Es bestanden zu viele Vorurteile gegen den Mann, und es gab keine freien Theater. Sogar das Minimalprogramm wurde abgewiesen. Zum erstenmal spürte er den „stinkenden Atem der Provinz“. Was aber dann danach geschah, ist ganz unglaublich. Wir erfahren es durch einen zehn Seiten langen Brief Harichs an den damaligen SED-Kulturchef Anton Ackermann (der sich in dessen Nachlass befindet): Der blutjunge Student und schon bekannte Verfasser von Theaterkritiken Wolfgang Harich ist mit der Entscheidung beim Oberbürgermeister nicht zufrieden und ruft (privat) einen Sympathisanten-Kreis zusammen, um Brecht in Berlin zu halten. Er schmiedet ein „kleines Komplotz für Brecht“, wie es der sowjetische Kulturoffizier Dymshitz nennt. Die Russen legen sich

fest: sie mischen sich da nicht ein, die Entscheidung über Brecht und sein Theater läge bei der Partei und beim Magistrat. Harich spricht in seinem Brief auch Ackermann an, und tatsächlich gelingt es ihm, 18 Persönlichkeiten zu finden, die nun für Brecht viel mehr fordern, als er selbst am 6. Januar 1949 zu verlangen wagte: ein eigenes Ensemble und ein eigenes Theater. Sie ermuntern auch Brecht und Helene Weigel, den Mut nicht aufzugeben. Nun entsteht auf einmal das Projekt



Brecht in der Deutschen Staatsoper Berlin, 1951; aus: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Herausgegeben von Werner Hecht; Erste Auflage 1978; S 49.

eines „besonderen Ensembles“, für das die Sympathisanten in allen Ämtern eintreten. Der Gründung des Berliner Ensembles und dann erst seine Unterbringung werden noch viele Schwierigkeiten bereitet, wie sich herausstellt.

*Widerlegen die neuen Dokumente, dass Brecht, wie wir annahmen, sozusagen mit einem Theater bestochen wurde und ein goldenes Nest gebaut bekam? Seine Zugeständnisse an die DDR ka-*

*men nicht zustande durch die Vorleistungen der DDR an ihn?*

Brecht kam in den Osten, weil ihm die gesellschaftlichen Umwälzungen, die hier vorgenommen wurden, richtig erschienen. Und weil er an ihnen selbst teilhaben wollte. Aber die diesen Umbau praktisch zu machen hatten, das sah er seit dem 17. Juni 1953 sehr klar, waren für ihn verspießerte Beamte, die weiterhin „von oben“ regierten. Der von Brecht für einige nach Moskau emigrierte Kommunisten verwendete Ausdruck ‚Murxisten‘ wurde von ihm auch in der DDR angewendet. Er hatte den Begriff in den dreißiger Jahre so definiert: „Der Marxismus in der sehr verbreiteten Form des Murxismus ist dadurch furchtbar, dass er Esel in der Debatte unschlagbar macht.“

*War es für den parteilosen Brecht nicht schwer, wenn nicht unmöglich, sich in einer Gesellschaft durchzusetzen, in der eine Partei die Macht ausübte? Auch in der Kunst verfügte sie doch über einen gewaltigen Apparat an Instanzen und Kommissionen, die Richtungen festlegten und Repressalien androhten. Davon betroffen waren viele Freunde Brechts, z.B. Eisler, Herzfelde, Busch, Legal, Wagner-Régeny, Seitz, Huchel, Palucca. Wie reagierte Brecht darauf?*

Er ging jeden Fall genau nach, er gab sich mit Ausflüchten nie zufrieden, und er half seinen Freunden, indem er sie in die Arbeit einbezog. Als höchste Kunst-Instanz in der DDR fungierte für Brecht die Akademie der Künste, deren Gründungsmitglied er war. Die meist stenographisch überlieferten und also nun einsehbareren Sitzungsprotokolle der Akademie zeigen ihn als den schärfsten Kritiker der Bevormundung durch den Staat. In einer Plenarsitzung der Akademie am 30. Juni 1953 fasst Brecht seine Meinung zu dem Thema in dem Satz zusammen: „Die staatlichen Organe sollen die Kunst in jeder nur denkbaren Form fördern, sich aber nicht in die Fragen der künstlerischen Produktion und des Stils in administrativer Weise einmischen, sondern sie der öffentlichen Kritik überlassen.“ Brecht setzte durch, dass die Kunstkommission bestimmte Verordnungen zurückzog und bestimmte Maßregelungen rückgängig machte. Es kam in der

Akademie der Künste sogar einige Male zu äußerst kritischen Situationen. So berichtet z.B. im September 1953 Langhoff in einem vertraulichen Schreiben Johannes R. Becher von einer besorgniserregenden Sitzung, u.a. heißt es darin: „Die Gruppe Brecht (Seitz, Jhering, Felsenstein, Busch u.a.) droht wirklich mit einer offenen Front.“

*Wir haben also bei den Ergänzungen mit brisantem Material zu rechnen.*

Bei dem größten Teil der neuen Funde aus den Archiven hat es mir regelrecht den Atem verschlagen. Das Verhalten der Partei zu Brecht hängt natürlich auch mit seinem zunehmenden internationalen Ansehen zusammen. Man wollte ihn gern vor den DDR-Karren spannen.

*Welche Gründe gibt es dafür, das die Ergänzungen nur in eine kleine Chronik eingearbeitet werden? Für die Besitzer der großen Chronik ist hingegen ein „Ergänzungsheft 2006“ vorgesehen. Konnten Sie nicht die Ergänzungen nicht auch in diese Chronik einordnen?*

Mir wäre mir natürlich viel lieber gewesen, die große Chronik wäre ergänzt worden. Ich schlug sogar vor, alles auf einer CD-ROM vollständig herauszubringen. Aber der Suhrkamp Verlag bestand auf der Buchform, und ein Neudruck wäre bei dem Umfang nicht möglich gewesen. Wir einigten uns auf ein „kleines Ergänzungsheft“, das man in die große Chronik einlegen kann. Inzwischen sind aber so viele „chronikwürdige“ Funde gemacht worden, dass das Manuskript jetzt (Anfang Dezember, d.h. drei Monate vor dem Redaktionsschluss) bereits 80 Seiten umfasst. Es gibt die Hoffnung, eine neue noch unbekanntere größere Korrespondenzsammlung aus dem amerikanischen Exil einzusehen und für das Ergänzungsheft auszuwerten. – Aber neben diesem Heft erscheint außerdem für den Gebrauch der Studenten, Lehrer und Schüler sowie für Brecht-interessierte Leser noch eine *Kleine Brecht-Chronik* als Taschenbuch, in die natürlich die wichtigsten Daten der „großen Chronik“ eingebracht werden. Diese *Kleine Brecht-Chronik* liefert die Fakten natürlich sehr komprimiert und verzichtet auf viele Zitate.



erschlossen sei. Im Gegenteil muss nach der Fertigstellung der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* in 30 Bänden (1988-2000) und des neuen *Brecht-Handbuchs* in 5 Bänden konstatiert werden: Die Brecht-Forschung steht noch am Beginn, und ein nicht geringer Teil von Brechts Werk ist ihr noch gar nicht bekannt. Hinzu kommt, dass Brecht als *der* Dichter der deutschen Teilung in einen ideologischen Intrigenstreit Ost-West verstrickt wurde, der Werk und Person weitgehend unkenntlich machte, ein Streit, der bis heute noch nicht abgeschlossen ist. Anstatt die Texte in ihrer spezifischen Ästhetik wahrzunehmen, wurde und wird mit ihnen nach der Gesinnung des Autors gefahndet und mit dieser wiederum Person und Werk denunziert, und dies ausgerechnet bei einem Dichter, der sich Zeitlebens dezidiert gegen Gesinnungen ausgesprochen, ja sich über sie lustig gemacht hat, weil – wie die Erfahrungen lehren – ihnen nicht zutrauen ist. Brecht hielt sich lieber an die handfesten Realitäten, und die waren mit Weltanschauungen nicht zu haben.

Aufgrund dieser Sachlage haben Verlag und Herausgeber beschlossen, die Reihe *Der neue Brecht* zu gründen, die nun endlich ernst machen will mit der Erschließung des Kontinents Brecht, der in der deutschen Literatur nur mit Goethe vergleichbar ist. Dass die Abbildungen, so Brecht im *Kleinen Organon*, zurücktreten müssten hinter das Abgebildete, dieses Axiom gewährleistet die Themen- und Stilvielfalt von Brechts Werken. Brechts Erkenntnis, dass der Mensch, soweit er sich als >menschlich< definieren möchte, auch in der Realität zuerst ein Spieler, ein homo ludens, ist (frei nach Schiller, dass der Mensch erst Mensch sei, wenn er spielt), und dass alle Künste beitragen zur wichtigsten aller der Künste, nämlich zur Lebenskunst, bestimmen den Primat von Unterhaltung, Spaß, Kulinarik sowie von selbstreferenziellem und intertextuellem Spiel der Brecht'schen Dichtung. Und der Ernst kommt dadurch hinzu, dass die Kunst auch dazu da ist, Einsichten in die gesellschaftlichen Realitäten zu vermitteln, die dann wiederum Ausgangspunkt sein können, zu eingreifenden Veränderungen für ein menschlicheres gesellschaftliches Zusammenleben beizutragen. Diese drei Brennpunkte – Primat des Abgebildeten, Spiel und Spaß sowie Ver-

mittlung von Erkenntnis – bilden das Fundament der Reihe, welche die spezifische Ästhetik von Brechts Werk herausarbeiten will, eine Ästhetik, die Ergebnis haltbarer Sprachkunst ist, alles so ernst nicht nimmt und zu Veränderungen anhält.

**Der erste Band:  
Frank D. Wagner  
Antike Mythen. Kafka und Brecht**

Das jetzt abgeschlossene *Brecht-Handbuch* in 5 Bänden, basierend auf der Brecht-Edition *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* in 30 Bänden, hat einen neuen Tonfall in der Brecht-Forschung stabilisiert. Die ideologischen und politischen Verzerrungen und Verdächtigungen Brecht gegenüber beginnen sich zu verflüchtigen, die gewohnten Frontstellungen des Ost-West-Konflikts, in dem Brecht bedenkenlos instrumentalisiert wurde, lösen sich auf. Als Gegenspieler zu Brecht wurde durch Jahrzehnte hindurch immer wieder Kafka in Stellung gebracht. Wie eine geheime Verabredung zieht sich das Ärgernis bis in die Gegenwart: Wer über Kafka schreibt und ihn schätzt, redet abfällig über Brecht und ergeht sich in Kritik; wer über Brecht diskutiert und ihn respektiert, weicht Kafka aus und vermeidet den Vergleich.

Anders als Goethe und Schiller, die auch polarisierten, aber nicht feindliche Lager hervorbrachten, werden Kafka und Brecht als derart gegensätzlich empfunden, dass vermeintlich nur einer als akzeptabel gelten kann. Kafka und Brecht scheinen nicht einfach anders zu sein, sondern geradezu die Widerlegung des anderen.

Das Buch begreift Kafka und Brecht als eine poetische Konfiguration des 20. Jahrhunderts. Die historische Sicht auf Kafka und Brecht soll die unterschiedlichen Zeiterfahrungen konturieren und die Gefährdungen, die beide erlebten, sorgfältig differenzieren. Diese konfigurative Sicht auf Kafka und Brecht kann das Nebeneinander stehen lassen, ohne polemischen Gestus, in freier Anerkennung paralleler Wahrheitsebenen.

In der Umdeutung und Neufassung antiker Mythen gibt es direkte Bezüge zwischen Kafka und Brecht. Beide haben nicht nur die Sirenen-Episode des Odysseus originell nachgedichtet, sondern auch andere „Mythenbäume“ – Posei-

don, Prometheus, Kandaules, Ödipus, Antigone – in die Moderne fortgeschrieben. Die Traditionslinien dieser mythischen Erzählungen auszu-leuchten und Kafkas wie Brechts respektlose Bearbeitungen in diese einzufügen, setzt die my-thischen Überlieferungen in ein neues Licht und konturiert auch die Autoren scharf, nicht zuletzt in ihrer Gegensätzlichkeit. Wird der jeweilige Mythos gedeutet? Wird er umgeschrieben? Wird er widerlegt? Wird er in Geschichte aufgelöst oder der Gegenwart geopfert? Verträgt er Witz und Ironie? Kann er Wahrheiten formulieren, die dauern? Der zusätzliche Blick auf Rilke soll verdeutlichen, wie radikal Kafka und Brecht in die Tra-dition des Mythenbestandes eingreifen. Der phi-losophische Diskurs von Horkheimer und Ador-no zum Thema Mythos, speziell zu Homers Odysseus, enthüllt überraschende Übereinstim-mungen und macht doch deutlich, wie unter-schiedlich die Antworten auf ähnliche Fragen ausfallen können.

(Jan Knopf, Jürgen Hillesheim)

sowieso zu alt und den Bettlerbandenchef Peachum wird Gottfried John spielen. Katrin Saß („Good Bye, Lenin!“) wurde für die Rolle der Mrs. Peachum gewonnen. Die Musik von Weill soll das Deutsche Filmorchester Babelsberg spie-len.

Um den 20. Juni beginnen die Proben, die Pre-miere im ehemaligen Metropol-Theater an der Friedrichstraße ist für den 11. August geplant. (Quelle: Berliner Zeitung 7.12.2005)



## Zapfenstreich mit Mackie Messer

Mit einem Großen Zapfenstreich verabschie-dete sich bekanntlich die Bundeswehr von Ger-hard Schröder. Schröder durfte sich für das fest-liche musikalische Wechselspiel auch drei Stü-cke selber aussuchen, wie es der Tradition der Bundeswehr entspricht. Der scheidende Kanzler wählte „Summertime“ von George Gershwin, Kurt Weills „Moritat von Mackie Messer“ aus der „Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht und Frank Sinatras „My way“ (Quelle: n-TV.de)



## Klaus Maria Brandauer inszeniert am Admiralspalast Brechts „Dreigroschenoper“

Seit Wochen überschlagen sich die Gerüchte um die erste große Inszenierung nach der Wie-dereröffnung des Admiralspalastes Mitte 2006. Nachdem durchgesichert war, dass der Punk-Veteran Campino von den Toten Hosen den Mackie Messer in der „Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht und Kurt Weill spielen wird, schwirren wilde Besetzungslisten umher. Jetzt stellte der Schweizer Produzent Lukas Leuenberger in kleiner Runde sein Projekt zum 50. Todestag von Brecht vor. Und präsentierte dabei einen Regis-seur, der sich als Joker erweisen könnte, weil er für große künstlerische Ernsthaftigkeit steht. Klaus Maria Brandauer („Mephisto“) freut sich, dass er inzwischen Regie führen darf, ohne sich dieses Recht mit der Zusage zu erkaufen, selbst mitzuspielen. Für den Mackie Messer wäre er

## Wussten Sie schon?

Nahezu ALLE im *Dreigroschenheft* besprochenen Bücher und CDs können Sie problemlos sofort bestellen im

**Brecht Shop  
Obstmarkt 11  
D-86152 Augsburg**

**Tel.: 0821 - 518804  
Fax.: 0821 - 39 1 36**

# Brecht-Veranstaltungen



Wolfgang Lackerschmid und Stefanie Schlesinger mit neuen Tönen bei Brecht. © Christina Bleier .

## **Trotz allem lyrische Gleichklänge Literarische Begegnung von Bertolt Brecht und Rainer Maria Rilke bei Matinee im Theater Augsburg**

von Alois Knoller

Bertolt Brecht und Rainer Maria Rilke – der Bürgerschreck und der Schöngest – passen die beiden zusammen? Die Augsburger Brecht-Freunde unternahmen das Experiment am Sonntag im Theater – und es zeigten sich erstaunliche Gleichklänge. Nicht nur wegen der acht Gedicht-vertonungen von Stefanie Schlesinger und Wolfgang Lackerschmid, die der ausverkauften Matinee als Uraufführungen besonderen Reiz verliehen. Eingangs gelang es Sybille Schiller, das Pu-

blikum gehörig zu verunsichern. In ihrem Ratespiel kam mancher sozialkritische Ton von Rilke und lyrische Höhenflüge wie die „Erscheinungen ihrer Allerseele“ von Brecht. Michael Friedrichs arbeitete in seinen bisweilen fast zu gründlichen Moderationen eine ambivalente Beziehung heraus. Der junge Brecht schätzte Rilke durchaus, empfahl den Roman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1910) und wertete das „Stundenbuch“ als hohe Lyrik. Eine Trauerfeier für Rilke wollte er 1927 aber nicht mitgestalten. Dem Emporkömmling fehle die Empörung, urteilte der Stückeschreiber später.

In den elementaren Empfindungen waren sie beide freilich große Dichter. Ihre Liebeslieder klingen so persönlich, dass zuhören fast peinlich ist. „Lösch mir die Augen aus, mach mir die Ohren zu, halt mir das Herz zu“, verlangt Rilke von der Geliebten. Und Brecht belehrt Margarete Steffin: „Du weißt, wer gebraucht wird, ist nicht frei. Ich brauche dich.“ Lackerschmid hat diese sprachkünstlerischen Verse in einen Fünfviertel-Takt gegossen.

Überhaupt klingt die Lyrik der beiden sehr neu in der jazzig-groovenden Vertonung. Rollende Bewegungen machen Brecht weich, gar nicht kämpferisch, dafür an manchen Stellen sogar schwärmerisch und mit ordentlich Ironie. Und Rilke bekommt in Stefanie Schlesingers Kompositionen Schwung, der allzu Getragenes leichtfüßig auflöst und Melancholie mit einer bittersüßen Note würzt; selbst sein Grabspruch ist so kein Abgesang.

Schauspielerin Stephanie Gossger glänzte bei der Rezitation von Rilkes elegischen Versen. Insbesondere „Orpheus“ ergriff in der Beschreibung Eurydikes: „Sie war in sich und ihr Gestorbensein erfüllt.“ Thomas Peters genoss die listige Ironie Brechts in „Der Pflaumenbaum“. Der Kleine kann zwar nicht größer werden, aber er steht trotzdem da und behauptet seine Existenz in allen Widrigkeiten. (AZ, 14. 11. 2005)



## Brecht bleibt auch künftig überraschend

Der Musikwissenschaftler Joachim  
Lucchesi machte gleich zweimal Station  
im Buckower Brecht-Weigel-Haus

von Anett Zimmermann

Buckow „Es ist die Qualität seiner Texte, die Bertolt Brecht nach wie vor zu einem der wichtigsten Autoren des 20. Jahrhunderts macht“, sagt Joachim Lucchesi. Von Hause aus Musikwissenschaftler, zählt der 57-Jährige heute zu den jüngeren Brecht-Forschern. Im Buckower Brecht-Weigel-Haus stellte er in diesen Tagen nicht nur seinen in der Suhrkamp-Basis-Bibliothek erschienenen Band über den Erstdruck der Dreigoschenoper von 1928 vor: Zum ersten Mal überhaupt war er dort nun als Rezitator zu erleben.

Damit erfüllte der in Karlsruhe lebende Wissenschaftler einen Wunsch der zwischen New York und Berlin pendelnden Künstlerin Ilse Schreiber-Noll. In Buckow sind von ihr bis Januar 2006 Holzschnitte zu den Buckower Elegien zu sehen. Für Lucchesi gehören diese nach dem 17. Juni 1953 entstandenen Gedichte zum Spätwerk Brechts: „Er ist mit 58 Jahren viel zu früh gestorben. Von Alterswerk kann bei ihm keine Rede sein.“

Dass Brechts langjähriger Vertrauter, der Komponist Hanns Eisler, diese Gedichte bis auf „Der Blumengarten“ nicht vertont hat, bedauert Lucchesi. Drei „dieser Zeitdokumente sehr persönlicher Art“ hat sich im Sommer Justus Noll, der Bruder von Ilse Schreiber-Noll, angenommen. „Laute“, „Tannen“ und „Der Rauch“ – vorgetragen von Sylvia Anders und dem Komponisten am Klavier – erschlossen sich dem Buckower Publikum damit jetzt auf ganz neue Art.

So gesehen werde Brecht auch künftig überraschen, meint Lucchesi, denn „jede Gesellschaft muss sich dem Zugang zu ihm immer wieder neu schaffen“. Die besonders nach der Wende 1989 prophezeite Brecht-Müdigkeit habe es nicht gegeben. „Wir können ihn heute in anderer Dimen-

sion erleben. Er sitzt für uns nicht mehr zwischen den Stühlen, im Osten als Staatsdichter und im Westen als Buhmann ideologisiert.“ Und: „Auf andere Weise ist er nach wie vor ein politischer Autor, der Haltbarkeit gezeigt hat und auch zurzeit aktuell ist.“ So erinnert Lucchesi an „Die Lösung“ aus den Buckower Elegien, die aus seiner Sicht auch auf die Ereignisse nach den Bundestagsneuwahlen im September passen.



Joachim Lucchesi, Sylvia Anders, Ilse Schreiber-Noll, Justus Noll, Margret Brademann (Leiterin des Brecht-Weigel-Hauses).

© Anett Zimmermann

Brecht, von dem rund 150 Notenskizzen aus jungen Jahren erhalten seien, ziehe bis heute nicht nur Theatermacher in den Bann, sondern auch Komponisten. „So viele, dass es mir selbst als Fachmann nicht gelingt, alles nachzuvollziehen“, sagt Lucchesi, der von den jüngsten Vertonungen aus Brechts Kriegsfiel des Berliner Komponisten Peter Gotthardt zwar Notiz genommen, diese aber noch nicht gehört hat. Musik, so erklärte die Sängerin Sylvia Anders zur Ausstellungseröffnung an der Seite von Joachim Lucchesi, sei jedoch immer ein besonderer Schlüssel: „Sie spricht unsere Gefühle an – auch bei Brecht.“ (MOZ, 18. 10. 2005, azi)

***Klicken Sie mal rein***

unter

**www.bert-brecht.com**

**finden Sie fast alles zum Thema  
Bertolt Brecht**

# Leipzig



Altes Theater Leipzig, 1940, Quelle: Stadtarchiv Leipzig, BA 1992/35566

## **„Für den abwesenden Dichter konnte Kronacher danken“. „Leben Eduards des Zweiten von England“, 1928 in Leipzig**

von Peter Uhrbach

In Heft 4/2005 des *Dreigroschenhefts* habe ich die Erich-Gruner-Zeichnung „Bertolt Brecht am Tage nach der Aufführung des ‘Leben Eduards II. von England’“ vorgestellt, die genau einen Tag nach der Leipziger Erstaufführung entstanden ist.

Einen Eindruck, wie dieses Brecht-Stück beim Leipziger Publikum angekommen ist, vermitteln die drei hier im Original wiedergegebenen Besprechungen. Die Idee eines solchen Verfahrens ist nicht neu, nur etwas gewandelt: Der Leipziger Germanist Georg Witkowski hat 1917, eingeleitet von eigenen aufschlussreichen Überlegungen, Heinrich Manns Romane und Novellen gleichzeitig von drei namhaften Kritikern in der Zeitschrift für Bücherfreunde besprechen lassen.

Fast genau vier Jahre nach der Uraufführung der Brecht-Historie „Leben Eduards des Zweiten von England“ am 19. März 1924 in den Münchener Kammerspielen erlebt das Stück am 10. März 1928 seine Erstaufführung in Leipzig.

Gehen wir von Bert Brechts Abwesenheit bei der Erstaufführung seines „Leben Eduards des Zweiten von England“ im Leipziger Alten Theater aus, dann ist es wohl ihr geschuldet, dass dieses Ereignis in der Berlin- und personenzentrierten Brecht-Rezeption nicht erwähnt wird. Noch am 10. März 1928, dem Tag der Leipziger Erstaufführung, ist die „Mitteilung der Städtischen Theaterintendanz“ von der am Abend bevorstehenden Anwesenheit Bert Brechts in den Leipzi-

# Altes Theater

Richard-Wagner-Platz (Fernruf 214 16)

Sonntag, den 11. März, 15 ½ Uhr: Vorstellung für den Bezirkslehrerverein Leipzig-Land

**Sonabend, den 10. März 1928, 19 ¼ Uhr**

**Sonntag, den 11. März 1928, 20 Uhr — Außer Anrecht**

**Zum ersten Male**

# Leben Eduards des Zweiten von England

Historie (nach Marlowe) von Bert Brecht

In Szene gesetzt von Alwin Kronacher

König Eduard II.	Robert Thoren	Anjager	
Königin Anna, seine Gemahlin	Kina Carrens	Soldat	
Henry, sein Bruder	Harry Langewisch	Egghorn	Erich Schönland
Der junge Edward, sein Sohn, nachmaliger König		James	
Eduard III.	Grete Scheer	Ein Ballschmetzler	Edvard Siede
Garretton	Robert Meyn	Ein Mägd.	Wolf Kieber
Erzbischof von Winchester	Peter Standchina	Erster Peer	Nichad Käufel
Erzbischof von Comentre, nachmaliger Erzbischof von Winchester		Zweiter Peer	Paul Gerb, Klot
Morimer	Hans Zeile-Göt	Erstes Individuum	Kudolf Majjas
Kanacker	Ferdinand Herr	Zweiter Individuum	Arthur Mitas
Nice ap Rowell	Albert Garbe	Erster Soldat	Wilhelm Walter
Bentley	Carl Rauh	Zweiter Soldat	Bernhard Groß
Spencer	Gykas Colmar	Dritter Soldat	Reinfried Edward
Baldod	Wilhelm Ernst	Vierter Soldat	Arthur Mitas
Der Ältere Gurney	Alfred Schlageter	Fünfter Soldat	Julius Erde
Der jüngere Gurney	Günther Soehner	Erster Bote	Erwin Hoffmann
	Jürgen von Alten	Zweiter Bote	Heinz Poister
		Dritter Bote	Max Czung

Die zur Handlung gehörige Musik ist von Kurt Weill

Entwurf der Bühnenbilder und Kostüme: Paul Weißkopf

Technische Einrichtung: Wilhelm Niebling

Anfertigung der Kostüme: Leopold Schneider, Anna Ulrich

Der Hauptvorhang fällt während des Stückes nur einmal

In dieser Stelle ist die Pause

Einbringungen vorbehalten

Rückgabe von Eintrittskarten wegen Umbuchungen ausgeschlossen

Sonabend, den 10. März	Einlaß 19 Uhr	Anfang 19 ¼ Uhr	Ende 22 ¼ Uhr
Sonntag, den 11. März	Einlaß 19 ½ Uhr	Anfang 20 Uhr	Ende 23 Uhr

Preise der Plätze 1.10 RM. bis 7.50 RM.

Montag, den 12. März, 20 Uhr

Dienstag, den 13. März, 20 Uhr

Sonntag, den 18. März, 19 ¼ Uhr

**Schinderhannes**

Mittwoch, den 14. März, 19 ¼ Uhr

Öffentliche Vorstellung zugleich Anrechtsvorstellung 14 a

**Leben Eduards des Zweiten von England**

Programmzettel der Erstaufführung von Brechts: Leben Eduards des Zweiten von England, 1928, mit der Erwähnung: „Die zur Handlung gehörige Musik ist von Kurt Weill“

ger Tageszeitungen „Leipziger Neueste Nachrichten“ (LNN), „Neue Leipziger Zeitung“ (NLZ) und „Leipziger Volkszeitung“ (LVZ) verbreitet worden. Seine Abwesenheit dann schließlich ist nur durch diesen einen und hier in der Überschrift zitierten, von Hans Natonek in der NLZ formulierten Satz überliefert.

Ich habe keine Erklärung in dem der damaligen Öffentlichkeit zur Verfügung stehenden Medium Zeitung gefunden, was Bert Brecht schließlich von seiner Zusage im letzten Moment abgehalten haben mag. Eigentümlich ist auch die fehlende Erwähnung der bis heute verschollenen Bühnenmusik von Kurt Weill in den Theater-Annoncen, die die Brecht'sche Historie am Tage der Aufführung in den Zeitungen ankündigen. Auf dem in Theater selbst verkauften Programmzettel steht dann schließlich der Hinweis auf die Bühnenmusik von Kurt Weill; und auch in den Rezensionen wird sie gewürdigt. So in der NLZ mit folgender Anmerkung: „Kurt Weill (der Komponist von Brechts 'Mahagonny') schrieb die Bühnenmusik. Sie hält sich in den Grenzen ihrer dienenden Bestimmung. Aus neutraler Geräuschkulisse von Schlagzeug und Bläsern, die den Ansager einführt, lösen sich allmählich Stimmen. Sie verdichten sich zu kammermusikalischer Schlachtmusik und maßen sich nur in den jazzverwandten Takten, die Gavestons Testament und dem Tode des Königs folgen, eine eigene parodistische Beleuchtung des Geschehens an.“

Ergänzend die heutige offizielle Rezeption Brecht'schen Lebens und Wirkens lässt sich das „Universum Brecht“ weiter erkunden, wenn man in die Provinz geht, wobei Leipzig in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts immerhin und trotz aller Krisenleiden noch als die europäische Hauptstadt des Buchgewerbes gilt. Hier also, in der Provinz, lässt sich auch entdecken, dass es außer den Herren Ihering und Kerr und außerhalb Berlins noch andere brillante Theater-, Kunst- und Literaturkritiker unterschiedlichster Anschauungen gibt – akademisch gebildete Leute, die Bücher geschrieben und eigene Dramen auf die Bühne gebracht und damit also eine Ahnung von den Gegenständen ihrer Rezensionen haben. Da haben die Leipziger Hans Georg Richter und Hans Natonek so richtig Glück, dass sie bei Werner

Hecht wenigstens einmal zitiert werden – weil sie über die Uraufführung des „Baal“ in Leipzig geschrieben haben, der eine im LT und der andere in der hauptstädtischen „Vossischen Zeitung“.

Dass ich mich für das Thema „Brecht und Leipzig“ interessiere hat damit zu tun, dass neben Erich Gruner (vgl. Heft 4/2005 „Brecht-Fundstücken in Leipzig“) auch der Theatermann Alwin Kronacher (der den „Eduard“ inszenierte), der Oberbürgermeister der Stadt Leipzig Karl Rothe und der Musikreferent der Leipziger Neuesten Nachrichten, Adolf Aber (die im Zusammenhang mit dem „Fall Mahagonny“ noch eine Rolle spielen werden) und schließlich auch der eingangs erwähnte Germanist Georg Witkowski Mitglieder des Vereins „Leipziger Bibliophilen-Abend“ gewesen sind.

Das „Leben Eduards II. von England“ erlebt in Leipzig nach der Erstaufführung am 10. März 1928 noch fünf weitere Aufführungen im Alten Theater.

Leipzig nähert sich mit der Einwohnerzahl dem Zenit seiner Entwicklung; in der Öffentlichkeit wird gerade über ein Projekt debattiert, das den Ausbau des Leipziger Hauptbahnhofes in einen „Eisenbahn-, Kraftwagen- und Flug-Welthafen“ mit unmittelbarem „Autofernstraßen-Anschluß“ vorsieht, um der Raumnot der Großstadt Herr zu werden – eine Idee, die vom Chefarchitekten der Junkers-Werke Dessau sogar positiv beurteilt wird.

Die Städtische Theater-Intendanz hat die Erstaufführung des Brecht-Stückes auf den letzten Tag der eigentlichen Leipziger „Weltmesse“ gelegt (die Technische- und die Baumesse schließen am 14. März), sodass auch Aussteller und Messegäste unter den Zuschauern zu erwarten sind.

Wer aus dem an anspruchsvoller Unterhaltung interessierten Publikum am 10. März 1928 in Leipzig zuhause geblieben ist, konnte sich zur gleichen Zeit, also abends, im Sender Leipzig den Vortrag eines Oberregierungsrates über „Das Verhältnis von Polizei und Publikum“ anhören oder die Berliner Welle einschalten, dort hielt ein Bonner Professor einen Vortrag über „Wege zur positiven Lebensführung“, und anschließend brach-

Prof. Dr. Alwin Kronacher (\* 18. 11. 1880 Bamberg - † 02. 01. 1951 Oakland/Kalifornien), Schauspieler, Regisseur (u.a. des „Das Leben Eduard des Zweiten von England“) und von 1921 bis 1929 Schauspieldirektor des Alten Theater in Leipzig. 1918 als Schauspieler und Regisseur an das Alte Theater (mit 1044 Plätzen) in Leipzig verpflichtet, beginnt er seine Tätigkeit als Oberspielleiter des Schauspiels am 10. August 1918 mit der Inszenierung eines Goethe-Abends.

In Alwin Kronachers Leipziger Zeit fallen folgende Leipziger Aufführungen Brechtscher Dramatik: „Trommeln in der Nacht“, inszeniert von Fritz Viehweg im Schauspielhaus, erstaufgeführt am 10. Februar 1923;

„Baal“, inszeniert von Alwin Kronacher, uraufgeführt am 8. Dezember 1923 im Alten Theater;

„Leben Eduards II. von England“, inszeniert von Alwin Kronacher, erstaufgeführt am 10. März 1928 im Alten Theater;

„Mann ist Mann“, inszeniert von Wilhelm Berthold, erstaufgeführt am 24. November 1928 im Leipziger Schauspielhaus nach einer vom Dichter besorgten Neufassung, die von der im Druck vorliegenden Fassung wesentlich abweicht; „Die Dreigroschenoper“, inszeniert von Erich Schön-lank, erstaufgeführt am 25. Dezember 1928 im Alten Theater; und schließlich noch vor 1933:

„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, musikalisch geleitet von Gustav Brecher, uraufgeführt am 9. März 1930 im Neuen Theater.

Mit seiner letzten Inszenierung, der Erstaufführung des „Urfaust“ am 31. August 1929 verabschiedet sich Alwin Kronacher von seinem Publikum und von Leipzig, „von Blumen und Lorbeer umgeben mit einem Dank an das Leipziger Publikum und die Presse für die ihm entgegengebrachte Sympathie“. In seiner Ansprache legt er noch „ein Bekenntnis zum lebendigen Theater“ ab, wie die LNN am nächsten Tag berichten.

Kronacher hinterlässt seinem Nachfolger, dem 29jährigen Hans Detlef Sierck, einen fertigen Spielplan und ein fest verpflichtetes Ensemble und geht nach Frankfurt am Main, wo er als Direktor des dortigen Schauspielhauses arbeitet. Mit Lion Feuchtwanger, der Bert Brecht auf die Idee der Bearbeitung des Marlowe-Stoffes brachte und daran mitgearbeitet hat und Alfred Kerr, dem eifrigsten (hauptstädtischen) Kritiker Brechts, verbindet Kronacher das weitere Schicksal der Ausgestoßenen: Feuchtwanger und Kerr gehören zu den 33 in aller Öffentlichkeit zu „Volksschädlingen“ erklärten Prominenten, deren deutsche Staatszugehörigkeit im August 1933 „zunächst“ (!) von den Nationalsozialisten „für verlustig erklärt“ wird. Alwin Kronacher geht 1934 nach Paris, ab 1939 lebt er in den USA, ist dort als Journalist tätig und lehrt schließlich als Gastprofessor an der University of California in Berkeley.

te der Rundfunk aus Berlin das Sendespiel „Götz von Berlichingen“ mit einer Einführung. Wer aber außer Haus Unterhaltung sucht, für den bieten andere Spielstätten an jenem Abend eine Auswahl: Das Neue Theater bringt den „Fidelio“ unter der musikalischen Leitung von Gustav Brecher; im Ufa-Palast Astoria in der Windmühlenstraße wird der Film: „Freiwild. Sieben Akte von der Bühne des Lebens von Arthur Schnitzler“ gespielt, im Schauspielhaus zum 24. Male die Komödie: „Finden Sie, daß Constance sich richtig verhält?“ von W. S. Maugham; im Emelka-Palast in der Kurprinz-Straße läuft der Kriminal- und Abenteuer-Großfilm: „Der große Unbekannte“ nach dem bekannten vielgelesenen Roman

„Der Unheimliche“ von Edgar Wallace; das Neue Operettentheater bietet die beste Operette der letzten Jahre: „Yvette und ihre Freunde“ an. Mehrere Gastspiele im Alten Theater Leipzig sind angekündigt: das mit Asta Nielsen als Kameeliendame nach Alexandre Dumas für den 9. März 1928 und mit Käthe Dorsch gleich drei: „Rose Bernd“ (Gerhart Hauptmann, 15. 3.), „Liebele!“ (Arthur Schnitzler, 16. 3.) und „Pygmalion“ (Bernard Shaw, 17. 3.). Beide Damen werden mit eigenen Gesellschaften (Ensembles) anreisen.

Die Reaktionen auf das „Leben Eduards des Zweiten von England“ drehe ich nicht durch die Mangel persönlicher Interpretation; ich fühle

mich weder befugt noch in der Lage dazu, weil ich meine, dass man sich aus den Originaltexten und den oftmals konträr geäußerten Standpunkten ein unbefangenes Urteil bilden und den Zeitgeist nachempfinden kann.

Auf die Erstaufführung am 10. März 1928 haben Egbert Delpy in den LNN und Hans Natonek in der NLZ am 12. März sowie Hans Georg Richter in der LVZ am gleichen Tage mit einem Vorbericht und dann ausführlich am 13. März reagiert. Nachfolgend die Rezensionen im Original in der angegebenen Reihenfolge.

Egbert Delpy:

„**Bert Brecht: ‘Leben Eduards des Zweiten von England’**. Erstaufführung im Alten Theater. Was Bert Brecht veranlaßt haben kann, seine exotisch-modernen Schauplätze zu verlassen und gemeinsam mit Leo Feuchtwanger diesen anstrengenden Spaziergang durch die englische Königs-Historie des frühen Mittelalters zu unternehmen, ist nicht allzu schwer zu erraten. Der literarische Ehrgeiz unserer jungen Modernen hat sich in letzter Zeit unverkennbar dem geschichtlichen Drama zugewendet. Dem einen ist die Geschichte die großartig bequeme Schreckenskammer, der man mühelos die tollsten Scheusale und Ungeheuerlichkeiten zu zeitgemäß psychoanalytischer Verarbeitung entnehmen kann, dem anderen bietet die wilde Buntheit des historischen Geschehens vollkommene Möglichkeiten zu expressionistischer Handlungs-Entfesselung verbunden mit politischen und Weltanschauungs-Parallelen dar. Sicherlich lockt beide dabei Instinkt wie Erfahrung: daß des Theaters letzte und größte Erschütterungen im Ablauf der großen Welthistorie sich vollziehen, die Könige und Bettler, steilragende Führerpersönlichkeiten und die ganze wimmelnde Chormasse des Volkes an das gleiche Riesenrad des Schicksals bindet, das sie alle gemeinsam hinaufträgt und unerbittlich wieder in die Tiefe schleudert ... Es hat sich gerade in jüngster Zeit erfreulich gezeigt, daß die Beschäftigung mit dem großen historischen Stoff die willkürlich zerrissene Bühnentechnik das Moderne wieder entschieden gefestigt hat. Die so erfolgreichen letzten Historien Neumanns und Zuckmayers haben bedeutsame neue Aussichten nach dieser Rich-

tung hin eröffnet.

Bert Brecht also folgte seinerseits der neuen Lockung. Es mögen ihn, universal und chaotisch wie er ist, alle oben zitierten Gesichtspunkte zugleich gereizt haben ... Aber Mann ist Mann und Brecht ist Brecht! Und so stürzt er sich zwar mit Elan in des alten Christopher Marlowe dichtes Shakespeare-Dickicht höfischer Verschwörer-Intrigen gegen den schwächlich-eigensinnigen Eduard II. hinein und bricht durch dessen Tragödiengestrüpp allerhand Gassen, die vom Historischen hinweg ins Menschliche hineinführen. Aber natürlich ist dann dies ‘Menschliche’ bei ihm so konzentriert widernatürlich wie nur möglich ... Aus dem Günstling Eduards wird der Geliebte, um dessen körperlichen Besitz der englische König einen dreizehnjährigen Krieg gegen seine empörten Peers führen muß. Wie sie ihm seinen vergötterten Fleischhauersohn Gaveston dann getötet haben, wird der König zum rasenden Tiger, der allen Großen seines Reiches, die er durch verräterischen Eidbruch gefangen nimmt, die Köpfe abhauen läßt. Er selbst fällt dann, wieder durch Verrat, in die Hände der von ihm verstoßenen Königin Anna und ihres Buhlen Mortimer, die ihn, da er durch keinerlei Grausamkeit zum freiwilligen Verzicht auf die Krone gebracht werden kann, ermorden lassen. Die Peers krönen nun seinen fünfzehnjährigen Sohn, der alsbald den ehrgeizigen Mortimer henken, seine Mutter als Mitschuldige in den Tower werfen läßt und die Historie mit dem frommen Wunsche abschließt, daß sein Geschlecht hoffentlich nicht vom Mutterleibe her vergiftet sei ...

Brechts erotische Durchleuchtung des Kriegsmotivs könnte, diskreter gehandhabt, sehr wohl neuerdings Licht auf die Verbissenheit dieses englischen Eduard werfen und damit dramatisch wirksam werden. Hier aber, absichtsvoll grell in den Vordergrund gestellt, zur alles beherrschenden Hauptsache gemacht, von der jedes politische, staatsmännische oder sonstige menschliche Motiv einfach verschlungen wird, drückt sie den ganzen großen historischen Apparat zum bloßen Popanz herab. Es ist lächerlich und widerwärtig, ein Volk um solchen Objekt es wegen im dreizehnjährigen Bürgerkrieg verstrickt zu sehen. Nur hanebüchene Satyre könnte solch ein Motiv angemessen behandeln. In der blutig ernst vorwärts-

tobenden Tragödie deklassiert und verkleinert es alle Beteiligten im weiten Umkreis. Brecht mag das gefühlt haben, denn hier und da läßt er Satyre aufglühen, am wirkungsvollsten in der Anklagerede Mortimers vor dem König, wo er die bissige Parallele zieht zum trojanischen Krieg ... Das sind die besten Momente in dem endlosen Aufeinander dieser ermüdenden Doppelkette filmartig aneinander gereihter, kleiner Bild- und Szenenausschnitte, die den 'König' in der ersten Hälfte als Lüstling und Tiger, in der zweiten plötzlich als christushaften Märtyrer und sanft delirierendes Opferlamm präsentieren.

In all dem waltet mehr geistige Willkür und Despotie, als künstlerische Schöpferkraft. Man wird hin- und hergerissen zwischen Figuren, die ihr Profil seltsam wechseln. So bleibt man selbst in beständiger innerer Unruhe und kann einigermäßen ausruhen nur bei der am festesten gezeichneten Gestalt des sarkastischen Mortimer, die menschlich greifbar, monumental aus dem Gequirl herausragt. Auch sprachlich springt Brecht seltsam zwischen nonchalanten Naturalismen, zynischen Kraftmeiereien, trivialen Reimereien und jäh aufleuchtenden, großgesehenen kraftvoll geformten Bildern hin und her. Zu wirklicher Klarheit, Größe und Kraft der dramatisch gestalteten, voll ausgewachsenen Szene hat er sich erst im Schlußbild durchgearbeitet. Hier gibt er endlich für ein paar Augenblicke große, menschlich erschütternde Historie in dem über die Königin und Mortimer hereinbrechenden Schicksal, das die Finger eines Kindes lenken ...

Wenn dieser eigensinnig lang ausgedehnte Sonderspaziergang eines Modernen durch des alten Marlowe Historie vom zweiten Eduard einem milden Beifall begegnete, so darf sich Brecht dafür bei Alwin Kronacher und seinen Darstellern bedanken. Als Inszenator dieses ganze Bildergetimmel zu bändigen, zu gliedern, zu tönen, kurz: glaubhaft und genießbar zu machen, das will etwas heißen! Kronacher gelang es mit Hilfe eines konzentrierten Raumbildes, das sich durch einen Vorhang ohne Licht- und Schattenwirkung leicht in zwei Teile trennen ließ, von denen der obere die Stadt London und sonstige öffentliche Plätze, der untere allerhand Innenräume hergab. Eine rasche Szenenfolge war dadurch gewährleistet. Erstaunlich, was für balladenhafte Wirkungen mit

geheimnisvollem Lichteinfall hier zustande kamen, vor allem bei den sehr neuartig wirkenden Schlachtszenen in geisterhaftem Dämmerdunkel, die durch Kurt Weills fortreißende Bühnenmusik ganz ungewöhnlich unterstützt wurden.

Auch die Darstellung stand auf hohem Niveau. Hier konzentrierte sich das Interesse auf Ferdinand Harts ehernen, drohend emporwachsenen Mortimer und Lina Carstens in vielen Wechselfarben schillernde Königin. Beide Künstler zeigten ihre weitreichende Kunst in vielfältig differenziertem Funkeln und ließen sie gemeinsam gipfeln in der Schlußszene. Dem Zwitter Eduard wurde Robert Thoeren mit erstaunlicher Einfühlung gerecht; er ließ dem König im Besessenen wie im sanften Narren noch Spielraum. Unheimlich suggestiv stand neben ihm der gehetzte Gaveston Robert Meyns. Unter den Peers sah man Stanchina, Zeise-Gött, Langewisch, unter den Königscreaturen Engst und Schlageter, unter den Mördern Schönlank individuell schöpferisch tätig.

Und so war es doch ein bedeutsamer Abend für das Alte Theater, den wir gern entsprechend einschätzen, trotzdem wir Brechts Werk nur als Seitensprung, nicht als künstlerischen Fortschritt buchen können.“

Hans Natonek:

„**Trieb und Historie.** 'Leben Eduards des Zweiten von England' im Alten Theater.

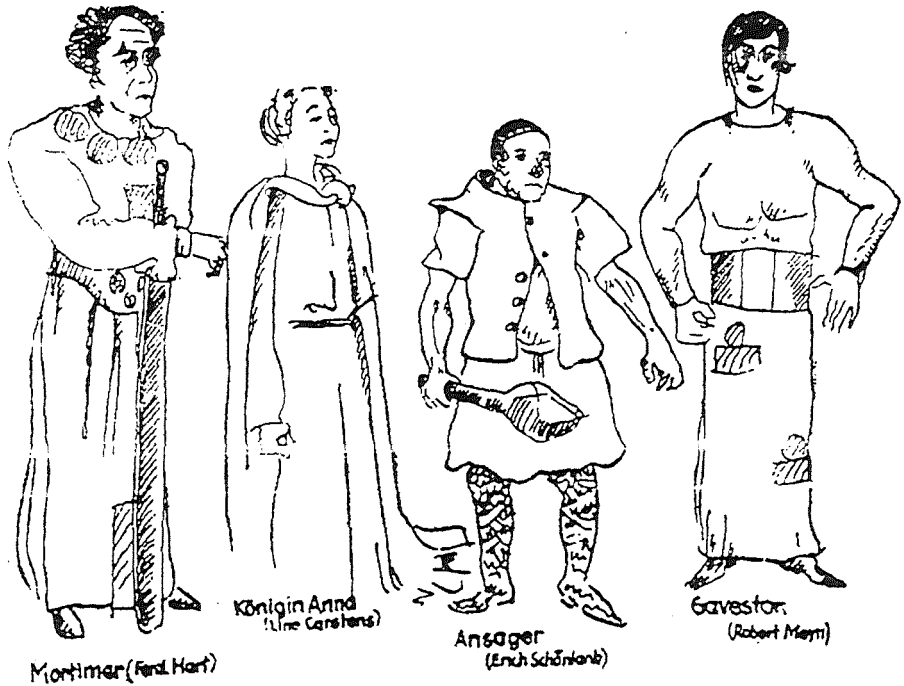
Die achtzehn wildbewegten Regierungsjahre Eduards des Zweiten, 1307 bis 1325, wecken im Zuschauer eher ein Gefühl der Resignation als eines der Spannung. Man ist bereit, eine blutige Königshistorie über sich ergehen zu lassen; das Geschichtliche auf der Bühne und im Roman ist ja zur Mode ausgerufen worden.

Aber es kommt besser, als man erwartet. Über sechshundert Jahre hinweg dringen die Ereignisse in eine bedrohliche Nähe. Man spürt Atmosphäre, die Sprache greift den Widerstrebenden und taucht ihn in das grünliche Spülicht dieser großen Ballade von der zerstörenden Kraft des Triebes.

Die Wiedergabe der Ereignisse des langwierigen Bürgerkrieges darf man dem Ansager überlassen. Der Conferencier der Historie tritt vor den Vorhang und teilt jeweils mit, was sich ereig-

net: Schlachten, Parlament, der Parteien Zwist und Ungunst, Abdankungsdekret, Gefangennahme und Tod des Königs. Die sogenannten großen Ereignisse der Welt, das Auf und Ab der blutigen Kämpfe werden vom Geist der Geschichte mit drei bis fünf Zeilen abgetan; mehr sind sie auch nicht wert. Da aber kommt der Dichter und möch-

den Straßen Londons singt. Der König, mit Leib und Seele seinem Günstling und Lustknaben, dem Schlächtersohn Gaveston, verfallen, läßt die Zügel der Regierung schleifen. Die Großen des Landes bestürmen den König, sich von Geveston zu trennen. Im Parlament hält Mortimer eine glänzende Gleichnisrede von der schönen Hure Hele-



Figuren-Zeichnung „Leben Eduard des Zweiten von England“, aus Neue Leipziger Zeitung, Nr. 72, 12. März 1928

te dem Ewig-Flüchtigen Dauer und dem Richtig-Bunten Gestalt verleihen. Was wäre uns der Trojanische Krieg ohne Homer? Zehn Zeilen im Geschichtsbuch. Was wäre uns das Leben Eduard des Zweiten ohne Bert Brecht? Nicht einmal Hekuba. Um Homer mit diesem Vergleich nicht zu nahe zu treten: auch mit Bert Brecht wird Eduard II. sehr vielen Menschen Hekuba bleiben.

Nach Rodung des historischen Dickichts, darin das Menschliche mitunter verschwindet, bleibt dies: Königs Eduards 'Kebsweib hat einen Bart auf der Brust', wie der Balladenverkäufer in

na, um derentwillen der Trojanische Krieg entbrannte. Dem König wird die Ausweisungskunde Gavestons vorgelegt. Eduard zerrißt sie. Das ist der Bürgerkrieg. Krieg wegen einer männlichen Hure.

Bis hierher hat das Geschehende einen mitreibenden starken Auftrieb. Man spürt, daß das Schicksal des Landes verbunden ist mit der Leidenschaft des Königs. Eduard gehört seinem Gaveston, und das Reich fordert Entsagung. Die verzehrende Hingabe an den Einzelnen macht den König untauglich, der Gemeinschaft zu gehören. Hier Trieb – hier Staatswohl. Bei Eduard und

Gaveston ist die Natur, wenn auch in einer normwidrigen Verkehrung, bei all den anderen ist nur Staat, Politik, an der die Natur zugrunde geht. Der Konflikt: man ist entweder Individualmensch oder Kollektivmensch, springt stark aus dem allzu breiten historischen Fresko. Eduard kann von Gaveston nicht lassen; aber auch von der Krone nicht. Er klammert sich mit Kraft an das, was ihn in die Tiefe reißt. Seine Zähigkeit ist Schwäche; seine Stärke wäre das Nachgeben und Verzichten. Achtzehn Jahre dauert es, bis dieser gehetzte, geschundene König zum Erliegen kommt. Schlimme Zeiten; auch für den Zuschauer mitunter. Was noch geschieht, wenn der König endlich in einem Federbett erstickt wird, ist nur noch matter Auslauf und von keinem Interesse mehr. Ob die Peer Mortimer, den Reichsverweser, umbringen, ob Mortimer die Peers, ob der junge Eduard den Mortimer köpft oder umkehrt, – gestehen wir's, es ist uns, grob gesprochen: Wurscht, gebildet ausgedrückt: Hekuba. Hier dreht Fortuna, die weltbekannte Metze, ihr Rad ins Leere, hinaus aus der dramatischen Form, und wir haben kein Verlangen, diesen Drehungen zu folgen.

Einer literarischen Legende zufolge soll Brecht diese Historie auf Grund einer Wette in vierzehn Tagen geschrieben haben. Für eine Wette wäre die Leistung erstaunlich. Welche Kraft der Einfühlung, welche Magie der Sprache! Sie hat den schwingenden Ton der Ballade und bringt Situationen und Gegenstände dicht ans Auge. Wessen Kraft, sei es durch eine Wette, sei es durch eine literarische Vorlage – der Shakespeare-Vorläufer Marlowe – so herausgefordert wird, der ist schon ein Kerl. Der Dichter der 'Trommeln in der Nacht' und des 'Baal' war uns näher, aber er ist auch im Eduard unverkennbar.

Die Inszenierung Alwin Kronachers hat für die Bilderflucht dieser Geschichtsballade einen dreiteiligen Bühnenaufbau geschaffen, eine Regieidee, die sich sehr gut bewährte. Das mittelalterliche London erhob sich auf dem Oberbau, eine interessante, phantastische Konstruktion (Entwurf: Paul Weißkopf), die sich dem düsteren Grundton ausgezeichnet anpaßte. In der Nähe wirkten Londons Türme etwas zu maurisch, aber vom Bühnenwagen in den Hintergrund gerückt, waren sie von überraschender, starker Bildhaftigkeit.

Die Aufführung als Ganzes, ein Beweis intensivster Arbeit des städtischen Schauspiels, war in der Gesamtstimmung und in den Einzelleistungen, zumal in der Sprachbehandlung, von außerordentlicher Geschlossenheit. Wenn so weitergearbeitet wird, werden wir bald den Vergleich mit jeder reichshauptstädtischen Aufführung aushalten können. Robert Thoerens Eduard war eine prachtvolle Studie inneren Zerfalls. Im Wirbel des zeitlichen Geschehens stand er erschütternd geklammert an sein Schicksal Gaveston. Das 'Laster', um das sie ihn verfolgten, machte sein Herz wund, und in seiner Wundtheit war er edler als all die edlen Peers. Gegen Eduard Wundherz stand Ferdinand Harts Mortimer Kaltherz. Ein glänzender Sprecher berechnender, vom Stil der Alten gehämmerter Perioden. Robert Meyn (Günstling Gaveston) hatte den Unschuldsblick des Tieres, das nicht dafür kann, wenn es von einem Menschen geherzt wird. Ein aufgequollener Bursche aus dem Volk, grausam nur, weil ihm Macht gegeben wird, voll heimlicher Sehnsucht, unterzutauchen, woher er emporstieg. Daß dieser Darsteller auch still und verinnerlicht spielen kann, macht uns ihn doppelt wertvoll. Lina Carstens gab der Königin Anna prägnanten Umriß. In interessanten Epidoden traten Alfred Schlageter, Erich Schönlink und Erhard Siedel hervor.

Für den abwesenden Dichter konnte Kronacher danken.“

Hans Georg Richter:

„**Die Moral von der Geschichte.** Es ist nicht unsere Sache, die behandelt wird, wenn man das Leben des zweiten Eduard untersucht, der von 1307 bis 1327 in England König war. Auch Christopher Marlowe, Shakespeares Zeitgenosse, der noch keine dreißig Jahre alt war, als er im Sommer 1593 bei einem Raufhandel ums Leben kam, der lange vor Goethe nach dem deutschen Volksbuch einen Faust dramatisierte, hat Eduards Leben in seinem letzten oder vorletzten Stück, der historischen Tragödie von Eduard II., nicht zu unserer Sache gemacht. Marlowe kam ungefähr dreihundert Jahre nach den Ereignissen über den Stoff. Wieder etwa dreihundert Jahre später ist der deutsche Bearbeiter Bertold (sic!) Brecht über das Original gekommen, der Verfasser des ‚Baal‘

und der ‚Trommeln der Nacht‘. Und Lion Feuchtwanger, der auch neuere ‚Angelsächsische Stücke‘ (im Propyläenverlag) geschrieben hat, worunter besonders die ‚Petroleuminseln‘ eine ganz vortreffliche Arbeit sind, hat ihm auf eine nicht näher aufgeklärte Weise bei der Übersetzung und dramaturgischen Behandlung des alten Marlowe geholfen. Das Ganze ist mit schönen, altertümlichen Bildern von Kaspar Neher auf dem Umschlag und im Texte geschmückt, schon im Jahre 1924 bei Kiepenheuer in Potsdam erschienen, damals auch in München, später in Berlin und anderwärts aufgeführt. Aber auch dies ist nicht unsere Sache geworden und man wird niemanden schelten dürfen, der etwa kühnlich erklärt, daß ihm diese historisch garantierten Gewalttaten und Laster von allerhand Kronen- und Würdenträgern vollständig Wurstsuppe sind. Teils schon im englischen Original, teils erst vom deutschen Bearbeiter etwas nachgepfefferte Wurstsuppe.

Es ist den Bearbeitern indes nachweislich gelungen, das sehr breite Original, das zwar mehrfach übersetzt, aber bisher wohl auf keine deutsche Bühne gebracht wurde, dramaturgisch bühnenmöglich zu machen, von Szene zu Szene mit kurzen oder längerem Sprunge die Handlung weiterzuführen. Zumal wohl von seiten Brechts, des Verfassers der teils abstrusen, teils bedeutenden ‚Hauspostille‘ (auch Propyläenverlag im vorigen Jahr), wurde das alte Drama mit einigen historischen Bänkelsangstücken und mancher Szene voll gedämpfter Balladenstimmung bereichert.

Wenn nun heute, da so offenbar Ebbezeit der dramatischen Dichtung in Europa herrscht, da dem bürgerlichen Theater zumal die große Tragödie schon länger fehlt, und auf dem allzu bescheidenen eroberten Terrain des proletarischen Theaters erwünscht noch keine hat wachsen können, wenn in solcher Zeit ein freilich etwas ungeschlachter und fremdartiger Riese von nicht unerprobten Händen auf die deutsche Bühne geführt wird, dann meine ich, müßte unsere Sympathie für die großen Reste einer bedeutenden Vergangenheit schon stark genug sein, um manches Gefühl der Befremdung und der psychologischen Unklarheit zu überbrücken. Das heißt ja nicht, daß wir uns etwa durch die Freude an einer bunten und grimmen theatralischen Aktion über einen Mangel an Inhalt für uns oder an Zeitgeltung irgendwie

täuschen sollten. Wir müssen vielmehr gerade auf den Kern dieses Inhaltes losgehen, wenn wir uns mit der theatralischen Angelegenheit ernstlich befreunden wollen.

Nicht die englischen Staats- und Hofintrigen im einzelnen kümmern uns, nicht die Kriege des Königs und seiner Peers. Nicht einmal die Tatsache, daß der zweite Eduard seine Literaturfähigkeit etwa durch eine modische Perversität zu erweisen vermochte, da er die französische Anna (eigentlich Isabella), die ihm immerhin noch einen Thronfolger gebären konnte, um seines Lieblings Gaveston willen verschmähte, angeblich eines Londoner Schlächters (in Wahrheit wohl eines Gascogner Edelmannes) Sohn, den man ihm erst verbannte und dann ermordete. Der König, dessen Homosexualität sich bereits als Entartungserscheinung kundtat, erscheint von da ab, nach dem Verlust des süßen Freundes, als offenbar geistig gestörter Melancholiker, der sich durch sinnlose Kriegszüge schleppt, selber als Gefangener längere Zeit herumgeschleppt und endlich ermordet wird, worauf Graf Mortimer, Königin Annas Geliebter, England regiert. Bis er, was freilich im Stück etwas zu geschwinde vor sich geht, von den Peer unter Führung des inzwischen einigermassen herangewachsenen dritten Eduard auch seinerseits umgebracht wird.

Politischer Mord, Laster und Grausamkeit sind auch in Shakespeares englischen Königsdramen das tägliche Brot auf der Szene, aber sie sind durch die Form schon etwas mehr gebändigt, oft beinahe zu barocker Zierlichkeit verschlungen, so daß sie nicht mehr dermaßen dem historischen Rohstoff ähneln, wie hier, wo sie in großen Brocken nebeneinandergesetzt wurden und übereinander getürmt. Was mich an diesem Mischprodukt mehrerer Vergangenheiten mit unserer Gegenwart ergreift, was mir eben doch nahe geht, als etwas zeitlos Bedeutsames, das ist die unsentimentale und meinethwegen auch psychologisch unkomplizierte Sachlichkeit der dramatischen Berichterstattung.

Die großen Geschichtsschreiber des zuletzt vergangenen, von Grund aus bürgerlichen Jahrhunderts haben als echte Bürger, die sie wären nie darstellen können, ohne zu moralisieren, bürgerlich zu moralisieren. Wie weit man damit im 14. Jahrhundert kommt, das merkt jeder, der mit

nicht ganz verkümmerten Instinkten die Darstellungen alter Zeiten liest, wie sie jene hochangesehenen und hochgelehrten Männer zu geben pflegten. Wenn man einen volksparteilichen Leitartikel über die gegenwärtigen Regierungskrisen liest, wird man ungefähr ebensoviel historische Wahrheit darin finden: die Fratze der Zeit, verzogen in moralische Heuchelfalten.

Demgegenüber preise ich das Gesicht der Historie bei Brecht-Marlowe. Nicht die Taten, 'fleischlich blutig, unnatürlich'. Sich daran zu begeistern, ist auch nur moralische Tuerei. Das haben wir ja alles heute noch. Nur die Art des Vortrages dieser Dinge. Das wahre Gesicht aller offiziellen Politik ist amoralisch, ist und wird es sein, bis Politik in Verwirklichung des Sozialismus aufhören wird, Politik zu sein. Keine Partei ist gut und keine Partei ist böse. Keine Macht ist gerecht und keine ungerecht. Denn es gibt niemanden, der über gut oder böse, gerecht oder ungerecht zu entscheiden hätte. Am wenigsten sind die Nachgeborenen dazu berufen, zu entscheiden, was in irgendeiner Vergangenheit gute oder weniger gute Zensuren verdient. Wer der Stärkere war, wer siegte, und mit welchen Mitteln, das interessiert uns. Ob wir seine Mittel billigen, das ist unsere Privatangelegenheit. Genau so, wie sich die Revolutionen, die der heute lebenden Menschheit noch bevorstehen, ihre Mittel nicht danach aussuchen wollen und können, ob man ihnen später eine gute Note im Betragen erteilen wird. Es mag uns einzelnen gewiß vorbehalten sein, das zu wollen was wir für das Gute halten. Die übrige Welt wird zwar an unserem Ziele dann nicht vorüberkommen, aber auf welchen Wegen sie sich dahin bewegt, das werden wir nicht bestimmen können, so wenig, wie Eduard und Anna, wie Gaveston oder Mortimer. Wenn im Stück bei Brecht die heruntergekommene und machtlose Königin zuletzt sagt: ‚Was wißt ihr von der Welt, auf der Entmenschteres nicht ist als kaltes Urteil und Gerechtigkeit‘, dann teilt sie wirklich nicht nur eine private, im Unglück gewonnene Erkenntnis mit, sondern die Schlußfolgerung eines Dichters aus diesen Schauergeschichten des alten England. Seine politische Gerechtigkeit besteht darin, daß er sich auf den Stuhl des Richters nicht setzt, daß er das Abbild einer sehr fernen Wirklichkeit nur zum Anschauen vor uns hinstellen

wollte: So sieht die politische Geschichte aus, so sieht sie immer aus, so wird sie aussehen, solange man es irgendjemandem erlaubt, für andere Geschichte zu machen, die selbst nur Objekte der Geschichte sind.

Es scheint mir also nicht überflüssig, daß Alwin Kronacher sich in solch eine längst vergangene und auf neu gearbeitete Mordgeschichte eingelassen hat, zumal deshalb nicht, weil es seine bisher beste, weil es eine wundervoll konsequente Regiearbeit geworden ist. Man hatte viele kleine Szenen auf einem Schauplatz zusammenzubringen, viele Dunkelpausen, die doch nicht ewig dauern durften, mit Kurt Weills unaufdringlicher Bühnenmusik zu überbrücken. So etwas wie eine Burg, wie eine Stadtmauer, wie eine Brücke, wie eine Tür, wie ein paar Treppchen, dazu eine vordere Spielfläche, die als Innenraum oder auch als Schlachtfeld zu gelten hatte. Dazu die Fülle der Beleuchtungsmöglichkeiten von allen Seiten. (Bühnenentwürfe von Paul Weißkopf.) Dazu ein Ansager, der im Stück auch als rothaariger, kurzgeschorener Kriegsknecht, Gefangenwärter und Henker tätig, in das Publikum den Inhalt jeder Szene, aus dem Vorhang tretend, grimmig hineinknurrte, eine wundervoll gelungene Bilderbogenfigur Erich Schönlanks.

Es kommt sonst weniger darauf an, sich mit den Einzeldarstellern in vielen kleineren Partien zu befassen, als mit ihrer einheitlichen Führung in Ton und Gebärde. (Die Kostüme waren alte Miniaturen und Wandbildern sehr gut angeglichen.) Robert Meyn als Gaveston war von banalen Nebentönen und den Gebärden des Geschäftslebens endlich einmal durch intensive Probenarbeit befreit worden. Das Stück hat drei Hauptpersonen, Eduard, Anna und Mortimer. Den gewaltigen Gegenspieler des Königs, den Grafen Mortimer, den starken Mann ohne die Phrasen des starken Mannes, machte Ferdinand Hart, bald als philosophischen Kopf, bald als schweren Gewaltmenschen. Die Anna hat so viele Phasen, daß nur eine so reiche Schauspielerin wie Lina Carstens ihr gewachsen sein konnte: das demütige leidende Weib verwandelt sich in die Kriegsfurie, verliert sich in reiferen Jahren im Rausch der Geilheit und im Rausche des englischen Bieres, bis sie zuletzt als Besiegte und Verlassene noch einmal ihr erstes Gesicht, das Gesicht ihrer

verschmähten Jugend wiederfindet.

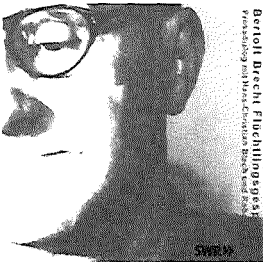
Als verliebter, rasender und kranker Eduard hat Robert Thoeren die bisher stärkste Probe seiner Begabung abgelegt. Aus der perversen Leidenschaft für den süßen Freund, aus der plumpefeindseligen Ablehnung, der für das Spiel der Liebe nun einmal geeigneteren Partnerin, die ja mindestens nichts dafür kann, daß sie nicht auch ein Junge ist, sprach schon der Wahn des Kranken, die Loslösung von einer meinerwegen banaleren, aber immerhin zweckmäßigeren Wirklichkeit. Als der Liebling tot ist, bekommt er erst einen Tobsuchtsanfall – Abteilung für unruhige Kranke -, spielt wie die Katze mit der Maus mit seinen Peers, bevor er sie nach schmähhchstem

Treubruch aufhängen läßt. Dann verfällt er in tiefe Melancholie – Abteilung für hoffnungslose Fälle -, Ekel vor anderen und Ekel vor sich selbst, Stumpfheit gegenüber Leben und Tod. Er spielt nichts als das pathologische Faktum, aber er spielt darin die sanfte Schönheit des Kranken, der als ein Wahnsinniger zwischen übermenschlichen und untermenschlichen Abweichungen von der Vernunft willenlos herumirrt, da sich vor ihm alle schlicht-menschlichen Auswege längst verschlossen haben.“

(Kontakt: über Redaktion „Dreigroschenheft“)

## Brecht-Shop

### CD + Bücher:



Bertolt Brecht, Flüchtlinggespräche  
Prosadiolog mit Hans-Christian Blech und  
Robert Michal

#### Bertolt Brecht

##### Flüchtlinggespräche Prosadiolog

Die Gespräche zwischen dem Physiker Ziffel und dem Arbeiter Kalle, geführt im Bahnrestaurants von Helsinki, gehören zum klassischen Brecht-Kanon. Diese zynische, ironische und mit viel Galgenhumor versehene Bestandsaufnahme der westlichen Welt ist von ungebrochener Aktualität. Sprecher: Hans-Christian Blech, Robert Michal, Günther Ungeheuer 2 CD, 98 Minuten  
19,90 EUR



#### Jürgen Hillesheim

##### "Bertolt Brechts Augsburger Geschichten".

Ohne ideologische Voreingenommenheit werden die wichtigsten Lebensstationen des jungen Brecht vor seinem Augsburger Hintergrund beleuchtet.  
16,95 EUR

Bestellfax Brecht-Shop: +49(0)821.39136

A black and white, high-contrast portrait of a man with short hair, wearing a dark suit jacket and a light-colored shirt. He is looking slightly to the left of the camera. The image has a grainy, halftone texture.

**Wahlverträge sind keine  
unverlöbliche Beziehung**

**CSU + SPD**

Stadtratsfraktion Augsburg  
Telefon 0821-324-2150 · [www.spd-augsburg.de](http://www.spd-augsburg.de)

# Wiesbaden



Brecht mit seiner Frau Marianne, etwa 1922; aus: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Herausgegeben von Werner Hecht. Erste Auflage 1978, S 49.

## „Bitte, schicke mir die Rezensionen ...“ Marianne Zoff und Bert Brecht – die Wiesbadener Episode nach den Archivalien

von Gerhard Müller

Brecht hat – dies ist keine Neuigkeit – im Oktober 1921 Marianne Zoff in Wiesbaden, wo sie ein Engagement eingegangen war, auf dem Weg nach Berlin besucht. In Brechts Briefen und Journalen<sup>1</sup> lässt sich viel darüber nachlesen, Fakten trug Werner Hecht<sup>2</sup> zusammen, und über das Verhältnis Brecht – Zoff hat zuletzt Hiltrud Häntzschel<sup>3</sup> zusammenhängend geschrieben. Die Erinnerungen Marianne Zoffs kommen hinzu.<sup>4</sup>

Brecht hatte ja um die Sängerin, die „Maorifrau“, wie er sie etwa in einem Gedicht benannte, in Augsburg heftig geworben – schon Werner Frisch und K. W. Obermeier zitieren Erinnerungen von Marieluise Fleißer und Marta Feuchtwanger, wobei es u. a. um das „Lob der Beine“

ging.<sup>5</sup> Hiltrud Häntzschel schreibt: „Am 16. August 1921 reist sie ab nach Wiesbaden und hat ihren ersten Auftritt am 24. August als Wellgunde in Wagners *Rheingold*; Partien in *Tannhäuser*, in *Parsifal* und *Walküre* folgen. Brecht scheint vorerst den Kampf gewonnen zu haben, aber ‚jetzt beginnt wieder die Jagd auf sie‘. Und es beginnt ein intensiver Briefwechsel, der in der nur einseitigen Überlieferung zum dringlichen Monolog an ‚Meine liebe Marianne‘ wird. Marianne hat keine Stimme mehr, ihre Briefe sind nicht überliefert.“<sup>6</sup>

Als gebürtigem Wiesbadener schien es mir reizvoll, die örtliche Presse aus jener Zeit (1921/22) sowie die verfügbaren Archivalien aufzuspüren.

Ob sich vielleicht unbekannte Details finden, ob sich Fakten ermitteln ließen, die das bisher in der Brecht-Literatur gezeichnete Bild ergänzen oder zumindest nuancieren könnten? Ich las das *Wiesbadener Tagblatt* und die *Rheinische Volkszeitung* (das Organ der Zentrumsparterie) nach und konnte im Hauptstaatsarchiv Wiesbaden<sup>7</sup> die diesbezüglichen Theaterakten einsehen, darunter die komplette Personalakte Marianne Zoff. Zwei Rezensionen der Aufführungen, in denen sie mitgewirkt hatte, ließen sich ermitteln, außerdem einige Zoff-Briefe – doch diese sind an das Theater bzw. den Intendanten Hagemann gerichtet, nicht an Brecht. In dieser faktenorientierten und nüchternen Miscelle gebe ich nur die m. E. für den Lesekreis des *Dreigroschenhefts* interessanten Befunde wieder, bin aber gern bereit, auf Nachfragen wegen spezieller Details und weiterer Fakten einzugehen.

1. Die früheste Erwähnung der Sängerin Marianne Zoff mit Blick auf ihr Wiesbadener Engagement liegt vor in einem Telegramm des einflussreichen und noch heute bekannten Dirigenten Carl Schuricht (1880–1967), der auch viele Jahre (eben auch um 1920) in Wiesbaden tätig war. Er wandte sich am 3. September 1920 von Arendsee aus an die Intendantur:

*hoerte berlin kuerzlich fraeulein marianne zoff jugendlichen sopran genre guteil-schoder musikalisches und schauspielerisches vollblut empfehle sie waermstens fuer demnaechstiges probesingen*<sup>8</sup>

2. Schon am selben Tag griff die Wiesbadener Intendantur diese Anregung auf und telegraphierte an Marianne Zoff in Augsburg:

*Bitten hier möglichst bald gegen Ersatz Eisenbahnfahrt zweiter Klasse vorzusingen. Drahtantwort wann eintreffen.*<sup>9</sup>

Am nächsten Tag, 4. September 1920, stand Marianne Zoff mit Klavier auf der Wiesbadener Bühne. Der Intendant Dr. Carl Hagemann (1871–1945<sup>10</sup>) notierte:

*Die Dame ist unbedingt im Auge zu behalten. Sie hat eine nicht sehr große, aber doch ausreichend voluminöse Stimme, die [?] ihrer Jugend nach kräftiger werden dürfte. Das Timbre ist*

*apart [...]. Es ist ersucht worden, sie in Augsburg im Oktober auf der Bühne anzuhören [...].*<sup>11</sup>

Ein Probesingen fand also, anders als bei Hecht notiert<sup>12</sup>, statt. Es war auch erfolgreich – Hagemann schrieb ihr am 7. September:

*Geehrtes Fräulein Zoff! / Im Anschluss an Ihr Probesingen am 4. d. Mts. und die mündlichen Verhandlungen werden Sie ergebenst ersucht, Ihr dortiges Auftreten [= in Augsburg] in grösseren Partien im Monat Oktober fortlaufend hierher mitteilen zu wollen, da verabredungsgemäss beabsichtigt [ist], Sie dort zu hören.*

*Mit vorzüglicher Hochachtung / Intendantur pp.*<sup>13</sup>

3. Zur Anhörung in Augsburg kam es später, wobei Zoffs Auftritt als Carmen oder Niklas in *Hoffmanns Erzählungen* in Erwägung gezogen wurde, vor allem Carmen. Marianne Zoff schreibt an Hagemann am 21. September 1920, ebenfalls steif-konventionell im Stil der Zeit:

*Hochgeehrter Herr Intendant! / Ich bekenne mich zum Empfange des geschätzten Schreibens vom 7. ds. Mts. [...] und beehre mich, Ihnen nach stattgefundener Unterredung mit der Direktion des hiesigen Stadttheaters mitzuteilen, dass ich im Laufe des Monats Oktober aller Voraussicht nach den Siebel (Margarethe), Niklas (Hoffmann) und Nancy (Martha) singen werde. [...]*

*Wie ich Ihnen, hochgeehrter Herr Intendant, bereits sagte, gefiel meine „Carmen“-Auffassung, die von der Provinz-Schablone erheblich abweicht, der Direktion nicht [...]. Andererseits lege ich den denkbar größten Wert darauf, von Ihnen als „Carmen“ gehört zu werden und ich glaube, dass sich die hiesige Direktion einem von Ihnen [...] geäußerten Wunsche, mich im Oktober als „Carmen“ anzusetzen, nicht gut verschließen kann. [...]*

*Haben Sie, hochgeehrter Herr Intendant, die Versicherung meiner höchsten Wertschätzung. / Ihre ergebene Marianne Zoff*<sup>14</sup>

Ein Besuch von Vertretern des Wiesbadener Theaters der Augsburger Carmen-Aufführung ließ sich wegen terminlicher und anderer äußerer Gründe nicht arrangieren<sup>15</sup>, aber es kam zur Anhörung ihrer Rolle als Dorabella in Mozarts Oper *Così*



Hessisches Staatstheater Wiesbaden mit Schiller-Denkmal. © Martin Kauffhold

*fan tutte*. Marianne Zoff kündigte telegrafisch ihr Auftreten als Dorabella am 31. März an, und das Wiesbadener Theater ließ zwei Plätze reservieren. Der Wiesbadener Kapellmeister und Pianist Professor Franz Mannstädt war nach Augsburg gefahren und formulierte danach sein Urteil so:

*Fräulein Marianne Zoff[...] wurde von mir in der Rolle der „Dorabella“ in Cosi fan tutte angehört. Die Stimme erschien mir sympathisch, wenn auch etwas klein, was wohl daran gelegen hat, dass die Sängerin nicht immer mit voller Kraft sang [...]. Immerhin war der Gesamteindruck ein günstiger, so dass ich es für zweckmäßig hielt, die Sängerin am nächsten Tag noch einmal – wenn auch nur am Klavier und im Chorsaal – zu hören. Die Stimme machte nun [mir?] hier in Bruchstücken der Rolle der „Carmen“ einen weit günstigeren Eindruck. Das dunkle Timbre der Stimme hat viel Reiz, dazu kommt eine recht gute gesangliche Ausbildung, musikalische Zuverlässigkeit und wie es scheint schauspielerische Begabung. Jedenfalls ist das Engagement der jungen Sängerin anzuraten [...].<sup>16</sup>*

4. Bereits wenige Tage danach, am 2. April 1921, sandte der Wiesbadener Intendant ein positives Telegramm, auf das drei Tage später Marianne Zoff einging:

*Bin zum Abschluss Anfängervertrages zehntausend Mark Gehalt bereit.*

*Bitte Einverständnis drahten. / Hagemann*

*Einverstanden bitte um vertrag hoffentlich teuerungszulagen da gehalt allein zu klein – marianne zoff.<sup>17</sup>*

Einen handschriftlichen Brief, datiert vom selben Tag, schickt sie hinterher:

*Sehr geehrter Herr Intendant, / von einer Reise zurückgekehrt finde ich zu meiner grössten Freude Ihr Telegramm vom 2. 4. Ich bedaure sehr, dass ich Ihnen nicht sofort antworten konnte. Ich bin zum Abschluss mit einer Gage von 10.000 Mark bereit, würde es natürlich begrüßen, wenn ich ausserdem noch auf Teuerungszulagen rechnen könnte – jedoch soll dies kein Hindernis zum Vertragsabschluss sein – wenn das Ihren Dispositionen irgendwie widersprechen sollte. Denn in erster Linie kommt es mir darauf an, unter Ihrer geschätzten Leitung weiter zu*

*kommen. Mit vorzüglicher Hochachtung / Ihre ergebene Marianne Zoff*<sup>18</sup>

5. Der Wiesbadener Intendant bemüht sich weiterhin um ein Engagement Marianne Zoffs und schreibt ihr am 8. April 1921, indem er zwei Vertragsausfertigungen nebst Revers beifügt:

*Teuerungs- und sonstige Zulagen können Ihnen leider neben Ihren vertraglichen Bezügen nicht bewilligt werden, da dies bestimmungsgemäß nicht zulässig ist. Der Vertrag gilt als perfekt. Ich freue mich, dass der Abschluss zustande gekommen ist, und dass ich Sie vom Beginn der neuen Spielzeit ab bei uns als Mitglied begrüßen kann.*

*Mit vorzüglicher Hochachtung / Hagemann*<sup>19</sup>

Ihr Gehalt betrug für die Zeit des Vertrages (ein Jahr) insgesamt 10.000 Mark, monatlich 833,33. Das „Spielgeld je Vorstellung“ wurde mit 100 Mark honoriert, jährlich 100mal garantiert. Das war seinerzeit nicht viel (das Gehalt des Regisseurs und Intendanten Hagemann lag bei 35.000 Mark). Marianne Zoff bemerkte später, wenn auch nicht explizit auf die Wiesbadener Zeit bezogen:

*Und das bisserl, das ich am Theater verdiente – mein Gott, das Zimmer mußte bezahlt werden, Essen, Kleidung – Schluß, aus, weg war's.*<sup>20</sup>

Der Vertrag (datiert auf den 10. April 1921) war als „Anfänger-Normalvertrag“ bezeichnet und wurde einerseits von Marianne Zoff, andererseits von Hagemann und Sonnenfeld unterschrieben. Das Engagement sollte gelten vom 20. August 1921 bis zum 19. August 1922.<sup>21</sup> Ein Zusatz zu § 3 besagte:

*Das Mitglied ist zur Übernahme von Partien und Rollen kleineren Umfangs verpflichtet.*<sup>22</sup>

Ein interner Vermerk der Intendantur stuft sie als „Anfängerin im zweiten Jahre“ ein.<sup>23</sup>

Das Wiesbadener Theater (bestehend seit 1756 als ein von den Fürsten von Nassau-Usingen 1756 etabliertes Schauspiel) führte übrigens diese Namen: vor 1918: Königliches Hoftheater/Königliches Schauspiel; 1918-1920: Nassauisches Landestheater; 1920-1932: Preußisches Staatstheater; 1933-1946 Deutsches Theater. Seit 1946 heißt es Hessisches Staatstheater.<sup>24</sup>

6. Marianne Zoff bereitete sich eifrig auf ihre neuen Auftritte vor; auch hatte sie das nicht übige Gehalt in Kauf genommen. Im Sommer in Reichenhall, Villa Eisenrieth<sup>25</sup>, übermittelte sie dem Wiesbadener Intendanten (23. Juni 1921) die Bitte,

*in völlig unverbindlicher Weise bekannt geben zu wollen, welche Partien ich jetzt schon einem Studium bzw. Neustudium unterziehen soll, um meine sommerliche Mußzeit entsprechend verwerten zu können.*<sup>26</sup>

7. Im August 1921 reist Marianne Zoff nach Wiesbaden ab und übernimmt dort das neue, einjährige Engagement als Mezzosopranistin. Eine Aktennotiz mit persönlichen Angaben vom 17. September 1921 vermerkt:

*Zoff Sängerin – ledig – [geb. am] 30. Juni 1894 – Wien –*

*Wiesbaden, Moritzstr. 16, b. Frau Rückert*<sup>27</sup>

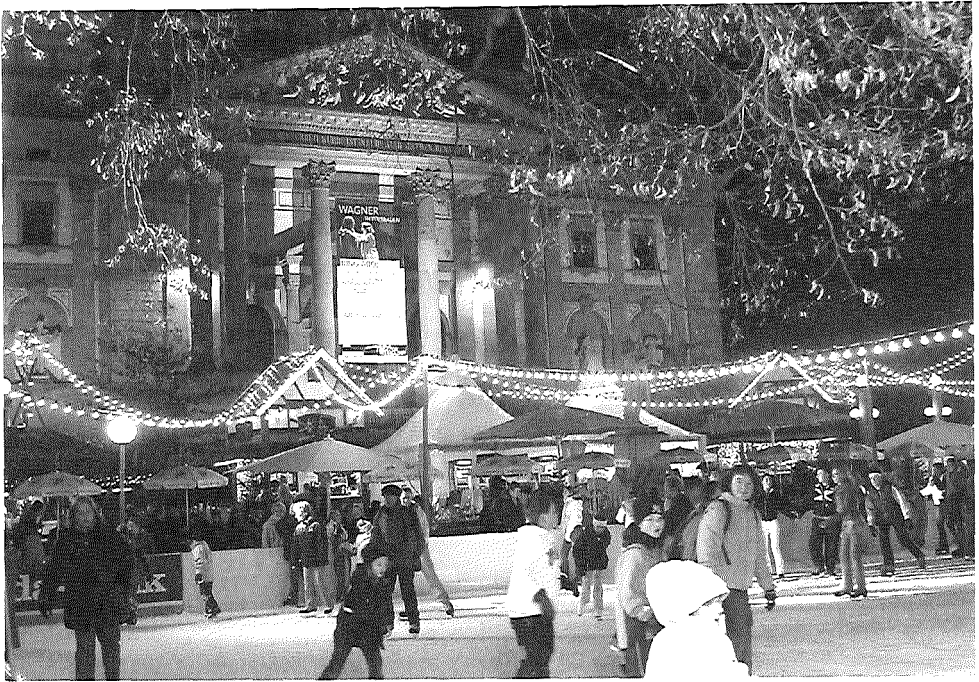
Die Angabe des Geburtsjahres – 1894 – erstaunt, weicht sie doch von dem ab, was allgemein (etwa bei Hecht oder Häntzschel<sup>28</sup>), genannt ist: 1893.

Die Moritzstraße gehört zu einem bürgerlichen Viertel Wiesbadens, am Rande der Innenstadt gelegen. Die Unterkunft Marianne Zoffs und ihre Vermieterin werden auch von Brecht in seinen Briefen erwähnt.

Dass seinerzeit die Lebensverhältnisse nicht einfach waren und die Preise für Ernährung, Heizung und Beleuchtung sowie Bekleidung gegenüber 1914 drastisch gestiegen waren, während die Reallöhne fielen, ist historisch bezeugt.<sup>29</sup> Das *Wiesbadener Tagblatt* vom 24. November 1921 berichtet über die *Erhöhung der Kohlenpreise* und appelliert an die Bevölkerung, Haushalte wie Gewerbetreibende, entsprechende Mehrbelastungen im Sinne einer „rationellen Wärmewirtschaft“ zu vermeiden, um so zur „Gesundung unseres Wirtschaftslebens“ beizutragen. Denn: *„Heute sind die Kohlenpreise in Wiesbaden gegen 1914 um 1715 Prozent gestiegen, während der Gaspreis nur um 995 Prozent erhöht wurde.“*<sup>30</sup>

Marianne Zoff litt später offenbar unter der Winterkälte. Brecht ermahnte sie brieflich:

*Kannst Du Dir nicht Kohlen verschaffen? Laufe doch durch die Geschäfte, bestich dort jeman-*



Hessisches Staatstheater Wiesbaden – heute im Eis. © Martin Kaufhold

den, hänge einen Nachmittag hin, es ist ganz wichtig! Und zieh dicke Strümpfe an, um Himmels willen, zwei Paar dicke Strümpfe!<sup>31</sup>

8. Die Wiesbadener Spielzeit begann am 21. August. Das *Wiesbadener Tagblatt* reagierte am nächsten Tag positiv:

[...] *Ein verlockender Spielplan ist gleich zum Beginn aufgestellt: die Oper verspricht in einem Zyklus sämtliche musikdramatischen Werke Richard Wagners (mit Ausnahme des „Rienzi“) – also gleich ein erster Wurf mit „Alle Neune!“ [...] das kürzlich ausgegebene Verzeichnis des darstellenden Opernensembles weist gegen ehedem nur zwei Veränderungen von Wichtigkeit auf: einen neuen Bassbuffo – man denke an „Beckmesser“ – und eine neue hochdramatische Sängerin: also „Senta“, „Brünhilde“ und „Isolde“. Hoffen wir das Beste. [...]*

Dass Marianne Zoff hier unerwähnt blieb, versteht sich: Sie war ja als Anfängerin und jugendliche Sängerin engagiert worden.

Sie trat nachweislich der archivierten Quellen

zwischen dem 24. August und dem 14. Dezember 1921 am Wiesbadener Theater 23-mal in Opernrollen auf; beschäftigt war sie dort noch länger, doch von einem Auftritt im Januar musste sie wegen Krankheit zurücktreten. Ich fasse die entsprechenden Angaben knapp und nach der zeitlichen Abfolge zusammen: Marianne Zoff stand in Wiesbaden auf der Bühne als Wellgunde in *Das Rheingold* (Wagner), zweiter Edelknappe in *Tannhäuser* (Wagner), Kate Linkerton in *Madame Butterfly* (Puccini), Inez im *Troubadour* (Verdi), erster Knappe in *Parsifal* (Wagner), Droll in *Oberon* (Weber), zweite adelige Weise in *Der Rosenkavalier* (R. Strauss), Niklas in *Hoffmanns Erzählungen* (Offenbach), Siegrune in *Die Walküre* (Wagner), Priesterin in *Aida* (Verdi), Nursidah in *Fatinitza* (Suppé) und Pulbo in *Die Hochzeit des Faun* (Sekles).<sup>32</sup>

Im August 1921 hatte Brecht an Marianne Zoff – deren neuem Engagement er skeptisch gegenüberstand – geschrieben: *„Ich zweifle übrigens keineswegs daran, dass Du in Wiesbaden Erfolg haben kannst, aber ob es sich rentiert? [...] Bitte,*



Nassauisches Landestheater, 1918-20. © HHStA, Abt.3008

*schicke mir die Rezensionen (auch wenn Du nicht drin stehst, he!).*“<sup>33</sup> So sei also aus den – wenigen – Rezensionen zitiert, die zu den Aufführungen, in denen Marianne Zoff mitwirkte, überliefert sind.

Das *Wiesbadener Tagblatt* brachte am 25. August 1921 die Kritik der *Rheingold*-Aufführung. Vergegenwärtigt man sich den typisch „wolkigen“ geschmäckerlichen Feuilletonstil, wird Brechts Unwille und Widerstand<sup>34</sup> angesichts eines „bürgerlichen“ Theaters dieser Art ohne weiteres verständlich:

[...] *Gleich die ersten elementaren Klänge der Orchester-Einleitung zwangen wie immer unwiderstehlich in ihren Bann: aus dem einsamen tiefen Grundton – dem Urzustand der Ruhe – hebt es sich, strebt und wallt empor, bis alsbald aus dem rauschenden Wogenspiel der lockende Ruf der Rheintöchter herübertönt. Frau Müller-Reichel, so sangesfreudig, war die mahnende „Woglinde“, Frl. Zoff, noch etwas ängstlich im Ton, die heitere „Wellgunde“, und Frl. Haas die arglistige „Floßhilde“: ihr vollaftiges Organ verlieh dem stimmlich und schwimmlich gesicherten*

*Nixen-Ensemble die satte, wohlige Grundfärbung. [...].*

*Die orchestrale Wiedergabe unter Herrn Mannstädt's Leitung ließ keine Schönheit der Partitur außer acht; und so gestattet der Erfolg des Abends den Ausblick auf weiteres glückliches Gelingen des „Nibelungen“-Zyklus.*<sup>35</sup>

Nur noch in einer weiteren Inszenierungskritik ist Marianne Zoff erwähnt. Am 1. Dezember 1921 wurde Bernhard Sekles' „burleskes Trauerspiel“ *Die Hochzeit des Faun* uraufgeführt, eine heute kaum bekannte Werk (Text von Roderich Morr), auch Sekles' (1872-1934) Kompositionen sind so gut wie nie zu hören. Diese Uraufführung fand auch überregional Beachtung, und etliche Rezensionen sind überliefert. Ausführlich – und „tiefgehend“ – geriet die Kritik O. D.s im *Wiesbadener Tagblatt* vom 2. Dezember 1921; nur wenige Auszüge:

*Der Weg zu dieser Kritik war mit guten Vorschlägen gepflastert. Denn dem Grundgedanken der Autoren konnte man nur zustimmen: es galt eine Abkehr von dem Wesen des Musikdramas mit all seinen philosophisch-symbolisch-literarischen*

Dichtungswerten. Zeigt es sich doch immer deutlicher, dass Wagners Forderung „der dramatische Dialog soll zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung werden“ – eben nur für sein Genie maßgebend sein konnte. Sein Vorbild wurde aber für viele, allzu viele zur leeren Schablone. [...] Zurück also zu Mozarts Ansicht vom Wesen der Oper. [...] Aber so hoch [wie die Hochzeit des Figaro] versteigt sich „Die Hochzeit des Faun“ längst nicht. Wie könnte auch ein Traumbild planvoll sein! Und man wird der neuen, in der Hauptsache auf pantomimische Situationen gestellten „Opéra“ nur gerecht, wenn man sie als das nimmt, was sie sein will: ein burleskes – sehr burleskes – „Traumspiel“. [...]

Dies Werk in Szene zu setzen, das war so recht ein Ansporn für unsern Intendanten Herrn Dr. Hagemann: [...] und mit der Lösung dieser neuartigen Aufgabe hat er sich wiederum als ein wahrhaft schöpferischer Regiekünstler erwiesen. [...] Die Ausführung: [...] „Ronda“ und „Pulbo“: Fr. Alfermann und Fr. Zoff – ein paar flotte und lustige Fauninnen. [...]

Das Publikum, anfangs befremdet über das Absonderliche und nicht selten Verletzende des Werkes, hielt sich – wenigstens zum einem Teil – doch schließlich an dessen Vorzüge und an die glänzende gelungene Aufführung und spendete Beifall und Hervorrufe für alle!<sup>3636</sup> Abend-Ausgabe, S. 2.

## Klicken Sie mal rein

unter  
[www.bert-brecht.com](http://www.bert-brecht.com)  
 finden Sie fast alles zum Thema  
 Bertolt Brecht

9. Im Oktober des Jahres wird sie von Brecht besucht. Wiesbadener Archivalien zu dieser Episode finden sich nicht, doch in seinen Briefen und Aufzeichnungen<sup>37</sup> gibt es etliche Reflexe. Hier fällt auch der öfter zitierte Ausdruck „Kokottenstadt“.<sup>38</sup>

10. Die Wiesbadener Theaterakten weisen für

die nächste Zeit nur eine Krankmeldung im November 1921 auf, und am 21. Dezember meldet sich Marianne Zoff aus Berlin, Eislebenstraße 13, bei [Frank] Warschauer, brieflich bei Hagemann. Sie bittet den Intendanten Hagemann,

*einige Tage zu dem schon bewilligten Urlaub zuzugeben, da Weihnachten für geschäftliche Unterredungen eine besonders ungünstige Zeit ist. Gerne möchte ich wissen, ob die Angelegenheit Residenztheater soweit entwickelt ist, dass Wiesbaden für mich 1922 in Betracht kommt.*<sup>39</sup>

Die Dinge in Wiesbaden standen also nicht zum Besten, und Marianne Zoff suchte Veränderung. Das erwähnte Residenztheater, ehemals privat betrieben, eine kleinere Bühne, die in jener Zeit vom Staatstheater mitgenutzt werden konnte, erlebte am 4. Februar 1922 die erste Veranstaltung.<sup>40</sup> Eine Alternative für Zoffs Engagement war es nicht, wie auch aus Hagemanns Antwort vom 23. Dezember 1921 hervorging. Er riet ihr, zur mündlichen Aussprache

*in meine Sprechstunde zu kommen. [Der Betrieb des Residenztheater wird keine wesentliche Änderung bringen, und ich] möchte Sie deshalb in Ihrem eigenen Interesse bitten, Ihre Bemühungen um ein anderweitiges Engagement in Berlin auf alle Fälle fortzusetzen. [Der Nachurlaub wurde bewilligt.]*<sup>41</sup>

Brecht hielt in seinen Aufzeichnungen unter dem 25. Dezember 1921 dies fest:

*Sie ist mit Hagemann (und andern, einem Ehepaar) in Bars gewesen, er hat versucht, sie im Wagen zu küssen, sie hat ihm einen Brief geschrieben aus Begeisterung für eine Inszenierung. Sie erhält einen Brief, überschrieben „Marianne“, eine Einladung für Silvester, zu viert, d. h. zwei Paare. Sie solle antworten, sonst disponiere er anders. Und dann ein offizieller (gleichzeitiger) Brief, dass sie wohl nicht mehr engagiert wird.*<sup>42</sup>

Hiltrud Häntzschel nimmt eine gesellschaftskritischen Analyse dieser Episode vor: „Die Frau am Theater verkauft nicht nur ihre Begabung, ihre Professionalität, ihre Stimme; man erwartet, dass sie ihren Körper dazugibt, anders sind begehrt Rollen nicht zu haben, ist ein Aufstieg verbaut.“<sup>43</sup> Dies ist vermutlich überspitzt. Die Archivalien erlauben allerdings keine sichere Deu-

tung, zumal Zoffs Briefe an Brecht ja nicht überliefert sind. Ihr Kündigungsbrief (siehe unten) spricht jedenfalls noch andere Aspekte an. In Brechts Briefen aus jenen Wochen lassen zugleich viele Formulierungen eine differenzierte Problematik erkennen. So schrieb er ihr aus Berlin in auf November/Dezember 1921 datierten Briefen:

*Wenn Du in Wiesbaden nicht mehr leben kannst, musst du zu mir kommen, das ist doch klar, warum schreibst Du so verflucht zweifelnd? Ob wir gleich in den Film kommen, weiß ich nicht [...]. In Wiesbaden den Krempel einfach hinschmeißen, wenn möglich, aber auch wenn unmöglich, wenn es nötig ist! [...] Das musst Du klug anpacken, es darf nicht aussehen, als liefst Du einfach fort [...]. Das mit der Lunge macht mir trotz allem viel mehr Sorgen. Liebe Marianne, schone Dich doch, laß die Rollen zum Teufel fahren und kommt zu mir, wir werden uns doch durchbeißen! [...]*

*Daß Du die Kraft hattest, die Theatersache hinzuwerfen, ist auch gut, wie ich glaube. Ich bin hier Tag und Nacht auf den Füßen, um zu realen Grundlagen zu kommen [...].*

*Ich bin froh darüber, dass Du anscheinend das Richtige tust bei Hagemann, man darf ihm keinen kleinen Finger reichen. Laß dich nicht einwickeln mit Kunst, ich bin so froh, dass Du gesund bist. [...]*<sup>44</sup>

Dass aber eine Zuspitzung des Verhältnisses zu Hagemann eingetreten war, zumindest eine Wendung, geht aus seinem Brief vom 28. Dezember 1921 hervor:

*Sehr geehrtes Fräulein Zoff, / auf Ihren an meine Privatanschrift [!] gerichteten Briefe erwidere ich ergebenst, dass ich es für das Beste halte, die Angelegenheit mündlich zu besprechen. Ich bitte Sie deshalb, mich in meiner nächsten Sprechstunde aufsuchen zu wollen.*

*Mit vorzüglicher Hochachtung / Ihr ergebener Hagemann*<sup>45</sup>

**11.** Das Ende des Wiesbadener Engagements stellt sich innerhalb weniger Tage ein. Am 10. Januar 1922 schreibt Marianne Zoff an Hagemann:

*Sehr geehrter Herr Intendant, / es ist mir sehr unangenehm, dass meine prekäre Situation dazu*

*zwingt, Sie, verehrter Herr Intendant, zu bitten, mich schon jetzt vor Ablauf meines Vertrages frei zu geben. / Ich brauche wohl nicht erst in lange Details einzugehen, aber seien Herr Intendant überzeugt, dass ich sehr darunter leide, dass meine künstlerische Tätigkeit an Ihrem Theater einen derartigen Charakter angenommen hat, der mich zwingt, vorzeitig um meine Entlassung zu bitten. / Nun kommt noch hinzu, dass meine Gesundheit unter den für mich schlechten Theaterverhältnissen gelitten hat und vermögen meine Nerven dem nicht länger Widerstand zu leisten.*

*Mit der ergebenen Bitte meinem Wunsche nachzukommen / verbleibe [ich] / Hochachtungsvoll / Marianne Zoff*<sup>46</sup>

Schon am nächsten Tag gibt der Intendant Dr. Hagemann ihrem Wunsch nach „unserer heutigen Unterredung“ statt.<sup>47</sup> Marianne Zoff erhielt eine anteilige Abschlusszahlung für den Januar 1922 (376,34 Mark), und erhalten ist auch die entsprechende

*Vereinbarung:*

*Zwischen der Intendantur des Staatstheaters zu Wiesbaden (Bühnenleiter), einerseits und der Sängerin Fräulein Marianne Zoff, daselbst (Bühnenmitglied) andererseits, ist vereinbart worden, dass der Vertrag vom 31. August 1921 mit Ablauf des 14. Januar 1922 endet. Der Vertrag gilt also vom 15. Januar 1922 im gegenseitigen Einverständnis gelöst.*

*Wiesbaden, den 11. Januar 1922. / Hagemann – Sonnenfeld) Marianne Zoff*<sup>48</sup>

**12.** Am 14. Januar hätte Marianne Zoff noch einmal in *Madame Butterfly* auftreten sollen, doch eine Erkrankung verhindert es. Ein „ärztliches Zeugnis“ vom 12. Januar ist dokumentiert, bei der AOK Wiesbaden meldete sie sich einen Tag später ab.<sup>49</sup>

Eine Anfrage des Augsburgers Arbeitskreises Bert Brecht nach der Zugehörigkeit Marianne Zoffs zum Wiesbadener Staatstheater beantwortete der dortige Direktor Böntgen am 1. April 1969 mit dem resümierenden Satz: „Ihr Ausscheiden erfolgte mehr oder minder aus gesundheitlichen Rücksichten.“<sup>50</sup> Das immerhin ist, wie sich zeigte, mehr oder minder falsch.

Geben wir am Ende Marianne Zoff das Wort.

In der Rückschau bekannte sie:

*Mein lieber Herr Eser, der Brecht war ein ganz armer Teufel, aber ein Genie. [...]*

*Ich war verliebt in den Kerl. Ich hab' in Wiesbaden gekündigt, bin nach Berlin geflitzt und hab' an seinem Krankenbett gesessen. [Ende Januar 1922, als Brecht ernstlich erkrankt war.] Und da kamen dann die Briefe der hübschen Bi aus Augsburg, und ich giftete mich. Na ja, wie gesagt: jung, verliebt – und blöd.<sup>51</sup>*

*(Zum Autor: Gerhard Müller, geb. 1948 in Wiesbaden, ist Sprach- und Literaturwissenschaftler. Er befasst sich, abgesehen von seiner beruflichen Tätigkeit als Redakteur und Sprachberater, hauptsächlich mit der neueren deutschen Literatur, insbesondere der Exilliteratur; seine Dissertation schrieb er über den Nürnberger Arbeiterdichter Karl Bröger. Gerhard Müller veröffentlicht u. a. in den Zeitschriften „Exil“, „Tucholsky-Blätter“ sowie „Muttersprache“ und „Sprachdienst“.*

*Kontakt: [mueller-winkel@web.de](mailto:mueller-winkel@web.de)*



Marianne Zoff als Zigeunermädchen in Carmen, aus: "Brechts Frauen" von Hiltrud Häntzschel; Erste Auflage, Juli 2002

### Amerkungen:

<sup>1</sup> Briefe (= Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 28). Berlin und Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag/Suhrkamp Verlag 1998, S. 113 ff.; *Journal 1*; a.a.O., Bd. 26, 1994, S. 177 ff.

<sup>2</sup> *Brecht-Chronik 1898–1956*; Frankfurt am Main. Suhrkamp 1997, S. 120 ff., bes. S. 127 f.

<sup>3</sup> *Brechts Frauen*; Reinbek: Rowohlt 2002, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe 2003, bes. S. 47 ff., mit instruktiven Fotos.

<sup>4</sup> Paula Banholzer, *So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche*, herausgegeben von Axel Poldner und Willibald Eser; München: Universitas 1981, S. 152 ff.: „Marianne Zoff-Brecht-Lingen erzählt Willibald Eser über ihre Zeit mit Bert Brecht“, bes. S. 156 ff.

<sup>5</sup> *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*; Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 2. Aufl. 1986, S. 164 f.

<sup>6</sup> Häntzschel, wie Anm. 3, S. 50. – Kleinere Irrtümer, wie sie ihr in der Nachfolge der Einträge bei Hecht (1997) unterlaufen, werden im folgenden Text nach und nach berichtigt. So hatte Marianne Zoff in Wiesbaden durchaus nicht nur Wagner-Rollen gesungen.

<sup>7</sup> Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden (künftig kurz: *HStA*), Abteilung 428. Das gedruckte Findbuch wurde bearbeitet von Elke Hack: *Abt. 428: Staatstheater Wiesbaden. Akten und Druckschriften 1810–1996*; Wiesbaden 1997 (= Repertorien des Hessischen Hauptstaatsarchivs Wiesbaden). Ergiebig waren neben den Personalakten (zu Marianne Zoff und Dr. Carl Hagemann) die Theaterzettel und Programme sowie die (leider nur lückenhaft überlieferten) Werkakten.

<sup>8</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 2. Marie Gutheil-Schoder (1874–1935), deutsche Mezzosopranistin, sang u. a. Werke Arnold Schoenbergs in Uraufführungen. Vgl. etwa Alain Pâris, *Klassische Musik im 20. Jahrhundert*; München: dtv 1997.

<sup>9</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 5, Kopie des maschinenschriftlichen Textes.

<sup>10</sup> In Wiesbaden war er 1920–1926 als Intendant und Regisseur tätig (siehe Hack, wie Anm. 7, S. XIII, auch *HStA*, Abt. 428, Nr. 2601), also nicht erst ab 1922 – siehe *Briefe 1*, wie Anm. 1, S. 612, und Häntzschel, wie Anm. 6, S. 51.

<sup>11</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 6.

<sup>12</sup> Hecht, wie Anm. 2, S. 113, nach einer von ihm zitierten Meldung der *Augsburger Rundschau* vom 16. April 1921. Derselbe Irrtum in den Anmerkungen zu *Journal 1*, wie Anm. 1, S. 556. Die Vermutung der Herausgeber der *Journal 1*, wie Anm. 1, S. 558, der Theatergerat Geheimrat Eugen Frankfurter (München) habe Zoffs Wiesbadener Engagement vermittelt, lässt sich gleichfalls nicht halten. Es gibt in der Personalakte Marianne Zoff eine Korrespondenz mit ihm, sie zeigt allerdings, dass Schuricht und Hagemann sozusagen

schneller waren (a. a. O., Bl. 14, 17, 18, 19, 22, 25). So teilte der Wiesbadener Intendant Frankfurter am 22. Februar 1921 mit, „dass die Intendantur bereits seit September vorigen Jahres mit der Künstlerin verhandelt und zwar in Verfolg einer Empfehlung des hiesigen städtischen Musikdirektors Herrn Schuricht. Frl. Zoff hat mir bereits am 4. September hier vorgesungen [...]“.

Frankfurter bemerkte gegenüber Hagemann nachdrücklich, „Frl. Zoff, die ich zum Theater brachte und die nichts ohne mich erledigt, stand und steht in der Wahl zwischen Wiesbaden, Stuttgart und Mannheim und hat sich auf meinen Rat für ihre Bühne entschieden“. Brief vom 28. Februar 1921: *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 22.

Falsch ist auch die von Hecht, wie Anm. 2, S. 113, zitierte Bemerkung der *Augsburger Rundschau*, Marianne Zoff sei „als erste Vertreterin des Charakterfaches“ engagiert worden.

<sup>13</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 6.

<sup>14</sup> Ebenda, Bl. 7. Als Adresse hatte Zoff notiert: S. Hochwohlgeboren / Herrn Dr. Hagemann / Intendant des Staatstheaters Wiesbaden.

<sup>15</sup> Eine ausdrucksstarke Fotografie Zoffs als Carmen ist bei Häntzschel, wie Anm. 3, S. 38, reproduziert.

<sup>16</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 26, 27, 34.

<sup>17</sup> Ebenda, Bl. 27. Hagemanns Text nach maschinenschriftlicher Fassung.

<sup>18</sup> Ebenda, Bl. 30/31.

<sup>19</sup> Ebenda, Bl. 32.

<sup>20</sup> Im Gespräch mit W. Eser, siehe Banholzer, wie Anm. 4, S. 160.

<sup>21</sup> Insofern ist die Zeitangabe bei Hecht, wie Anm. 2, S. 121 unrichtig. Dass Zoff den Vertrag später vorfristig löste und also nur bis Januar 1922 in Wiesbaden verblieb, ist etwas anderes.

<sup>22</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, ohne Paginierung.

<sup>23</sup> Ebenda, Bl. 36 (17. Juni 1921).

<sup>24</sup> Nach Hack, wie Anm. 7, S. XII. In der Sekundärliteratur wird der Name des Wiesbadener Theaters nicht immer zutreffend wiedergegeben, u. a. in den Anmerkungen zu *Briefe 1*, wie Anm. 1, S. 607, *Journal 1*, wie Anm. 1, S. 555.

<sup>25</sup> Vgl. Häntzschel, wie Anm. 3, S. 48: „Am 20. Mai reist sie für eine Woche mit [Oskar Camillus] Recht nach Bad Reichenhall, dann zu ihrer Familie nach Berchtesgaden, bittet Brecht heimlich nachzukommen.“

<sup>26</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 42/43. Vgl.

Häntzschel, wie Anm. 3, S. 50.

<sup>27</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 46 (19. August 1921). Gleichlautend Bl. 49.

<sup>28</sup> Hecht, wie Anm. 2, S. 104; Häntzschel, wie Anm. 3, S. 37, ebenso der *Registerband* der Berliner/Frankfurter Ausgabe, 2000, S. 547. – Marianna Zoff wurde indes nicht in Wien selbst, sondern in Hainfeld bei Wien geboren. Sie vereinfachte hier die Angabe ihres Geburtsortes. In den Gesprächen mit Willibald Eser, wie Anm. 4, S. 155, steht wiederum: „[...] in Wien, in

der Nähe von Wien; Heimfeld heißt der Ort.“ Richtig ist Hainfeld, Herausgeber und Lektorat hätten dies bemerken müssen.

<sup>29</sup> Siehe etwa Wolfgang Michalka/Gottfried Niederhart (Hrsg.), *Die ungeliebte Republik. Dokumente zur Innen- und Außenpolitik Weimar 1918-1933*. München: dtv 1980, S. 415 f.

<sup>30</sup> Morgen-Ausgabe, S. 3. Danebenstehend eine Meldung über den „Kampf gegen die Ratten“. Dort heißt es u. a.: „Die Rattenplage bildet gegenwärtig in zahlreichen Städten die ernste Sorge der Stadtverwaltungen [...]. Auch die vorletzte Stadtverordnetenversammlung in Wiesbaden beschäftigte sich bekanntlich mit der auch hier und in der Umgebung stark zunehmenden Rattenplage.“ – Es gab aber auch Positives zu berichten, und eine Nachricht des *Wiesbadener Tagblatts* vom 14. Dezember 1921 wirft Licht auf den seinerzeit dominanten Charakter Wiesbadens als Kur- und Bäderstadt („Weltkurstadt“): „Der Fremdenbesuch hier war in diesem Jahre sehr gut, die vielen Ausländer trugen natürlich stark dazu bei, zum 1. Dezember wurden an der Kurtaxstelle gezählt insgesamt 144 331 Fremde (102 035 Passanten und 42 296 Kurgäste). Mit diesen Ziffern ist Wiesbaden wieder das besuchteste Bad geworden: die Zahl bleibt hinter den letzten Friedensziffern nur wenig zurück.“

<sup>31</sup> *Briefe 1*, wie Anm. 1, S. 141.

<sup>32</sup> Vgl. *HStA*, Abt. 428, Nr. 268 („Theaterzettel“) und 296 („Opernbesetzung 1921-1922“). Der Zeilenkommentar in *Briefe 1*, wie Anm. 1, S. 608, registriert also nur die augenfälligen Auftritte in Wagner-Opern. Entsprechend verkürzt Häntzschel, wie Anm. 3, S. 50; vgl. Anm. 6.

<sup>33</sup> *Briefe 1*, wie Anm. 1, S. 124. – Die Datierung dieses Briefes mit „Ende August 1921“ verbunden mit der Angabe „An Marianne Zoff, Augsburg“ wäre zu korrigieren, da Zoff bis Mitte August noch nicht in Wiesbaden war.

<sup>34</sup> Hecht, wie Anm. 2, S. 128, zu einer Wiesbadener *Rheingold*-Aufführung im Oktober 1921, bei der Brecht anwesend war.

<sup>35</sup> Gezeichnet O. D., Abend-Ausgabe, S. 2.

<sup>36</sup> Abend-Ausgabe, S. 2. – Die *Biebricher Tagespost* (Biebrich, mit dem herzoglich-nassauischen Schloss, ist heute ein Vorort Wiesbadens) formulierte hinsichtlich der hier interessierenden Sängerin: „Als Hauptmitwirkende seinen genannt [...] Frl. Geversbach als schmucke Lyra, Frl. Alfermann, Frl. Zoff und Frau Müller-Reichel als recht appetitliche (!) Nymphen Ronda, Pulbo und Quillauna [...]“. Bei aller Appetitlichkeit, Ronda und Pulbo sind Fauninnen. Den Herausgebern der *Journal 1*, wie Anm. 1, S. 582 f., ist insofern ein peinlicher Irrtum unterlaufen, als sie die Rolle der Faunin Pulbo der Mozart-Oper *Die Hochzeit des Figaro* zuweisen (es handelt sich zudem um eine weibliche Figur, und gespielt wurde nicht am Nassauischen Landestheater, sondern am Preussischen Staatstheater).

Marianne Zoff wirkte in Sekles' Oper *Die Hochzeit des Faun* am 1., 4. und 14. Dezember 1921 mit.

<sup>37</sup> *Briefe 1*, wie Anm. 1, bes. S. 133 („*Hoffentlich kann ich Mitte nächster Woche zu Dir!*“), und *Journalne 1*, wie Anm. 1, S. 253 ff. – Dass Brecht „im Herbst 1921“ in Wiesbaden war, wurde auch anlässlich eines „Sommerrätsels“ im *Wiesbadener Kurier* vom 15. Juni 2005 erwähnt.

<sup>38</sup> Wiesbaden war nach 1918 etliche Jahre von französischen Truppen besetzt – in Brechts Briefen und Tagebuchaufzeichnungen spiegelt sich manches davon wider.

<sup>39</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 56.

<sup>40</sup> Hack, wie Anm. 7, S. X.

<sup>41</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 56. – Notizen zu ihrem Aufenthalt in Berlin bei Brecht – und Warschauer – bringt Hecht, wie Anm. 2, S. 133 f. Marianne Zoff erinnerte sich später nur unvollständig. Von Willibald Eser nach Frank Warschauer befragt, antwortet sie: „*Ich kann mich nicht erinnern. Leider! Ich weiß nur, dass wir zu dritt waren, Arnolt Bronnen war noch dabei. In regelmäßigen Notfällen sind wir zu Aschinger marschiert und haben uns über die Löffelersbän und das Gratisbrot hergemacht. Bronnen arbeite als Kommiss im Kaufhaus Wertheim und war*

*genauso arm wie Brecht. Und ich war ja auch ein armes Luder. Das Wenige, das wir hatten, teilten wir redlich.*“ Zitiert nach Banholzer, wie Anm. 4, S. 166.

<sup>42</sup> *Journalne 1*, wie Anm. 1, S. 267 f.

<sup>43</sup> Häntzschel, wie Anm. 3, S. 51.

<sup>44</sup> *Briefe 1*, wie Anm. 1, S. 137 ff. – Vgl. hierzu Hecht, wie Anm. 2, S. 130, und Häntzschel, wie Anm. 3, S. 50 f.

<sup>45</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 57.

Maschinenschriftlich und dienstlich abgefasst.

<sup>46</sup> Ebenda, Bl. 58.

<sup>47</sup> Ebenda, Bl. 59. – Marianne Zoff war also durchaus von Berlin wieder nach Wiesbaden zurückgekehrt, anders als Häntzschel, wie Anm. 3, S. 51, annimmt.

<sup>48</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, ohne Paginierung. – Aufgrund des Datums dieser Vereinbarung wird erklärlich, dass Hecht, wie Anm. 1, S. 121, irrtümlich angibt, Marianne Zoff sei „bis 11. 1. 22“ in Wiesbaden „engagiert“ gewesen; ihr Vertrag war also nicht „am 11. 1. abgelaufen“.

<sup>49</sup> *HStA*, Abt. 428, Nr. 3553, Bl. 60, 61: „[...] ist an Grippe erkrankt und wird für einige Tage dienstunfähig sein“.

<sup>50</sup> Ebenda, ohne Paginierung.

<sup>51</sup> In Banholzer, wie Anm. 4, S. 159, 167.

## Rezensionen

**Jürgen Hillesheim:**

**„Ich muß immer dichten“**

**Zur Ästhetik des jungen Brecht**

Von Klaus-Dieter Krabiel

Brechts Frühwerk, von der Forschung lange Zeit vernachlässigt und vielfach nur aus der Perspektive des späteren "sozialistischen Klassikers", wahrgenommen, findet seit einer Reihe von Jahren ein zunehmendes Interesse, befördert zweifellos durch neue Funde, die genauere Einblicke in die Anfänge des jungen Autors ermöglichen. Obwohl inzwischen eine größere Zahl einschlägiger Publikationen existiert, kann das hier vorzustellende Buch von Jürgen Hillesheim für sich in Anspruch nehmen, die erste Darstellung der Ästhetik des jungen Brecht zu sein. Beginnend mit den literarischen Arbeiten und Unternehmungen

des Schülers und dann in chronologischer, die Entwicklungsstadien markierender Betrachtung wird in sieben Kapiteln die Art und Weise seines dichterischen Schaffens analysiert. Dabei ergeben sich überraschende Erkenntnisse. Der Verfasser kann plausibel nachweisen, dass schon der junge Brecht ein ganz eigenes Verfahren entwickelte, das für seine dichterische Produktion zumindest bis in die 1920er Jahre bestimmend blieb.

Der Fundus an frühen literarischen Versuchen im *Tagebuch No. 10* und in der Schülerzeitschrift *Die Ernte* belegt, dass Dichtung bereits für den 15jährigen nicht nur Bestandteil seines Lebens war, sondern „der Mittelpunkt, um den sich alles drehte“ (S. 19), was zweifellos mit der besonderen Persönlichkeitsstruktur des jungen Brecht zusammenhing. Im *Tagebuch No. 10* ist „eine stark ausgeprägte hypochondrische Tendenz“ unübersehbar, „die einherging mit einer intellektuellen und künstlerischen Verfeinerung“ (S.

26) - eine Disposition, die sich in seiner 'Herz-  
neurose' (Carl Pietzcker) äußerte. „Brechts künst-  
lerische Reflexivität und neurotische Veranlagung  
zeitigten (...) das Bewusstsein von Überlegen-  
heit, (...) grenzten ihn gleichzeitig aus, worunter  
er litt.“ (S. 28) Seine kreative Beschäftigung mit  
Literatur kann insofern als eine Art von Kom-  
pensation betrachtet werden: „Brecht sublimierte  
seine vermeintlichen Defizite an Normalität  
durch schriftstellerische Arbeit, die lebensnot-  
wendig für ihn wurde.“ (S. 29)

Höchst aufschlussreich ist hier der Hinweis,  
dass diese Persönlichkeitsstruktur an die *décade-  
nce*, an die Literatur des "Fin de Siècle" erin-  
nert, die bekanntermaßen das Lebensuntaugliche,  
Kränkelnde, Neurotisch-Überfeinerte pflegte.  
Nietzsches Schrift *Der Fall Wagner*, die Analy-  
se des Phänomens der *décadence* am Beispiel der  
Musik und Schaffensweise Richard Wagners, war  
in diesem Zusammenhang von epochemachender  
Bedeutung, auch und nicht zuletzt für den Anti-  
poden Thomas Mann, dem der junge Brecht in  
diesem Punkt durchaus wesensverwandt war.  
Während Thomas Mann jedoch seine Dispositi-  
on als Voraussetzung einer zeitgemäßen Ästhe-  
tik und als Legitimation akzeptierte, am Leben  
leiden zu dürfen, wandte sich Brecht hin zum  
Vitalen, Gesunden, ohne auf geistige Verfeine-  
rung verzichten zu wollen. Er schaffte sich in der  
Literatur ein Feld, auf dem er "Lebentauglich-  
keit" unter Beweis stellen konnte“ (S. 37). Zahl-  
reiche Arbeiten dieser Zeit sind gekennzeichnet  
durch Baalsche Kraftmeierei. In Aufzeichnungen  
der Jahre 1920-1922 ist denn auch seine Herz-  
neurose nicht mehr existent: Brecht stilisiert sich  
dort vielmehr „als Kraftprotz in körperlicher  
(vornehmlich sexueller) und intellektueller Hin-  
sicht“ und „konstruiert, in Anlehnung an Nietz-  
sche, das Bild vom Rücksichtslosen, der (...)  
beinahe grenzenlosen Individualismus demonst-  
riert“ (S. 39).

In der Zeitschrift *Die Ernte*, vom August 1913  
bis Februar 1914 in sechs Nummern erschienen,  
zeigt sich in nuce erstmals jenes Geben und Neh-  
men, das zum Kennzeichen der späteren literari-  
schen Produktion werden sollte. Drei Merkmale  
arbeitet Hillesheim heraus, die bereits damals  
charakteristisch waren: Brechts weitgehend „neu-

traler, beinahe wertefreier Umgang mit literari-  
schen Inhalten“; die „Tendenz, sich selbst in die  
Dichtung einzubringen, zwar keine eigene Gesin-  
nung oder 'Botschaft' zu transportieren, jedoch  
die eigene Person zum Inhalt von Literatur zu  
machen, und schließlich das Verändern und Zu-  
sammenfügen von Stoffen verschiedener Her-  
kunft und Tradition zu einem eigenständigen  
Werk“ (S. 47). Brechts Dichtungen dieser Zeit  
sind in erster Linie als Nachahmung, als Adap-  
tion zu betrachten, als Dokumente des Probierens  
und Imitierens. Er entwickelte und praktizierte  
„beinahe von Beginn und in Anlehnung an Nietz-  
sche eine Ästhetik der 'Materialverwertung'“;  
seine Werke sind „nicht Ergebnis eines sich in  
idealistischer Manier verstehenden Genius“, viel-  
mehr „Artefakte, virtuos zusammengesetzt aus  
einer Vielzahl von Einzelinspirationen und da-  
mit zeitgemäße, 'moderne' Kunst“ (S. 16).

Dass Schreiben für ihn von Anfang an die Kunst  
war, vorgegebenes "Material" geschickt zusam-  
menzufügen, demonstriert Jürgen Hillesheim ex-  
emplarisch an Brechts dramatischem Erstling *Die  
Bibel*. Bemerkenswert ist bereits hier, wie erstaun-  
lich abgeklärt der junge Autor auf Quellen ver-  
schiedenster Art zurückgriff, vor allem auf Les-  
sings *Emilia Galotti* und auf die Bibel. Nicht die  
Kritik am dogmatischen Biblizismus seiner Zeit  
gab jedoch den Anstoß zu dem Einakter. Für  
Brecht, damals im Begriff, sich vom Wahrheits-  
und Offenbarungsgehalt der Bibel zu lösen, war  
das Stück in erster Linie ein Experiment, ein Bei-  
trag zur Beantwortung der Frage, ob er "die Kraft  
zu Dramen habe" (S. 70). Brecht wollte sein Ta-  
lent und sein Können auf diesem Gebiet auslo-  
ten, nicht primär Neues erfinden. Seine Kreativi-  
tät bestand vielmehr darin, Vorgegebenes neu zu  
komponieren.

Wie stellt sich aus dieser Perspektive die The-  
se von der patriotischen Gesinnung dar, die man  
Brechts Zeitungsbeiträgen der Jahre 1914-1916  
entnehmen zu können glaubte? Hillesheim stimmt  
vorbehaltlos der von Jan Knopf geäußerten Auf-  
fassung zu, die vermeintlich nationalistischen  
Texte seien als „literarische Übungen und Spiele  
mit der Wirklichkeit“ zu werten (S. 49). Bereits  
aufgrund seines Psychogramms kann ausgeschlos-  
sen werden, dass die chauvinistische Naivität des

Wer denkt  
verantwortlicher ?



Wir



Von hier. Für uns.  
**Stadtwerke Augsburg**

jungen Brecht echt war. Drei Faktoren sind für die Beurteilung dieser Frage von Bedeutung: „Brechts dekadent anmutende Überreflexivität und Verfeinerung mit all ihren Auswirkungen“ (S. 77); sein unbedingter Wille, „als Schriftsteller in die Öffentlichkeit zu treten“ (S. 78); schließlich die Tatsache, dass die frühen dichterischen Versuche Übungen waren, „experimentierende Adaptionen von Stoffen, Stilen und Techniken“ (S. 79). Wenn es um Dichtung ging, wurden Überzeugungen hintangestellt, was der idealistischen Vorstellung widersprach, der Dichter habe eine Moral, eine 'Botschaft' zu vermitteln. „Brecht ging es darum, sich als Schriftsteller zu etablieren, Gelegenheiten wahrzunehmen, sein Talent zu zeigen. Persönlich involviert war er zunächst nicht“ (S. 82). Diese „frühzeitig ausgeprägte moralische Indifferenz“ (S. 83) war es letztlich, die ihm künstlerische Möglichkeiten eröffnete. Indem er „seiner Aufgabe als Zeitungsautor dieser Zeit gerecht zu werden“ versuchte, tat er - „auch in dieser Hinsicht 'Materialist' - das, was opportun und gefordert“ war (S. 97). „Dabei entwickelt er eine gewisse Virtuosität, indem er mit vorgegebenen literarischen und liturgischen Gattungen und Mustern spielt, sie adaptiert, gleichzeitig jedoch ironisch bricht.“ (Ebd.)

Denn er durchschaute das nationalistische Pathos durchaus, das ihm überall begegnete; daraus resultiert die Doppelbödigkeit mancher seiner Beiträge für die Augsburger Tageszeitungen. Bei genauer, die Quellen und Anspielungen berücksichtigender Lektüre zeigen sich sogar parodistische Momente. Die *Augsburger Kriegsbriefe* beispielsweise, in denen das gesamte Repertoire nationalistischer Topoi verwendet wird, „sind Kunstprodukte, wohlüberlegte Materialmontagen“ (S. 104). Was in dem Gedicht *Der Kaiser* als Idealisierung wahrgenommen wird, stellt sich als bössartige Parodie heraus. Wo eine 'Heldenlegende' erwartet wurde (*Der Geist der 'Emden'*), lieferte Brecht einen makabren Totentanz. Die Rührseligkeit in *Der Fähnrich* ist nicht echt, sondern künstlich produziert, ein literarischer Effekt. In der *Tanzballade* wird das Leid des Krieges literarisiert; auch die Not wird zum 'Material', zum Bestandteil eines literarischen Szenariums. Immer wieder greift Brecht auf den Fundus

der Augsburger Tageszeitungen zurück (*Der belgische Acker / Französische Bauern*). Die Erschütterung, die das Gedicht *Soldatengrab* vermittelt, ist nicht authentisch. Ganz im Gegensatz zur patriotischen Dichtung der Zeit benutzte Brecht das Material der Gefallenenmeldungen vor allem, um daraus Dichtung zu machen, und enttäuschte auf diese Weise die Erwartungen der Leser.

„Der Krieg war für Brecht ein Durchgangsstadium, aus dem er gezielt Nutzen zog“, folgert Hillesheim aus den Analysen der Zeitungsbeiträge. „Zwischen September 1914 und Februar 1916 entwickelte er sich vom begabten, hypersensiblen und von existenziellen Ängsten geplagten Gymnasiasten zum (...) selbstbewussten und eigenständigen Geist, der sich behauptete und sehr bald Werke zu schreiben vermochte, die in ihrer Individualität und Qualität auch gar nicht mehr recht in die Augsburger Tageszeitungen passten, ganz ungeachtet ihrer inhaltlichen Tendenz. (...) Um aber dahin zu gelangen, war der Stimulus des literarischen Erfolgs, die Veröffentlichung jener Beiträge in den Augsburger Tageszeitungen, unabdingbar.“ (S. 139)

Von grundlegender Bedeutung für Brechts Entwicklung in diesen Jahren erweist sich die Nietzsche-Lektüre (nicht zuletzt die Figur des Zarathustra) - eine im Übrigen von Brecht sehr sorgsam geheimgehaltene Quelle. Die radikale Diesseitigkeit der Philosophie Nietzsches, die Infragestellung der bürgerlichen Moral, Nietzsches Sicht des Einzelnen in seinem Verhältnis zur "Herde" (sie entsprach Brechts elitärer Überzeugung, Besonderes zu sein und zu können): Diese Aspekte, auf individuelle Weise angeeignet, hatten für Brecht ihren "Gebrauchswert", wie Hillesheim im Kapitel „Von Nietzsches Analyse des modernen Kunstwerks zu Brechts Ästhetik“ (S. 145ff.) überzeugend nachweist.

In der Schrift *Der Fall Wagner*, mit der sich Brecht intensiv beschäftigte, erhebt Nietzsche den Vorwurf, Wagner habe die Fähigkeit zur einheitlichen Gestaltung eines Kunstwerks verloren. Wagners Werk entstehe nicht mehr aus einer großen Inspiration, sondern sei Resultat eines ungeordneten Haufens disparaten "Materials" einer Vielzahl von Einzelinspirationen, die lediglich

klug organisiert seien. Es erwecke nur noch den Anschein, Produkt eines schöpferischen Akts im traditionellen Sinne zu sein. In dieser Beschreibung der "Kompositionstechnik" Wagners, so Jürgen Hillesheim, musste Brecht markante Entsprechungen zur eigenen Schaffensweise erkennen. „Äußerstes Raffinement, Wirkungsorientiertheit, technische Ökonomik in der Materialverwertung“, daraus resultierend der Artefakt-Charakter – all das beschreibt nicht nur die Kompositionen Wagners, sondern auch die Beiträge Brechts“ in den Augsburger Tageszeitungen (S. 148). Nicht um Gesinnungen ging es Brecht, vielmehr wird "Material" aus seinem Leben, aus dem Alltag und aus literarischen Quellen (...) so komponiert, dass in vielen Fällen mehrere eigene Ebenen entstehen, die jeweils nachweisbar sind, und das Werk dennoch als komplexes Gebilde erscheint.“ (Ebd.) Brecht machte Nietzsches „Kritik an der Machtart Wagnerscher Werke zur Basis des eigenen Schaffens“, genauer: „er ‚wertete sie um, benutzte sie gegen die Absicht des Autors. Was für Nietzsches Resultat von Niedergang und Krankheit ist, schien Brecht als faszinierende Analyse einer zeitgemäßen und in diesem Sinne ‚modernen, Kunst.“ (S. 149) Brechts Schaffensweise der "Materialverwertung" basiert auf Nietzsches Wagner-Kritik. Diese hatte für ihn, als Anleitung zum Schreiben und als ästhetisches Programm umgewertet, „eine geradezu katalysatorische Wirkung“ (S. 151).

Die Debatte über den angeblichen Nihilismus des jungen Brecht erscheint aus diesem Blickwinkel als ganz überflüssig. Brecht war nicht Nihilist, vielmehr "Materialist" - in doppelter Hinsicht: als Verwerter von "Material" und „in seiner nüchternen und illusionslosen Hinwendung zum Gegebenen, zur Realität, fern jeglichen künstlerischen oder religiösen a priori“ (S. 157). Brechts Methode bestand darin, das "Material", das die Tradition bot, zu zerlegen, dem ursprünglichen Sinnzusammenhang zu entfremden, und dann vor neuem Horizont in neuer Kreativität wieder zusammenzufügen. Diese Kunsttheorie der Modernität war zwar originell, aber keineswegs einzigartig, wie ein Blick auf Thomas Mann zeigt. Trotz größter individueller Unterschiedlichkeit hatten Brecht und Thomas Mann

„eine gemeinsame ästhetische Basis. Beiden war (...) der Glaube an ein Kunstwerk in idealistischer Vorstellung abhanden gekommen, beide schufen (...) Artefakte nach Anleitung des *Falls Wagner*.“ (S. 159)

Am Augsburger Realgymnasium galt Brecht inzwischen als Literaturkenner, was auch zu Konfrontationen mit Lehrern führte. Die Schule diente ihm als Bühne, auf der er seine Genialität zur Schau und auf die Probe stellen konnte. Schüler, Inbegriff klassischer, idealistischer Dichtung, wurde für ihn zum Antipoden Nietzsches. „Schillers Tendenz zum Belehrenden war der größte denkbare Gegensatz zum Unverbindlichen, Artifizialen, Vielschichtigen und Doppelbödigen, das Brechts Dichtung“ kennzeichnete (S. 168). Die Vorstellung, das große Kunstwerk sei „etwas Organisches und Fertiges, gleichsam Kanonisiertes“, widersprach seiner Auffassung, Material aus der literarischen Tradition sei nicht nur legitimerweise verwertbar, auch das eigene Werk müsse nicht grundsätzlich als abgeschlossen, als ‚vollendet‘ gelten. Daher die immer neuen Bearbeitungen aufgrund veränderter Situationen und Anforderungen. „Auch dieser Aspekt ist Attribut, markantes Kennzeichen der Modernität.“ (Ebd.) Brechts Respektlosigkeit und sein unpreziöser Duktus standen Schillers Pathos und seinem sittlichen Anspruch diametral entgegen. Seine Antibürgerlichkeit gewann immer deutlichere Konturen, er selbst immer mehr an Selbstbewusstsein.

Die grundlegende These, dass der „Adaption, Verwertung und Verwandlung von ‚Material‘ zu etwas Eigenem und Neuem (...) für Brechts Arbeitsweise fundamentale und strukturbildende Bedeutung zukommt“ (S. 161), wird an Beispielen aus der Lyrik der Jahre 1916-1918 überzeugend demonstriert. *Das Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald*, *Der Himmel der Enttäuschten*, das *Philosophische Tanzlied* und die *Legende vom toten Soldaten* erweisen sich als komplexe und vielschichtige Gebilde verschiedenster Beziehungs- und Interpretationsebenen. Anstoß und Basis sind vielfach Ereignisse aus Brechts engstem Augsburger Umfeld. Mit der *Legende vom toten Soldaten* beispielsweise wird in erster Linie und zunächst einmal das Schicksal

Caspar Neher besungen. Weitere Ebenen sind der Bezug zur deutschen Kriegspolitik, Brechts Beharren auf der Autonomie des Einzelnen, auf dem Primat des Individuums, und schließlich die Religionskritik.

Auch *Trommeln in der Nacht* hat seine "Augsburger Schicht". Das Stück ist nicht nur als Analyse der Nachkriegsgesellschaft und der Kriegsgewinnler-Mentalität konzipiert; es ist die in Szene gesetzte und weitergedachte *Legende vom toten Soldaten*, gewissermaßen „das Drama zum Gedicht“ (S. 219). Kragler, der die revolutionäre wie die kleinbürgerliche Ethik hinter sich läßt, erweist sich als Immoralist im Sinne Nietzsches. Caspar Neher wie Kragler verloren im Krieg ihre Identität und Individualität. Anders als Neher aber widersetzt sich Kragler: Seine Identität „gewinnt er gerade durch die Entscheidung gegen Revolution und Moral zurück“ (ebd.).

Einen kurzen Blick wirft der Verfasser auf Brechts Tätigkeit als Theaterkritiker beim *Volkswillen*. Die politische Programmatik des Blatts lag ihm fern. Brecht suchte sich vielmehr öffentlich zu positionieren; er provozierte gezielt und mit Kalkül und spielte mit dem Genre der Theaterkritik, nebenbei auch den Kritikerstar Alfred Kerr imitierend. – Gegenstand sind dann die Einakter *Hochzeit*, *Er treibt den Teufel aus*, *Lux in tenebris* und *Der Bettler oder Der tote Hund*. Auch hier werden bislang meist unbekannt Bezüge aus Brechts Umfeld aufgezeigt und die Art der Verwendung dieses "Materials", analysiert.

Das vielschichtigste Werk dieser Zeit, das Drama *Baal*, liefert zugleich die besten Belege für die These, dass Brecht Nietzsches Wagner-Kritik zur Rezeptur des modernen Kunstwerks umwertete. Auch „*Baal* erweist sich als ein Artefakt, das aus dem 'Abgrasen' der biblischen Tradition, der Literaturgeschichte, des Augsburger Umfeldes, der expressionistischen Dichtung etc. resultiert“ (S. 251). Obwohl zahlreiche Quellen bereits bekannt waren, blieb Brechts eigentliche Motivation bisher unklar. Die einleuchtende Antwort auf diese Frage lautet: „In erster Linie wollte Brecht ein Drama über sich selbst schreiben.“ (S. 246) Aus der Zahl der Belege und Argumente sei hier nur ein einziger Hinweis zitiert: „Immer dann, wenn es im *Baal* um Kunst geht, ist Nietzsches *Fall Wagner* im Spiel – Kategorien, die Baals und

Brechts Ästhetik verbinden und somit auch hier die Identität zwischen Autor und Protagonist herstellen.“ (S. 251) Die verbreitete Meinung, Anstoß sei die Idee gewesen, eine Gegenposition zu Hanns Johst und zum Expressionismus zu schaffen, ist damit zumindest relativiert. „Brecht sah vielmehr die Gelegenheit, das Drama, das er über sich selbst schreiben wollte, in dieser Form (...) in der Öffentlichkeit zu platzieren – und diese nutzte er.“ (S. 257)

In einem letzten Kapitel wird Brechts ästhetisches Verfahren anhand bekannter Gedichte aus den Jahren 1919-1922 veranschaulicht: *Erimme-*



Jürgen Hillesheim  
„Ich muß immer dichten“  
Zur Ästhetik des jungen Brecht

*rung an die Marie A.*, *Maria*, *Apfelböck* oder *Die Lilie auf dem Felde*, *Die Ballade vom Liebestod* und *Ballade von der Hanna Cash*. Die vielfach überraschenden Erkenntnisse, die der Verfasser auch hier präsentiert, müssen der Neugier des Lesers überlassen bleiben. Hingewiesen sei nur noch auf die bemerkenswerte Schlußpointe des Bandes. Eines der spätesten Gedichte Brechts, *Orges Wunschliste* aus dem Jahre 1956, erweist sich geradezu als „ein Paradebeispiel für Brechts Schaffensweise“ (S. 290) und als „Hommage an die Frühzeit, an die Wurzeln des eigenen Schaffens und Denkens“ (S. 292).

Das Buch fördert eine beeindruckende Fülle

neuer Erkenntnisse, unbekannter Quellen und Anspielungen zutage, von der hier keine annähernd angemessene Vorstellung gegeben werden kann, nicht zuletzt aus Brechts Augsburger Umfeld, das niemand besser kennt als Jürgen Hillesheim. Keine Frage: Er hat mit seiner Darstellung der Ästhetik des jungen Brecht ein Standardwerk geschaffen. Wer künftig über Brechts Frühwerk arbeitet, wird sich daran messen lassen müssen.

**Jürgen Hillesheim: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Königshausen & Neumann, Würzburg 2005. 307 Seiten. 39,80 Euro.**



## **Schuloper für ein solidarisches Gesundheitssystem Ein Buch zur ungebrochenen Aktualität von Brechts „Ja- und Neinsager“.**

Von Sabine Kebir

*Der Jasager* und *Der Neinsager* von Brecht und Weill stellen ein bewusst sperriges Theaterproblem dar, mit dem trotzdem – von den Urhebern durchaus gewünscht – am besten Schüler und keine professionellen Künstler zurecht kommen: Bevor sie eine berufliche Laufbahn gefunden haben, sind ganz junge Menschen von der Frage, welche Rechte dem Kollektiv und welche Rechte dem Einzelnen zukommen, eben nicht philosophisch, sondern existentiell betroffen. In diesen kleinen Lehrstücken ging es Brecht um die Konfrontation mit dem Typ von Widersprüchen, die unlösbar sind, mit denen sich aber Menschen aller Gesellschaften auseinandersetzen müssen. In der Kunst werden sie gerne unter dem Tisch gehalten. Wer aber nicht weiß, dass es solche Widersprüche gibt, wird mit ihnen schlechter zurecht kommen als Menschen, die ihre Existenz anerkennen und sich darin üben, mit solchen schwierigen Knackpunkten umzugehen. Eine Chance besteht nämlich darin, dass der Zeitwandel oder auch ein Epochenbruch, vor al-

lem aber technologische Entwicklungen doch neue Möglichkeiten von Lösungen oder Teillösungen bieten. Deshalb lohnt es sich, **der Quintessenz des Doppelstücks zu folgen**, „in jeder neuen Lage neu nachzudenken“. Ein von Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann aus dem Englischen übersetzte kleine japanische Stück *Taniko* zeigte, wie ein Junge, der mit einer Gruppe aufgebrochen ist, ein die Dorfgemeinschaft rettendes Medikament zu beschaffen, nach der alten kollektivistischen Regel mit seinem eigenen Einverständnis ins Tal gestürzt wird, als selber krank und eine Belastung für das ganze Unternehmen geworden ist. Brecht bearbeitete das Stück so, daß im Publikum Widerspruch gegen den alten Brauch provoziert wurde, was auch sehr gut funktionierte. Zwischen 1930 und 1933 soll *Der Jasager* an die 200 Mal aufgeführt worden sein. Die von den Urhebern gewünschte Reaktion gegen den gezeigten Vorgang richtete sich gegen die Opferideologie des 1. Weltkriegs wie auch gegen den von den stärker werdenden Nazis propagierten Volkstumsgedanken. Dass sich Brecht trotzdem entschloss, dem Stück noch den *Neinsager* hinzuzufügen, hing sicher nicht nur damit zusammen, dass es bei dilettantischen Aufführungen auch mal Beifall von der falschen Seite gab. Der Sinn des *Neinsagers* erschließt sich erst, wenn man auch Brechts Skepsis gegenüber dem vom Stalinismus praktizierten Kollektivismus in Betracht zieht, der dem Individuum zwar Entwicklungschancen eröffnete, aber den qualitativen Umschlag in die emanzipierte Individualität zu verhindern suchte. Aus diesem Grund war es wichtig, dass nicht nur der Brauch geändert wurde, sondern dass der Junge selber ‚Nein‘ sagte. Natürlich kann man streiten, ob genau das mit der *Maßnahme* nicht in Frage wieder gestellt wurde. Die Antwort lautet: auch hier wurde keine Norm vorgegeben, auch diese Vorlage sollte dazu auffordern, „in jeder neuen Lage neu nachzudenken“.

Der Musikpädagoge und -Wissenschaftler Gerhard Kirchner hat ein interessantes Büchlein zur natürlich hochinteressanten Wirkungsgeschichte dieser wichtigsten deutschen Schuloper geschrieben. Eine 1960 in der DDR erschienene Arbeit von Hella Brock erklärte, daß sie für das neue sozialistische System keinen erzieherischen

Gerhard Kirchner

EIN DEUTSCHES  
LEHRSTÜCK



Verlag Waldemar Lutz

Wert mehr habe. Trotz Brecht-Skepsis und Brecht-Boycott erlebte sie hingegen in der Bundesrepublik bis 1966 etwa dreißig Schulaufführungen. Erst 1966 kam es unter Schirmherrschaft des Berliner Ensembles zu einer künstlerisch sehr niveaувollen Schüleraufführung in Ostberlin, deren emanzipatorischer Ertrag jedoch zumindest teilweise in Zweifel zu ziehen ist. Kirchner selbst hat umfangreiche philologische und musikwissenschaftliche Forschungen betrieben. Anlässlich seiner eigenen Inszenierung 1962/63 am Hans-Thoma-Gymnasium in Lörrach fand er heraus, dass es einen Gewinn an Differenzierung bedeutet, wenn die bis dahin als Nebenprodukt angesehene dritte Version, der so genannten *Jasager I* mit zur Aufführung gelangt. Kirchners Band bietet auch eine Darstellung verschiedener Lösungen des Problems, dass Weill dem *Neinsager* die Musik verweigerte und Lotte Lenya sich lange gegen die Übernahme von Teilen der *Jasager*-Musik in den *Neinsager* sträubte. Brecht selbst hatte gemeint, dass die Musik des *Neinsagers* ähnlich, aber auch anders sein könne. Bei Kirchner erfährt man, dass Reiner Bredemeyer Anfang der neunziger Jahre eine Musik zum *Neinsager* geschrieben hat, die im Dezember 1994 von der

Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart mit professionellen Künstlern uraufgeführt wurde. Kirchners rezeptionsgeschichtliche Darstellung lässt jedoch keinen Zweifel, dass der Ertrag der Schulooper größer ist, wenn sie tatsächlich von Schülern für Schüler aufgeführt wird. Da es um Solidarität im Gesundheitswesen geht, wäre sie gerade heute von aktueller Brisanz.

**Gerhard Kirchner: Ein deutsches Lehrstück. Meine Beziehungen zum JASAGER, Verlag Waldemar Lutz, Lörrach 2005. 24,90 EURO**



**"Elegisches Refugium am See"  
Zu Bernd Erhard Fischers  
bibliophilem Bändchen „Brecht &  
Weigel in Buckow“**

Kai Agthe

Ein war ein spätes Refugium. Hier entstanden seine letzten Gedichte. Buckow, 70 Kilometer östlich von Berlin, am Schermützelsee gelegen, ist eine exemplarische Dichterklausur. So reizvoll die Lage des Domizils in der Märkischen Schweiz, so stimmungsvoll die lyrischen Texte, die sich dieser ländlichen Abgeschiedenheit verdanken: die „Buckower Elegien“. Die in Moll gehaltene Textsammlung kündigte Bertolt Brecht seinem Verleger Peter Suhrkamp im fernen Frankfurt am Main als „Buckowliische Elegien“ an. Ein schönes Sprachspiel, das den Entstehungsort der Verse mit deren Inhalt (= bukolisch, d.h. ländlich-idyllisch) verknüpft. Bernd Erhard Fischer notiert über diese späten Gedichte Bertolt Brechts: „Sie [die Buckower Elegien, K.A.] sind der Ausfluss einer großen Desillusionierung, die vor dem Hintergrund der besänftigenden Natur zu einer ganz eigenen, melancholischen Schönheit führte.“ Mit Heiner Müller gesprochen: „In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön.“ (Motiv bei A.S.) Zu politischen Stellungnahmen bestand aber auch in Buckow Anlass. So verdichteten sich die Ereignisse des 17. Juni 1953 im Haus am See

in Versen. Das in den Wendetagen des Jahres 1989 oft zitierte Gedicht „Die Lösung“ („... Wäre es da / Nicht doch einfacher, die Regierung / Löste das Volk auf und / Wählte ein anderes?“) entstand ebenso am Schermützelsee wie die hymnische Mahnung „Die Wahrheit einigt“. Die über-sandte Brecht dem Ministerpräsidenten Otto Grotewohl in der irrigen Hoffnung, er würde sie im Ministerrat vortragen lassen. War der Dichter wirklich des Glaubens, ein Gedicht könne Poli-tiker zum Umdenken bewegen?

Buckow, das war nicht nur Brechts, sondern auch Helene Weigels späte Einkehr. Während er sich zum Arbeiten in das Gärtnerhaus mit seiner über Eck gezogenen Fensterpartie zurückzog, führte Helene Weigel, fünfzig Meter Luftlinie entfernt von ihrem Mann, in der „Eisernen Villa“ den Haushalt. Das größere der beiden Häuser, die das Ehepaar 1952 mit dem Seegrundstück erwarb, hatte sich der Bildhauer Georg Roch 1910 als Atelier errichten lassen. Die ausladende, durch Sprossen gegliederte und zum See weisende Fensterfläche zeugt von der Nutzung als Werkstatt eines bildenden Künstlers, der viel Tageslicht braucht. Die Balustrade am See wird noch heute von Arbeiten Rochs gerahmt: Zwei fischschwänzige Pferde, die, scheinbar einem überdimensionalen Schachspiel entnommen, wohl das unzählbare Element Wasser symbolisieren. Die „Eiserne Villa“ selbst wird von drei Halbreif-Medail-lons Georg Rochs verziert. Bert Brecht und Hele-ne Weigel nutzten den einstigen Atelierraum als Speise- und Konferenzzimmer. In dem thronte „Helli“, so Brechts Kosename für seine Mutter Courage, majestätisch auf einem massiven Braut-stuhl aus dem 18. Jahrhundert. Eine Königin war sie auch im häuslichen Küchenreich. „Die Teller werden hart hingestellt / Daß die Suppe über-schwappt, / Mit schriller Stimme / Ertönt das Kommando: Zum Essen!“, heißt es im Gedicht „Gewohnheiten, noch immer“. Eine Aufnahme in dem edlen Band zeigt die Weigel im August 1967 auf besagtem Möbel sitzend: Sie ist gleich-zeitig in das Gespräch mit Joachim Tenschert und in das Putzen von Pilzen vertieft. (Die von Helene Weigel mit großem Eifer in der Umgebung gesammelten und mit nicht wenig Liebe zuberei-teten Pilze hatte der um seine Gesundheit fürch-

tende Brecht stets verschmäht.) Auf einem ande-ren, ebenfalls aus den sechziger Jahren datieren-den Foto sieht man die Weigel in sommerlich trau-ter Runde mit den Brecht-Mitarbeitern Helmut Baierl, Manfred Wekwerth und Joachim Ten-schert auf der in den Garten führenden Treppe der „Eisernen Villa“ sitzend.

In dem schmucken Bändchen wird von Bernd Erhard Fischer auch die Frage, wie es der Haus-herr mit den Nachbarn hielt, beantwortet. Ver-wunderlich oder auch nicht, auf jeden Fall gab es so gut wie keinen Kontakt zwischen den Bucko-wern und dem Sommerfrischler aus der Haupt-stadt. Die hielten Brecht für einen Bonzen und sahen das Kommen und Gehen der vielen Gäste mit Skepsis. (Brecht revanchierte sich mit dem Gedicht „Vor acht Jahren“, in dem er die rhetori-sche Frage stellt, was Metzgerfrau, Postbote und Elektriker wohl 1945 gewesen sind.) Dass in den „Buckower Elegien“ Menschen sonst gewöhn-lich nur in Gestalt von Ruderern, also Urlaubern, erwähnt werden, spricht für diese Art Nicht-Ver-hältnis.

Das in dunkelgrünen Edelkarton gehüllte, in Duoton gedruckte, mit umklebtem Titel-Etikett versehene und erfreulich günstige Bändchen ist so liebevoll gestaltet wie alle sieben bislang er-schienenen Publikationen der Reihe „Menschen und Orte“. Der redaktionelle Text von Bernd Erhard Fischer wird illustriert von historischen Aufnahmen, die Brecht und Weigel am Ort zei-gen, und hochwertigen Schwarz-Weiß-Fotogra-fien von Angelika Fischer, die einen Eindruck von der gegenwärtigen Situation in Buckow geben. Zitate von Brecht, Weigel und anderen werden, wenn sie nicht Bestandteil des Textes sind, als Marginalien in grauer Schrift gedruckt.

**Bernd Erhard Fischer: „Brecht & Weigel in Buckow“. Menschen und Orte. Mit Fotogra-fien von Angelika Fischer. Edition A. B. Fischer, Berlin 2005. 30 S., br., 6,- €.**

*Kontakt zu Kai Agthe über Redaktion Dreigroschenheft*

# Vorschau

## Das Tapfere Schneiderlein

### The Brave Little Tailor

#### Heinz-Uwe Haus' „Brechtsche“ Grimm-Fassung kommt nach 40 Jahren zur Uraufführung in Zypern

Von Costas C. Metaxas

Für den Berliner Regisseur Heinz-Uwe Haus, der heute hauptsächlich als Professor am Professionellen Theater-Trainingsprogramm der Universität Delaware in den USA lehrt, war und ist Zypern seit Mitte der 70er Jahre eine zweite künstlerische Heimat geworden. Seit seiner ersten Inszenierung des „Kaukasischen Kreidekreises“ 1975, mit der das Staatstheater THOK den Spielbetrieb nach der türkischen Invasion von 1974 wieder aufnahm, gehört Haus' unermüdlische an Brecht geschulte Arbeit mit Schauspielern, Lehrern und Studenten zum Profil der zypriischen Theaterkultur. Doch nicht nur die Erstaufführung der Stücke Brechts, sondern auch seine innovativen Inszenierungen von Shakespeare (das erste internationale Gastspiel des jungen Staatstheaters fand 1976 mit „Maß für Maß“ zu den Shakespeare-Tagen in Weimar statt!), Borcherts „Draußen vor der Tür“ oder griechischer Antike („Antigone“, „Medea“) haben seine episch-dialektische Auffassungsweise hier durchgesetzt und als Alternative zur oberflächlichen und unpolitischen Unterhaltung auf der Bühne etabliert.

Zur Wirkungsgeschichte seiner Inszenierungen unter den Bedingungen des Kalten Krieges gehört wohl auch, dass Haus in Zypern weniger Rücksicht auf ästhetische und ideologische Dogmen nehmen musste und nachdrücklicher Brechts Gestus der Aufklärung vertreten konnte als in Ostberlin. Da seit Erzbischof Makarios alle zypriischen Regierungen bis Ende der 80er Jahre immer wieder bei der DDR-Regierung Haus' wichtige Rolle im zypriischen Theaterleben unterstrichen haben und sie zum Bestandteil des zwischenstaatlichen ‚Kulturaustausches‘ machten, entstand Spielraum für die ‚Migration‘ des

Künstlers. Fast wie eine Fortsetzung dieses Verhältnisses ist die Ankündigung des Theaters SATIRIKON, in der Spielzeit 2006/2007 wird Haus die Fassung des Grimmschen Märchens vom „Tapferen Schneiderlein“, das einst in der DDR nicht aufgeführt werden durfte, herauszubringen. SATIRIKON ist Zyperns Linkes Theater, das mehr Publikum als das Staatstheater anzieht und sich als Volkstheater definiert. Die kommunistische Partei AKEL, die Gewerkschaften und Jugendorganisationen fördern es ebenso wie das Bildungsministerium. Geführt wird es von den Brüdern Kafkarides, die Teil einer alten Schauspielerefamilie sind und die neben der Hauptbühne auch ein Kulturzentrum sowie Zyperns einzige professionelle Schauspielschule leiten.

Die vorliegende Spielfassung entstand vor 40 Jahren. Als junger Regisseur richtete sie Haus ursprünglich für eine eigene Aufführung am Stadttheater Brandenburg ein. Ganz im Sinne der Grimms war „kein Umstand hinzugedichtet oder verschönert und abgeändert worden“. Die szenische Verdichtung strebte wie deren ursprüngliche Aufzeichnung nach Wiedergabe des ursprünglichen kunstlosen Tons der volkstümlichen Märchenerzähler. Kurz vor der Premiere wurde der Text von der Zensur als „kleinbürgerlich-restaurativ“ und – wie es im Kaderwelsch hieß – wegen einer „unserem Kindertheater fremden kosmopolitischen Auffassung von Volkstümlichkeit und fehlender psychologischer Vertiefung“ verboten. (Der Text musste durch eine im Sinne der SED-Ideologen „sozialistisch-realistische“ Adaption eines anderen Autors ersetzt werden).

Damit verschwand der Text erst einmal ins Archiv. Über Jahrzehnte diente die Erinnerung an die Vorkommnisse um das „Tapfere Schnei-

derlein“ als Beleg für die Absurditäten des DDR-Regimes. Erst als im letzten Jahr zufällig eine Theatergruppe in den USA auf Haus' Bearbeitung stieß und der Germanist James Stark sie übersetzte, entschloss sich der Autor den verblichenen Ormig-Abzug in Druck zu geben.

Auch heute noch ist es beeindruckend, wie die Bühnenfassung in den Vorgängen und Situationen (auch im Sprachduktus) sich zum Charakter des Volksmärchens bekennt. Zu spüren ist, dass es dem jungen Regisseur vor 40 Jahren vor allem die gestische Sprache und ihr „Verfremdungseffekt“ angetan haben. Die holzschnittartigen szenischen Stationen widersetzen sich naturalistischer Darstellung und verlangen theatralischen Formwillen. Sie erinnern an Hans Sachs, Kleists Puppentheater und Brechts „Urfaust“-Fassung.

Es scheint kein Zufall zu sein, dass eine einst in seiner Heimat unbequeme Arbeit von Heinz-Uwe Haus zuerst wieder in Zypern zur Aufführung kommen wird. Die Leitung des SATIRIKON sind Verbündete der ersten Stunde: Stelios Kafkarides spielte den Simon, Despina Bebedeli

die Grusche im „Kreidekreis“, Costas Kafkarides schuf das Bühnenbild zu „Sezuan“. Die 1975 entstandene Arbeitsfreundschaft hat sich nicht nur über den Wechsel der Zeiten hinweg erhalten, sondern an den jeweiligen gesellschaftlichen Widersprüchen orientiert. Mit der Arbeit an den Texten Brechts wuchs über die Jahrzehnte auch die Verbreitung Brechtschen Denkens. Haus' Bühnenfassung des Märchens vom TAPFEREN SCHNEIDERLEIN steht in dieser Tradition, die im zyprischen Theater längst keine fremde, sondern schon lange eine eigene geworden ist. Seine episch-dialektische Dramaturgie in einem Märchen ist eine Herausforderung für die Sehgewohnheiten des jungen Publikums, das gerade erst beginnt, sich Ungereimtheiten der Wirklichkeit zu erwehren.

**Heinz-Uwe Haus: DAS TAPFERE SCHNEIDERLEIN/THE BRAVE LITTLE TAILOR, Übers. ins Amerikanische James Stark, Books on Demands, Norderstedt, 2005, ISBN: 3833431504, 10,99 EUR.**

## Bertolt-Brecht-Archiv (BBA)

**Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs  
Zeitraum: September bis Dezember 2005  
(Auswahl)**

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Patrick Primavesi und Olaf G. Schmitt. – Berlin: Theater der Zeit, 2004. – 391 S. : Ill. – (Theater der Zeit: Recherchen ; 20). **A 3968**

Baumgartner, Michael: [Zu] *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Theater Basel. Premiere: 14 September 2005. – In:

Kurt Weill Newsletter. New York. 23.2 (Fall 2005), S. 23.

Blanch, Antoni: Nostalgia de una justicia mayor: dos testi Bertolt Brecht y Albert Camus - Barcelona: Ed. Christianisme i Justicia, 2005. – 32 S. – (Cuadernos Cristianisme i Justicia ; 132)

Bloch, Ernst: Das Abenteuer der Treue. Briefe an Karola 1928-1949. Herausgegeben von Anna

Czajka. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. – 266, [12] S. : Ill. **A 3960**

Dresen, Adolf: Felsenstein, die Folgen und die Verluste. – In: Sinn und Form. Berlin. 57 (2005) 6 (November/Dezember), S. 786-792.

Droste, Wiglaf: Mit der Arroganz des Bewunderers. Wer Pe-

ter Hacks' unveröffentlichten Nachlass liest, ist für die Hässlichkeit des Lebens verloren: Eine Hommage an einen Autor, der bis zuletzt an die DDR geglaubt hat. – In: Süddeutsche Zeitung vom 27. August 2005.

Farneth, David: [Zu] *Die Dreigroschenoper*. Long Beach Opera, Long Beach, California. Premiere: 11 June 2005. – In: Kurt Weill Newsletter. New York. 23.2 (Fall 2005), S. 21.

Funke, Christoph: Der gute Mann von Buckow. Brechts typischster Schauspieler: Zum Tod von Ekkehard Schall. – In: Der Tagesspiegel vom 4. September 2005.

Funke, Christoph: Der starke Held. Zum Tod des Schauspielers Hans-Peter Reinecke. – In: Der Tagesspiegel vom 22. November 2005.

Heinke, Lothar: Die traurige Stille ohne den Schall. Über 300 Kollegen und Freunde nahmen Abschied vom Schauspieler Ekkehard Schall auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof. – In: Der Tagesspiegel vom 18. September 2005.

Holoch, Eva: Das Lied. [Zu Brechts "Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens"]. – In: AufBrüche, S. 200-203.

Holtz, Corinne: Ruth Berg-haus. Ein Porträt. – Hamburg: EVA Europäische Verlagsanstalt, 2005. – 398, 24 S. : Ill. A 3957

Huber, Hans: Brecht "Leben des Galilei". Sekundarstufe II. – Leipzig [u.a.]: Ernst Klett Schulbuchverlag, 2004. – 132 S. : Ill. – (Stundenblätter Deutsch) A 3954

Iden, Peter: Peter Palitzsch. "Theater muß die Welt verändern". Mit einem autobiografischen Essay sowie Erinnerungen von Tankred Dorst, Ulrich Khuo, Edgar M. Böhlke und einem Nachruf von Hans Neuenfels. – Berlin: Henschel, 2005. – 239 S. : Ill. A 3973

Karschnia, Alexander; Nord, Nicola & Co.: Brechtbeat. – In: AufBrüche, S. 208-214.

Kebir, Sabine: Historisches Denken und Aufklärung bei Werner Krauss, Antonio Gramsci und Bertolt Brecht. – In: Werner Krauss. Literatur, Geschichte, Schreiben. Herausgegeben von Hermann Hofer, Thilo Karger und Christa Riehm. Tübingen und Basel: Francke, 2003. S. 167 - 178.

Kleberg, Lars: Voprosy Brechta. – In: Russian Literature. [Amsterdam u.a.] 56 (2004), S. 229-241.

Krug, Hartmut: Die Verkörperung. Zum Tod des Darstellers des epischen Theaters, Ekkehard Schall. – In: Frankfurter Rundschau vom 5. September 2005.

Kümmel, Peter: "Alle Steine, die mich hatten". Zum Tode des Schauspielers und Brecht-Schwiegersonnes Ekkehard Schall. – In: Die Zeit vom 8. September 2005.

Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt. – Berlin: Theater der Zeit, 2004. – 288 S. : Ill. – (Theater der Zeit: Recherchen ; 18). A 3972

Kurt Weill Newsletter. New York. 23.2 (Fall 2005).

Lash, Larry L.: [Zu] *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Sächsische Staatsoper Dresden. Premiere: 6 May 2005. – In: Kurt Weill Newsletter. New York. 23.2 (Fall 2005), S. 22.

Lash, Larry L.: [Zu] *Die sieben Todsünden*. Quodlibet, op. 9. Anja Silja, soprano, SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern, Grzegorz Nowak, conductor. Häussler Classic CD 93.109. – In: Kurt Weill Newsletter. New York. 23.2 (Fall 2005), S. 18.

Lindner, Burkhardt: Brechts Gedicht von Kranich und Wolke. – In: AufBrüche, S. 192-199.

Madison, William V.: [Zu] *Die sieben Todsünden*. Centre Chorégraphique National de Grenoble. MC93 Bobigny. Premiere: 10 May 2005. – In: Kurt Weill Newsletter. New York. 23.2 (Fall 2005), S. 19.

Mádl, Antal: Brecht auf Vil-lons Spuren. Plagiat oder Inter-textualität? – In: Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für George Guc'u. Herausgegeben von Anton Schwob, Stefan Sienerth und Andrei Corbaea-Hoisie. München: IKGS Verlag, 2004. S. 213-221.

Marbachermagazin. 109. Literarische Köpfe. Porträtplastik der Moderne aus der Marbacher Sammlung. – Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2005.

Marx, Eugen: Mit Courage an Thema 5. Kopiervorlagen. – Ludwigsburg: VLLA – Verlag für Lehr-, Lern- & Arbeitsmittel, [2005]. – 77, 15 S. B 901

Mc Neill, Dougal: The Many

Lives of "Galileo". Brecht, Theatre and Translation's Political Unconscious. – Oxford [u.a.]: Peter Lang, 2005. – 155 S. – (STSS. Stage and Screen Studies ; 7). A 3952

Mech, Jan; Holoch, Eva; Nauermann, Matthias; Fitzer. – In: AufBrüche, S. 204-207.

Müller, Hans-Harald: Bertolt Brechts frühe Lyrik. Eine Skizze. – In: Wege der Lyrik in die Moderne. Beiträge eines deutsch-polnischen Symposiums. (Hrsg.:) Gunter Martens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 129-141.

Müller-Waldeck, Gunnar: Zwischen Hamlet und Don Quixote. Erinnerung an Adolf Dresen. – In: Sinn und Form. Berlin. 57 (2005) 6 (November/Dezember), S. 774-785.

Nyström, Esbjörn: Libretto im Progress. Brechts und Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" aus textgeschichtlicher Sicht. – Bern [u.a.]: Peter Lang, 2005. – 709 S., 2 Bl. – (Arbeiten zur Editionswissenschaft ; 6). A 3966

Neubauer, Martin: Mutter Courage und ihre Kinder, Bertolt Brecht. Inhalt, Hintergrund, Interpretation. Mit Infoklappe. – München: Mentor, 2005. – 64 S. – (Mentor Lektüre Durchblick ; 326). A 3956

Der Phonographische Ernst Busch. Eine Diskographie seiner Sprach- und Gesangsaufnahmen. Begleittext von Ben Leenders und Bernd Meyer-Rähnitz. – Dresden ; Ústí nad Labem: Albis International Bibliophilen Verlag, 2005. – 378 S. A 3963

Pfeil, Elke: Brecht-Haus Berlin: Authentische Dichterräume

heute. – In: Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern. (Hg.:) Sabiene Autsch, Michael Grisko, Peter Seibert. – Bielefeld: transcript Verlag, 2005. S. 143-151.

Pietrzynski, Ingrid. "Im Orkus verschwunden"? Günter Kunerts frühe Hörfunkarbeiten (1953-1962). – In: Literatur im DDR-Hörfunk. Günter Kunert – Bitterfelder Weg – Radio-Feature. Jahrbuch Medien und Geschichte 2005. (Hrsg.:) Ingrid Scheffler. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005. S. 13-128.

Rischbieter, Henning: Brecht & Co. Zum Tod von Ekkehard Schall. – In: Theater heute. Berlin. 46 (2005) 10 (Oktober), S. 70.

Sauerland, Karol: Lenin zu Ehren! – In: Wege der Lyrik in die Moderne. Beiträge eines deutsch-polnischen Symposiums. (Hrsg.:) Gunter Martens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 153-160.

Schoen, Christian: Apfelböck oder Über das Töten. Materialien und Essays zum Fall Apfelböck, zu Bertolt Brecht, zum Töten und zu Bildern vom Töten. Mit Beiträgen von Christoph Bachmann und Margrit Rosen. – München: belleville, 2005. – 235 S. : Ill. A 3955

Schönström, Rikard: En försök av framtiden. Bertolt Brecht och det konkreta. – Stockholm/Stehag: Symposium, 2003. – 284 S. A 3953

Scholze, Dietrich: Brechts "Mutter Courage" (1939) und Br'zans "Marja Jan'owa" (1958). Zwei Entwürfe epischen Theaters. – In: Weimarer Bei-

träge. Wien. 51 (2005) 3, S. 458-464.

Die Schrecken des Krieges. Callot, Goya, Dix, Brecht. Ausstellung des Stadtmuseums Erlangen 23.9.-20.11.2005. Dokumentation. Hrsg.: Thomas Engelhardt. – Erlangen: Stadtmuseum, 2005. – 92 S.: Ill. B 907

Schütt, Hans Dieter: Herr der Frau Flinz. [Zum Tod von Helmut Baierl.] – In: Neues Deutschland. Berlin. 13. September 2005.

Schumacher, Ernst: Wie der Hochstapler Felix Krull in den Deutschlandsender kam. Lesung für alle: Eine Erinnerung an Thomas Mann. – In: Freitag. Berlin. 23. September 2005.

Sent, Eleonore: [Zu] Bertolt Brecht und Hans Tombrock – eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil. Hrsg. von Rainer Noltenius. Essen: Klartext Verlag, 2004. (Schriften des Fritz-Hüser-Instituts. Reihe 1: Ausstellungskataloge. Bd. 11.) – In: Marginalien. Wiesbaden. 179. H. (3, 2005), S. 73-76.

Steinmayr, Markus: Souveränitätstheater. Brecht, Müller. – In: Weimarer Beiträge. Wien. 51 (2005) 3, S. 406-421.

Suschke, Stephan: Geniales Kind im Mörderhaus. Zum Tod des Schauspielers Ekkehard Schall. – In: Theater der Zeit. Berlin. 60 (2005) 10 (Oktober), S. 14-15.

Suschke, Stephan: Vertreibung aus dem Paradies. Zum Tod von Ekkehard Schall. (1930-2005). – In: Freitag. Berlin. 9. September 2005.

Teuber, Toralf: Ein Strategie im Exil. Herman Budzislawski

und "Die neue Weltbühne". – Frankfurt am Main: [u.a.]: Peter Lang, 2004. – 259, XLV S. – (Europäische Hochschulschriften. Reihe I ; 1895)Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 2003. A 3962

Thierin, Thomas: Der Abgang des Arturo Ui. Zum Tod des Brecht-Schauspielers Ekkehard Schall. – In: Süddeutsche Zeitung vom 5. September 2005.

Webber, Andrew J.: The European Avant-Garde 1900-1940. – Cambridge [u.a.]: Polity, 2004. – X, 252 S. : Ill. – (Cul-

tural history of Literature Series) A 3964

Wekwerth, Manfred: Brechts Darsteller. Schauspieler Ekkehard Schall starb im Alter von 75 Jahren. – In: Berliner Morgenpost vom 4. September 2005.

Weiler, Christel: Etwas ist dran. Vorurteile zum Lehrstück. In: Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst, S. 144-163.

Wille, Kristina: Reiner Breдемeyers "Der Neinsager". Eine späte Bezugnahme auf Brechts/ Weills "Der Jasager". – Berlin:

Weidler Buchverlag, 2005. – 208 S., [5 Bl.] – (Zwischen/Töne. Neue Folge ; 4). A 3961

Wirth, Andrzej: Der Prolog oder: Fragen eines lesenden Studenten. – In: AufBrüche, S. 215-224.

Wizisla, Erdmut: Brecht-Editionen. Sonderdruck aus: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte. Herausgegeben von Rüdiger Nutt-Kofoth und Podo Plachta. Bd. 2: Bausteine zur Geschichte der Edition. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005. S. 1-12.

### Kontaktadresse:

Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv  
10115 Berlin Chaussee-Straße 125, Tel: 030 – 28 305 70 0, Fax: 030 – 28 305 70 33  
Die Mitarbeiter des Brecht-Archivs und ihre Aufgabenbereiche:  
Dr. Erdmut Wizisla Archivleiter (e-Mail: [ewizisla@adk.de](mailto:ewizisla@adk.de))  
Dr. Rolf Harder Handschriftenbereich, Helene-Weigel-Archiv (e-Mail: [harder@adk.de](mailto:harder@adk.de))  
Uta Kohl – Sekretariat, Video- und Tonträgerarchiv (e-Mail: [kohl@adk.de](mailto:kohl@adk.de))  
Elke Pfeil Brecht-Weigel-GedenkstätteFotoarchiv(e-Mail: [pfeil@adk.de](mailto:pfeil@adk.de))  
Helgrid Streidt Bibliothek (e-mail: [streidt@adk.de](mailto:streidt@adk.de))

## Termine

# FEST

24.2. – 5.3.2006

Erst kürzlich ergab eine Umfrage des Instituts für Demoskopie Allensbach, dass für 22% der Deutschen Bertolt Brecht der bedeutendste deutschsprachige Schriftsteller des 20. Jahrhunderts ist. Damit liegt der Dichter hinter Thomas Mann an zweiter Stelle. Am 14. August 1956, vor nunmehr 50 Jahren, starb er. Dies ist Anlass, an die gemeinsame Arbeit von Kurt Weill

und Bertolt Brecht zu erinnern, die 1927 mit der Aufführung des *Mahagomny Songspiels* begann und 1933 im Pariser Exil mit den *Sieben Todsünden* endete – lässt man zwei später entstandene Vertonungen Brecht'scher Gedichte unberücksichtigt.

Beim Kurt Weill Fest werden nahezu alle diese Werke, die aus der gemeinsamen Feder von Weill und Brecht stammen, zur Aufführung gelangen. Chronologisch gesehen folgt nach dem *Mahagomny Songspiel* mit der *Dreigroschenoper* das Werk, das nicht nur die populärste Schöpfung des Autorengespans ist, sondern darüber hinaus zu den berühmtesten Werken der deutschen Theatergeschichte zählt. Das Kurt Weill Fest nähert sich dem Phänomen *Dreigroschenoper* in fünffacher Hinsicht: In zwei Verfilmungen aus den Jahren 1931 und 1962, in einem Festivalcafé, in dem das heute noch modern an-

mutende Marketingkonzept der 1920er Jahre erläutert wird, und mit den Interpretationen der berühmten Songs von Dominique Horwitz bzw. der Indie-Pop-Band Slut. 1928 entstand mit dem *Berliner Requiem* eine der ersten Rundfunkkompositionen. In der ursprünglichen Fassung war dabei auch die Ballade *Vom Tod im Wald* und der A cappella Chor *Zu Potsdam unter den Eichen* integriert. Beide basieren auf Texten von Brecht und wurden später einzeln veröffentlicht. In unserer Aufführung, die sich der unbekannteren „Urfassung“ des *Berliner Requiems* weitgehend annähert, werden die Ballade und der Chor ebenfalls erklingen.

Mit *Happy End* aus dem Jahr 1929 wollten die Verantwortlichen der *Dreigroschenoper* an deren Erfolg anknüpfen. Wir knüpfen wiederum an die erfolgreiche *Happy End*-Produktion unter der Regie von Herbert Olschok als Wiederaufnahme des letzten Kurt Weill Festes an. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, am 9. März 1930 in Leipzig uraufgeführt, ist die einzige „richtige“ Oper von Weill und Brecht. Als Neuproduktion wird das Werk das Kurt Weill Fest 2006 eröffnen. Die Schloper *Der Jasager* wird von Dessauer und Roßlauer Jugendlichen realisiert. Den Abschluss der Zusammenarbeit zwischen Weill und Brecht und des Kurt Weill Festes 2006 bilden *Die Sieben Todsünden* mit Helen Schneider und dem MDR Sinfonieorchester.

Diese umfassende Werkschau innerhalb von nur 10 Tagen dürfte einmalig sein in der Rezeptionsgeschichte von Weill und Brecht. Wir möchten, damit einen ersten Höhepunkt zum Brecht-Jahr 2006 beitragen und würden uns freuen, wenn Sie diesen mit uns und den vielen namhaften Künstlern aus allen Teilen der Welt feiern würden. Seien Sie herzlich willkommen zum Kurt Weill Fest 2006.

*Intendant Kurt Weill Fest Dessau*

## Programmübersicht:

Donnerstag, 23.02.2006 18.00 Uhr,

**Eröffnung der beiden Ausstellungen im Kurt-Weill-Zentrum / Haus Feininger**

Hella Guth: 10 Holzschnitte zu den Songs der „Dreigroschenoper“ (1932)

WEILL & BRECHT (im Haus Muche)

Ausstellungsdauer: 23.02. bis 23.04.2006

*Dienstag bis Sonntag, 10.00-18.00 Uhr*

*Freitag, 24.02.2006*

V1 19.00 Uhr, **Eröffnungsveranstaltung**

Musiktheater im Anhaltischen Theater Dessau  
„AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY“ PREMIERE

Mahagonny ist die Stadt der Glückseligkeit, in der man „alles dürfen darf“ – wenn man genug Geld hat. Wer seine Zeche nicht begleichen kann, wird mit dem Tod bestraft.

Doch bis zur Hinrichtung des Helden regiert nur ein Motto die Oper von Weill &

Brecht, dem sich auch die neue Produktion (Musikalische Leitung: Golo Berg; Regie:

Helmut Polixa) unterordnet: „Überall gibt es Mühe und Arbeit, aber hier gibt es Spaß!“

Koproduktion des Kurt Weill Festes Dessau mit dem Anhaltischen Theater Dessau

**V38 23.00 Uhr**, New Sounds im Beatclub Dessau **WHAT'S WRONG WITH US?**

Beginn des Rahmenprogramms mit Videokünstlern und DJs um 22 Uhr

Samstag, 25.02.2006

V2 10.00 Uhr, **Führung im Bauhaus Dessau**  
„MUSIK UND FESTE AM BAUHAUS“

V3 11.00 und V4 15.00 Uhr, **Märchenzelt am Kurt-Weill-Zentrum**

„WENN DIE HAIFISCHE MENSCHEN WÄREN...“

Eine Märchenwelt erwartet Kinder ab 6 Jahren: Am Lagerfeuer werden Geschichten

von Brecht erzählt, wird gebastelt, gesungen und ein wärmender Punsch gekocht.

V5 15.00 Uhr, **Festivalcafé im Steigenberger Hotel Fürst Leopold**

SALOME KAMMER IM GESPRÄCH

Die Schauspielerin und Sängerin Salome Kammer, die kürzlich in Edgar Reitz'

Mehrteiler *Heimat 3* erneut zu Fernsehpopularität gekommen ist, spricht über ihren Zugang zu Kurt Weill und ihre vielfältigen künstlerischen Aktivitäten.



**V6 17.00 Uhr, Schauspiel mit Musik im Anhaltischen Theater Dessau**

„HAPPY END“ WIEDERAUFNAHME VOM KURT WEILL FEST 2005

Die Persiflage auf zeitgenössische Gangsterfilme, die vom Erfolgsgespann der *Dreigroschenoper* Weill, Brecht & Hauptmann geschrieben wurde, enthält einige der berühmtesten Weill-Songs. Die Produktion feierte – „von schenkelklopfenden Zuschauern höchst vergnügt zur Kenntnis genommen“ (Opernwelt) – 2005 ihre Premiere.

*Koproduktion des Kurt Weill Festes Dessau mit dem Anhaltischen Theater Dessau*

**V7 19.00 Uhr, Konzert in der Marienkirche**

„Berliner Requiem“ & „Mahagony Songspiel“  
Erstmals seit den 1920er Jahren werden in Deutschland die originalen Zeichnungen von Caspar Neher zur Musik des *Mahagony Songspiels* wieder projiziert. Eine weitere Rarität ist die Darbietung des *Berliner Requiems*, wie sie für die Uraufführung 1928 von Weill & Brecht vorgesehen war.

**V8 22.00 Uhr, New Sounds im Bauhaus Dessau „slut plays weill“**

Die Ingolstädter Band Slut, die mit ihren melancholischen Indie-Pop-Perlen u.a. im Vorprogramm von Robbie Williams im Münchener Olympia-Stadion aufgetreten ist, präsentiert ihre eigene Version der Songs aus der *Dreigroschenoper*.

Kooperation des Kurt Weill Festes Dessau mit der Stiftung Bauhaus Dessau und dem *Beatclub Dessau*

Sonntag, 26.02.2006

**V9 11.00 Uhr, Kammerkonzert im Schloss Georgium (Tischbeinsaal)**

Philharmonia Quartett

Das zweifach mit dem ECHO Klassikpreis ausgezeichnete Streichquartett, bestehend aus Mitgliedern der Berliner Philharmoniker, spielt in Dessau Werke von Brahms, Britten und natürlich von Kurt Weill.

**V10 11.00 Uhr, Lied-Performance im Schloss Köthen (Spiegelsaal)**

„BRECHT-TISCH“

Absolventen des Studiengangs „Musical“ der Universität der Künste Berlin

(Projektleitung: Prof. Peter Kock) bieten ein buntes Programm mit Brecht-Liedern.

*Kooperation des Kurt Weill Festes Dessau mit der Universität der Künste Berlin*

**V11 15.00 Uhr, Festivalcafé im Steigenberger Hotel Fürst Leopold**

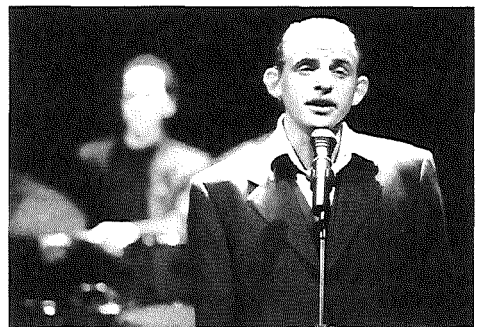
„ZEIT, GENIE UND MARKETING“

Das Erfolgsrezept *Dreigroschenoper* Ulrich Fischer beleuchtet das moderne Marketingkonzept der „Bettleroper“, durch das die Autoren nicht bettelarm wurden, sondern viel Geld verdienten.

**V12 15.00 Uhr, Führung im Bauhaus Dessau**

„BRECHT, BAUHAUS & die nordseekrabben“

**V13 17.00 Uhr, New Sounds im Anhaltischen Theater Dessau**



„BEST OF DREIGROSCHENOPER“

„Neue Zähne für den Haifisch“, titelte die Nürnberger Zeitung über Dominique Horwitz

„allerallerallerneueste Fassung“ der Songs aus dem populärsten Werk von Weill & Brecht.

V14 20.30 Uhr, **Film im K.I.E.Z.**

„DIE DREIGROSCHENOPER“ (D 1931)  
Der Film „ist mit seiner Kombination aus Schnoddrigkeit, Tempo, politisch-moralischem Ernst und schräger Energie eine der zeitlosen Köstlichkeiten“. (epd Film)  
Montag, 27.02.2006

V15 19.00 Uhr, **Film im K.I.E.Z.**

„HUNDERT JAHRE BRECHT“ (D 1998)  
Im Zentrum der Spielfilmcollage von Ottokar Runze mit Meret Becker u.a. steht Brechts Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus.

V16 19.30 Uhr, **Liederabend im Kurt-Weill-Zentrum / Haus Feininger**

„BRECHT & DAS UNVERNÜNFTIGE“  
„Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!“ – diesem Motto verpflichtet ist der Brecht-Abend der Chansonette Gabriele Kentrup.

V17 21.00 Uhr, **Film im K.I.E.Z.**

„DIE DREIGROSCHENOPER“ (D/F 1962)  
Wolfgang Staudtes wenig bekannte Verfilmung kann mit so bekannten Darstellern wie Curd Jürgens, Gert Fröbe und Hildegard Knef aufwarten.

Dienstag, 28.02.2006

V18 19.30 Uhr, **Schuloper im Liborius-Gymnasium**

„DER JASAGER“ & „DER NEINSAGER“  
PREMIERE  
Brechts Schulopern *Der Jasager* und *Der Neinsager*, vertont von Weill (1930) und Bredemeyer (1990), werden umgesetzt durch Desauer Schüler und Jugendliche.  
Koproduktion des Kurt Weill Festes Dessau mit dem Förderkreis der Musikschule der Stadt Dessau e.V. und dem Anhaltischen Theater Dessau

V19 20.00 Uhr, **Musikkabarett im Brauhaus**

„BRECHT & DIE KNEF“  
Tabea und Tobias Wollner treten deutschland-

weit mit ihren preisgekrönten Chansonprogrammen

auf. Beim Kurt Weill Fest präsentieren sie Lieder von Brecht und Hildegard Knef, die 1962 in der *Dreigroschenoper*-Verfilmung (siehe V17) mitwirkte.

Mittwoch, 01.03.2006

V20 19.00 Uhr, **Lesung in der Anhaltischen Landesbücherei (Hauptbibliothek)**

„BRECHT & DIE FRAUEN“  
Die Autorin Sabine Kebir erregte Aufsehen durch ihre Publikationen über Brechts Frauengeschichten. Im Frühjahr 2006 wird ihre Biografie über Ruth Berlau erscheinen.  
Kooperation des Kurt Weill Festes Dessau mit der Anhaltischen Landesbücherei

V21 19.30 Uhr, **Schuloper im Liborius-Gymnasium** „DER JASAGER“ & „DER NEINSAGER“ siehe V18

V22 19.30 Uhr, **Dinner mit Musik im Restaurant Pächterhaus**

„BRECHT & DAS ESSEN“  
Zum exquisiten Menü des Restaurants Pächterhaus präsentiert das Trio Trikolore kleine musikalische Kostbarkeiten von Kurt Weill, Hanns Eisler, Peter Kreuder, Robert Stolz u.a.

Donnerstag, 02.03.2006

V23 16.00 Uhr, **Führung im Bauhaus Dessau**  
„BRECHT, BAUHAUS & DIE NORDSEEKRABBen“

V24 19.30 Uhr, **Brecht-Schauspiel im Anhaltischen Theater Dessau**

„DER GUTE MENSCH VON SEZUAN“  
Produktion des Anhaltischen Theaters Dessau im Rahmen des Kurt Weill Festes Dessau

V25 19.30 Uhr, **New Sounds in der Marienkirche**

„DIE LIEBE FÄNGT ERST AN“  
Ein musikalisches Zusammentreffen mit B.B.  
Das Cristin Class Trio & l'arc six, unterstützt vom schwedischen Jazz-Posaunisten Nils Landgren, überrascht mit neuen Vertonun-

gen und Arrangements Brecht'scher Balladen.

Kooperation des Kurt Weill Festes Dessau mit dem Beatclub Dessau

V26 19.30 Uhr, **Dinner mit Musik im Restaurant Pächterhaus**, „BRECHT & DAS ESSEN“  
siehe V22

Freitag, 03.03.2006

V27 19.00 Uhr, **Lied-Recital im Anhaltischen Theater Dessau**

BARBARA HENDRICKS

Ob Oper, Lied, Musical, Spiritual oder Jazz-Gesang: Barbara Hendricks' musikalisch schier grenzenloses Potenzial zwingt selbst die Kritiker zu purer Bewunderung.

Die Sopranistin gastiert regelmäßig bei den führenden Festivals sowie Opern- und Konzerthäusern auf der ganzen Welt – und nun auch beim Kurt Weill Fest Dessau.

V28 19.30 Uhr, **Dinner mit Musik im Restaurant Pächterhaus**, „BRECHT & DAS ESSEN“  
siehe V22

V29 22.00 Uhr, **Jazz in der Gründerzeitvilla Krötenhof**

„BRECHT & JAZZ“

Das Lars Duppler Trio gestaltet die diesjährige Jazz-Nacht im Krötenhof. Es erklingen in eigenen Arrangements Werke von Weill & Brecht, präsentiert ihre eigene Version der Songs aus der *Dreigroschenoper*.

Kooperation des Kurt Weill Festes Dessau mit der Stiftung Bauhaus Dessau und dem Beatclub Dessau

Samstag, 04.03.2006

V30 15.00 Uhr, **Festivalcafé im Steigenberger Hotel Fürst Leopold**

„„ABER HIER GIBT ES SPASS?““

Gedanken über die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Das Festivalcafé wird von Joachim Lucchesi, einem der renommiertesten Brecht-Forscher Deutschlands, bestritten.

V31 17.00 Uhr, **Musiktheater im Anhaltischen Theater Dessau**, „AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY“

siehe V 1

V32 19.00 Uhr, **Musikalische Lesung in der**

**Kreissparkasse Bitterfeld**

„ROUND ABOUT WEILL & BRECHT“

Das Jazz-Duo Trovesi/Coscia in der ungewöhnlichen Besetzung Klarinette und Akkordeon liefert mit eigenen Bearbeitungen u.a. aus der *Mahagonny*-Oper denmusikalischen Rahmen für Salome Kammers Rezitation Brecht'scher Texte.

V33 19.30 Uhr, **Brecht-Schauspiel im Kultur-Theater-Chamäleon, Wittenberg**

„DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT“

Produktion des Kultur-Theaters-Chamäleon im Rahmen des Kurt Weill Festes Dessau

V34 21.00 Uhr, **Ball im Restaurant Kornhaus**, „HOTEL ZUM REICHEN MANNE“

Sonntag, 05.03.2006

V35 11.00 Uhr, **Lied-Recital im Bauhaus Dessau**

SALOME KAMMER ARTIST-IN-RESIDENCE 2006

„Die stimmlichen und darstellerischen Möglichkeiten dieser Frau sind hinreißend“

(Süddeutsche Zeitung). Bei der Matinee im Bauhaus zeigt die faszinierende Künstlerin Salome Kammer all ihre musikalischen Facetten in einem Soloprogramm.

V37 17.00 Uhr, **Abschlussveranstaltung**

Konzert im Anhaltischen Theater Dessau

„DIE SIEBEN TODSÜNDEN“

In der konzertanten Aufführung des letzten gemeinsamen Werkes von Weill &

Brecht singt die bejubelte Weill-Interpretin Helen Schneider die Rolle der Anna. Das

MDR Sinfonieorchester spielt außerdem Werke der Komponisten Dessau, Eisler und

Halffter, die im Kontext zu Bertolt Brecht stehen. Kooperation des Kurt Weill Festes Dessau mit dem MDR

*Nähere Informationen & KARTENSERVICE*

*Tel: 0180.5 564 564 (12 Cent/Min.)*

*Fax: 0341-2124682*

*[www.kurt-weill-fest.de](http://www.kurt-weill-fest.de)*



## Literaturforum im Brecht-Haus Berlin

Veranstaltungen Januar bis März 2006

Dienstag, 24.1. 2006, 20 Uhr

Brecht-Programm

„ARTige Lieder & Lyrik von Bertolt Brecht zu Politik und Kunst“ **Mit CHRISTINE OSTERBERGER (Gesang) und HANS ZINKL (Gitarre, Klavier)**

Neben bekannten Liedern aus der Dreigroschenoper wird in diesem Programm besonderes Augenmerk auf selten bis nie gehörte Lieder und Songs in Vertonung von Hanns Eisler, Paul Dessau, Kurt Weill und F.S. Bruinier gelegt.

Mittwoch, 25.1.2006, 20 Uhr

Buchvorstellung **MARTHA SCHAD** „Essen mit Brecht und Weigel“

Es gibt fast in jedem Werk Brechts eine Szene, in der ein Mensch nicht als Dialektiker, sondern als Kreatur gezeigt wird, die isst und trinkt. Und oft kommt das Fressen vor der Moral, wie in Brechts „Dreigroschenoper“. Brecht, der sich selbst als schlechten Esser bezeichnete, bewunderte Menschen mit großem Appetit. Zeit lebenshaftete ihm an, dass er nur das gerne aß, was es in seiner Heimatstadt Augsburg zu Essen gegeben hatte, wie Kartoffelsalat, Koteletts und Holunderkuchlein. Bayerisches Bier liebte er. Seine Oktoberfestbesuche mit der großen Gierhe sind „bayerische Heimattage“ anstelle „preußischer Scheußlichkeiten“. Helene Weigel, die Wienerin, hat manche Lebenskrise durch ihre Kochkünste gemildert. Ihr handschriftlich hinterlassenes Kochbuch weist vor allem Gerichte der österreichisch-böhmischen Küche auf, mit einigen Rezepten aus der Exilzeit.

**6.-10.2. 2006, Brecht-Tage**

„Krise und Kritik“ – zwei Projekte, eine Zeitschrift – 1931/2006

28. INTERNATIONALE BRECHT-TAGE Berlin

Ausgehend von dem bislang wenig bekannten Projekt einer Zeitschriftengründung unter Leitung Brechts und Benjamins 1931, werden das histo-

rische Unternehmen selbst sowie der Entwurf einer Zeitschrift „Krise und Kritik 2006“ in Vorträgen und Diskussionen zu den titelgebenden Begriffen vorgestellt. Das ursprüngliche – und gescheiterte – Projekt sah eine Zeitschrift vor, die mit den Mitteln der Kritik die „Krise auf allen Gebieten der Ideologie festzustellen und herbeizuführen“ hatte. Zugleich sollte die Zeitschrift Instrument zur Untersuchung der Rolle der Intellektuellen sein und Kategorien von Kritik überprüfen. Im Vordergrund heute soll die Anwendbarkeit der alten Fragen stehen: Lassen sich die Erscheinungsformen gegenwärtiger Krisen als Facetten einer „großen umfassenden Krise“ charakterisieren, wie es Brecht und Benjamin versuchten? Wovon reden wir, wenn wir von Krise reden? Was wollen wir, die wir uns in doppeltem Sinn in einer kritischen Epoche befinden, erreichen? Kurz: Welchen Nutzen soll Kritik haben und wohin soll sie führen? Wozu kritisch denken, wenn der Erkenntnisgewinn keine praktische Folgen hat?

Montag, 6.2.2006, 20 Uhr:

Vortrag

**ERDMUT WIZISLA** „Krise und Kritik‘ 1930/31. Bestandsaufnahme eines Scheiterns“

Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs und kommissarischer Leiter des Walter Benjamin Archivs, berichtet über die 75 Jahre zurückliegende Geschichte des ursprünglichen Projekts.

Vortrag

**THOMAS MARTIN** „Kritische Rundschau oder Krisensitzung?“

Thomas Martin, in Berlin lebender Autor, befasst sich mit Krisenmeldungen und Formen von Kritik im deutschen Journalismus der Gegenwart. Dienstag, 7.2. 2006, 20 Uhr

Diskussion

„Gesellschaft mit begrenzter Haftung“

**Mit MARISTELLA SVAMPA, WOLFGANG ENGLER und FRANZ SCHULTHEIS**

„Was ist und wann leben Menschen geschichtlich in einer kritischen Epoche?“ Deutungen und Theorien für kritische Geschichtsabschnitte wurden und werden unablässig publiziert, aber wie sieht es mit unserem Krisenbewusstsein aus?

Maristella Svampa, Soziologin in Buenos Aires

und Paris, Wolfgang Engler, Soziologe und Rektor der Schauspielschule „Ernst Busch“ in Berlin, und Franz Schultheis, Soziologe in Genf, diskutieren zu Begriff und Formen der Krise heute. Einführung und Übersetzung aus dem Spanischen von Hugo Velarde.

Mittwoch. 8.2.2006, 20 Uhr  
Gespräch

„Angewandte Kritik“

Mit **KATHRIN TIEDEMANN, ANDREAS FANIZADEH** und **KATJA KIPPING**

Moderation **HUGO VELARDE**, Berlin, Philosoph und Redakteur der Zeitschrift „Gegner“  
„Krise und Kritik in der Generationenfolge“. Können kulturelle, politische und generationale Brüche als Kommunikationsvorgänge angewandt werden? – Kathrin Tiedemann, Intendantin des Forum Freies Theater in Düsseldorf, Andreas Fanizadeh, Verleger und Journalist in Berlin sowie Katja Kipping, stellvertretende Parteivorsitzende der Linkspartei. PDS versuchen, das Genre Kritik seiner vermeintlichen Selbstbestimmtheit zu entkleiden.

Donnerstag. 9.2.2006, 20 Uhr  
Gespräch

„Staatsbürgerkunde“

Mit **WOLFGANG ENGLER** und **GUILLAUME PAOLI**

Wolfgang Engler, Autor des Buches „Bürger, ohne Arbeit“, im Gespräch mit Guillaume Paoli, Publizist und Mitbegründer der „Glücklichen Arbeitslosen“. Keine Krise wird heute so oft besprochen wie die der Arbeitsgesellschaft. Obgleich sich die Kritiker über Ursachen und Symptome einig sind, weichen ihre Überwindungsvorstellungen erheblich voneinander ab. Engler plädiert für ein staatlich garantiertes Grundeinkommen für jedermann – die Emanzipation des Bürgers von der Arbeit sei die Vervollkommnung des politischen Ideals der Aufklärung. Hingegen legt Paoli den Akzent auf die Herstellung sozialer Gefüge abseits von Staat und Markt. Allein das Prinzip Gegenseitigkeit sei imstande, mit dem herrschenden Wirtschaftsegoismus zu brechen. Ein Meinungsaustausch über Möglichkeiten und Wege der Neugestaltung.

Freitag. 10.2.2006, 20 Uhr

Vortrag und Film

„Sind Sie damit zufrieden?“

Mit **ROBERT MISIK, GUILLAUME PAOLI** und **THOMAS MARTIN**

Wie sieht der Themenkomplex Krise und Kritik im Jahr 2006 aus? Auf der Suche nach anregenden Meinungen haben Guillaume Paoli und Thomas Martin namhafte und weniger bekannte Kritiker befragt. Zum Abschluss der Brecht-Tage werden die filmisch festgehaltenen Interviews präsentiert. Es sprechen u.a. Noam Chomsky, Sophie Freud, Richard Sennett, Robert Menasse, Diedrich Diederichsen, Serge Latouche, Bernard Stiegler, Hans-Joachim Maaz, Jean-Pierre Dupuy. „Zwischen den Katastrophen. Die Intellektuellen und die Utopie“. Robert Misik, Autor und Journalist aus Wien berührt eine seltene Charakteristik Intellektueller: schonungslos sich selbst gegenüber und bereit, an die Grenzen der intellektuellen Konsequenz zu gehen. Gibt es sie noch, und wenn ja: Wer wäre heute zu nennen?

Dienstag. 28.2.2006, 20 Uhr

Buchvorstellung und Gespräch

ERNST SCHUMACHER „Mein Brecht“

**Im Gespräch ALBERT OSTERMAIER**

In „Mein Brecht“ stellt E. Schumacher Brechts dramaturgische, schriftstellerische und gesellschaftliche Überlegungen sowie künstlerischen Entwicklungen in einen genau beobachteten historisch-politischen Raum. Das Werk Brechts und seine Bedeutung als der große deutsche Dramaturg werden unter der besonderen Wahrnehmung der politischen Rahmenbedingungen seiner Zeit zum Spiegel einer historischen Epoche, deren Auswirkungen sich bis in unsere Gegenwart erstrecken. Das Buch verweist vehement auf die intensive Beziehung, die Literatur und Theater mit ihrer Zeit eingehen, wenn sie eine der wichtigsten sinnstiftenden und gesellschaftlichen Funktionen einnehmen: die der kritischen Beobachtung. So versteht sich auch das Gespräch zwischen Albert Ostermaier und Ernst Schumacher als ein Aufeinandertreffen zweier Generationen, das die Aktualität des Brechtschen Denkens in unserer Zeit untersuchen wird.

Veranstaltungsbegleitende Ausstellung  
30.01. bis 6.03.06 **FRANZISKA HAUSER „Die  
Krise kriegen – Jugend und Kritik“** (Foto-  
grafie)

Die Brecht-Tage begleitet die Ausstellung „Die  
Krise kriegen – Jugend und Kritik“ der Fotogra-  
fin Franziska Hauser. Eine Serie von Porträts  
junger Menschen – und potentieller Kritiker –  
zwischen 15 und 20 Jahren, die zu ihrem Um-  
gang mit und ihrem Verständnis von Kritik be-  
fragt wurden. Die hier vorgestellten Antworten  
bieten das widersprüchliche Zeugnis einer spe-  
ziellen kritischen Epoche: der Adoleszenz.

*Nähere Informationen:*

*Literaturforum im Brecht-Haus*

*Chausseestraße 125*

*10115 Berlin*

*Tel.: +49 (30) 2822003*

*Fax: +49 (30) 2823417*

*Web: [www.lfbrecht.de](http://www.lfbrecht.de)*



## **Popklub im Jungen Theater Augsburg**

**Freitag, 10.2.2006, 21.00 Uhr**

**popklub goes Brecht Falko Hennig** (*Die Simp-  
sons, Johnny Cash*) und Brecht-Experte **Jan  
Knopf** mit einer Talkrunde zum 50. Todestag  
des großen Augsburgers. Im Leben Brechts spiel-  
ten Autos immer eine ganz besondere Rolle, di-  
rekt „Zärtlichkeit“ soll er empfunden haben für  
seinen Steyr, den er ergatterte, weil er der öster-  
reichischen Automobilschmiede Steyr ein Ge-  
dicht widmete: „Singende Steyrwagen“. Alles  
weitere über Brecht und seine Autos (samt den  
dazugehörigen Frauen) bei dieser empfehlenswer-  
ten Veranstaltung.

Eintritt 8 Euro, Junges Theater Augsburg, im  
Kulturhaus abraxax, Sommestraße 30  
Nähere Informationen: 0821 / 444-2995

## **Es ist ein Vergnügen des Menschen, sich zu verändern.**

### **Auftaktveranstaltungen zum Brecht-Gedenkjahr**

„... Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Län-  
der wechselnd...“ – das charakterisiert die Aus-  
stellung zu Brechts Residenzen, welche die Fest-  
woche rund um Brechts Geburtstag im Jahr sei-  
nes 50. Todestages begleitet. Weitere Highlights  
der Brecht-Woche sind der Vortrag mit Dirk Hei-  
ßerer, die Buchpräsentation mit Martha Schad,  
eine Filmnacht zu Bert Brecht und die Ausstel-  
lungseröffnung mit Sängerin Sylvia Anders,  
Brecht-Forscher Joachim Lucchesi und Pianist  
Justus Noll.

Montag, 06.02.2006:

**Bayern Quer:** „Aus den Zufällen muss man was  
machen“. Bertolt Brecht und Marieluise Fleißer,  
Vortrag mit Dirk Heißerer und Live-Musik  
Ort: Hoffmann Keller, Kasernstraße 4-6, Augs-  
burg Beginn: 20.30 Uhr

Eintritt: 9 €

Kartenreservierungen:

Buchhandlung am Obstmarkt, Tel. 0821/518804  
Theater Augsburg, Tel. 0821/324-4900

Die 1901 in Ingolstadt geborene Marieluise  
Fleißer kennt Brecht zunächst nur von seinen  
Stücken. Auf Brechts Einladung hin besuchte sie  
1918 in den Kammerspielen München die Gene-  
ralprobe zu Brechts „Leben Eduards des Zwei-  
ten von England“, ist aber noch zu schüchtern,  
um ihn anzusprechen. Zum ersten persönlichen  
Treffen mit Brecht kommt es etwas später bei  
Lion Feuchtwanger. Brecht verspricht ihr, sich  
für sie einzusetzen. Ihr Theaterstück „Fegefeuer  
in Ingolstadt“ wird auch dank Brechts Unter-  
stützung ein Erfolg.

Dr. Heißerer spürt in seinem Vortrag der au-  
ßergewöhnlichen Beziehung des Augsburgers  
Brecht mit der Ingolstädterin Marieluise Fleißer  
anhand von Texten und Briefen nach. Umrahmt  
wird die Veranstaltung von Volksmusik aus Bay-  
ern.

Mittwoch, 08.02.2006:

**„Komm und setz dich, lieber Gast. Am Tisch mit Bertolt Brecht und Helene Weigel,“**

Buchpräsentation mit Dr. Martha Schad

Ort: Cafe im Thalia Kino, Am Obstmarkt 5, Augsburg  
Beginn: 19.00 Uhr

Eintritt: 8 €

Kartenreservierungen: Buchhandlung am Obstmarkt, Tel. 0821/518804

Es gibt fast in jedem Werk Brechts eine Szene, in der ein Mensch nicht als Dialektiker, sondern als Kreatur gezeigt wird, die isst und trinkt. Tischgemeinschaften kommen in den Theaterstücken häufig vor.

Wo lagen die kulinarischen Vorlieben von Bertolt Brecht und Helene Weigel? Brecht, der sich selbst als schlechten Esser bezeichnete, bewunderte Menschen mit großem Appetit. Zeitlebens haftete ihm an, dass er nur das gerne aß, was es in seiner Heimatstadt Augsburg zu Essen gegeben hatte, wie Kartoffelsalat, Koteletts und Holunderkuchlein. Bayerisches Bier liebte er.

Helene Weigel, die Wienerin, hat manche Lebenskrise dadurch gemildert, dass sie so gut kochen konnte. Ihr handschriftlich hinterlassenes Kochbuch weist vor allem Gerichte der österreichisch-böhmischen Küche auf mit einigen Rezepten aus der Exilzeit. Barbara Brecht-Schall gab die Erlaubnis, Rezepte in dieses Buch aufzunehmen.

Donnerstag, 09.02.2006:

**Filmnacht mit Filmen von und über Bertolt Brecht**

Ort: Thalia Kino, Am Obstmarkt 5, Augsburg

Beginn: 20.00 Uhr

Eintritt: 7 €, KAROCARD-Besitzer 6 €

Kartenreservierungen:

Thalia Kino, Tel. 0821/3497477

10.02.-28.02.2006:

**Ausstellung zu Brechts Residenzen**

Ort: Foyer der Stadtwerke Augsburg,

Hoher Weg 1, Augsburg

Öffnungszeiten: Mo-Do 8.00-18.00 Uhr, Fr.

8.00-16.00 Uhr

Eintritt frei

Die Ausstellung dokumentiert Brechts Wohnhäuser von seiner Geburt bis zu seinem Tod. Die Wohnorte reichen von Augsburg über Berlin,

Ammersee, die Exilorte in Skandinavien und den USA bis zu den Nachkriegsdomizilen in der Schweiz, in Buckow und Berlin. Neben historischen und aktuellen Photographien und Modellen der Gebäude geben Textpassagen aus seinem literarischen Schaffen Einblicke in das persönliche Wohnumfeld von Bertolt Brecht und Helene Weigel.

10.02.2006: Eröffnung der Ausstellung durch Dr. Rainer Weiss (Geschäftsführer Suhrkamp Verlag) und musikalischer Umrahmung mit Sängerin Sylvia Anders, Brecht-Forscher Dr. Joachim Lucchesi und Pianist Dr. Justus Noll.

Ort: Stadtwerkesaal und Foyer, Hoher Weg 1, Augsburg  
Beginn: 19.00 Uhr

Eintritt: 15 €, KAROCARD-Besitzer 12 €

Kartenreservierungen: Stadtwerke Augsburg Kundencenter, Tel. 0821/324-8145  
Buchhandlung am Obstmarkt, Tel. 0821/518804

**Flucht und Zuflucht:**

Augsburg, Berlin, Los Angeles, Buckow

Von den vielen Städten, die im Leben Bertolt Brechts eine Rolle spielten, waren vier besonders wichtig: Augsburg, die Geburtsstadt, Berlin, die Stadt seiner größten Triumphe, Los Angeles, die Stadt des Exils und Buckow, der friedliche Alterssitz. Sängerin Sylvia Anders, Brecht-Forscher Joachim Lucchesi und Pianist Justus Noll spüren Brechts Stimmungen und Gedanken nach, die von der kämpferisch anklagenden „Legende vom toten Soldaten“ über die sarkastischen „Hollywood-Elegien“ bis zu den melancholischen Naturbetrachtungen der „Buckower Elegien“ reichen.

Die Veranstaltungswoche wird präsentiert von den Stadtwerken Augsburg, der Buchhandlung am Obstmarkt und dem Brecht-Weigel-Haus in Buckow, einer Einrichtung der Kultur-GmbH Märkisch-Oderland.



Von hier. Für uns.

**Stadtwerke Augsburg**

Energie, Wasser, Verkehr.

KURT WEILL

# FEST

DESSAU 24.2. – 5.3.2006

# WEILL & BRECHT

24. FEBRUAR – 26. FEBRUAR – 1. MÄRZ

## „AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY“

Musikalische Leitung: Golo Berg, Regie: Helmut Polixa, Ausstattung: Stefan Rieckhoff

25. FEBRUAR

## „BERLINER REQUIEM“ & „MAHAGONNY SONGSPIEL“

u.a. mit Salome Kammer ARTIST-IN-RESIDENCE, musikFabrik Köln

Musikalische Leitung: Stefan Asbury

28. FEBRUAR

## „BEST OF DREIGROSCHENOPER“

Konzert mit Dominique Horwitz

3. MÄRZ

## BARBARA HENDRICKS

Lied-Recital

5. MÄRZ

## „DIE SIEBEN TODSÜNDEN“

Konzertante Aufführung u.a. mit Helen Schneider,

MDR Sinfonieorchester

Musikalische Leitung: Fabrice Bollon

Informationen & Kartenservice

0180 5 564 564

[www.kurt-weill-fest.de](http://www.kurt-weill-fest.de)



# Bre

Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg  
DPAG, Postvertriebsstück, Entgelt bezahlt, 13182

\*13182#000#0106\*

65

Dr. Herbert und Monika  
Märzhäuser  
Arthur-Piechler-Straße 9  
86161 Augsburg

!  
nbuch

Bertolt Brecht  
Ausgewählte Werke in sechs Bänden  
st 3732. ca. 4.000 S.



# suhrkamp taschenbuch