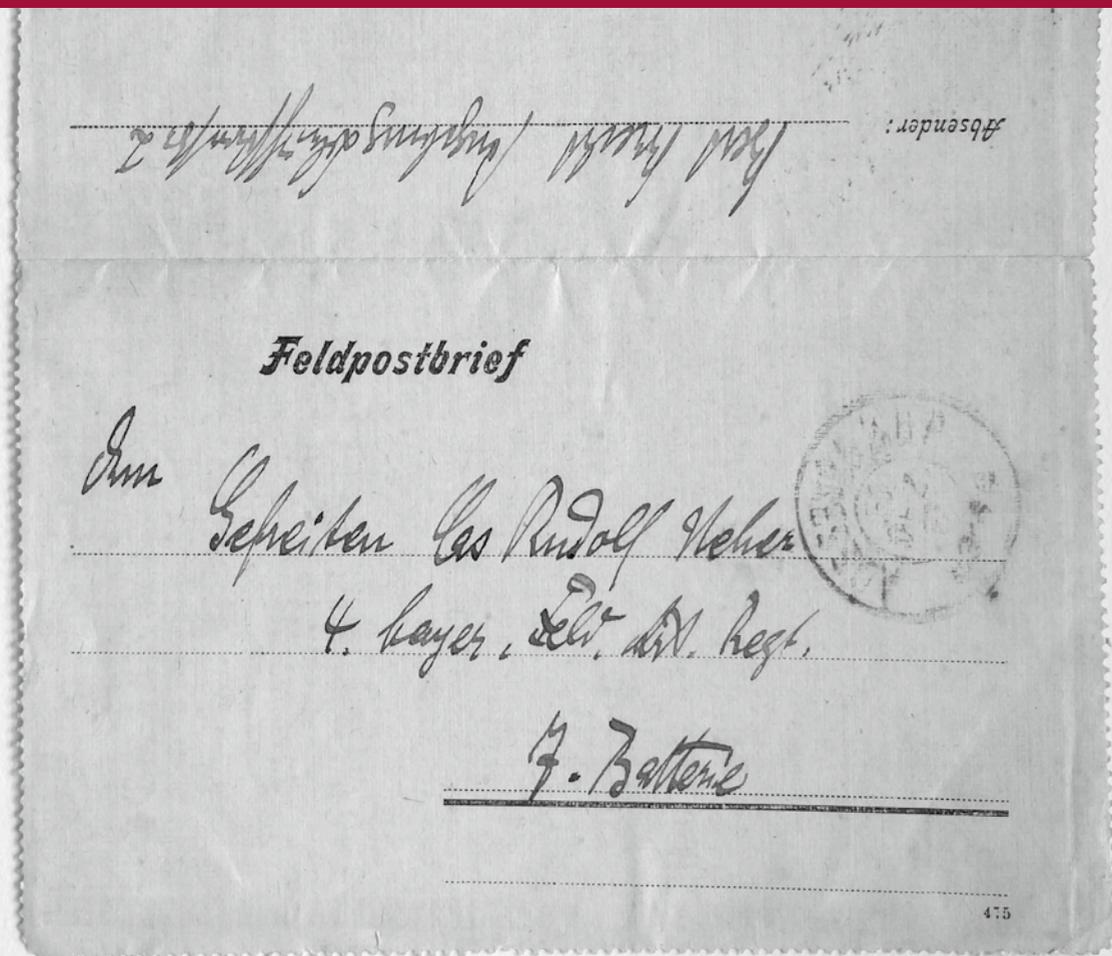


DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

22. JAHRGANG
HEFT 3/2015



BRECHT-BRIEF AN CASPAR NEHER IM FAKSIMILE (FOTO)
WEITERER BRECHT-BRIEF IN OSLO AUFGETAUCHT
„MAKARONNY“-PARODIE VON MARCELLUS SCHIFFER
BRECHT UND HEINRICH MANN BEI WEDEKIND

Wibner

fantasievoll & farbenfroh

Es war einmal ein Rabe ...

Kinder illustrieren Brecht

ISBN 978-3-89639-947-2 | 96 Seiten | 9,80 €



**BRECHT
FÜR GROSS
UND KLEIN**



WISSENSWERT & AUFSCHLUSSREICH

Und dort im Lichte steht Bert Brecht.
Rein. Sachlich. Böse.

Die Schätze der Brechtsammlung der Staats-
und Stadtbibliothek Augsburg

ISBN 978-3-89639-932-8 | 204 Seiten | 9,80 €



Zum Brechtfestival 2014 hat die Stadt Augsburg ein Buch mit den schönsten Werken aus einem Mal- und Zeichenwettbewerb sowie den Katalog zur Ausstellung in der Stadtparkasse mit Abbildungen von Originaldokumenten (Auszüge privater Korrespondenz, Zeitungsausschnitte ...) herausgegeben. Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Wißner-Verlag – auch im Internet: www.wissner.com

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

FREUNDSCHAFT

Brief Brechts an Caspar Neher, 29.12.1917 . . .	3
<i>Jürgen Hillesheim</i>	

Brechts Korrespondenz mit dem Gyldendal Norsk Forlag	8
<i>Finn Iunker</i>	

Zusammenarbeit Augsburg – Brecht-Zentrum Zhytomyr (mf)	12
---	----

BEGEGNUNGEN

Die lachende Dame	13
Brecht und Heinrich Mann bei Wedekinds letzter Lesung <i>Dirk Heiße</i>	

THEATER

Dessau braucht Kurt Weill und weiß ihn zu schätzen	23
Das 23. Kurt-Weill-Fest in Dessau-Roßlau <i>Andreas Hauff</i>	

Rote Zibebe weitgehend rekonstruiert	33
<i>Michael Friedrichs</i>	

Makarony – eine Schiffer-Speise der besonderen Art	41
<i>Ulrich Fischer</i>	

BRECHT INTERNATIONAL

Rise and Fall of the City of Mahagonny at The Royal Opera House, London	28
<i>Charlotte Ryland</i>	

BRECHTKREIS

Die Brecht-Gesellschaft in Buckow	32
<i>Arno Gassmann</i>	

Neues vom Brecht-Kreis Augsburg (mf)	22
--	----

REZENSIONEN

Die Chancen des Gedichts	18
Eine Erinnerung an die legendäre Poetik-Anthologie von 1955 „Mein Gedicht ist mein Messer“ mit einer Spurensuche nach Bertolt Brechts Lyrikverständnis <i>Karl Greisinger</i>	

Brechts illustrierer Laotse	30
<i>Volkmar Häußler</i>	

Kurt Weill in Paris: überraschende Erfahrungen	35
<i>Andreas Hauff</i>	

Brecht liest Hegel: Dialektik als Vergnügung.	39
<i>Michael Friedrichs</i>	

KLEINIGKEITEN

„Mit den Fingernägeln auskratzen“	46
<i>Gerhard Müller</i>	

„Zur Kenntlichkeit entstellen“: Kein Brecht-Diktum.	47
<i>Dirk Heiße</i>	

„Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“ – Kein Valentin-Spruch	48
<i>Dirk Heiße</i>	

Erneut konnte durch private Initiative ein früher Brecht-Brief von zentraler Bedeutung für Augsburg gesichert werden, und erneut dürfen wir ihn unseren Lesern im Faksimile präsentieren: den Brief an Caspar Neher vom 29. Dezember 1917. Dieser Brief ist der Forschung bekannt, aber welcher Unterschied ist es, wenn man den handschriftlichen Feldpostbrief vor Augen hat!

Ein weiterer Brief Brechts, den wir abdrucken dürfen, ist eine Neuentdeckung – kurz und wohl in der Eile täglicher Erledigungen im Exil geschrieben, vielleicht sogar ohne Durchschlag. Finn Iunker hat ihn entdeckt und kommentiert, und so erfahren wir mehr über den Kontakt Brechts zu Nordahl und Harald Grieg.

Dirk Heißer hat Brecht und Heinrich Mann bei Frank Wedekinds letzter Lesung vorortet – und vor allem hat er die ebenso berühmte wie unbekanntere Aufführung „Die rote Zibebe“ 1922 an den Münchner Kammerspielen weitgehend rekonstruieren können – das schreibt er hier, auf das andere, einen umfangreichen Beitrag in der Zeitschrift Juni, weisen wir hin.

Ulrich Fischer hat eine *Mahagonny*-Parodie von Marcellus Schiffer entdeckt, die noch der Aufführung harret.

Andreas Hauff berichtet vom Weill-Fest in Dessau, Charlotte Ryland bespricht die vielbeachtete *Mahagonny*-Inszenierung in London, Arno Gassmann berichtet über die Brecht-Gesellschaft in Buckow, Karl Greisinger erinnert an eine wichtige Lyrik-Anthologie vor 50 Jahren und stellt fest, dass Brecht in ihr abwesend anwesend war. Und es gibt viele Rezensionen für Ihre Sommerlektüre. Lesen Sie wohl!

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

Jahresabonnement: Inland: 15,- €, Ausland: 20,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

www.dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (mf)

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heißer, Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe:

Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Arno Gassmann, Karl Greisinger, Andreas Hauff, Volkmar Häußler, Jürgen Hillesheim, Finn Iunker, Gerhard Müller, Charlotte Ryland

Titeltbild:

Brief Brechts an Caspar Neher, 19.12.1917 (Repro: mf)

Druck: Druckerei Joh. Walch, Augsburg

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die Stadt Augsburg



bert brecht kreis · augsburg e.v.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

BRIEF BRECHTS AN CASPAR NEHER, 29.12.1917

Jürgen Hillesheim

Caspar Neher muss in künstlerischer Hinsicht als mit Abstand wichtigster Freund Brechts aus dessen Augsburger Zeit gelten. Allerdings stand er ihm auch persönlich äußerst nahe. Wie viele andere meldete Neher sich nach Beginn des ersten Weltkriegs freiwillig zu den Waffen. Doch ist er der einzige Freund Brechts, der beinahe während des gesamten Kriegs auch im Einsatz war, abgesehen von einem Genesungsurlaub nach einer Verwundung und Verschüttung im Jahre 1917. Aus diesem Ereignis resultierte Brechts berühmte *Legende vom toten Soldaten*, die den Kriegswahn des Wilhelminismus aufs Korn nimmt, aber auch eine konkrete Warnung an Neher in poetischer Form ist, sich so weit wie nur möglich weiterer Kriegseinsätze zu enthalten. Sie blieb wirkungslos, Neher war unbelehrbar und eilte alsbald abermals wieder an die Front. Damit begann eine Zeit, während der Brecht eine Vielzahl an Briefen Neher an die Front schrieb, die den virtuosesten zusammenhängenden Briefkomplex dieser Zeit darstellen. Zwei Absichten verfolgte Brecht im Wesentlichen:

1. Er wollte Neher aufmuntern, „bei Laune halten“, indem er mit ihm über Kunst korrespondierte, aber ihm auch immer wieder Einzelheiten aus der Augsburger Heimat berichtete.
2. Er forderte Neher immer wieder in großer Direktheit, die gelegentlich an Aufforderungen zur Fahnenflucht grenzte, auf, sich der bedrohlichen Situation an der Front so schnell wie möglich zu entziehen.

In diesem Kontext ist Brechts Brief an Neher vom 29.12.1917 zu betrachten. Er erzählt von Augsburger Freunden, die ebenfalls im



Caspar Neher als Soldat (1917/18)

Kriegseinsatz waren, äußert sich über den Krieg und die Politik, er schreibt dem Freund anzügliche Verse, reflektiert über seinen Atheismus und dies in einem Duktus der „Schnoddrigkeit“ und in einer Brillanz, die seine autobiografischen Notate aus den Jahren 1919–1922 antizipieren und den Eindruck erwecken, als seien sie, über Neher hinaus, an eine größere Leserschaft gerichtet.

Ein sehr amüsanter Aspekt: Fast scheint es so, als hätte Brecht Ende 1917 auch noch etwas anderes antizipiert, die aktuelle Diskussion über die Renovierung des Theaters seiner Heimatstadt nämlich: „Ich bin für die Schließung der Theater“, schreibt er wörtlich. Beachtet man jedoch den Kontext, so wird deutlich, dass er diese – freilich nicht ganz ernst gemeinte – Forderung nur der Kunst wegen erhebt. Ihm schwebt eine neue, unkonventionelle vor, ein radikaler Bruch mit der Tradition, was er in seinem Brief an Neher in markanter Weise auf den Punkt bringt.¶

Lieber Carl!

29. 12. 17.

Laß den Druck für die Briefe mit dem Jubiläumsummantel. Ich drücke
Lieber so wie die. Was hätte ich die ~~Laß~~^{Laß} nicht so wie die Callus
dalle sehr. So ist die Dufur über allem. Ich habe schließlich mit alle
sit. Genuß in. Jüngere absp. Aber ich bin in dem unfer
der die absp. so wie sehr genützt. Genuß so wie Genuß und
die Unteroffizier. Lieber Carl würde eine sehr! - Ich drücke jetzt
auch über im Buche Gottes und die Dufur. Ich so wie absp.
so sehr ist es im Widerspruch zur Absp. So ist es in dem
schicklich. Auch würde ich ein Buch über die Absp. schreiben.
Was die Dufur ist auch sehr. Ich bin für die Verbesserung der Dufur
ten - und die Dufur für die Dufur. Was die Dufur ist auch sehr
die Dufur die Dufur Dufur ist auch sehr. Ich so wie
Buch! Die Dufur beginnt sich mit der Dufur zu beschäftigen
und Dufur wie sehr. Aber die Dufur, die Dufur ist
die Dufur die Dufur sehr, daß die Dufur und die
Dufur ist die Dufur. Anfangs Dufur werden wir sehr sagen,

Lieber Cas!

29.12.17.

Besten Dank für den Brief mit dem Kellnerinnenmotiv. Ich denke leider so wie du. Nur liebe ich die ~~Kelln.~~ ^{Geilheit} nicht so, wie ich die Kelln. dick habe. Es ist viel Schnee über allem. Ich fahre schlittschuh und esse Eis. Hohenester u. Gehweyer ebenso. Aber ich kenne sie kaum mehr; der Tod draußen hat sie fett gemacht. Hohenester ist wie Jehovah und Fritz Unteroffizier. Lieber Cas werde nicht fett! – Ich denke jetzt nach über eine Kritik Gottes und des Teufels. Gott ist so unwissend: Er befindet sich ^{zu}¹ oft im Widerspruch zur Wissenschaft! Er ist außerdem sadistisch. Auch werde ich ein Buch über gute Manieren schreiben! Mit der Kunst ist nicht viel los. Ich bin für die Schließung der Theater – aus künstlerischen Gründen. Bevor nicht der letzte Zuschauer an den Därmen des letzten Schauspielers aufgehängt ist, gibt es keine Kunst! Die Politik beginnt sich mit Tatsachen zu beschäftigen statt mit Reden wie bisher. Wenn die Diplomatie, das Militär und das Kapital der Teufel geholt hat, steht dem Frieden nur mehr die Nachgiebigkeit im Weg. Anfangs Juni werden wir sicher siegen,

¹ Die GBA-Herausgeber lesen hier „so“.

besuchen die Zeitungen. (Sollt mir nicht aufpassen (durch das Lesen
(die ich) ist die Zeit mit meinem Ansehen:

Dass die sehr kleinen Zeitung
Kellner hier von Verhältnissen
Kamst die Stadt von Tingen Metzger
mit die Hilfe die von Ansehen.....

Ami best Freund

(Schick, dass ich das ein gutes Ansehen sehr annehme!)

Herr Herrl / Ludwigstrasse 2

Absender:

Feldpostbrief

An
Geh. des Rudolf Meher

4. Bayer. Inf. Div. Regt.

7. Batterie



schreiben die Zeitungen. Es fällt mir jetzt nichts mehr ein (obwohl das Papier schön ist) als der Vers aus meinem Winterlied:

Siehst du ihre blassen Fotzen
 kalkig leer wie Spittelmauern
 kannst du statt dem Singen kotzen
 weil die Tröpfe dich noch dauern

Dein Bert Brecht

Erlaube, daß ich uns ein gutes neues Jahr wünsche!

Bemerkungen zum vorstehend abgedruckten Brief

Das Original des Brecht-Briefes an den „Gefreiten Cas Rudolf Neher“ konnte erneut¹ der Augsburger Buchhändler und Begründer des Dreigroschenhefts Kurt Idrizovic ersteigern (bei der Stargardt-Auktion am 24. März 2015) und somit für die Brechtforschung sichern. Wir danken für die großzügige Erlaubnis zum Faksimile-Abdruck. Über die Provenienz des Briefes wurde nichts mitgeteilt. Der Brief ist der Forschung bekannt und in der GBA Bd. 28, S. 40-41, dokumentiert. Es handelt sich um einen Feldpostbrief, Umschlag und Innenteil sind mit einander verbunden. Wie ein solcher Feldpostbrief aussah, und wie Brecht davon Gebrauch machte, das vermittelt eben nur das Original.

Es finden sich kaum Korrekturen und Einfügungen, der Brief ist flüssig geschrieben. Die Zahl der angeschnittenen Themen ist groß, wie auch in anderen Briefen von Brecht an Neher, jedes Thema wird in ein bis zwei Sätzen fast stichwortartig festgehalten.

Das anfangs erwähnte Schreiben von Neher „mit dem Kellnerinnenmotiv“ kennen wir leider nicht; zweifellos handelt es sich um eine Zeichnung – Neher wusste, wie geradezu gierig Brecht auf Zeichnungen von ihm wartete. Die enge emotionale Verbundenheit wird verhalten und indirekt ausgedrückt: Neher soll „nicht fett“ werden, und Brecht will, im Postskript, mit seinem Freund auf ein gutes gemeinsames neues Jahr hoffen. (*Text und Repros: mf*)¶

1 Vgl. Brief vom 18.12.1917 in 3gh 3/2014.

Finn Iunker

Im Dreigroschenheft 2/2015 wurde ein Brief von Brecht an den norwegischen Autor Nordahl Grieg publiziert und kommentiert.¹ Jetzt ist ein weiterer Brief von Brecht aufgetaucht, er wird mit der freundlichen Genehmigung von Frau Barbara Brecht-Schall und dem Suhrkamp Verlag in diesem Heft publiziert. Der Brief an den Osloer Verlag Gyldendal Norsk Forlag enthält eine Bitte um die deutschen Rechte für Griegs Buch *Spansk sommer* (*Spanischer Sommer*, 1937).

Darauf wurden zwei Antwortbriefe geschrieben, die mit der freundlichen Genehmigung von Gyldendal Norsk Forlag ebenfalls publiziert werden. Sie sind in *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949)* nicht verzeichnet. Der Verfasser beider Briefe ist der Verlagsleiter Harald Grieg, Bruder von Nordahl.

In meinem vorigen Artikel habe ich versucht, den Kontakt zwischen Brecht und Nordahl Grieg und deren Schaffen zu kontextualisieren; nachfolgend werden die drei weiteren Briefen daher nur sehr sparsam kommentiert.

Brechts Brief

Bertolt Brecht
Svendborg, Skovsbostrand
12.I.38

Gyldendal Norsk Forlag.

Ich bitte Sie um Mitteilung, ob Sie die deutschen Rechte fuer Nordahl Griegs Buch

SPANSK SOMMER

vergeben haben, und wenn nicht, ob Sie bereit waeren, Sie mir (zu evtl. Teilabdruck in der Zeitschrift DAS WORT) bezw. meiner Mitarbeiterin Margarete Steffin, die auch Griegs Stück DIE NIEDERLAGE uebersetzt hat, zu ueberlassen und unter welchen Bedingungen.

Hochachtungsvoll
Brecht

Kommentar. Anders als bei dem Brief an Nordahl Grieg benutzte Brecht diesmal nicht seinen eigenen Briefbogen, sondern ein leeres Blatt ohne gedruckten Briefkopf. Der Brief besteht aus nur einem Satz, der Ton wirkt nicht besonders engagiert, zwei Worte sind handschriftlich durchstrichen und „sie“ (die Rechte) ist versehentlich groß geschrieben – vielleicht wurde er in Eile verfasst.

1 Finn Iunker, „Ein Brief Brechts an Nordahl Grieg. Zur Kontextualisierung“, in: Dreigroschenheft, Jg. 22 (2015), H. 2, S. 20–25. Bedauerlicherweise steht in der Transkription „nicht nach kopenhagen“, wo es „nicht nach kopenhagen kommen“ heißen sollte. Der Brief wurde aber auch im Faksimile gedruckt, wo das Richtige gut zu lesen ist.

Bertolt Brecht
Svendborg, Skovsbostrand
12.I.38

Gyldendal Norsk Forlag.

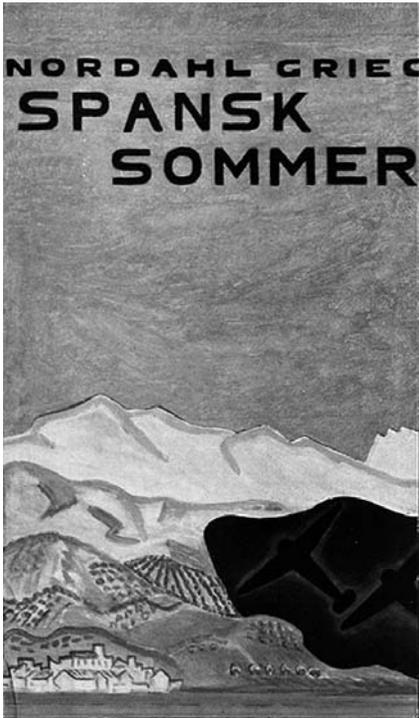
Ich bitte Sie um Mitteilung, ob Sie die deutschen Rechte fuer Nordahl
Griegs Buch

SPANSK SOMMER

vergeben haben, und wenn nicht, ob Sie bereit waeren, Sie ~~mir~~ (zu evtl.
Teilabdruck in der Zeitschrift DAS WORT) bezw. meiner Mitarbeiterin
Margarete Steffin, die auch Griegs Stück DIE NIEDERLAGE uebersetzt hat,
zu ueberlassen und unter welchen Bedingungen.

Hochachtungsvoll





Die norwegische Erstausgabe von „Spansk sommer“ 1937

Erste Antwort

HG/IM.²

21/1-38.

Herrn Bertolt Brecht,
Svendborg,
Skovsbostrand.

Sehr geehrter Herr!

Wir empfangen dankend Ihr w.
Schreiben vom 12. Januar betr. Nordahl Grieg:
„Spansk sommer“.

Da der Verfasser sich aber augen-
blicklich wieder in Spania aufhält, bedauern wir

2 Beide Briefe an Brecht wurden Ingrid Martius diktiert, die über viele Jahre Harald Griegs Privatsekretärin war; vgl. Harald Grieg, En forleggers erindringer (Die Erinnerungen eines Verlegers), Oslo: Gyldendal Norsk Forlag (1958), 2. Ausgabe 1971, S. 220. Professor Jon Haarberg (Oslo) ist für diesen Hinweis herzlich zu danken.

Ihnen mitzuteilen, dass wir Ihre Anfrage nicht beantworten können, ehe wir mit dem Herrn Nordahl Grieg in Verbindung kommen.

Hochachtungsvoll
[Harald Grieg]

Kommentar. Dass Nordahl Grieg ständig unterwegs war, kann Brecht nicht überrascht haben. Im Sommer 1937 hatte Slatan Dudow aus Paris einen Brief von Brecht an ihn weitergeleitet,³ und als Brecht und Grieg sich im Dezember dieses Jahres in Dänemark trafen, war Grieg auf dem Weg – nach Spanien –, was er vielleicht Brecht auch mitgeteilt hat.

Zweite Antwort

HG/IM.

31/3-1938.

Herrn Bertolt Brecht,
Svendborg,
Skovsbostrand. (Danmark).

Sehr geehrter Herr!

Nordahl Grieg ist jetzt aus Spania zurückgekehrt und ich habe ihm Ihren w. Brief vom 12. Januar vorgelegt.

Es freut mich Ihnen mitteilen zu können, dass Nordahl Grieg bereit ist Ihnen die deutschen Uebersetzungsrechte seines Buches „Spansk sommer“ für die Zeitschrift DAS WORT zu überlassen und zwar gegen ein einmaliges Honorar von N.Kr. 200.-.⁴

3 Vgl. den Brief Dudows an Brecht vom Juli/August 1937, in: Hermann Haarmann und Christoph Hesse (Hg.), Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933–1949), Berlin und Boston: Walter de Gruyter 2014, Bd. 2, S. 686.

4 Vergleichsweise war Griegs Honorar für den Abdruck der deutschen Fassung seines Stückes *Die Niederlage* 250 Rubel; vgl. Iunker (Anm. 1), S. 22. Ob der Betrag von 200 norwegischen Kronen mehr oder weniger war als 250 Rubel, ist schwer zu wissen. Dankenswerterweise hat Professor Einar Lie (Oslo) versucht, mir in dieser Frage zu helfen. Der Rubel sei 1918–1990 in der westlichen Welt nicht konvertibel, und doch habe es natürlich Handel gegeben. Wenn jemand weiß, wie *Das Wort* die Honorare ausbezahlt hat, wäre ich für einen Hinweis sehr dankbar. Die

In dem Falle, dass Sie einen Verleger fänden, der sich für die deutsche Herausgabe in Buchform dieses Werkes interessierte, bitte ich Sie uns in Verbindung mit jenem Verleger zu setzen, damit wir die Bedingungen für eine solche Ausgabe näher besprechen könnten.

Wir sehen Ihren w. Nachrichten mit Interesse entgegen und zeichnen

Hochachtungsvoll
[Harald Grieg]

Kommentar. Eine deutsche Übersetzung von *Spansk sommer* ist nicht bekannt.

Gyldendal Norsk Forlag

Der Gyldendal Norsk Forlag („Gyldendal Norwegischer Verlag“) wurde 1925 von Harald Grieg mit Unterstützung von Knut Hamsun und anderen Autoren gegründet. Vorher hatte man in Oslo die norwegische Abteilung des dänischen Verlags Gyldendal, bei dem mehrere schon kanonisierte norwegische Autoren wie Ibsen und Hamsun verlegt worden waren. Der „Heimkauf“ dieser Autoren ist in der norwegischen Verlagsgeschichte eine wichtige Begebenheit. Heute gehört Gyldendal Norsk Forlag zusammen mit Cappelen Damm und Aschehoug zu den drei größten Verlagen Norwegens.

Harald Grieg (1894–1972) war 1925–1970 Leiter des Verlags, mit Ausnahme der Jahre 1941–1945, wo Hamsuns Sohn Tore Hamsun der oberste Chef war. Von Harald Grieg stammt wahrscheinlich der Ausdruck „børs og katedral“ („Börse und Kathedrale“): Ein Verlag sollte ihm zufolge darauf abzielen, das Gleichgewicht zwischen dem Kapitalistischen und dem Geistreichen zu suchen und zu pflegen, was auch heute sehr wichtig ist für die ganze norwegische Buchbranche und die offizielle Literaturpolitik.

dänische Krone sei zu dieser Zeit etwa 10 Prozent schwächer als die norwegische gewesen.



Nordahl Grieg gegen Ende seines Lebens (Fotograf unbekannt)

Brecht im Gyldendal Norsk Forlag

Die Verbindung zu diesem Verlag war für das Werk Brechts über seinen Tod hinaus fruchtbar. Bisher sind sechs Bände mit Texten von Brecht im Gyldendal Norsk Forlag erschienen, die drei ersten unter der Leitung von Harald Grieg; hier eine kleine Liste (Ü = Übersetzer/in).

1. 1964: *Tolvskillingsoperaen* (*Die Dreigroschenoper*). Ü: Jens Bjørneboe
2. 1968: *Skuespill* („Schauspiele“). Enthält:
 - a. *Tolvskillingsoperaen* (*Die Dreigroschenoper*). Ü: Jens Bjørneboe
 - b. *Det gode mennesket fra Sezuan* (*Der gute Mensch von Sezuan*). Ü: Inger Hagerup
 - c. *Mor Courage og barna hennes* (*Mutter Courage und ihre Kinder*). Ü: Ole Grepp
3. 1968: *Kalenderhistorier* (*Kalendergeschichten*). Ü: Georg Johannesen
4. 1971: *To skuespill* („Zwei Schauspiele“). Enthält:
 - a. *Den hellige Johanna fra slaktehusene* (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*). Ü: Inger Hagerup
 - b. *Galileo Galilei* (*Leben des Galilei*). Ü: Herbrand Lavik
5. 1974: *Lærestykker* („Lehrstücke“). Hg. von Peter Haars. Enthält:

- a. Einleitung von Peter Haars
 - b. *Lærestykket fra Baden* (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*). Ü: Espen Haavardsholm
 - c. *Ja-sieren og nei-sieren* (*Der Jasager und Der Neinsager*). Ü: Espen Haavardsholm
 - d. *Forholdsregelen* (*Die Maßnahme*). Ü: Per Kjelling
 - e. *Unntagelsen og regelen* (*Die Ausnahme und die Regel*). Ü: Georg Johannesen
 - f. Anmerkungen zu den Stücken (von Brecht). Ü: Per Kjelling
 - g. Eine reiche Auswahl von Texten anderer Schriftsteller, den folgenden Quellen entnommen: Peter Szondi (Hg.), *Der Jasager und Der Neinsager* (1966), *Alternative*, Jg. 14 (Juni 1971), H. 78/79 und Reiner Steinweg (Hg.), *Die Maßnahme* (1972); verschiedene Übersetzer
 - h. Kleiner Kommentar zur Brecht-Literatur von Peter Haars
6. 1977: *Tolvskillingsromanen* (*Dreigroschenroman*). Ü: Jo Ørjasæter

Sämtliche Texte wurden ins Bokmål übertragen.

Ein kurzer Kommentar dazu. In Norwegen wie in Schweden ist *Die Dreigroschenoper* scheinbar der Inflation zum Opfer gefallen. „Drei Groschen sind hier zwölf Schillinge“, hieß es in einem Bericht aus Schweden.⁵ Und das stimmt: Bei uns lautet der Titel tatsächlich *Tolvskillingsoperaen*, wörtlich „Die Zwölferschillingsoper“. Das mag verwundern, aber in beiden Sprachen gibt es wörtliche Verbindungen, die etwas Niedriges oder Billiges signalisieren, wie zum Beispiel auf Norwegisch „tolvskillingsbrød“ (einfaches Brot), auf Schwedisch „tolvskillingsblick“, ein „wohlwollender, herablassender“ Blick (so im Wörterbuch der Schwedischen Akademie). Heute sind diese Konnotationen den meisten fremd, aber damals, um 1930, war die Wahl der Übersetzer beider Länder, wenn auch subtil, wirklich sehr schön. ¶

5 Fritz Joachim Sauer, „Drei Groschen sind hier zwölf Schillinge“, in: *Dreigroschenheft*, Jg. 18 (2011), H. 4, S. 42.

Zusammenarbeit zwischen Augsburg und dem Brecht-Zentrum der Iwan-Franko-Universität Zhytomyr

Das Brecht-Zentrum der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr wurde 2008 gegründet.¹ Heute stellt es bereits nach Berlin und Augsburg die drittgrößte Forschungseinrichtung zu Bertolt Brecht dar. U.a. werden zahlreiche Werke Brechts dort ins Ukrainische übersetzt.



Jürgen Hillesheim, Leiter der Augsburger Brecht-Forschungsstätte, unterstützt den Aufbau in Zhytomyr seit Jahren. Im April wurde ihm die Ehrenprofessur dieser Universität verliehen, und der Leiter des Zentrums, Dr. Mykola Lipisivitskyi (*Foto*), der seine Dissertation über Brechts Einakter geschrieben hat, vollzog die Ehrung auch im Augsburger Brechthaus. Wie er sagte, ist das Interesse an Brecht in der Ukraine stark gestiegen; es sind bereits 15 Dissertationen erschienen. (mf) ¶

1 Siehe Bericht in 3gh 2/2012.

DIE LACHENDE DAME

Brecht und Heinrich Mann bei Wedekinds letzter Lesung

Dirk Heißerer

Seinen letzten öffentlichen Auftritt hatte der Dramatiker Frank Wedekind (1864–1918) am Donnerstag, dem 10. Januar 1918, in der Münchener Bonbonnière an der Neuturmstrae 5 (beim Hofbräuhaus; heute Neubau). (Abb. 1) Im Rahmen der dortigen „Intimen Nachmittage“ las er ab 16:30 Uhr aus seinem letzten Stück *Herakles. Dramatisches Gedicht in drei Akten* (1917) vor. Zuhörer waren damals u. a. Bert Brecht und Heinrich Mann; das Datum dieser Lesung war bislang aber nicht genau bekannt.¹ Kurz vor Beginn der Veranstaltung kam es im Zuschauerraum zu einer kuriosen Begegnung zwischen Brecht und seinem Vorbild Wedekind, zu einem „buchstäblichen Zusammenstoß“, wie Hanns Otto Münsterer berichtet:

Brecht war zu einer Darbietung Wedekinds, wahrscheinlich sonntagnachmittags in der Bonbonnière, reichlich früh erschienen, der Saal war fast noch leer, nur Wedekind, anscheinend in einer Art Lampenfieber, lief mit steifem Hut wie ein Tiger im Käfig die Gänge zwischen den Sitzreihen auf und ab. Brecht trat, wahrscheinlich absichtlich, etwas hinaus und wurde von dem herumfegenden Wedekind prompt angerempelt. „Entschuldigen Sie“,



Die Bonbonnière

Abb. 1. „Die Bonbonnière“ in München, Neuturmstrae 5, Ansichtskarte, um 1935. Aufnahme des Zuschauerraums mit der von einem Vorhang verdeckten halbrunden Bühne. Foto: Unbekannt. Stadtarchiv München (Signatur PkStb-02596). Hier war im Januar 1933 Erika Mann mit dem Kabarett Die Pfeffermühle aufgetreten.

1 Vgl. die Ankündigung der Lesung in: *Münchner Neueste Nachrichten*, Nr. 14 vom 9.1.1918, *General-Anzeiger* S. 2, sowie die Berichte in: Ebd., Nr. 19 (Abend-Ausgabe) vom 11.1.1918, S. 2 sowie in: *Münchener Zeitung*, Nr. 10 vom 11.1.1918, S. 2. Vgl. Anatol Regnier: *Du auf deinem höchsten Dach. Tilly Wedekind und ihre Töchter. Eine Familienbiografie*. München 2003, S. 159. Ders.: *Frank Wedekind. Eine Mnnertragdie*, München 2008, S. 388, datiert die Lesung auf den 12.1.1918. Das Stück erschien postum (in: Frank Wedekind: *Gesammelte Werke*, Band 7, München 1920, S. 181–274). Zur richtigen Datierung vgl. Heinrich Mann: *Essays und Publizistik, Band 2*, wie Anm. 19, S. 707.

sagte Wedekind, zog den Hut und brauste weiter. So wenigstens hat es mir Brecht erzählt, und er war stolz darauf, den verehrten Meister zu dieser Begrüßung gezwungen zu haben.²

Somit wäre diese von Brecht besuchte Wedekind-Lesung vom 10. Januar 1918 in der

2 Hanns Otto Münsterer: *Bert Brecht. Erinnerungen und Gespräche aus den Jahren 1917 bis 1922*. Zürich 1963, S. 44.



Abb. 2. Heinrich Mann (r.) mit Kurt Stieler als Napoleon anlässlich der Uraufführung von Heinrich Manns Drama *Der Weg zur Macht* im März 1921 im Residenz-Theater, München. Pressefoto. Privatsammlung.

Brecht Chronik von Werner Hecht (Frankfurt a. M. 1997, S. 52) nachzutragen.

Ein weiterer Gast war der Schriftsteller Heinrich Mann (1871–1950), der seine Eindrücke 1923 in ausführlichen „Erinnerungen an Wedekind“ festgehalten hat, die er 1926 mit Blick auf die Lesung in der Bonbonnière im Auszug und leicht redigiert noch einmal präsentierte. (Abb. 2) Auch ohne Erwähnung des seinerzeit noch völlig unbekanntenen Brecht gibt Heinrich Manns Schilderung einen guten Eindruck von dem damaligen gemeinsamen Erlebnis:

Das letzte Mal, daß ich Wedekind öffentlich auftreten sah, war es auf der Bühne eines eleganten Münchner Lokals, das seitdem von Literatur nichts mehr gesehen hat. Der Eindruck, als er herauskam, war noch immer der seiner Jugendzeit. Ich dachte an die einsame,

drohende Maske, die er sich einst bei den „Elf Scharfrichtern“ gegeben hatte. Vielleicht suchte er sie sich absichtlich noch jetzt oder jetzt wieder zu geben. Er wollte nicht altern. Dennoch hatte diese Gestalt nun Satttheit bekommen, das Gesicht, ach, fast schon mehr als Satttheit ... Er begann zu sprechen, seinen Herakles. Nein! Das war noch dieselbe Stimme, nasal, scharf, schallend, wie je geschaffen, die Tiefen einer verwickelten, aber aufrichtigen Seele zu eröffnen. Er sprach Szenen und gab verbindende Berichte. Die Stimme holte Götter herab und vermischte sie mit dem eigenen Schicksal dessen, der sprach. / Er bewegte sich indessen auf der Bühne, geschult zugleich und bequem, mit längst erworbenem Selbstvertrauen, bewußt, er dürfe heute selbst die demütigendsten Erlebnisse des Kämpfers Herakles den Leuten mitteilen, ohne daß sie wagten, ihn persönlich dafür geringer zu achten ... Was geschah aber? Eine Dame lachte. Wahrhaftig, ihr Gesicht verzog sich. Noch jetzt – wie in den früheren Zeiten, als er sich um seiner großen Werke willen zum Bänkelsänger und Lustigmacher hergeben mußte – wagte man, den Ernst seines Wertes und Wesens zu bezweifeln. Der Fluch blieb. / Er war nicht mehr gewillt, ihn hinzunehmen; seines Rufes und weiten Wirkens bewußt, faßte er die lachende Dame ins Auge, immer sprechend tastete er nach dem Klemmer, befestigte ihn auf der Nase, sein Blick zwang sie, unterzutauchen. Sie gab ihren Widerstand auf, sie verschwand hinter den Rücken der vor ihr Sitzenden. Den ganzen Abend kam sie nicht mehr hervor. / Wie durfte sie, da Lachen ihr verboten war, und da sie ihr Leben lang doch nur lachen konnte. Sie litt an einem Tick. (...)³

Heinrich Mann schildert einen einzigartigen Verfremdungseffekt, die Infragestellung

3 Heinrich Mann: Trennung von Wedekind. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 548 vom 20.11.1926, 1. Beiblatt; veränderte Schlussfassung von: Ders.: *Erinnerungen an Wedekind* (1923). In: Ders.: *Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge. Essays*. Hrsg. von Peter-Paul Schneider (Studienausgabe in Einzelbänden). Frankfurt a. M. 1994, S. 69–87, hier S. 85 f.

der ernstesten literarischen Lesung durch eine offenbar in diesen Kreisen bekannte Verrückte, die Wedekind als Störung empfinden musste und mit strengem Blick zu bannen suchte. Diesen Blick erinnert auch Brecht anlässlich einer früheren *Herakles*-Lesung im Herbst 1917, als Wedekind „in kleinem Kreis (...) zweieinhalb Stunden“ vorgelesen und dabei „immer der Reihe nach jedem von uns Zuhörern tief in die Augen“ gesehen hatte.⁴ Somit spielte Wedekind auf der Lesebühne der Bonbonnière eine Doppelrolle, den Autor, der sein Drama liest, und den Künstler, der sich einer Zumutung zu erwehren suchte. Auch wenn Brecht diese Szene nicht festgehalten hat, dürfte der Eindruck, den er bei dieser letzten Lesung seines Vorbilds gewann, seine Wirkung auf spätere dramaturgische Entscheidungen mit jeweiligen Verfremdungseffekten nicht verfehlt haben.

Es kann allerdings auch sein, dass die Dame über eine gewisse unfreiwillige Komik lachte, die sich bei der Lesung aus dem hehren Anspruch Wedekinds und seinem eher ungenügenden Vortrag ergab. Die Rezension der Lesung in der *Münchener Zeitung* vom 11. Januar 1918 lässt diesen Schluss zu: „Den Inhalt des Stückes bildet vielmehr, wie Wedekind im Prolog klar genug verkündet, das allgemein Menschliche des Heraklesmythus, der Kampf des Helden mit sich selbst, der ewige Wechsel von Sieg und Niederlage in diesem Kampf, sein endlicher Triumph über das Leben durch freiwilligen Tod und seine Wiedergeburt im Kreise der Götter. Die Verssprache des Gedichtes, die sich den antiken Metren nähert (auch in Distichen wird zuweilen geredet), ist stellenweise nicht ohne Schwung, weit häufiger aber klingt sie reichlich trocken und banal. Der für Verse dieser Art gar nicht geeignete Vortrag Wedekinds trug allerdings viel zur Vernüchterung des Eindrucks bei.“⁵ Was wiederum vielleicht die Dame lachen ließ.

4 GBA 21, Schriften 1, S. 35 f.

5 R.B.: [Wedekinds „Herakles“.] In: *Münchener Zei-*

Im Anschluss an die Lesung in der Bonbonnière hat Wedekind anscheinend noch eigene Lieder vorgesungen. Das lässt sich Brechts Nachruf auf Wedekind, der am 9. März 1918 im Alter von 54 Jahren verstorben war, entnehmen: „Er sang vor einigen Wochen in der Bonbonnière zur Gitarre seine Lieder mit spröder Stimme, etwas monoton und sehr ungeschult: Nie hat mich ein Sänger so begeistert und erschüttert. Es war die enorme Lebendigkeit dieses Menschen, die Energie, die ihn befähigte, von Gelächter und Hohn überschüttet, sein ehernes Hoheslied auf die Menschlichkeit zu schaffen, die ihm auch diesen persönlichen Zauber verlieh. Er schien nicht sterblich.“⁶

Brecht hat Wedekind danach noch einmal erlebt, am 29. Januar 1918 im geschlossenen Kreis der Semesterabschlussfeier des theaterwissenschaftlichen Seminars von Prof. Kutscher im Saal der Buchhandlung Steinicke an der Adalbertstraße 15 (heute Neubau mit Gedenktafel).⁷ Seinen Nachruf auf Wedekind schloss Brecht mit einer Erinnerung daran: „Zum letztenmal sah und hörte ich ihn vor sechs Wochen bei der Abschiedsfeier des Kutscher-Seminars. Er schien völlig gesund, sprach angeregt und sang auf unseren Zuruf drei seiner schönsten Lieder zur Laute, ziemlich spät nach Mitternacht.“⁸ (Abb. 3) Der junge Brecht hatte für Wedekinds Lieder und Balladen, die er aus Band 1 der *Gesammelten Werke* (1912) kannte, „einfache, aber sehr einprägsame Melodien“⁹ erfunden und bei nächtlichen Streifzügen durch Augsburger Gärten unter Mädchenfenstern vorgesungen. Dazu

tung, Nr. 10 vom 11.1.1918, S. 2.

6 GBA 21, Schriften 1, S. 35 f.

7 Werner Hecht: *Brecht Chronik 1898-1956*. Frankfurt a. M. 1997, S. 52. Im „geschlossenen Kreis und vor geladenen Gästen“ war bei dieser Feier Hanns Johsts Drama *Der junge Mensch. Ein ekstatisches Szenarium* uraufgeführt worden, vgl. die Rezension dazu von Hanns Braun in: *Münchener Zeitung*, Nr. 30 vom 31.1.1918, S. 2.

8 GBA 21, Schriften 1, S. 35 f.

9 Münsterer 1963, wie Anm. 2, S. 43.



Abb. 3. Frank Wedekind mit seiner neuen Laute, Berlin, vor 1908. Foto: Unbekannt. Stadtbibliothek München. Monacensia, Literaturarchiv und Bibliothek (Signatur F.W.FotosIII(12)o.R.); rückseitig mit Bleistift beschriftet von Unbekannt: „Berlin“. Die von einem Berliner Instrumentenmacher gefertigte Laute hat Frank Wedekind vermutlich vor seinem Umzug nach München (1908) gekauft. Das Instrument, das später Wedekinds Tochter Pamela spielte, befindet sich heute im Wedekind-Nachlass der Monacensia (Auskunft Anatol Regnier, München, 13.4.2015). Wedekind greift den Akkord C-Dur.

gehörte vor allem das Lied „Enttäuschung“, das Brecht später in die zusammen mit Karl Valentin inszenierte Kabarett-Revue *Die rote Zibebe* (1922) aufgenommen hat.¹⁰ In Wedekinds postum erschienenen Partiturausgabe der *Lautenlieder* (1920), die

¹⁰ Vgl. den Abschnitt „Eine Pflanze: Annemarie Hase“ in: Dirk Heißen: *Die rote Zibebe*. Auf den Spuren zweier Improvisationen von Bert Brecht und Karl Valentin. Mit einer unbekanntem Regionotiz Brechts. In: *JUNI. Magazin für Literatur und Kultur*, H. 49/50, Bielefeld April 2015, S. 11-92, hier S. 33-35.

Brecht zu Weihnachten 1921 von Frank Warschauer in Berlin geschenkt bekam,¹¹ ist „Enttäuschung“ jedoch nicht enthalten. Zu Brechts Wedekind-Repertoire bei den nächtlichen Streifzügen durch Augsburger Gärten gehörten außerdem „Galathea“ („O, wie brenn’ ich vor Verlangen“), „Der blinde Knabe“ („O ihr Tage meiner Kindheit“) und „Die Wetterfahne“ („Du auf deinem höchsten Dach“) aus dem Zyklus *Die vier Jahreszeiten* (1905) sowie „Der Gartenbaum“ („Als ich ein Kind noch war“) und „Wahre Liebe“ („Wahre Liebe schadet nie“).¹² Brecht hat sich Wedekinds Lieder und die dazu gehörende Gitarristen-Pose auch in diesem Fall bis ins Detail angeeignet.¹³ (Abb. 4) Eine vermutlich gleichzeitig im Juni 1916 aufgenommene Wedekind-Gitarren-Pose des jungen Brecht diskutieren Christoph Emmendorffer und Jürgen Hillesheim im DGH 1/2014.¹⁴ Doch das zum Vergleich herangezogene Foto Frank Wedekinds im Zimmer sitzend mit Gitarre (DGH 1/2014, S. 4) lässt sich eindeutiger datieren. Das Foto erschien 1914 in dem aus Anlass von Wedekinds 50. Geburtstag veröffentlichten *Wedekind-Buch* und wurde laut Bildunterschrift „in der Elf-Scharfrichter-Zeit“ um 1903 aufgenommen.¹⁵ Brecht

¹¹ Vgl. Frank Wedekind: *Lautenlieder. 53 Lieder mit eigenen und fremden Melodien*. Berlin, Drei Masken Verlag, 1920, 88 S. Das Exemplar befindet sich in der Brecht-Sammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur 4 Mus. pr. 4652 (alt) bzw. BSZ 2/4 (neu). Die Partitur-Ausgabe unterscheidet sich von der ebenfalls von Emil Preetorius illustrierten Buchausgabe durch den Umfang (178 S.). Zu Brechts handschriftlicher Angabe „Von Franz Warschauer“ statt „Frank“ vgl. Heißen: *Die rote Zibebe*, wie Anm. 10, S. 37 und Anm. 128, S. 85 f.

¹² Vgl. den Abschnitt „Brechts Wedekind-Lieder“ in: Heißen: *Die rote Zibebe*, wie Anm. 10, S. 35-37.

¹³ Vgl. die Abschnitte „Brechts Wedekind-Lieder“ und „Klumpfenbenke: Bert Brecht“ in: Heißen: *Die rote Zibebe*, wie Anm. 10, S. 35-37; 41-44.

¹⁴ Vgl. Christoph Emmendorffer und Jürgen Hillesheim: *Zwischen Blumenstock und „Deutscher Renaissance“: Brechts Studierstube*, Juni 1916, in: DGH 1/2014, S. 3-8.

¹⁵ Vgl. *Das Wedekind-Buch*, hrsg. von Joachim Friedenthal, München 1914, nach S. 18.

besaß das *Wedekind-Buch* seit 1915; die „vielen Anstreichungen“ darin zeigen, so Jan Knopf, „seine große Wertschätzung des Dramatikers und Lyrikers“.¹⁶ Brechts *Wedekind-Pose* vom Juni 1916 im Zimmer mit Gitarre war geradezu zwangsläufig – so wie sich Brecht-Wedekinds Gitarren-Pose noch in der Baal-Skizze von Caspar Neher wiederfinden lässt, die im Augsburgsburger Brechthaus zu sehen ist.¹⁷



Abb. 4. Bert Brecht mit Gitarre, Augsburg 1916. Foto: Friedrich Fohrer. Akademie der Künste, Berlin (Bertolt-Brecht-Archiv FA 01/019). Brecht greift den Akkord D'.

Brecht war anscheinend nicht bereit, Wedekinds Ableben zu akzeptieren: „Bevor ich nicht gesehen habe, wie man ihn begräbt, kann ich seinen Tod nicht erfassen. Er gehörte mit Tolstoi und Strindberg zu den großen Erziehern des neuen Europa. Sein größtes Werk war seine Persönlichkeit.“¹⁸ An der Beerdigung Wedekinds auf dem Münchener Waldfriedhof nahm Brecht selbstverständlich teil und hörte die Grabrede Heinrich Manns, die den Tod des Freundes ebenfalls in Frage stellte:

Er sollte tot sein, der uns doch vor wenig Wochen sein Gedicht von Herakles dem Lebenskämpfer las? Seien wir getrost! Dieser Herakles kämpft unter uns weiter. Wo immer das Schicksal derer sich erfüllt, die im Geiste ringen und Mensch, Klasse oder Volk, für ihr höheres Sein sich hingeben, da wirst Du mitgekämpft haben, Frank Wedekind!¹⁹

16 Jan Knopf: *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten*. München 2012, S. 40; vgl. *Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis*. Hrsg. vom Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste. Bearbeitet von Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt und Heiderun Loeper. Frankfurt a. M. 2007, Nr. 979, S. 31 f.

17 Vgl. Brechthaus Augsburg. Begleitbuch o. J. [1998], S. 49.

18 GBA 21, Schriften 1, S. 35 f.

19 Heinrich Mann: [Beitrag zur Umfrage: Wedekind und seine Zeit] d. i. [Grabrede für Frank Wedekind], in: *Ders.: Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe. Band 2. Oktober 1904 bis Oktober 1918*.

Brecht selbst fasste das Geschehen am offenen Grab in einem prägnanten Vierzeiler zusammen, worin er, im Gegensatz zu Heinrich Mann, Wedekinds einstige Rolle als „Gaukler“ im Kabarett der „Elf Scharfrichter“ hervorhob; sie entsprach seiner eigenen anti-klassischen Ästhetik so sehr, dass Brecht mit Blick auf die Begräbnisszene in Wedekinds „Kindertragödie“ *Frühlings Erwachen* (1891, III, 2) in vier Zeilen seinem Vorbild die bürgerliche Bestattung kurzerhand verweigerte: „Sie standen ratlos in Zylinderhüten. / Wie um ein Geier-aas. Verstörte Raben. / Und ob sie (Tränen schwitzend) sich bemühten: / Sie konnten diesen Gaukler nicht begraben.“²⁰

Hrsg. von Manfred Hahn unter Mitarbeit von Anne Flierl und Wolfgang Klein. Bielefeld 2012, S. 227 f., hier S. 228 sowie S. 705-707.

20 GBA 13, Gedichte 3, S. 115.

DIE CHANCEN DES GEDICHTS

Eine Erinnerung an die legendäre Poetik-Anthologie von 1955 „Mein Gedicht ist mein Messer“ mit einer Spurensuche nach Bertolt Brechts Lyrikverständnis

Karl Greisinger

In einer Zeit, in welcher die Chancen zur Verwirklichung unterschiedlicher Lebensentwürfe auffallend geringer werden, suchen nicht wenige Menschen nach Alternativen, die noch eine Vielfalt und Buntheit des Lebens ermöglichen. Werden wir nicht zunehmend in eine „alternativlose“ Lebensrichtung gedrängt? Das Kosten-Nutzen-Kalkül, das unser wirtschaftliches Handeln bestimmt und nahezu allen gesellschaftspolitischen Entscheidungen zugrunde liegt, die Definierung des Lebens über einen sogenannten neoliberalen „Turbo-Kapitalismus“, der allgegenwärtige Versuch einer Unterwerfung des Menschen unter die Regeln gnadenloser Gewinn-Maximierung schränken wie nie zuvor unser Leben ein, machen es abhängig, unfrei, extrem chancenlos und in der Tat „alternativlos“.

Gibt es überhaupt noch Auswege aus dieser bedrohlichen gesellschaftlichen Situation? Stehen noch echte Alternativen bereit, die uns aus dieser fatalen Situation heraushelfen können?

Die Kunst als Ausweg

Kunst will seit jeher neue Erfahrungen aufzeigen, das Bewusstsein für andere Sichtweisen öffnen, alte und eingefahrene Seh-, Hör- und Denkgewohnheiten samt ihren daraus resultierenden Verhaltensweisen aufbrechen. Kunst will bewusst „verstören“, um so utopische, d.h. bessere Daseinsbedingungen schaffen zu können.

Gerade das Gedicht kann in der jetzigen, fatalen Situation einen echten Weg aus der allgegenwärtigen Kanalisierung des Lebens weisen. Sind nicht Gedichte von Haus aus

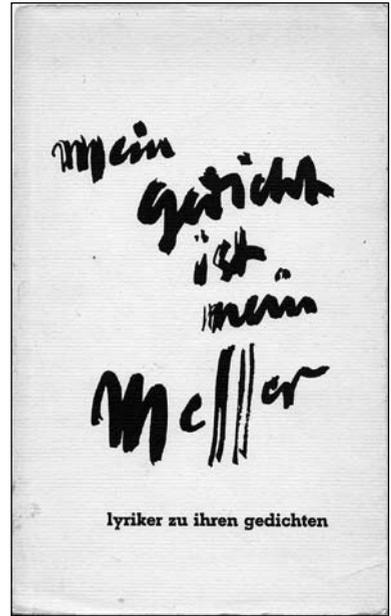
anarchisch, widerspenstig, utopisch und damit keiner Macht, keiner Ideologie unterworfen? Gedichte verwandeln die Dinge, öffnen utopische Welten jenseits des Bestehenden, hinterfragen zweifelnd alles Regelhafte, lassen sich nicht manipulieren und entziehen sich selbst ihren Schöpfern, den Dichtern. Das poetische Weltbild, das Gedichte vermitteln, ist so frei, unabhängig und autark, dass es an keine politische Leine genommen werden kann. Gedichte offerieren ein alternatives, ein neues Weltbild, zwingen es aber niemandem auf. Gedichte sind Türöffner, keine Platzanweiser. Sie drängen sich nicht auf wie die aktuelle Wirtschaftswerbung, insbesondere die zeitgeist-gefärbten Werbespots im Fernsehen oder Internet. Gedichte sind Geschöpfe aus einer kreativen, freien und selbstständig existierenden literarisch-poetischen Welt. Vom religiösen Weltbild, das Gedichten manchmal sehr ähnlich ist, trennt sie wiederum, dass sie ihre Liebhaber nicht wie Anhänger oder Mitglieder um sich scharen und letztendlich binden wollen. Selbst ihren engsten Liebhabern gegenüber bleiben sie auf Distanz, entziehen sich des Öfteren durch stets neue Konstellationen und wechselnde Sinnbezüge. Ihre Deutbarkeit ist vielfältig und unterschiedlich, und deshalb entziehen sich Gedichte auch allen sogenannten „Beckmessern“ und Chefinterpreten. Der Anspruch einer Deutungshoheit widerspricht dem unabhängigen, freien Geist eines Gedichts.

„Mein Gedicht ist mein Messer“

1955, vor genau 60 Jahren, äußerten sich bekannte deutsche Lyriker der jungen und mittleren Generation in einem Sammel-

band zu einem ihrer ausgewählten Gedichte, „zur Form, zum Stil, zum Vorbild, zu seiner Entstehung, seinem ‚Handwerk‘, seiner Absicht, zu Metapher, Reim und Rhythmus“ (S. 10).

„Mein Gedicht ist mein Messer“ lautete der ungewöhnliche Titel jener legendären Poetik-Anthologie, die von dem Lyriker und Schriftsteller Hans Bender (geboren 1919) herausgegeben wurde (Hans Bender, Hrsg.: *Mein Gedicht ist mein Messer*. Lyriker zu ihren Gedichten. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1955.) Im vorliegenden Aufsatz wird die 6 Jahre später erschienene erweiterte Taschenbuch-Ausgabe von 1961 verwendet und zitiert (München: Paul List Verlag, 1961). Die Erstausgabe von 1955 bei Rothe in Heidelberg besticht durch ein größeres Format (13 × 21), ausgewähltes Papier, Fadenbindung, eine ansprechende Typografie nebst künstlerisch gestaltetem Schutzumschlag (*siehe Bild*). Verglichen mit der kleinformatigen, im Rotationsverfahren auf dünnem Papier gedruckten Taschenbuch-Ausgabe von 1961 besitzt die Erstausgabe von 1955 so etwas wie eine lyrische Aura. Ihre 15 Dichter, darunter Peter Gan, Walter Höllerer, Marie Luise Kaschnitz, Karl Krolow, Johannes Poethen und Wolfgang Weyrauch, lassen den Band mit 148 Seiten voluminöser erscheinen als die auf 22 Autoren erweiterte Taschenbuch-Ausgabe mit 172 Seiten. Zu den sieben neu aufgenommenen Dichtern gehören 1961 Günter Eich, Paul Celan, Helmut Heissenbüttel, Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Peter Rühmkorf und Peter Härtling. Es ist der damals sehr bekannte Lyriker Wolfgang Weyrauch, der sein lyrisches Schaffen unter einen ungewöhnlichen Titel stellt: „Mein Gedicht ist mein Messer“ (S. 25). Damit umschreibt Weyrauch nicht nur das handwerkliche Machen von Gedichten, er nennt darüber hinaus auch den Grund, den Antrieb für sein lyrisches Schaffen: das Gedicht gleichsam als ein Schneidewerkzeug zur Hinterfragung und Verbesserung der



Die Erstausgabe von 1955

Daseinsverhältnisse (S. 29: „Ich darf nicht stumpf werden. Mein Gedicht ist mein Messer.“) Des Weiteren bekennt Wolfgang Weyrauch: „Es (= das Gedicht) kann die Leser aufscheuchen, so dass sie hören, was zu hören, und sehen, was zu sehen ist. Die Leser, oder auch nur einen einzigen unter ihnen. Einer wäre schon genug. Wenn einer reagiert und agiert, habe ich das Gedicht nicht umsonst geschrieben. Mein Gedicht ist ein Anlass“ (S. 27). Peter Härtling formuliert bezüglich der Wirkung von Gedichten ähnlich, wenn er schreibt: „Was richten Gedichte aus oder an? Ich kenne ihre Wirkung nur bei dem, der sie geschrieben hat. Den verändern sie. Dass sie auch den verändern, der sie liest, wünsche ich mir in verwegenen Augenblicken“ (S. 161).

„Ein Gedicht wird gemacht“

In seinem Vortrag „Probleme der Lyrik“ am 21. August 1951 in der Universität Marburg sagte Gottfried Benn (1886–

1956) mit Blick auf die immer wieder apostrophierte „melancholische Stimmung“, die ein Gedicht entstehen lassen solle: „Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.“ Und weiter: „Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht“ (Gottfried Benn: Probleme der Lyrik. Limes Verlag, Wiesbaden 1951, S. 6). Hans Bender greift im Vorwort von „Mein Gedicht ist mein Messer“ Gottfried Benns Maxime auf und meint, dass „der Vortrag Benns für die junge lyrische Generation eine Ars poetica geworden“ sei. Die Nähe des Gedichts zur himmlischen Inspiration wie noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde nun über Bord geworfen. Gottfried Benn gab das poetologische Postulat vor: „Ein Gedicht wird gemacht.“

Und wo bleibt Brecht?

Der heutige Leser, und sicher auch mancher damalige, wundert sich, dass einige von Bertolt Brechts Lyrik-Prämissen aus den 30er Jahren zwar thematisch in die berühmte Poetik-Anthologie von Hans Bender Eingang gefunden haben, Brecht jedoch weder zitiert noch als wichtige lyrische Bezugsperson genannt wird. Keiner der in der Anthologie versammelten Dichter, weder 1955 noch 1961, nicht einmal der Brechtkenner und provokatorische Hans Magnus Enzensberger, hatte sich mit einem Zitat auf Bertolt Brecht direkt bezogen. Nur indirekt nennt Hans Bender bei den in der Erstausgabe von 1955 fehlenden Dichtern neben Günter Eich und Paul Celan auch Bert Brecht und die jungen DDR-Lyriker: „Peter Huchel fehlt und die jungen Lyriker der DDR, die im Bannkreis Majakowskijs und Bert Brechts schreiben“ (Erstausgabe von 1955, S. 11). In der erweiterten Taschenbuchausgabe von 1961 ist sogar dieser Hinweis gestrichen. Im Buch fehlen Autoren, die eine

Beteiligung abgelehnt haben, dafür kann ein Herausgeber nichts. Aber Brecht kam anscheinend einfach nicht in Frage. Sollte der „Kommunist“ besser nicht erwähnt bzw. zitiert werden? Oder wird Brecht zu den Älteren, Etablierten gerechnet, für die man nichts mehr tun müsse? „Bewußt verzichtet wurde auf die Lyriker der älteren Generation, die bereits in der Literaturgeschichte placiert sind“ (S. 10). Das könnte sich auf Benn beziehen; Peter Gan ist älter als Brecht, Marie-Luise Kaschnitz und Wolfgang Weyrauch kaum jünger.

Bert Brechts Lyrik-Prämissen

Viele Lyrik-Prämissen Bert Brechts finden sich indes auch ohne direkten Hinweis in der Anthologie, z. B. bei Hans Egon Holthusen, der sich ebenso wie Brecht gegen die „suggestive Verführung“ stark macht (S. 56). Auch für Karl Krolow ist wie für Brecht das Schreiben von Gedichten „ein sachlicher Vorgang“ (S. 71). Am nächsten, wenn nicht sogar mit identischen ästhetischen Postulaten, kommt Hans Magnus Enzensberger der Brechtschen Lyrik-Vorstellung, wenn er vom Gedicht als „Gebrauchsgegenstand“ (S. 144) spricht, Gedichte für ihn keine „schonungsbedürftigen Gegenstände“ (S. 146) sind und er sie sogar als „Produktionsmittel“ einstuft, „mit deren Hilfe es dem Leser gelingen kann, Wahrheit zu produzieren“ (S. 146 f). Enzensberger bekennt sich mittelbar zum Brechtschen „Gestus“-Begriff, wenn er ausführt: „(...), so mutet jedes Gedicht seinem Leser ein anderes Lesen zu. Gedichte ohne Gestus gibt es nicht.“ Und Enzensberger fährt fort: „Damit das, was vorgezeigt werden soll, beachtet wird, müssen Gedichte allerdings schön sein. Es muss ein Vergnügen sein, sie zu lesen“ (S. 147). Auch das könnte ebenso gut von Brecht sein: „Gedichte sind allzumal fühllos, wie Messer: brauchbar oder unbrauchbar, das ist die Frage, die ich mir vorlege, wenn ich etwas geschrieben habe“ (S. 148).

Bert Brecht im Originalton

Ähnliches oder beinahe Gleiches schrieb Brecht in seinem legendären „kurzen Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker“ 1927: „Und gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß“ (GBA Bd. 21, S. 191). Über seinen Gestus-Begriff schreibt Brecht innerhalb seines Aufsatzes „Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“ (GBA Bd. 22.1, S. 359): „Und ich hatte mir für das Sprechen (sei es der Prosa oder des Verses) eine ganz bestimmte Technik erarbeitet. Ich nannte sie gestisch. Das bedeutete: die Sprache sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen.“ Enzensbergers Skepsis gegenüber Gedichten als „schonungsbedürftige Gegenstände“ findet seine Entsprechung bei Brecht in dessen Gedanken „Über das Zerpflücken von Gedichten“ aus dem Jahr 1938 (GBA Bd. 22.1, S. 454): „Gedichte sind, wenn sie überhaupt lebensfähig sind, ganz besonders lebensfähig und können die eingreifendsten Operationen überstehen.“

Bessere Daseinsverhältnisse

Dass der Lyriker etwas verändern will, sozusagen neue Weltbilder, vielleicht sogar bessere Daseinsverhältnisse schaffen will, scheint jedem ernsthaften Lyrikleser klar zu sein. Es ist vor allem eine Art von Wut, eine Verärgerung darüber, dass die Welt so ist, wie sie ist, nämlich alles andere als ein friedlicher Ort des Zusammenlebens. Diese Art von Wut scheint es zu sein, die den Lyriker letzten Endes immer wieder antreibt, sich überhaupt lyrisch zu äußern. Somit ist jedes Gedicht, das politische vor allem, eine Utopie, die ihrer Definition nach stets eine Verbesserung der Lebensverhältnisse anstrebt. Auch unpolitische Gedichte erweitern in jedem Fall unseren Blick auf die Umwelt, auf unser Leben schlechthin. Dem Gedicht kommt die große Chance zu,

in unbekannte sowie kleinste Welten vorzudringen.

„Metapherngestöber“

Gedichte sind reine Sprachgebilde. Mit alleiniger Hilfe der Sprache erschließen sie neue Welten, eröffnen sie Einblicke in unbekanntes, wissenschaftlich nicht zu messendes Terrain. Die lyrische Sprache kann und muss die neue Welt der Utopien in verständlicher Weise aufschließen. Ein Schwelgen in metaphorischen Sprachgebilden, in jenem „Metapherngestöber“, von dem Paul Celan in seinem Gedicht „Ein Dröhnen“ (Paul Celan, Atemwende, 1967) sprach, mag ja unsere Gefühlswelt beglücken, mag uns für bestimmte Zeit unserem kanalisierten Alltag entrücken, verwehrt und versperrt uns aber gleichzeitig neue und tiefere Einsichten.

Um es mit Helmut Heissenbüttel zu sagen: „Dass Literatur aus Sprache besteht, bedeutet aber auch, dass diese Sprache ein Mittel ist, etwas, welches das, was zum Vorschein und zum Bewusstsein kommen will, vermittelt“ (S. 89). Sprache kann aber nur Vermittler sein, wenn sie bei aller lyrischen Besonderheit des Sprechens verständlich bleibt, unserer sprachlichen Einsicht nicht widerstrebt. Ein Kurzgedicht Bertolt Brechts aus dem Jahr 1951 soll am Ende dieser Gedanken über Lyrik stehen:

AUF EINEN CHINESISCHEN TEEWURZELLÖWEN

Die Schlechten fürchten deine Klaue.
Die Guten freuen sich deiner Grazie.
Derlei
Hörte ich gern
Von meinem Vers. (GBA Bd. 15, S. 255)¶



Neues vom Brecht-Kreis Augsburg: EINE ROSENAKTION ZUR ERINNERUNG AN CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART

Jedes Jahr am ersten Samstag im Juni lädt der Verein „Literaturlandschaften“ dazu ein, unter dem Motto „Nur eine Rose als Stütze“ an einem Dichterort mit Rosen die Erinnerung aufzufrischen. In diesem Jahr beteiligte sich der Bert-Brecht-Kreis Augsburg an der Aktion und lud dazu ein, sich an den Dichter Schubart zu erinnern, der als literarischer Ahnherr von Brecht betrachtet werden kann¹ und an den hier immerhin eine Tafel am Milchberg erinnert (siehe Fotos). Schubarts positive und negative Erfahrungen in Augsburg wurden anhand einiger Zitate aus seinem Werk veranschaulicht. Karla Andrä (Fakstheater) trug Schubarts 1782 in Gefangenschaft auf dem Hohenasperg verfasstes sehr bekanntes Gedicht „Die Forelle“ vor, das man als verschlüsselte Darstellung seiner Festnahme lesen kann; er selbst hat es komponiert,

später wurde es mit der Melodie von Franz Schubert berühmt.

Christian Friedrich Daniel Schubart durfte sich nicht einmal ein ganzes Jahr in Augsburg aufhalten. Im März 1774 kam er hier abgerissen und mittellos von München an und schlug dem Buchhändler Stage vor, eine „Deutsche Chronik“ zu publizieren. Das Blatt – die erste Ausgabe erschien bereits am 31. März – hatte rasch großen Erfolg, aber schon am 2. Mai musste der Druck von Augsburg nach Ulm verlegt werden, auf Verlangen des Bürgermeisters von Kuhn, der erklärte: „Es hat sich ein Vagabund hereingeschlichen, der begehrt für sein heilloses Blatt einen Hut voll Englischer Freiheit: – Nicht eine Nusschale voll soll er haben.“ Als Schubart sich soweit vorwagte, den didaktischen Nutzen der Schulbücher der Jesuiten anzuzweifeln, warfen ihm Schüler des Jesuitenkollegs St. Salvator die Scheiben ein, und er wurde im Januar 1775 ausgewiesen. (mf)¶

¹ Tatsächlich gehörte zu Brechts Augsburger Buchbestand die zweibändige Erstausgabe der Gedichte von Schubart aus dem Jahre 1787. Vgl. Wizisla, Die Bibliothek Bertolt Brechts, Nr. 909–910.

DESSAU BRAUCHT KURT WEILL UND WEISS IHN ZU SCHÄTZEN

Das 23. Kurt-Weill-Fest in Dessau-Roßlau

Andreas Hauff

An Dessau-Roßlau fährt ja man meist vorbei, mit dem Intercity weiträumig über Wittenberg, auf der Autobahn etwas näher bei Vockerode, innerstädtisch neuerdings per Umgehungsstraße hinterm Hauptbahnhof vorbei. Wer trotzdem von Süden her ins Zentrum vorstößt, erblickt an einer tristen Plattenbau-Wand ein überdimensionales rotes Plakat. Von weitem schon erkennt man in großer Schrift: „Dessau-Roßlau hat viel zu bieten: Fürsten, Aufklärer, Visionäre.“ Falsch ist das nicht: Als 1993 sich Dessauer Bürger, neugierige Künstler, interessierte Musikwissenschaftler und Vertreter der New Yorker Kurt-Weill-Foundation daran machten, ein Kurt-Weill-Fest und eine Kurt-Weill-Gesellschaft auf die Beine zu stellen, wer hätte damals gedacht, dass aus den vorsichtigen Anfängen im gebeutelten Ostdeutschland einmal eine feste und etablierte Größe in der deutschen Festival-Landschaft werden würde?

Inzwischen ist es so: Dessau braucht Kurt Weill; die Bürger der Stadt identifizieren sich mit dem Festival, renommierte Künstler kommen gerne her, und das über drei Wochenenden gestreckte vielseitige Programm verkauft sich gut, in der Regel jedes Jahr noch etwas besser als im Vorjahr. Aus der Stadt an der Mulde ist das Kurt-Weill-Fest eigentlich nicht mehr wegzudenken, und selbst als die Landesregierung 2013/14 am Theater sägte, wollte sie am Festival nicht rütteln – was, um es höflich zu sagen, angesichts des Musiktheater-Komponisten Weill wenig Vorausschau bewies.

Inzwischen hat sich die Lage beruhigt, denn mit seinem Festhalten am Viersparten-Theater hat der Stadtrat und mit Gehaltseinbu-

ßen und sozialverträglichem Stellenabbau haben die Mitarbeiter des Anhaltischen Theaters das Haus gerettet. Es wurden keine Strukturen zerschlagen, auf die man in besseren Zeiten wieder aufbauen könnte. Theaterintendant André Bucker allerdings hat allem Anschein nach seinen Konfrontationskurs im Theaterstreit mit der Nichtverlängerung seines Vertrags bezahlt. Seine Nachfolge tritt zur neuen Spielzeit Johannes Weigand an, der von 2009 bis 2014 Opernintendant im ebenfalls krisengeschüttelten Wuppertal war.

Ob Kurt Weill unbedingt Dessau braucht, ist eine andere Frage. Natürlich: Sein Name bleibt als „Marke“ präsent, und auch die bekannten Lieder und Songs. Doch wenigstens in Dessau den Bühnenkomponisten Weill, als der er sich verstand, in seiner ganzen Breite und Tiefe vorzustellen, ist bis heute nicht gelungen, obwohl sich die Kurt-Weill-Gesellschaft die Erforschung, Erschließung und Verbreitung des Werkes auf ihre Fahnen geschrieben hat. Anders als Richard Wagner, die von Weills Generation bewunderte und gehasste Überfigur des deutschen Musiktheaters, an der sich auch Bertolt Brecht wiederholt gerieben hat, hat Weill in Dessau-Roßlau keine eigene Festspielbühne, und das Festival bleibt immer wieder auf die Kooperationsbereitschaft des Anhaltischen Theaters angewiesen. Will man dort Weill nicht auf die Bühne stellen, so bleiben dem Festival nur Gastspiele, konzertante Aufführungen, Instrumentalwerke oder die beliebten, aber vorhersehbaren Songprogramme. Auch der amtierende Intendant Michael Kaufmann hat inzwischen Übung darin, Programme um Weill herum zu planen – in diesem Jahr unter dem Mot-



Mann mit Hut: Katharina Thalbach in der Marienkirche (Foto: Sebastian Gündel)

to *Vom Lied zum Song*. Man stelle sich nur einen Augenblick die Bayreuther Festspiele vor – ohne Inszenierungen, nur mit dem einen oder anderen konzertanten Musikdrama, der *C-Dur-Sinfonie*, der *Faust-Ouvertüre*, den *Wesendonck-Liedern*, einzelnen Arien aus dem *Fliegenden Holländer* und dem *Tannhäuser* und den immer wieder gerne wiederholten orchestralen Höhepunkten aus dem *Ring*, vielleicht auch noch mit den sinfonischen Dichtungen Franz Liszts und den Liedern von Peter Cornelius ...

Ein wenig ironisch wirkt es da schon, dass das Anhaltische Theater sich in dieser Saison auf Wagner konzentrierte, den (zu Recht) vielbeachteten *Ring des Nibelungen* zuende brachte und als eigene Produktion zum Weill-Fest nur einen eher beiläufigen Tanztheater-Abend präsentierte. Dabei war die musikalische Mischung nicht das Problem. Mit Paul Hindemiths Sinfonie *Matthis der Maler*, drei Orchesterliedern aus Arnold Schönbergs op. 8, einzelnen Songs von Weill und seinem frühen Liederzyklus *Frauentanz* op. 10 treffen sehr verschiedene

Werke aufeinander, die man trotz des geringen zeitlichen Abstands von 30 Jahren kaum einmal vereint in einem Programm findet. Unter Daniel Carlberg spielte die Anhaltische Philharmonie auf dem inzwischen vertrauten hohen Niveau und wechselte souverän zwischen den unterschiedlichen musikalischen Stilen. Doch was sich Ballettchef Tomasz Kajdanski diesmal an Handlung und Choreografie hatte einfal- len lassen, fesselte erst gegen Ende mit ein paar witzigen und dramatischen Szenen. Den Titel *Das verlorene Paradies* hatte das 80-minütige Programm aus John Miltons monumentalem Versepos *Paradise Lost* entliehen. Das Programmheft zitiert dazu die biblische Offenbarung des Johannes, das Gilgamesch-Epos und eine jüdische Legende. Szenisch gerahmt wurde der Abend indessen durch die Erscheinung indischer Götterfiguren zu Hindemiths durch christliche (!) Altarbilder inspirierter Musik. Man ist fast versucht, eine Faustregel aufzustellen: Je höher der mythologische Aufwand von Dramaturgie und Bühnenbild, desto dünner der künstlerische Ertrag.

Konzertant oder halbszenisch gab es vier Bühnenwerke, die aber jeweils nur einmal zu hören waren. Selbst *Johnny Johnson*, Weills erstes amerikanisches Musical, für das eigens eine konzertante Neufassung erarbeitet wurde, spielte das MDR-Sinfonieorchester unter Kristian Järvi nur am Eröffnungsabend, zu dem ich leider nicht anreisen konnte. Unter H.K. Gruber präsentierte das Ensemble Modern die bereits bewährte *Dreigroschenoper*. Die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und ihr Gastdirigent Ernst Theis brachten zum Abschluss-Wochenende gleich zwei Programme mit. Das erste Konzert stellte das *Mahagonny-Songspiel* in einen *Mondlieder* benannten Kontext. Weills kurzes Werk erfuhr eine solide, aber nicht eben differenzierte musikalische Wiedergabe mit bescheidenen szenischen Andeutungen, für die Doris Sophia Heinrichsen verantwortlich zeichnete. Viel Auf-

wand muss man hier wirklich nicht treiben, Brecht inszenierte schließlich 1927 in einem Boxring. Doch er nahm immerhin Bühnenprojektionen von Caspar Neher hinzu, an denen heutige Regisseure leider achtlos vorbeigehen. Spannender wirkten die vom Orchester spritzig realisierte Tanzgroteske *La Somnabule* (Die Mondsüchtige) op. 54 von Erwin Schulhoff und Richard Strauss' düsterer Nachtgesang *Hoch hing der Mond* op. 44 Nr. 1 auf einen Text von Richard Dehmel, den der Bariton Paul Armin Edelmann mit dramatischer Spannkraft und deutlicher Artikulation sehr überzeugend vortrug. Leider konnte man den Text wegen des langsamen Tempos kaum verfolgen, und im Programmheft abgedruckt war er nicht.

Stärker noch wurden die Mängel des Programmhefts im Abschlusskonzert deutlich. Weills früher Einakter *Royal Palace* ist nicht wirklich zu verstehen, wenn man Iwan Golls surrealistisch und symbolistisch aufgeladenen Text nicht kennt. Also muss man ihn entweder abdrucken oder über die Bühne projizieren, was beides unterblieb. So blieb es bei der halbszenisch hausbacken erzählten Geschichte einer Frau, die zwischen drei aufdringlichen Verehrern schließlich aus unerfindlichen Gründen den Tod im See sucht. Auch angesichts des szenischen und filmischen Aufwandes, den die Berliner Staatsoper bei der Uraufführung trieb, hätte man sich hier mehr oder Treffenderes überlegen sollen. Musikalisch wurde immerhin deutlich, wie in der Partitur moderne Tanzrhythmen die spätromantisch-expressionistische Tradition durchdringen und überlagern. Kombiniert war die frühe Weill-Oper etwas gewagt mit viel Richard Strauss. Die Aufführung von dessen Orchestersuite *Der Bürger als Edelmann* op. 60 litt allerdings darunter, dass die Satzfolge nicht abgedruckt war und das Publikum sich immer wieder wunderte, dass nach dem Applaus die Musik noch weiterging. Bei der Schlusszene der Gräfin (Sara Hershkowitz)



In Anhalt auf Entdeckungsreise: Cornelia Froboess im Wörlitzer Eichenkranz (Foto: Sebastian Gündel)

aus Strauss' letzter Oper *Capriccio*, in der es – in Rokoko-Verkleidung – um die Priorität von Wort oder Ton geht, fehlte es sowohl an musikalischer Wärme wie an Textverständlichkeit. Klar artikuliert war indessen der abschließende Satz des Haushofmeisters: „*Frau Gräfin, das Souper ist serviert.*“ Ein eigenartiges Schlusswort zum Weill-Fest! Vom gesellschaftskritischen Impuls des Weill'schen Musiktheaters war kaum mehr etwas zu spüren.

Überhaupt verlangt es ein weites Herz, im Abschlusskonzert den Emigranten Weill mit dem politischen Opportunisten Strauss zusammenbringen, oder eben eine beträchtliche Fähigkeit, Gegensätze zusammenzudenken. Das Programmheft überbrückte diesen Spagat leichthin mit einer Bemerkung Weills des jungen von 1924 über Strauss' „*reines, unbeschwertes Musizieren*“. Acht Jahre später, in seinem Stück *Der Silbersee*, hatte Weill für verzuickerte Walzersedigkeit aber nur noch ein ironisches Duett übrig: „*Wie mit den Menschen ist es mit der Preisgestaltung, mehr als*



In Mahagonny gestrandet: Jessie und Bessie (Josephine Renelt, Andromahi Raptis) im Songspiel (Foto: Sebastian Gündel)

der inn're Wert zählt oft die auß're Haltung. Du selbst kriechst schon auf allen vieren? Nur die Haltung darfst du nicht verlieren!“ Brecht, der im Streit um die Berliner Mahagonny-Aufführung 1931 Weill als „falschen Richard Strauss“ beschimpfte, hätte sich ins Fäustchen gelacht ob dieser Konstellation.

Womit wir bei Brecht wären, der im Programm *Katharina Thalbach!* eine zentrale Rolle spielte. Unterstützt von ihrem ausgezeichneten Klavierbegleiter Christoph Israel brachte die bekannte gleichnamige Schauspielerinnen, Tochter des Regisseurs Bruno Besson, in Liedern, Erzählungen und Fotografien einen bewegenden Rückblick auf ihr Theaterleben und besonders ihre Zeit beim Berliner Ensemble. Rührung und Ironie lagen auf sehr sympathische Weise nahe beieinander. Zur Begrüßung sagte sie, auch sie reihe sich nun ein in die Tradition betagter Schauspielerinnen, die ab einem gewissen Alter mit dem Chanson-singen anfangen – „gerne Brecht, dann sind es Songs“! Wie die kleine Person, einen Hut auf dem Kopf, mit tiefer Rrrr-reibeisenstimme den *Kanonensong* aus der *Dreigroschenoper* zelebrierte, war allein schon köstlich. Am Schluss stand als Zugabe Brechts sogenannte *Kinderhymne* – gesungen zur

Haydn-Melodie des *Deutschlandliedes* und damit kenntlich als das, was sie eigentlich gemeint war: Als Entwurf einer friedlichen deutschen Nationalhymne.

Artist-in-Residence war Cornelia Froboess, in Kinderjahren ein Schlagerstar („*Pack die Badehose ein!*“), danach und bis heute ernsthafte Schauspielerinnen. Sie blieb fast die gesamten zwei Wochen in Dessau und genoss es, wie sie selbst erzählte, die Stadt und die Region mit ihrem kulturellen Reichtum kennenzulernen. Ihr Programm war vielseitig. In der Johanniskirche präsentierte sie mit dem erfahrenen Gitarristen Sigi Schwab *Liederliches*, eine Folge von melancholischen, makabren und skurrilen Liedern und Chansons – unter anderem von Brecht. Im Großen Saal des Alten Rathauses in Wittenberg trug sie Texte und Gedichte von Heinrich Heine vor. Im Dessauer Bauhaus stellte sie unter dem Titel *Frau Wernicke: Kommentare einer Volksjenossin* einige der Rundfunktexte vor, die der einst am Bauhaus tätige und dann über Prag nach England emigrierte Kunsthistoriker Bruno Adler für den Deutschen Dienst der BBC schrieb. In scheinbar harmlosen Alltagsszenen nahm er Nazi-Deutschland satirisch aufs Korn. Damals war es die (ehemals) Berliner Kabarettistin Annemarie Hase, die der fiktiven Frau Wernicke ihre Stimme verlieh. Froboess' wache Lektüre verband sich gut mit den Zwischenmusiken des Julia Hülsmann Quintetts: intelligenten Jazz-Arrangements von Liedern der Zeit, die in ihrer Spanne vom NS-Schlager bis zu Eisler-Liedern aus dem Exil reichten.

Froboess' viertes Programm, das ich leider nicht erleben konnte, führte ins Dessau-Wörlitzer Gartenreich, genauer in den Wörlitzer *Eichenkranz*. (Das freundlich am Rande von Park und Stadt gelegene einstige Gästehaus des legendären Fürsten Franz von Anhalt-Dessau ist nach langen Jahren des Leerstandes und Verfalls erst seit 2013 wieder nutzbar.) Hier ging es um Lieder

und Texte nicht nur von Weill, sondern auch von seinen zeitgenössischen Komponistenkollegen Ernst Krenek (1900–1991) und Friedrich Hollaender (1896–1976) und aus der Hand des Dessauer Dichters Wilhelm Müller (1794–1827). Müller, dem man nach seinem Tod im Dessauer Stadtpark ein detailliert ausgeführtes Denkmal im Stadtpark setzte, war zu Lebzeiten wegen seines journalistischen Engagements für den griechischen Freiheitskampf gegen das Osmanische Reich auch als „Griechen-Müller“ bekannt. Heute kennt ihn das klassisch interessierte Musik-Publikum noch als Textautor von Franz Schuberts Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise*. Er war aber als Lehrer, Bibliothekar, Dichter und Journalist eine bedeutende Persönlichkeit der Biedermeier-Zeit, die – so gut es eben ging und die Zensur gestattete – aus liberaler Perspektive gegen den repressiven Zeitgeist anscrieb und es damit zur einiger Popularität und Anerkennung brachte (nicht zuletzt bei Heinrich Heine).

Nun, 188 Jahre nach seinem Tod, war Wilhelm Müller so etwas wie heimlicher „Poet-in-residence“ des Kurt-Weill-Festes. Bei einem *Wilhelm-Müller-Liedernachmittag* in der Orangerie am Schloss Georgium trug Frederic Böhle als Sprecher ebenso wirkungsvoll wie differenziert Gedichte und andere Texte von Müller vor, in denen das breite Spektrum zwischen dem Pathos der Freiheitskriege und einer vormärzlich gestimmten Ironie deutlich wurde. Dazu zeigte die in Berlin ansässige Internationale Wilhelm-Müller-Gesellschaft unter dem Motto *Vom Lied zum Bild* ausdrucksvolle Holzschnitte des Künstlers Hanfried Wendland zu den von Schubert vertonten Gedichten Müllers. Die junge Sängerin Isabelle Rejall und ihre Klavier-Begleiterin Yvonne Gesler interpretierten intelligent ausgewählte Müller-Vertonungen verschiedener Komponisten des 19. Jahrhunderts, blieben dabei aber leider zu stark einem dramatischen Opern-Gestus verhaftet.

Als erfahrene Künstler hatten es hier der Bariton Wolfgang Holzmaier und sein Klavierbegleiter Siegfried Mauser in ihrem Programm *Durch Berg und Tal mit Müller, Schubert und Krenek* leichter. Ebenso stimmungsvoll wie differenziert, hellwach bis in die letzte Fingerspitze und Stimmlippenschwingung, interpretierten sie im Wörlitzer Eichenkranz Schubert-Lieder in einer spannenden Zusammenstellung mit kontrastierenden oder geistesverwandten Nummern aus Ernst Kreneks 1929 entstandenem Liederzyklus „*Reisebuch aus den österreichischen Alpen*“. „Draußen“ in Wörlitz, vor der Kulisse der erwachenden Natur an einem sonnigen Sonntagmorgen, war dies auch von der Stimmung her ein besonderes Erlebnis. Gerne hätte man aber darüber hinaus gewusst, inwieweit Wilhelm Müllers Lieder einerseits, die idyllische Ausstrahlung des Gartenreichs andererseits Einfluss auf das Leben, Denken und Schaffen des Komponisten Kurt Weill hatten. Nicht nur hier schien es, als zerfaserte das Programm des diesjährigen Festivals in die unterschiedlichsten Richtungen.

Intendant Michael Kaufmann mag diese Gefahr gespürt haben, als er als Programmschwerpunkt für 2016 *Weill, Krenek und die Moderne* ausrief. Artist-in-Residence wird der Geiger, Dirigent und Leiter des Ernst-Krenek-Instituts in österreichischen Krems, Ernst Kovacic. Das Anhaltische Theater wird Kreneks ernste einaktige Oper *Der Diktator* zusammen mit Weills witzigem Einakter *Der Zar lässt sich photographieren* zeigen, und dazu Weills frühes Ballett *Zaubernacht* nach der kürzlich wiederentdeckten Original-Partitur. Auch werden Weills und Kreneks frühe Violinkonzerte zu hören sein. Für Beliebigkeit in der Programmzusammenstellung wird dann weniger Raum bleiben, denn, so Kovacic: „*Krenek und Weill sind im besten Sinne Provokateure. Das heißt: Ich muss mich stellen.*“ ♪

RISE AND FALL OF THE CITY OF MAHAGONNY AT THE ROYAL OPERA HOUSE, LONDON

Directed by John Fulljames, 14 March 2015

Charlotte Ryland

On hearing that Brecht and Weill's *Mahagonny* was to be performed down the road at London's Royal Opera House – there for the first time ever – I was torn. Having never been to the opera at Covent Garden, my expectations were simple: a spectacular show at spectacular prices. This didn't feel quite right for Brecht, nor for my postdoctoral pocket, so I was pleasantly surprised to find that tickets in the upper reaches go for a very affordable £22, and duly secured my seat.

The spectacle was delivered on cue, and the cheap seats – it transpired – afforded excellent views, with the happy advantage of feeling comfortably detached from the champagne-guzzling, season-ticket-holding opera-goers in their boxes and stalls. So when, in one of the few more 'Brechtian' moments in the production, Anne Sofie von Otter as Widow Begbick turned a torch on the audience and wryly noted, 'It's easier to get gold out of people than rivers', the wide beam fell not on those of us stacked high in the rafters, but on those far below in the stalls. Hah! we could smugly muse: look at them! Not five minutes into the performance and already the subject of bitter on-stage irony! This can only get better ...

Except, well, it didn't. Begbick's moment of enlightenment was short-lived and soon superseded by a focus on spectacle. It was one of the regrettable aspects of the production that more was not made of this uncomfortable clash – a well-heeled London audience viewing *Mahagonny* in lavish surroundings, dining beforehand, the champagne put on ice while everyone dutifully engages with

the first half, ready to flow again as soon as the curtain falls. It was particularly regrettable as the pre-show 'marketing' had been so promising: all the screens in the foyer, the staff's T-shirts, and the fire curtain as the audience took their seats were emblazoned with slogan-like enjoiners to spend money – *Become a friend of Mahagonny! Only £90 – Feel at home in Mahagonny: Name a Mahagonny seat! Just £600.* Replacing 'the Royal Opera House' with 'Mahagonny' in each case produced great ironic juxtapositions, hammering home a point that, yes, probably did need hammering.

But ultimately it was the spectacle that took over, with the ironic commentary largely pushed aside. The set was ingenious and increasingly stunning, growing from a truck into a temporary stage and finally into row upon row of brightly-coloured shipping containers, which created a platform for Begbick's ever-wilder fantasies and a backdrop for projections. And this striking scenery provided the perfect setting for the many sumptuous performances, in particular those by lumberjacks Alaska Wolf Joe, Jack, and Bank-Account Bill, who seemed to be having more fun than everyone else on-stage put together. That enjoyment was transmitted to the auditorium, and scenes such as Jack's gorging himself to death – on mammoth, Pop-art-style tins of food piled high all around him – and Alaska Wolf Joe's mismatched boxing bout imprinted themselves most strongly on the memory. Particularly impressive, too, was the brothel scene, with the conveyor-belt motion embodied by the besuited male chorus line (trousers down, trousers up, trousers

down ...). These episodic set-pieces matched the set in terms of spectacle and style. I was delighted to discover that the designer Es Devlin's previous work includes the closing ceremony of the 2012 Olympics and concert tours for Kanye West and Lady Gaga. If that doesn't suggest a privileging of spectacle over substance, I don't know what does.

The production did make good and full use of projections, and they provided one more moment of promise half-way through the show, when the stage was given over solely to footage entitled 'Footnotes, of which Brecht and Weill know nothing.' The film turned the audience's attention away from the bizarre scenes of decadence on stage and towards reflection on recent ecological damage and climate change. Interrupting the action at the point when the hurricane is razing city after city to the ground, with Mahagonny next, the projections' self-conscious attempt to push the audience beyond the (frankly bewildering) on-stage action ultimately mis-hit, encouraging the audience to see the play as a metaphor for ecological irresponsibility and therefore to ignore its more uncomfortable social and economic insinuations. Lines such as 'Who needs help from hurricanes? We're spoiling the world just fine' pushed home the point, but this little episode ended up seeming like a (pleasant) distraction that was not woven into the action as a whole – an add-on that sounds great in theory but missed its mark in practice. Yet how could a production whose souvenir programme opens with an advert for a luxury hotel, before moving onto private banking firms, diamond necklaces, 'investment management' and British Petroleum, seek to address those problems that concerned Brecht?

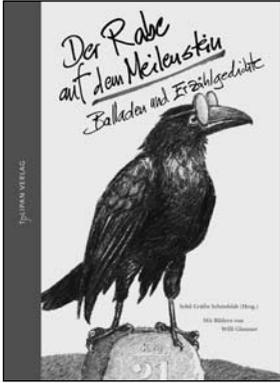
A more successful, and far simpler, use of projection came later, with the shipping

The screenshot shows the 'Writing Brecht' website. On the left is a navigation menu with links for 'home', 'news', 'team', 'events', 'publications', 'IBS symposium 2016', 'media', and 'links'. The main content area features a header 'Writing Brecht' with a portrait of Bertolt Brecht and a signature. Below this is a section titled 'Review round-up: Mahagonny at the Royal Opera House'. The text states: 'Brecht and Weill's *Rise and Fall of the City of Mahagonny* was staged for the first time at London's Royal Opera House in March/April 2016, and broadcast live to cinema across the world. All the major reviews are gathered below, as well as some material from the Opera House itself.' There is a 'Sign up to our mailing list' section with an email input field and a 'subscribe' button. Below that, there are two review snippets: one from 'The New York Times' and one from 'The Guardian'. A small note at the bottom reads: 'NB: the Guardian subsequently published a correction to this article, noting that references to Steve Gleer (editor of Mahagonny) had been omitted from Self's article.'

This production of Mahagonny was widely reviewed in the British press, and links to the reviews are available on the Writing Brecht website: brecht.mml.ox.ac.uk/mahagonny-reviews

containers becoming screens for the projection of individual abstract terms, slogans and song lyrics that sought to characterise the issues at stake in Mahagonny. And the screens conveyed the final attack at the very end of the show: when Jimmy's request for a glass of water falls on deaf ears, the on-stage projections suddenly switched from pre-recorded material to live footage of the audience. Though one critic has noted that the images were blurred, thus (literally) saving face for the 'bankers, C.E.O.s and city traders in the stalls' (Michael White, *New York Times*), it did, at least, allow those of us up high in the gods to keep our sense of comfortable detachment. In his piece for the programme, Brecht scholar Steve Giles notes that by the final scene the inhabitants of Mahagonny 'have actually learnt nothing.' One suspects that this was also the case for the audience of this sold-out run. But – like Jack and Joe – they doubtless had a lot of fun in the process. ¶

Dr Charlotte Ryland is Postdoctoral Researcher on the Writing Brecht project, based at Oxford University: brecht.mml.ox.ac.uk



BRECHTS ILLUSTRER LAOTSE

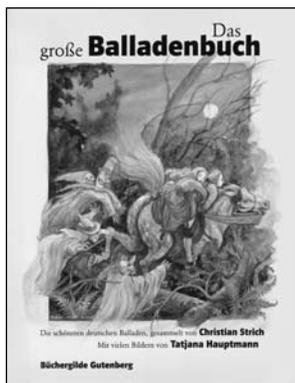
Volkmar Häußler

Zu Beginn dieses Jahres erschien im Münchner Tulipan-Verlag eine von dem Berliner Künstler Willi Glasauer mit eindrucksvollen farbigen Bildern versehene Anthologie deutschsprachiger Balladen und Erzählgedichte unter dem Titel „Der Rabe auf dem Meilenstein“, herausgegeben von der vielseitigen Hamburger Autorin Sybil Gräfin Schönfeldt. Die Besonderheit dieser schönen Balladensammlung für den Brechtfreund: Sie enthält Brechts 1938 entstandene „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“, illustriert mit einer ganzseitigen Zeichnung. Damit reiht sie sich ein in die Folge von illustrierten Anthologien des vergangenen Jahrzehnts, von denen ich ein gutes Dutzend im Buchhandel fand – erschienen bei Hanser und Arena über Ravensburger und Diogenes bis zu Thiene- mann und Esslinger – und die überwiegend auch nur einen illustrierten Brechttext enthalten. Ich sehe darin eine gewisse Normalität, dass der Brecht in die fast jährlich erscheinenden Sammlungen gehört wie der Haifisch in die Dreigroschenoper.

So bietet sich der Vergleich mit einer Balladensammlung aus der erwähnten Folge an,

die ebenfalls den reitenden Laotse auf einer ganzseitigen Farbzeichnung zeigt. Die Kinderbuchautorin und -illustratorin Tatjana Hauptmann zeichnete die „hinreißen- den“ (Werbetext) farbigen und schwarz-weißen Bilder für „Das große Balladenbuch“, das 2009 von Christian Strich im Diogenes Verlag Zürich herausgegeben wurde und 2010 in einer Lizenzausgabe der Büchergilde Gutenberg zu haben war. Zum Laotse gibt es auch noch zwei Graphitzzeichnungen.

Vergleicht man die beiden Farbbilder, so fällt auf, dass bei Tatjana Hauptmann der Laotse auf einem Ochsen reitet, der auf den ersten Blick eher dem Erscheinungsbild eines europäischen Rindes entspricht, während ihn Willi Glasauer auf einem Wasserbüffel sitzen lässt, der in China am weitesten verbreiteten Rinderart. Alte Abbildungen des legendären Laotse zeigen ihn ebenfalls abwechselnd auf beiden Horntägern. Und das zu Recht, wie man bei Tatjana Hauptmann sieht: Sie zeichnet einen Yak – mit dem typischen langen Fell und dem Buckel –, der im Nordwesten Chinas heimisch ist und sich wegen seiner Trittsicherheit gut fürs Gebirge eignet. Von den 14 mir bekannten Illustratoren der Brechtballade empfehle ich zum Vergleich Elizabeth Shaw, die im Brecht-Kinderbuch einen Ochsen zeichnet, und Sigurd Kuschnerus mit einem Wasserbüffel, zu sehen auch auf dem Titel vom DGH 1/2001.



Wenn in der Legende sowohl von einem schwarzen Ochsen als auch einem Waserbüffel berichtet wird, so ist das immer der gleiche Ochse und nur eine Frage der Übersetzung. Denn das Schriftzeichen 牛 bezeichnet sowohl den Ochsen als auch Büffel, Stier, Rind und Kuh, das Geschlecht oder Besonderheiten werden mit einem zweiten Zeichen ergänzt; es ist gleichzeitig ein chinesisches Tierkreiszeichen.

In der chinesischen Legende des Laotse, der angeblich um 500 v.d.Z. als Zeitgenosse von Konfuzius lebte, verschmelzen wohl drei unterschiedliche Gestalten miteinander, wie die moderne Geschichtsforschung zeigt. Brecht schreibt schon in seiner Prosafassung von 1925: „So ehrten die höflichen Chinesen ihren großen Weisen Laotse ... durch die Erfindung folgender Geschichte ...“ Also Erfindung der Legende und Erfindung des legendären Weisen?

So muss man sich nicht wundern, wenn der Zöllner bei Glasauer eine mittelalterliche deutsche Hellebarde trägt, ganz ähnlich der des Landsknechts einige Seiten vorher im Buch. Und einige Seiten weiter hinten spielt der Künstler ganz offensiv mit dem Anachronismus und setzt einem keltischen Buchleser (!) eine Satellitenschüssel aufs Schilfdach seiner Pfahlbauhütte und einen Jumbo-Jet ans Firmament. All das tut aber dem Buch keinerlei Abbruch – im Gegenteil. Man liest über den Brecht hinaus die

spannenden und vergnüglichen Texte von Adelbert von Chamisso und Victor von Scheffel bis zu Christian Morgenstern und Peter Hacks, hat seine Freude an den ästhetischen Bildern und findet so manche kleine Überraschung.

Im Unterschied zu diesem durchweg farbig illustrierten Buch hat Tatjana Hauptmann ihr Balladenbuch neben den fantasievollen Farbtafeln mit einer Fülle lebendiger Graphitzzeichnungen ausgestattet, die allesamt neugierig machen auf die dazugehörigen Texte.

Willi Glasauer, geb. 1938 in der kleinen böhmischen Bergstadt Stříbro bei Posen, lebt in Berlin und in den französischen Pyrenäen. Als freier Künstler illustriert er für deutsche Verlage vor allem Kinderbücher und arbeitet auch für Zeitschriften und das Fernsehen.

Tatjana Hauptmann, geb. 1950 in Wiesbaden, lebt am Zürichsee in der Schweiz. Sie ist Autorin und Illustratorin vieler Kinderbücher.

Der Rabe auf dem Meilenstein. Balladen und Erzählgedichte. Hrsg.: Sybil Gräfin Schönfeldt, Illustrationen: Willi Glasauer. München: Tulipan-Verlag 2015, 224 S., HLn m. farb. ill. SchU, 26 €.

Das große Balladenbuch. Die schönsten deutschen Balladen. Hrsg.: Christian Strich, Illustrationen: Tatjana Hauptmann. Zürich: Diogenes-Verlag 2009, 152 S., Ln. m. farb.ill.SchU, im farb. ill. Schuber, 34,90 €. – Lizenzausgabe der Büchergilde Gutenberg 2010, 34,90 €, Preis für Mitglieder 29,90 €.

Arno Gassmann

Foto: rnf

Die Bertolt-Brecht-Gesellschaft e.V. wurde 2012 in Buckow zunächst aus schlichter Unsicherheit heraus gegründet. Der Träger des Brecht-Weigel-Hauses (bwh), die Kultur GmbH Märkisch-Oderland, hundertprozentige Tochter des gleichnamigen Landkreises, war in ihrer Existenz in Frage gestellt, jedes kulturelle Engagement für den zuständigen Kreistag nur noch in Gewinn- und Verlustrechnung darstellbar. Es herrschte Haushaltssperre. Um wenigstens die Zukunft des bwh nicht völlig abhängig von der politischen Wetterlage zu machen, entschlossen sich dem Haus verbundene Brechtbewunderer, einen Verein auf den Weg zu bringen, der im Fall eines Ausstieges des Kreises aus dem Kulturbetrieb zumindest Brechts Alterssitz vor Schließung oder gar Ausverkauf bewahren könnte, nötigenfalls mit einer zumindest zeitweisen Übernahme der Trägerschaft.

So weit ist es nun nicht gekommen. Im Gegenteil, es wurden Fördermittel für nötige Sanierungen bereitgestellt und eine weitere Förderung ist in Aussicht gestellt. Damit veränderte sich auch der Anspruch der Gesellschaft an sich selbst. Im Mittelpunkt ihrer Bemühungen steht nun nicht mehr der schiere Erhalt eines unersetzlichen literarischen Ortes, sondern die Qualifizierung dieses Ortes. Dies nicht nur um des Ortes selbst willen, sondern mit Blick auf eine Wirkung für die gesamte „Brecht-Gemeinde“.

Ziel ist es jetzt, parallel zur Entwicklung des Brecht-Weigel-Hauses, einen Beitrag zur Brechtforschung zu leisten. Dabei soll es nicht um etablierte akademische Strukturen gehen, sondern es wird konkret der wissen-

schaftliche Nachwuchs angesprochen. Die Gesellschaft hat sich zum Ziel gemacht, einen Preis für Bachelor- und Masterarbeiten sowie Dissertationen ins Leben zu rufen, die sich mit Brecht, seiner Literatur und deren Rezeption beschäftigen. Dazu wird sie eine regelmäßige Symposienreihe im bwh organisieren und einen Nachwuchspreis ausloben. Zwei Wirkungen sollen dadurch erreicht werden. Zum einen soll jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern ein neuer Anreiz gegeben werden, sich mit Brecht zu beschäftigen. Zum anderen soll die akademische Forschung damit gezielt auf Buckow und den „späten“ Brecht herangeführt werden. Es soll möglich und kenntlich gemacht werden, dass Buckow nicht nur für den Brechtbewunderer eine Reise wert ist, sondern dass hier auch am authentischen Ort gearbeitet werden kann. Sicher wird es hier keine Archivlage wie in Augsburg, Berlin oder Karlsruhe geben. Doch es wird die Möglichkeit geschaffen, über das späte Werk Bertolt Brechts dort zu arbeiten, wo es entstanden ist. Die Atmosphäre des Brecht-Weigel-Hauses atmet bis heute den Geist der Gastfreundschaft von Helene Weigel und der kreativen „Auseinandersetzungen“, die Brecht hier in der Arbeit mit Kollegen und Schülern geprägt hat. Einzigartig ist wohl die Verknüpfung dieser Stimmung mit der Möglichkeit zu Rückzug und Entspannung. Diese Inspiration soll künftig auch der akademischen Welt näher gebracht werden. Es ist zuletzt doch keine Neuigkeit, dass sich der Blick auf ein Werk schärfen oder verändern kann, wenn sich nicht alle Erfahrung nur aus Sekundärliteratur speist, genossen in sattsam bekannten Universitätsräumen. ¶

Dr. Arno Gassmann ist Vorsitzender der Bertolt-Brecht-Gesellschaft e.V.

ROTE ZIBEBE WEITGEHEND REKONSTRUIERT

Heißerer kann Münchner Bringschuld abtragen

Michael Friedrichs

Die von Brecht und Karl Valentin als Improvisation angekündigte Spätvorstellung „Die rote Zibebe“, an zwei Abenden 30. September/1. Oktober 1922 an den Münchner Kammerspielen gezeigt, stellt einen der hartnäckigsten weißen Flecken in der Überlieferung zu Brechts früher Theaterarbeit dar. Nun hat der rührige Literat Dirk Heißerer in einem (zunächst für unsere Publikation vorgesehenen, dann aber im Zuge der umfangreichen Recherchen ins Riesennmaß gewachsenen) Beitrag für die Zeitschrift JUNI (Heft 49/50, hrsg. von Gregor Ackermann und Walter Delabar, Bielefeld 2015, S.10–92; siehe Foto) die Wissenslücken in einem Maß gefüllt, wie es nicht einmal zu erhoffen war. Allerdings, wem sonst wäre das möglich gewesen? Es musste einer sein, der den Valentin, den Brecht und die Münchner Theaterluft von Kindesbeinen an inhaliert hat. Und über ein ungewöhnliches Maß an Beharrlichkeit, Belesenheit, Akribie und Spürsinn verfügt.

Über den Namen „Die rote Zibebe“ (eine große Kochrosine, die zusammen mit Alkohol konsumiert wird; auch als Kneipenname verwendet) war das Programm mit Brechts „Trommeln in der Nacht“ verknüpft und wurde zu dessen Fortsetzung und Parodie als eine Art Abnormitätenkabinett. Was ist das Neue, was hat Heißerer herausgefunden? Den Programmzettel mit den Namen der Mitwirkenden am ersten Abend kannte man ja schon. Aber Heißerer hat das so vorhandene Gerüst mit Stoff gefüllt, teils mit



verlässlichen Befunden, teils mit Vermutungen, die durch detaillierte Bezüge gestützt werden. So erfährt man Hintergründe zu allen teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern, zudem liebevoll farbig illustriert mit Fotos, die ihrerseits oft ein wertvolles Ergebnis der Recherche darstellen.

Schon das bekannte Foto von der „Oktoberfestschauade“ mit Brecht, Valentin und Karlstadt, von der Zeitschrift JUNI auch für das Cover verwendet, gibt ja genügend Rätsel auf: Wer hat es veranlasst, in welcher Funktion ist Brecht im Bild, hat er mitgespielt oder tut er nur gefälligkeitshalber so als ob? Nun erfährt man immerhin, wer das Bild gemacht hat (Knorr & Hirth München, ca. Herbst 1922), wann es erstveröffentlicht wurde (*Das Karl Valentin Buch*, 1932) und welches Instrument Brecht da in Händen hält (Valentins Walch-Klarinette). Und Heißerer hält es für wahrscheinlich, dass

das Bild nach dem aufsehenerregenden Erfolg von Brechts „Trommeln in der Nacht“ im Oktober 1922 gemacht wurde, und zwar gestellt, vielleicht sogar als Erinnerung an die gemeinsamen „Improvisationen“ bei der „roten Zibebe“.

Aus dieser Zeit stammt auch eine bisher unveröffentlichte, hier in den Zusammenhang der Aufführung gestellte Regienotiz von Brecht über ein geplantes „Wachsfingerkabinett“ – offenbar ein Entwurf des Programms der „roten Zibebe“. An erster Stelle wird dort die Berliner SchauspielerIn und Kabarettistin Annemarie Hase genannt, die Wedekinds Gedicht „Enttäuschung“ vortragen sollte. Brecht kannte sie von seinem Auftritt bei der „Wilden Bühne“. Auf dem Programmzettel der „Roten Zibebe“ wurde ihr Beitrag als „Eine Pflanze“ aufgelistet.

Den „Abnormitätenwirt“ gab Max Schreck. Kurt Horwitz hat wohl Brechts später so genanntes Gedicht „Von seiner Sterblichkeit“ vorgetragen. Was Hugo Welle als „Der Vetter“ zum Besten gab, kann nur gemutmaßt werden. Bei Ringelnatz tippt Heißeferer nachvollziehbar auf dessen damals als anstößig geltenden Text „Die Riesendame der Oktoberwiese“. Der Rezipient Ludwlg Hardt dürfte aus Wedekinds Schauspiel „Musik. Sittengemälde in vier Bildern“ die Figur des „Franz Lindekuh, Literat“ vorgestellt haben. Valeska Gert zeigte ihren oft und mit unterschiedlichsten Interpretationen gezeigten Tanz „Die Canaille“. Annemarie Hase könnte Wedekind-Gedichte zu Melodien von Brecht gesungen haben. Lietta Korff, das steht schon auf dem Programmzettel, brachte „Lene Levi“ von Alfred Lichtenstein. Brecht als „Klampfenbenke“ dürfte den „Apfelböck“ oder die „Ballade vom toten Soldaten“ präsentiert haben, wie schon auf der „Wilden Bühne“ in Berlin.

Zu Heißeferers Ausführungen über die wahrscheinliche Entstehungszeit dieser „Ballade“ erlauben wir uns einen Hinweis auf 3gh

4/2001: Der Schauspieler Georg August Koch, später von Brecht und Weigel an den Schiffbauerdamm engagiert, schreibt in seinen Erinnerungen: „Ein Sanitäter in Gent brachte mir in Brüssel den toten Soldaten von Brecht. Ich verschlang das Gedicht und habe es von dem Tag an, das heißt von 1917, nicht 1918, fast täglich vorgetragen als Sanitäts-Unterroffizier“ (S. 22). Selbst wenn er den Zeitpunkt nicht mehr richtig erinnert hat, ist doch davon auszugehen, dass die Ballade noch während des Krieges ihre Form und auch bereits eine gewisse Verbreitung gefunden hat und nicht erst, wie Heißeferer vermutet, 1919 oder 1921.

Des weiteren geht Heißeferer auf die Programmunterschiede bei den beiden Aufführungen der „roten Zibebe“ ein und auf den zweiten Teil der Darbietungen mit Liesl Karlstadt und Karl Valentin, „Die Hochradnummer“ und „Das Christbaumbrettl“, und trägt zusammen, was über das weitere gemeinsame künstlerische Schaffen von Brecht und Valentin bekannt ist.

Ob die Beschränkung der „roten Zibebe“ auf zwei Aufführungen an der nicht erteilten Lizenz (wegen als „unzüchtig“ und „defaitistisch“ eingestuft Beiträge) lag oder am mangelnden Publikumszuspruch, ließ sich nicht ganz klären. Wichtiger ist, welche Entwicklungslinien Heißeferer von hier zum späteren epischen Theater zieht: „Immer klarer wurde, was das gemeinsame Debut in den Kammerspielen für den 24-jährigen Newcomer Brecht und den 40-jährigen Routinier Valentin bedeutet hatte, wie sie sich künstlerisch, später auch persönlich näher kamen und wie sehr vor allem der junge Brecht davon profitierte, das Theater als unmoralische und absurde Jahrmarktschaubude auf den Kopf zu stellen“ (S. 14). Über 300 Anmerkungen verlinken den Text mit einer unglaublichen Materialfülle für diejenigen, die es reizen könnte, hier anknüpfend weiterzuforschen.¶

KURT WEILL IN PARIS: ÜBER- RASCHENDE ERFAHRUNGEN

Andreas Hauff

Kurt Weills französisches Exil war recht kurz: Auf der Flucht vor den Nationalsozialisten kam er im März 1933 nach Paris, im September 1935 reiste er schon weiter in die USA, und dazwischen lag auch noch ein mehrmonatiger Aufenthalt in London. Da sollte man meinen, über „Kurt Weill und Frankreich“ gäbe es nicht viel zu sagen. Doch das Symposium der Kurt-Weill-Gesellschaft im März 2012 in Dessau-Roßlau zu diesem Thema war unerwartet spannend und bewies das Gegenteil. Endlich wurde der Kontext dieses Lebensabschnitts deutlich, und man erfuhr etwa, wieso der noch im November 1932 in Paris stürmisch gefeiert und mit großen Hoffnungen nach Paris übersiedelte Komponist schon wenig später mit Anfeindungen und Misserfolgen zu kämpfen hatte. Und überhaupt hörte man eine ganze Menge bislang Unbekanntes und Unbeachtetes über das französische Musikleben der 1920er und 1930er Jahre.

Die 15 Beiträge des Symposions liegen nun gedruckt vor, und die Lektüre erweist sich als nicht weniger spannend. Der Überblick ist leider erschwert durch das Fehlen eines Stichwortverzeichnisses und die etwas willkürlich anmutende Reihenfolge der Aufsätze. Für die Leser des *Dreigroschenheftes* erscheint mir am nützlichsten, einen roten Faden einzuziehen, der chronologisch der Biographie des Komponisten folgt. Demnach steht der Beitrag *Auf der Suche nach der Moderne. Kurt Weills Rolland-Lektüre* von Andreas Eichhorn am Anfang. Er führt in das Frühjahr 1918, als der gerade 18-jährige Kurt Weill als Student in Berlin den Roman *Jean-Christophe* des französischen Schriftstellers, Musikkritikers und Literatur-Nobelpreisträgers Romain Rolland in die Hände bekam. Rolland, der sich



Andreas Eichhorn (Hrsg.): Kurt Weill und Frankreich (Veröffentlichungen der Kurt Weill Gesellschaft Bd. 9), Waxmann, Münster und New York, 2014, 252 Seiten, broschiert. 29,90 €, ISBN 978-3-8309-3077-8

schon während des Ersten Weltkriegs gegen den Nationalismus auf beiden Seiten für die deutsch-französische Verständigung einsetzte, beschreibt in dem viel gelesenen dreibändigen Entwicklungsroman die Geschichte des fiktiven deutschen Komponisten Johann-Christoph Krafft und seiner Begegnung mit der romanischen Kultur in Paris und Rom. Er habe noch nie ein Buch gelesen, schrieb Weill an seinen Bruder Hans, „*das meine innersten Gedanken (...) mit so packender Genauigkeit und Kühnheit wiedergibt. Ich meine besonders die Kapitel, wo sich der junge geniale Musiker gegen die Lüge, gegen die Überempfindlichkeit der deutschen Musik, selbst bei Bach, Wagner u.a. auflehnt.*“ Eichhorn sieht einige biographische Übereinstimmungen zwischen der Jugend des (jüdischen) Dessauer Komponisten und der der fiktiven Romanfigur und verweist auch auf die „*vielschichtigen,*

differenzierten und psychologisch subtil ausgeleuchteten Mentalitätsprofile der jüdischen Protagonisten des Romans“. Noch wichtiger erscheinen ihm aber die kulturanalytischen und kulturkritischen Anteile des *Jean-Christophe*. Eichhorn sieht Rollands Buch als einen „Katalysator“, der bei Weill den „bereits latent angelegten Abstoßungsprozess von der Romantik und ihrer Ausdrucksästhetik aktiviert hat.“ Wichtig für Weills künstlerische Entwicklung dürften auch die zahlreichen Romanpassagen gewesen sein, in denen es um das Verhältnis von Text und Musik im Musiktheater und das Schwanken des Protagonisten zwischen ästhetischer Abkapselung und moralisch und sozial engagierter Kunst geht. Wenn Weill 1925 in einem Nachruf seinen im Vorjahr verstorbenen Kompositionslehrer, den Deutsch-Italiener Ferruccio Busoni, als „geistigen Europäer der Zukunft“ charakterisiert, so folgt er damit einer im *Jean-Christophe* vorgezeichneten Perspektive.

In welcher Intensität Weill die seit 1921 erscheinende Zeitschrift *Der Querschnitt* gelesen hat, darüber wagt Matthias Henke in seinem Beitrag *Expressionist! Du bist ein echter boche* zwar keine Vermutung. Fest steht aber, dass das von dem Galeristen Alfred Flechtheim begründete Kunst-Magazin eine ausgesprochen frankophile Tendenz verfolgte und der Musik- und Kunstauffassung des französischen Dichters und Regisseurs Jean Cocteau (1889–1963) nahestand, der 1918 mit seiner Aphorismensammlung *Le Coq et l'Arlequin* Aufsehen erregte. („Macht keine Kunst nach Kunst. Allein die Realität führt uns zu einem bedeutenden Kunstwerk“, heißt es darin etwa. Oder: „Music-Hall, Zirkus, amerikanische Negerorchester inspirieren einen Künstler genauso wie das Leben.“) Fast ein Jahrzehnt lang schrieb der französische Komponist Darius Milhaud, der in Paris zu einem engen Freund Kurt Weills wurde, für den *Querschnitt*, nicht nur über französische, sondern auch über deutsche und sowjetrussische Musik-

kultur und – besonders interessant – über den Jazz, mit dessen afroamerikanischen Ursprüngen er sich im New Yorker Stadtteil Harlem vertraut gemacht hatte. Und schon 1925, ein Jahr bevor Karl Kraus in Wien mit seinen Operetten-Vorlesungen begann, erschienen Aufsätze über den französischen Komponisten Jacques Offenbach.

Weills Affinität zu dem großen französischen Operetten-Komponisten geht René Michaelsen in seinem Beitrag *Jacques Offenbachs Spuren in Kurt Weills Musiktheater am Beispiel von „Der Zar lässt sich photographieren“* nach. Weills Bemerkung zur Operette *Die Großherzogin von Gerolstein*, die Persiflage sei „eine andere Ausdrucksform für ernste, philosophisch begründete Inhalte“, dient Michaelsen als Übertitel seines Beitrags. Mit zahlreichen treffenden Beobachtungen untermauert der Autor die These, dass Weills 1927 auf ein Libretto von Georg Kaiser komponierter Opern-Einakter *Der Zar lässt sich photographieren* sich als „Offenbachiade“ verstehen lässt und in der Offenbach-Tradition „ernsthafter Parodie“ steht. Das bedeutet – in Abkehr von einem durchaus verbreiteten, immer noch einflussreichen Weill-Bild: „Weills Musik steht weniger in der adornitisch privilegierten Tradition der Kenntlichmachung angeblich verbrauchter musikalischer Floskeln, sie nimmt Klangchiffren des Populären vielmehr als Mittel zur Einbindung des Publikums bei gleichzeitiger Aktivierung kritischer Reflexionstätigkeit ernst (...).“

Giselher Schuberts Aufsatz *Unterhaltung in „Mahagonny“* setzt sich explizit kritisch mit Theodor W. Adornos Weill-Rezeption auseinander. Während dieser etwa in Weills *Dreigroschenoper*-Musik „die dämonischen Züge der abgestorbenen Klänge“ heraushörte, erkannte die französische Kritik im *Mahagonny*-Songspiel Qualitäten wie „Einfachheit, Kühnheit und Pathos“. In seinem gründlich ins musikalische Detail gehenden Beitrag *Amerikanismus bei Weill:*

A French Connection? kommt Tobias Faßhauer zu dem Schluss, dass Weills Personalstil und seine Art und Weise, sich einig, aber keineswegs alle Elemente des Jazz und der modernen Unterhaltungsmusik anzuverwandeln, tatsächlich einen starken französischen Einschlag aufweist. „Die ‚Verfremdung‘ (...) urbaner Tanzmusik durch satztechnische Mittel aus dem Repertoire des impressionistischen bzw. frühmodernen Komponierens, wie Quartenharmonik, Ganztönigkeit, Mixturtechnik, modale und polytonale Tonalität sowie tonale Schichtungen, lässt sich als eine originär französische Idee bestimmen (...)“ Faßhauer macht dies am Vergleich mit US-amerikanischen und deutschen Schlagern einerseits und Musik von Claude Debussy andererseits plausibel. Als weitere wahrscheinliche Vorbilder für Weills Umgang mit Populärmusik nennt er „Gustav Mahlers überzeichnete Marsch-Intonationen, eventuell auch Richard Strauß’ ‚Rosenkavalier‘-Walzer.“

Weills in einem Interview mit einer Kopenhagener Tageszeitung noch 1934 geäußerte Überzeugung, Paris müsse seine neue Heimat werden, kam also sicher nicht von ungefähr. Zudem waren in Paris sowohl 1931 Georg Wilhelm Pabsts *Dreigroschenoper*-Film (in der französischen Fassung) als auch im Dezember 1932 das Weill-Gastspiel in der Salle Gaveau (mit dem *Jasager* und einer erweiterten Version des *Mahagonny-Songspiels*) ein großer Erfolg bei Publikum und Kritik gewesen. Schließlich galt Paris ohnehin seit Ludwig Börne und Heinrich Heine als Sehnsuchtsort für deutsche Exilanten. In ihrem Text *Paris als Mythos und Metropole des Musik-Exils* arbeitet Anna Langenbruch den Widerspruch zur Alltagsrealität der Flüchtlinge heraus. „Es gibt keinen Fluchtführer im Handel zu kaufen, der Brockhaus nennt es nicht, die Schule lehrt es nicht“, zitiert sie den Berliner Komponisten und Kabarettisten Friedrich Hollaender. Doch trotz mehrfacher Verschärfung der Ausländergesetzgebung blieb das französische

Freiheits-Ideal attraktiv. „Der Mythos von Frankreich als Land der Menschenrechte und der Ideale der Französischen Revolution war ein wichtiger und nicht hinterfragter Teil der französischen Identität, auf den sich auch Exilantinnen und Exilanten immer wieder bezogen (...)“. Anne Liebe („Der Surrealismus und die Musik in den 1930er Jahren“) bietet mit dem Resultat, dass es keine genuin surrealistische Musik gegeben hat, einen interessanten Blick auf das Pariser Kultur- und Musikleben dieser Zeit.

Kurt Weill erging es anfangs recht gut, wie Pascal Huynh (*Kurt Weill in Paris*) zu berichten weiß. Mitte April 1933 brachte ihn das Mäzenaten-Ehepaar Charles und Marie-Laure de Noailles in ihrem Stadtpalais unter. Im Juni feierte das Ballett *Die sieben Todsünden* Premiere im Théâtre des Champs-Élysées. Nachdem die Wiener Universal-Edition seinen Vertrag gekündigt hatte, kam Weill im Oktober beim bedeutenden Pariser Verleger Heugel unter. Doch schon am 26.11.1933 kam es bei einem Konzert in der Salle Pleyel mit drei Songs aus Weills *Silbersee* zu einem bezeichnenden Zwischenfall. Am Ende der Ballade *Césars Tod* riefen der einflussreiche Komponist und Kritiker Florent Schmitt und ein Begleiter laut „Heil Hitler!“. Die meisten Augenzeugen maßen dem Vorfall keine große Bedeutung bei, denn Schmitt war für sein ungehobeltetes Verhalten bekannt. Tatsächlich wuchs aber im Land eine antisemitische und antideutsche Unterströmung. Weill zog nach Louveciennes westlich von Paris und kam nur noch gelegentlich in die Stadt. Filmpläne zerschlugen sich, ebenso die Pläne für Aufführungen von *Dreigroschenoper*, *Jasager* und *Mahagonny*, und auch das Vorhaben einer Zusammenarbeit mit Cocteau. Das Schauspiel *Marie Galante* von Maurice Deval, zu dem Weill die Musik geschrieben hatte, war ein Misserfolg. Die ursprünglich für eine deutsche (Exil?-)Bühne konzipierte Operette *Der Kuhhandel* fiel in einer Neufassung als *A Kingdom for a Cow* in Lon-

don durch. Nachhaltige Spuren hinterließ Weill in Paris allerdings dank profilierter Interpretinnen mit seinen alten deutschen Songs, einigen neu entstandenen französischen Chansons und dem aus *Marie Galante* stammenden Lied *Jattends un navire*, dem später die Résistance eine symbolische Bedeutung beilegte.

Jürg Stenzl geht in seinem Beitrag *Kurt Weill und die Pariser Musikkultur 1933-1935* vor allem auf Film-Kompositionen von Weills französischen Kollegen Georges Auric, Darius Milhaud und Arthur Honegger ein und kommt zu dem Schluss, Weill sei trotz seines Interesses am Film sowohl in Frankreich als auch in den USA ein ausgesprochener „Musiktheaterkomponist“ geblieben. Jean-François Truberts Aufsatz *Zwischen Groupe des Six und École d'Arcueil* bestätigt die bereits von Matthias Henke festgestellten Affinitäten zwischen Weill und dem französischen Neoklassizismus, macht aber dann deutlich, in welchen musikpolitischen Hexenkessel der deutsche Komponist mit seiner Ankunft in Paris geriet. Mit der Konzertgesellschaft *La Sérénade*, die ihn so erfolgreich in die Salle Gaveau eingeladen hatte, konkurrierte die neu gegründete Gesellschaft *Triton*, die eine konservativere, unpolitische, dafür betont französische Linie vertrat. Weills Gastspiel stahl dem ersten Konzert von *Triton* schlicht die Schau, und man ordnete ihn dort sofort auf der gegnerischen Seite ein. Dazu kam die allgemeine Konkurrenzsituation. Bei Huynh (s.o.) findet man die bezeichnende Erklärung des Komponisten Arthur Honegger: „Die Sache ist ganz einfach. Es gibt einen einzigen großen Käse. Wir sitzen alle um den Tisch herum, und es gibt nur sehr wenig für jeden von uns. Wenn ein Neuer hinzukommt, so ist er einem nicht lieb.“

Über Arthur Honeggers weiteren Weg im deutsch besetzten Frankreich orientiert Roman Brotbeck unter der Überschrift *Prekäre Ambivalenzen*. Der Untertitel *Arthur*

Honeggers Anpassungen nach 1941 nimmt die vorsichtige Kollaboration des in Paris lebenden Schweizer als Mitarbeiter der Zeitschrift *Comœdia* ebenso in den Blick wie seine rechtzeitige Distanzierung, als sich ein Sieg der Alliierten abzeichnete, den Rückzug in die Schweiz und die nachträgliche Selbststilisierung zum Opfer der NS-Kulturpolitik. (Diesem interessanten Text hätte man ein sorgfältigeres Lektorat gewünscht; auch fehlt die an anderer Stelle praktizierte deutsche Übersetzung der französischen Originalzitate.)

Joachim Lucchesi widmet sich dem in NS-Deutschland unerwünschten Dirigenten Hermann Scherchen, dem es im Sommer 1933 gelang, in Straßburg unweit der deutschen Grenze eine große, prominent besetzte internationale Musiktagung mit Dirigierkurs zu veranstalten. Eine Folgeveranstaltung im nächsten Jahr in Paris musste aus bislang unbekanntem administrativen Gründen abgebrochen werden. Lucchesi vermutet: „Was am äußersten Rand des elsässischen Frankreichs für Scherchen noch möglich schien, war wohl im zentralistischen ‚Haifischbecken‘ Paris mit seinem viel stärker ausgeprägten Rivalitätsbewusstsein, den geballten Intrigen, der massiven Abwehrhaltung gegenüber deutschen Exilanten ein zu hohes Risiko.“ Besser erging es Hanns Eisler, der, wie bei Jürgen Schebera (*Erste Exilstation Paris*) nachzulesen, in Paris drei Filmmusiken schreiben konnte: Für den sozialkritischen Film *Dans les rues*, den Unterhaltungsfilm *Le grand jeu* und den Dokumentarfilm *Nieuwe Gronden* (über die Trockenlegung der niederländischen Zuidersee). Eisler griff dabei oft auf den in Berlin erprobten Kampflied-Stil zurück, sogar bei einer Liebesszene in *Le grand jeu*, was Schebera mit dem Satz kommentiert: „Dies geht nun, wie ich meine, überhaupt nicht.“ Schade, dass man den Komponisten dazu nicht mehr befragen kann!

Das gilt auch für Weills *Zweite Sinfonie*, die

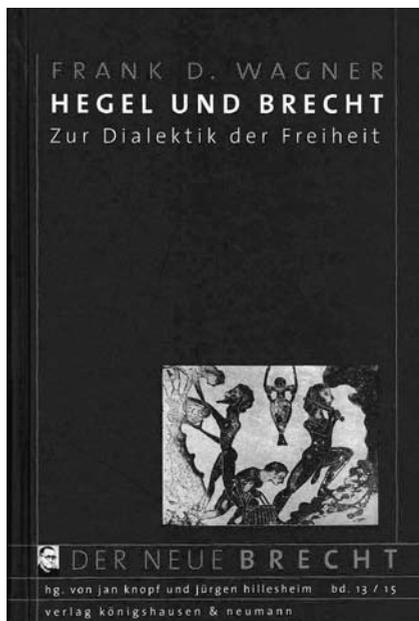
im Dezember 1932 in Paris von der Prinzessin Edmond de Polignac bestellt, noch in Deutschland angefangen, in Paris fertig komponiert und 1934 in Amsterdam uraufgeführt wurde. Sie lädt zu sehr verschiedenen Deutungen ein, die Hartmut Hein in Titel und Inhalt seines Beitrags (*Durch-)Kreuzung von Traditionen* zu bündeln sucht. Weills eigener Werkkommentar zur Uraufführung endet mit dem Satz „*Ich weiß es nicht.*“ Hein spricht gegen Ende seines Textes schließlich von einem „*vielleicht ironischen Spiel, das der sonst wohl eher mitteilungsfreudige Weill mit der Sinfonie und der Idee einer ‚absoluten‘ Musik betrieben hat.*“ In *Weill's Self-Borrowings*, dem einzigen englischsprachigen Beitrag des Buches, untersucht Stephen Hinton Weills Selbstentlehnungen und -zitate. Diese beginnen zwar vor der Pariser Zeit und ge-

hen über sie hinaus, fallen aber in dieser Periode besonders auf. Es handelt sich um eine Praxis, die man am ehesten mit dem 18. Jahrhundert und dem Opernkomponisten Georg Friedrich Händel assoziiert, sie wurde aber auch im 19. Jahrhundert bei so namhaften Komponisten wie Beethoven, Berlioz, Bellini und Bizet praktiziert. Es kann sich dabei um bloßes „Recycling“ vorhandenen Materials zum Zweck der Zeitersparnis handeln, um den Versuch, gute Ideen durch erfolgreiche Zweitverwertung zu „retten“ oder in einer Zweitfassung zu „optimieren“, aber auch um unbewusste oder bewusste Anspielungen oder Zitate mit privater oder öffentlicher Bedeutsamkeit. Wichtig ist Hinton's Hinweis, dass es Weill weniger um den kompositorischen Personalstil als um die dramaturgische Funktion, den richtigen Gestus, seiner Musik geht. ♪

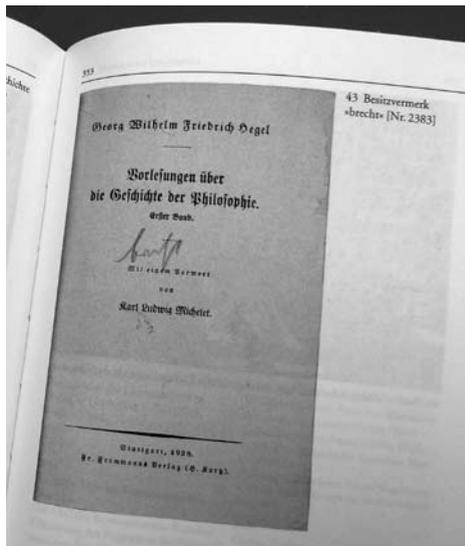
BRECHT LIEST HEGEL: DIALEKTIK ALS VERGNÜGUNG

Michael Friedrichs

Das massige, fast schwarze Cover, der Umfang, der strenge, ebenso karge wie anspruchsvolle Titel – man könnte Angst kriegen vor dieser neuen Veröffentlichung von Frank D. Wagner. Das Werk bringt 1,9 kg auf die Waage. Abstand halten? So werden es die meisten machen, selbst solche, die gern über Brecht lesen. Man kann auch begeistert reagieren: Ha, großes Thema, her damit, und von Vorwort bis Register alles durchstudieren – mit erheblichem Gewinn. Hoffentlich, sicherlich, gibt es einige Kenner der beiden Giganten, die hier in Beziehung zueinander gesetzt werden, die sich alsbald dransetzen. Es könnte auch eine dritte Gruppe geben, und ich möchte sie ermutigen: Blätterer und Reinschmecker. Man wird hier so oder so sehr fündig. Drei hochqualifizierte Rezensenten, bei



Frank D. Wagner, Hegel und Brecht: Zur Dialektik der Freiheit. Der neue Brecht Bd. 13, hrsg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2015, 49,80 €



Einer von 25 Hegel-Bänden des Lesers Brecht, reproduziert in Wizislas „Bibliothek Bertolt Brechts“ (Foto: mf)

denen ich angeklopft habe, sagten ab: In absehbarer Zeit keine Zeit, leider. So kam die Aufgabe wieder auf meinen Schreibtisch. Hegel, oh ja, vor ca. 45 Jahren hab ich ein paar Passagen seiner Ästhetik gelesen, sogar seine Definition des Tragischen im Staatsexamen zitiert. Kann man mit derartiger Mangelvorbildung einem solchen Buch gerecht werden? Offenbar nicht. Also beschränke ich mich aufs Beschreiben.

Frank D. Wagner hat bereits mindestens zwei Eckpfeiler der Brechtforschung vorgelegt, „Bertolt Brecht: Kritik des Faschismus“ (1989) und „Kafka und Brecht“ (2006). Dies ist demnach der dritte. Hierzu wurde er nach eigenem Bekunden angeregt durch die immer noch nachwirkende Ringvorlesung 2009/2010 von Prof. Mathias Mayer in Augsburg, „Der Philosoph Bertolt Brecht“ (Königshausen und Neumann 2011), bei der Wagner mit einem Brecht-Hegel-Beitrag vertreten war.

Grundlage seiner jetzt vorgelegten Untersuchung ist die Verfügbarkeit der von Brecht benutzten Hegel-Ausgaben in Brechts Bibliothek, ausführlich dargestellt in Wizislas

kommentiertem Verzeichnis „Die Bibliothek Bertolt Brechts“ (2007). Da Brecht mit dem Stift in der Hand gelesen hat, kann man Gedankengänge nachvollziehen und auf die Suche nach Lesefrüchten, Spuren, Reflexe und Reaktionen in seinem Werk gehen. Keine kleine Aufgabe, und der Ertrag ist dann eben umfangreich.

Dass ein Band wie dieser über eine Bibliografie verfügt, versteht sich. Register, im deutschsprachigen Raum nicht selbstverständlich, gibt es hier sogar zwei: eines von den Brecht-Texten (Stücke, Gedichte, Prosa, Schriften) und ein allgemeines Personen-Register. Mit ihrer Zeit extrem haushaltende Brechtleser_innen können also zielgenau selektiv lesen, und das zumindest sollten sie unbedingt tun. Ob es um *Mahagonny*, *Puntilla* oder *Galilei* geht, um *Horatier* oder *Mann ist Mann*, um den *Schuh des Empedokles*, das *Moldaulied* oder das *Lied vom Fluß der Dinge*, um das *Buch der Wendungen* oder die *Flüchtlingsgespräche*, den *Messingkauf* oder die *Fünf Schwierigkeiten* – hier werden sie fündig. Insgesamt 162 Brecht-Texte sind behandelt.

Auch für die Interpretation anderer Autoren fällt was ab: Adorno, Aristoteles, Benjamin, Goethe, Kant, Marx, Schiller, Sophokles ... die Speisekarte ist umfanglich.

Und der Sommer steht an, und da sollte sich für ein wichtiges Buch wie dieses auch die Zeit für eine Komplettlektüre finden lassen. Es sei daran erinnert, dass Brecht die Dialektik unter die Vergnügungen rechnet. Von Brecht lernen, heißt Lesen lernen.

Die für mich substanziellste Ernte habe ich in folgenden Kapiteln eingebracht:

- Kontrastierung der Sicht des Wassers bei Thales und Laotse im Rahmen von Hegels Geschichte der Philosophie (S. 91 ff),
- Hamlet-Kapitel (S. 166 ff),
- Untersuchungen über den Fluss der Dinge bei Laotse und Marx (S. 227–251),
- Gesellschaft für Dialektiker (S. 267–307)
- Herr-Knecht-Dialektik bei Brecht (S. 373–383). ♣

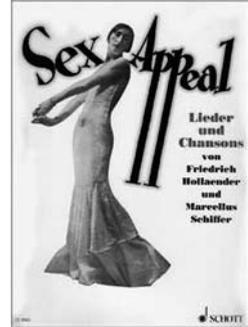
MAKARONNY – EINE SCHIFFER-SPEISE DER BESONDEREN ART

Ulrich Fischer

Wenn es richtig ist, dass ein bleibendes Kunstwerk der Sprache oder Musik durch eine Parodie geadelt wird, dann ist es auf den ersten Blick erstaunlich, dass die *Dreigroschenoper* bis heute nicht in diesen Adelsstand erhoben worden ist. Auf den zweiten Blick ist die Erklärung zwingend: Sie ist selbst schon eine Parodie. Die *Beggar's Opera* von John Gay und Christopher Pepusch parodierte wiederum bereits die englischen gesellschaftlich-politischen Zustände im 18. Jahrhundert und den herrschenden, von Händels Opern geprägten Musikgeschmack. Deren Transponierung in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bewirkte zwangsläufig eine weitere Brechung. Und irgendwann hat es sich dann aber auch ausparodiert.

Dass *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ebenfalls ein bleibendes, ja für das gesamte 20. Jahrhundert prägendes und symptomatisches Kunstwerk ist, steht mittlerweile außer Frage. Aber etwas fehlt – eine Parodie? Gefehlt!! Zwar nicht weit, denn bislang hatte keine Parodie die Nobilitierung gerade dieses Werkes befördert.¹ Doch wir können aufatmen: Es gibt sie doch und sie wird in diesem Heft der Öffentlichkeit präsentiert, nachdem sie mehr als 80 Jahre im Nachlass von Marcellus Schiffer (eigentlich *Otto*, 20.6.1892–24.8.1932) vergraben war.² Dieser Berliner Zeitgenosse Weills und Brechts

- 1 Erich Kästners „Surabaya-Parodie“ („Du bist nicht echt, Johnny, du bist von Brecht“) und Robert Neumanns „The Mahagonny-Ay-Ay-Song“ (in „Unter falscher Flagge – Ein Lesebuch der deutschen Sprache für Fortgeschrittene – Neue Parodien“, Wien 1932, S. 67) wären es wert, gesondert behandelt zu werden.
- 2 Siehe dazu meinen Beitrag im Programmheft zum Kurt-Weill-Fest 2006.



war einer der ganz Großen der „Goldenen Zwanziger“, wie die Verklärung sie gerne bezeichnet, Ehemann der Margo Lion, vor allem aber einer der gefragtesten Texter für die Berliner Kabarets und großen Revuen, für geistreiche Schlager. Die leichte, also doch so schwere Muse war sein Fach. Eine von Viktor Rotthaler im Weidle Verlag herausgegebene verdienstvolle Würdigung hat ihn der Vergangenheit entrissen,³ und bei Schott sind Lieder und Chansons von ihm erschienen (*siehe Abbildungen*).⁴ Allzu viele, die dieses Fach beherrschen, gibt und gab es bei uns nicht. Umso wichtiger ist er bzw. könnte er sein. „Seine“ Komponisten waren u.a. und vor allem Friedrich Hollaender, Rudolf Nelson, Mischa Spoliansky, Werner Heymann und Paul Hindemith. In den letzten sechs Jahren seines kurzen Lebens produzierte er, als habe er gewusst, dass das Ende für ihn nahe sei: 21 (!) große und überwiegend erfolgreiche Revuen, Possen, Kabarettoperen, Grotesken, Schwänke, Theaterstücke, drei Operetten-

- 3 Viktor Rotthaler (Hrsg.), Marcellus Schiffer: Heute nacht oder nie. Tagebücher, Erzählungen, Gedichte, Zeichnungen, Bonn 2003.
- 4 Sex Appeal: Lieder und Chansons von Friedrich Hollaender und Marcellus Schiffer, Mainz 1999.

Makaromy.
oder:
Der kleine Hurikan.

Der Sprecher.
Jenny.
Puffmutter.
Neumann
Dr.Sanft.
Chor.

Sprecher: Achtung! Achtung! Hier Windstärke 11! * Wissen Sie schon: Goldgräber gründen eine Stadt. Kein Mensch weiß warum. Rechts und links von dieser Stadt befindet sich je ein Feuerwehrraum. Soviel für den Anfang und Aufstieg der Stadt * Makaromy. Auf Wiederhören in zwei Minuten.

Chor: (kommt) Wir wolln jetzt mal Makaromy gründen, wissen wir auch nicht wos, und wenn wirs auch zum kotzen finden!
Yes! I am! How do you doo?

Sprecher: Makaromy-das heisst: Stadt ohne Sorgen. ~~auf Deutsch:~~
~~Songcs~~ Stadt der Songs. Auf Deutsch: Songsouds!
Auf Wiedersehn.

(immer, während der Sprecher spricht erstarrt die Gruppe auf der Bühne)

Jenny: O Du sunahinesirl of Kokkama, you!
Dudeldudu!
Yes!
O no!

Neumann: Hoch nieder hoch nieder Ha!
God safe the king.

Jenny, Neumann: (im Liebeduett gleich anschließend):
O Du sunahinesirl of Kokkama you!

Chor: (währenddessen, leise): Wisky-Whisky
Soda-Soda!
Cherry-Brandy!

Puffmutter: (kommt) Wat (englisch ausgesprochen) Wat is schon wieder passiert?

Jenny: We don't know!

Puffmutter: Do you speak deutsch?

Jenny: Yes! But ~~wix~~ we wolln not!

Neumann: Auf english hört sich alles better an!

Jenny: O wie lästerhaft und verworfen das schon von uns ist!

Sprecher: Es muss hier noch gesagt sein, dass diese Stadt unerhört lästerhaft war!

Puffmutter: So fällt mir in mein lästerhaftes Freudenhaus! Pfiu Spin! Wie verworfen das doch ist! Ich zeige euch meine Puff-Gir - Doch wer neht sich dort unserer frisch angestrichenen Stadt!

Neumann: O-ich kenne ihn wohl! Der kleine Hurikan ist es!

Alle: Der Hurikan! Der Hurikan!
Es ist der kleine Hurikan!

(Makaromy. 2)

Sprecher: Hurikan-das bedeutet soviel wie Orkan oder auch Wirbelwind genannt. Klemmer zu. Derselbe zerstörte schon seinerzeit Sodom und Comorra- und ist historisch! Wir entschließen uns nach schwerem Ringen zu dem Worte Hurikan, weil es umkehrlicher ist! Ich wünsche allseitig einen guten Abend.

(der Sturm saust, Alle legen sich nieder)

Neumann: ~~xxxxxxxx~~ und Chor:
G- wie wohl ist uns am Abend
wenn der Hurikan-wenn der Hurikan
durch die Blätter weht am ~~xxxxxxxx~~ Abend
~~xxxxxxxx~~ zwischen 10-12.

Puffmutter: Er wird die ganze Stadt fortblasen!
Chor: Bravo! Bravo!
Puffmutter: Zur Strafe weil wir so ~~stupid~~ sind und überhaupt.
Chor: Dacapo! Dacapo!
Puffmutter: Wisst ihr schon das allerneueste? Der Mensch ist ~~xxxxxxxx~~
schlecht!!!
Chor: Na sowas!
Jenny, Neumann: O Du sunshinazirk of Jokohama you!

Sprecher: Doktor Schürferscheint plötzlich ganz unmotiviert in der Stadt Makaromy. Um die Gemüter und das Wetter zu beruhigen. Der kleine Hurikan biegt ganz links um die Stadt, schier wie ein Wunder. Doktor Schürferhingegen kommt von ganz rechts! Der Sturm ist somit schon geheilt- aber die verwerfliche Menschheit--- Punkt, Punkt, Punkt.

Dr. Scharf: Bin ich hier richtig in Makaromy?

Puffmutter: Das weiss kein Mensch! Wir sind alle nicht ganz richtig!

Jenny: Wir sind verirrte kleine fahrigs Hascherln in dieser bitter-bösen Welt!
(gleich anschliessend zusammen mit Neumann):
O- you sunshinazirk of Jokohama you!

Dr. Scharf: Ihr seid alle vom rechten Wege abgewichen! Ich werde ~~xxx~~
euch alle heilen!

Puffmutter: Heilen? Hahaha? Er will uns heilen! Hahaha!

Alle: Er will uns heilen
Hahaha!
Er will uns heilen, saperlot!
Und er weiss nicht- hahaha,
darauf steht bei uns der Tod!

Dr. Scharf: Was? Ihr wollt nicht geheilt werden?

Neumann: Nein, wir wolln ~~meschugge~~ bleiben, lasterhaft, ~~xxxxxxxx~~
interessant und lehrhaft! Wer uns heilen will, muss sterben

Dr. Scharf: Warum?

Chor: We don't know!
Es ist bei uns so Sitte,
chaquon a son cout!
(Dr. Scharf wird gepackt und gefesselt)
(Gitterstäbe wegen ihm vorgehalten)
(alles in benzolischer roter Beleuchtung)

Dr. Scharf: (in der Art von "Troubadour")

Ein ach so jung noch
u d muss schon sterben,
Schaudern ergreift mich,
starr wirds um mich!

Alle:

Starr wirds um ihn!

Er. Scharf: O teure Lutter-ich will nicht sterben,-
- und wenn einer von uns beiden stirbt
dann bist Du's- und nicht ich!

Jenny: Nicht traurig werden, lieber Doktor!

Dr. Scharf: Das alles ist auch keine Lösung der Wirtschaftskrise!

Jenny: Nicht weinen, lieber Doktor, denn:

Wer zuletzt lacht, lacht am besten,
und wie Du mir mal- so auch ich Dir,
und Morgenstunde hat Gold im Munde
und trauriges Heim ist Glück allein!
Und wer Sorgen hat- der hat Likör auch,
und ich geh aus und Du bleibst da,
und auf der Alm da gibts ka Sünde,
und wer andern eine Grube gräbt-ist selbst ein Schwein!

Reichmutter: Büchmanns Witate- sind sehr verwendbar,

jedes Sprichwort - ist ein Refrain!
Über allen Gipfeln ist keine Ruhe
Wer hat Dach-Du schöner Wald?

Deutschland, Deutschland über alles,
und wo Du hingehst- da wächst kein Gras.
Leutnant war ich bei den Russen
da staunt der Leie und der Fachmann sagt nanu!

Neumann:

Reichmutter: Restgemauert in der Erde,
steht die Form aus Lehm gebrannt
sie soll niemals fertig werden,
drum Genosseh- fort die Hand!
Alles alles ist heut Immung,
alles ist hanz nur rechts und links!
Gott erschuf erst die Gesinnung,
und dann schuf er erst das Menschending!

Alle: Und wenn sich jemand ansieht- dann sind wir es,
und wenn sichs jemand ansieht- dann seid ihrs!

(währenddessen werden viele Plakate über die Bühne getragen mit
folgenden Aufschriften zum Beispiel):

"Eest Fisch!"- "Bitte nicht in den Wagen zu spucken!"-
"Milch gibt Kraft!"- "Inventurausverkauf" - "Für Herren.
Für Damen!"- "Jeder Erwachsener ein Kind frei!"- "Uhu, heute
neu!" - "Resetzt!"- "Forsetzung folgt!"- "Eintbahnstrasse!"

Sprecher: Dies war Abieg und Auffall der Stadt Makaronny! Bitte ver-
gessen Sie nicht, die Antenne zu erden!

Abdruck des Faksimiles mit
freundlicher Genehmigung
der Akademie der Künste.

bearbeitungen (*Fledermaus*, *Pariser Leben*, *Die Geisha*) und die „lustige Oper“ mit dem neusachlichen Titel „*Neues vom Tage*“ mit der Musik von Paul Hindemith. Als dieser von Furtwängler – nach heftigen kulturpolitischen Attacken der Nazis im Herbst 1934 – öffentlich verteidigt wurde,⁵ war es diese Oper, die Hitler in der Kroll-Oper gesehen und hassen gelernt hatte, die Goebbels in seiner berüchtigten Berliner Sportpalast-Rede am 7.12.1934 als Grund für die Ächtung Hindemiths anführte: „Das ist es ja, dass Gelegenheit nicht nur Diebe, sondern auch atonale Musiker macht, die, um der Sensation zu dienen und dem Zeitgeist nahezu bleiben, nackte Frauen auf der Bühne in obszönsten und kitschig-gemeinsten Szenen im Bade auftreten lassen und sie dabei zur Verspottung eines feigen Geschlechts, das zu schwach ist, sich dagegen aufzulehnen, mit den misstönenden Dissonanzen einer musikalischen Nichtskönnerie umgeben.“⁶ Brecht schrieb daraufhin an Hindemith:

Ich höre, daß Sie in große Konflikte mit den regierenden Kreisen gekommen sind. Und ich höre, dass man Ihnen früher von Ihnen vertonte Texte vorwirft. Die schlimmsten davon sind von mir. Ich beeilte mich, Ihnen zu bestätigen, dass nicht die „zerstörenden“ Tendenzen in meinen Arbeiten Sie zu einer Zusammenarbeit mit mir veranlaßt haben ... Ob Sie wollen oder nicht, Sie können eine Musik, wie sie in Hitlerdeutschland verlangt wird, nicht schreiben ... Die braunen Herren haben durchaus recht, wenn sie finden, daß Ihre Musik nicht ihrer Sache dienen kann, die die Sache des Rückschritts ist, und daß Talent zum Musizieren nicht für sie tragbar ist, wenn es nicht ein Talent zum Rückschritt ist! Räumen Sie das Feld!⁷

5 „Der Fall Hindemith“, Deutsche Allgemeine Zeitung vom 25. November 1934.

6 Zitiert nach Giselher Schubert in Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, Band I, 7 – 1, Erster Teil, Mainz, 2003, S. XXV.

7 undatierter Brief von Ende 1934/Anfang 1935, GBA

Sozusagen nebenbei pflegte Schiffer noch die kleine Form: Schlagertexte, Gedichte und, und, und. Daneben ungezählte Projekte, Entwürfe, Texte, gar Romane.

Wann genau „Makaronny“ geschrieben wurde, ist nicht bekannt; die Brecht-Weill-Uraufführung war am 9.3.1930 in Leipzig. Schiffer spießt in wenigen Zeilen allerlei auf: die Amerikamode, das Hurenmilieu (mit dem Wortspiel „Hurikan“), das Verfremdungstheater mit seinen Songs („Songcouci“). „Dr. Scharf“ scheint auf Dr. Goebbels anzuspielen. Eine Erprobung des Sketchs auf der Bühne wäre sicher reizvoll.

Einmal haben sich die kreativen Kreise von Marcellus Schiffer und Brecht/Weill fast un mittelbar berührt: Im Sommer 1927 wurde bei den Kammermusiktagen in Baden-Baden nicht nur das *Mahagonny Songspiel* von Weill/Brecht uraufgeführt, sondern auch Schiffers Sketch *Hin und zurück* mit der Musik von Paul Hindemith. Der komponierte später wiederum, neben Weill, eine Musik zu Brechts *Lindberghflug*. Schiffers geradezu beängstigende, fieberhafte, verzehrende Produktivität fand am 24. August 1932 durch Suizid ihr Ende. Einsam war es um ihn geworden, das Grauen des Naziterrors sah er heraufziehen, das Lachen blieb ihm buchstäblich im Halse stecken, möglicherweise ging es ihm so wie später Karl Kraus, der bekannte: „Zu Hitler fällt mir nichts mehr ein.“ Die *Weltbühne* veröffentlichte einen kurzen, aber bewegenden Nachruf seines Vetters E. L. Schiffer.⁸ Dann wurde es still um ihn, er wurde (fast) vergessen. Aber in den Kosmos der Zeit, in der Brecht in Deutschland die größte Wirkungsmächtigkeit hatte, gehört auch Marcellus Schiffer. Ernst und Heiterkeit, Tod und Leben, wie dicht liegen sie beieinander. Er war ein Großer im Kleinen. ¶

Bd. 28, Seite 473-475.

8 Die *Weltbühne*, XXVIII. Jahrgang, 1932, 2. Band, S. 332.

„MIT DEN FINGERNÄGELN AUSKRATZEN“

Nachbemerkung zu Dirk Heißebers
Beitrag, Heft 1/2015, S. 34

Gerhard Müller

Der Autor geht auf die Wendung *mit den Fingernägeln auskratzen* ein, die der junge Brecht nach dem frühen Tod seiner Mutter gebraucht hat – „Man kann sie mit den Fingernägeln nicht mehr auskratzen!“ –, wobei Heißebers in seinem früheren Beitrag (*DGH* 2/2009, S. 32) auf eine ganz ähnliche Stelle in einer Petronius-Ausgabe aus dem Jahr 1909 hingewiesen hatte. Er nennt einen neueren lokalen bayerischen Beleg – „Wenn i kunnt dät i sie mit meine Fingernägel rauskratze“ – und schließt mit den Worten: „Es ist daher durchaus möglich, dass Brecht das drastische Wort vom Auskratzen mit den Fingernägeln auch in der Umgebung von Pfaffenhofen aufgeschnappt haben könnte.“

Es scheint indessen, dass die Wendung *mit den Nägeln/Fingernägeln auskratzen* auf breiterem sprachlichem Fundament steht und nicht als lokale Besonderheit zu werten ist. Zum einen ist auffällig, dass die traditionelle landläufige Redensart *inem die Augen auskratzen*¹ (die auf eine uralten, grausamen Kriegsbrauch zurückgeht²) auch in der Erweiterung mit *Fingernägel(n)/Nägel(n)* bekannt ist, so heißt es beispielsweise in Schillers Drama *Die Räuber* (II. Akt):

„Alle Teufel! Ich will ihm die Augen mit den Nägeln auskratzen.“ Und bei Ludwig Tieck (*Ritter Blaubart*) findet sich der Satz: „Trotzdem war ihr zumut, wie wenn sie Daniel mit den Fingernägeln die Augen auskratzen müßte ...“³ (Auch auf Wieland und andere könnte man verweisen.) Zudem ist das Sprichwort *Eine Krähe hackt der anderen kein Auge aus* in dieser Variante belegt (nach Luther): „da kratzt eine Krähe der andern kein Auge aus“⁴.

Zum anderen ist auffällig, dass das *Schwäbische Wörterbuch* dieses Beispiel bringt: „Einen vermissten Verstorbenen würde man mit den Nägeln herausgraben.“⁵ Hier wird zwar *-graben* statt *-kratzen* verwendet, doch findet sich der Bezug zu Nägeln/Fingernägeln und zu einem Verstorbenen und Begrabenen. Insofern bestätigt sich, wenn auch vermittelt, dass, wie Heißebers schon vermutet hat, *mit den Fingernägeln/Nägeln auskratzen* „im bayerisch-schwäbischen Sprachraum nicht ganz unbekannt“ ist. – Das Auskratzen mit den Fingernägeln/Nägeln mag eine unmittelbare, intensivere Art der Tätigkeit ausdrücken; man kratzt ohne Werkzeug, ohne Hilfsmittel – man vergleiche die Fügung *mit bloßen Händen*; Direktheit und emotionale Beteiligung, unverstellte Nähe sind im Spiel.

Alles in allem genommen zeigt sich, dass die Wendung *mit den Fingernägeln/Nägeln auskratzen* sich dem dialektalen schwäbischen, aber auch dem allgemeindeutschen Sprachgebrauch zuordnen lässt.¶

Dr. Gerhard Müller lebt in Rastatt.
mueller-winkel@web.de

1 Sie findet sich in den allgemeinen deutschen Wörterbüchern seit Adelsungen Zeiten: siehe Johann Chr. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Band 1; Leipzig 1793, S. 607.

2 Hanns Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Band II; Berlin/Leipzig 1929/30, Sp. 1500 ff., hier Band IX, 1938/41, Sp. 664. – Fingernägel spielen übrigens im Volks- bzw. Aberglauben eine weitreichende und vielfältige Rolle, so als Vorzeichen, als Liebes- und Heilzauber, beim Teufelspakt u. a. m.

3 Belege nach Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Band 1; Leipzig 1854, Sp. 897, und der Digitalen Bibliothek, Berlin: *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*.

4 *Deutsches Wörterbuch*. Neubearbeitung. 3. Band; Stuttgart 2007, Sp. 1163.

5 Hermann Fischer, *Schwäbisches Wörterbuch*. Vierter Band; Tübingen 1914, Sp. 1925. – Im analogen großen *Bayerischen Wörterbuch* von J. A. Schmeller findet sich leider kein entsprechender Eintrag. Kein Wörterbuch ist allumfassend.

„ZUR KENNTLICHKEIT ENTSTELLEN“: KEIN BRECHT- DIKTUM

Dirk HeiBerer

In ihrem Buch „Moderne Textpoetik. Entfaltung eines Verfahrens. Mit dem Beispiel Peter Handke“ (Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999) erwähnt Johanna Bossinade „Brechts programmatisches Diktum ‚Zur Kenntlichkeit entstellen‘“ (ebd., S. 97), allerdings ohne Quellenangabe. Das Paradox, das aus der Frühzeit des epischen Theaters mit Parolen wie „Glotzt nicht so romantisch“ oder „Jedermann ist der Beste in seiner Haut“ herüberzutönen scheint, müsste, so wurde anscheinend angenommen, bei Brecht in der Werkausgabe (GBA) leicht aufzufinden sein. Doch Fehlanzeige! Stattdessen gestaltete sich die Suche nach der Quelle reichlich kurios. Schon die Autorschaft ist fraglich. So behauptet Prof. Dr. Johann Kreuzer vom Institut für Philosophie der Universität Oldenburg, einer der Herausgeber des Adorno-Handbuchs (Stuttgart, Metzler, 2011), in einem Blog-Interview vom 14. Mai 2012, Adorno habe, anstatt „ein politisches Programm zu liefern (...) – um einen Ausdruck von Karl Kraus zu verwenden – ‚die Dinge zur Kenntlichkeit entstellen‘“ wollen (<http://blog.alumni.uni-oldenburg.de/?p=2277>). Auf Nachfrage reagierte Prof. Kreuzer nicht; dafür gab der Karl Kraus-Kenner Dr. Friedrich Pfäfflin in Marbach die Auskunft, Kraus sei „definitiv nicht“ der Autor der fraglichen Sentenz (E-Mail vom 5.12.2014). Also doch Brecht? Im Berliner Brecht-Archiv konnte das Zitat ebenfalls nicht belegt werden, man vermutete aber einen „Zusammenhang mit Ernst Bloch“ (E-Mail vom 4.12.2014). Angesichts dieses Durcheinanders schien es am besten, die Autorin Prof. Dr. Johanna Bossinade, Lehrstuhlinhaberin für Neuere deutsche Literatur am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Univer-

sität Berlin, gleich selbst zu fragen, ob sie die Quellenangabe nachreichen könne; auf bloßes Hörensagen habe sie sich seinerzeit doch wohl kaum eingelassen. Die Antwort kam prompt, doch, sie habe sich auf’s Hörensagen verlassen, „und zwar bezüglich eines Kollegen, der Brecht-Spezialist“ sei. Inzwischen habe sich aber herausgestellt, „dass es wohl ein Diktum von Ernst Bloch ist, wahrscheinlich mündlich geäußert. Gelegentlich wird der Satz auch Karl Kraus zuerkannt. Ein flottierendes Ding, und ich entschuldige mich für meine Unachtsamkeit“ (E-Mail vom 5.12.2014). Man gäbe viel dafür, zu erfahren, wer der besagte „Brecht-Spezialist“ gewesen ist. Immerhin erwies sich der erneute Hinweis auf Ernst Bloch als ergiebig. In einem Taschenbuch der Edition Suhrkamp mit dem Titel „Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch“ (hrsg. von Arno Münster, Frankfurt a. M. 1977) ist das erste Interview überschrieben „Die Welt bis zur Kenntlichkeit verändern“ (1974)“ (S. 20–100). In diesem Gespräch, das Bloch im Mai 1974 mit José Marchand für das französische Fernsehen geführt hat, erwähnt der Philosoph in Kapitel 3 „Begegnung mit Benjamin, Kracauer, Adorno. Berliner Zeit mit Klemperer, Weill und Brecht; Spuren und die ‚Kunst des Nebenbei‘“ die erste Begegnung mit Brecht in Berlin wohl Ende 1921, als er in einer Bar seine „Molle“ erhob und Brecht mit dem Titel von dessen „Flibustier“- oder Piratengeschichte „Bargan lässt es sein“ (1921) zuprostete (ebd., S. 54 f.; vgl. DGH 2/2015, S. 35–40). Bloch stellt sodann Brechts Literatur und Stil vor, „seine Traumtheorie, seine absonderlichen, großartigen, einfachen, seltsamen Werke“ (ebd., S. 55), seine „schwierige Methode, nämlich die, nie fertig zu sein, immer wieder Modelle zu bilden“ (ebd.) und es „seinem Verleger, aber auch dem Publikum schwer“ zu machen, indem er einmal das eine, kurz darauf „durch ein neues Modell das Gegenteil“ sage (ebd., als Beispiel führt Bloch „Galileo Galilei“ in der New Yorker und in der

Berliner Fassung an). „Zweifelloso ein großer Dichter“, fährt Bloch fort und schließt: „Im übrigen ist Brecht der politische Dichter, der die Politik aus der trivialen Höhe herausgebracht und Texte geliefert hat, die nie ganz zu Ende gesungen worden sind. Weill hat sie zu Ende gesungen.“ (S. 56) Gut und schön, aber wieder keine Rede davon, etwas zur Kenntlichkeit zu entstellen. In diese Richtung zielt Bloch jedoch im Schlusswort dieses Interviews, am Ende von Kapitel 14 „Schopenhauers Pessimismus und die Potentialitäten der Kategorie ‚Möglichkeit‘“. Da heißt es, dass das „Vermächtnis“ der Französischen Revolution „durch uns erfüllt werden“ müsse, „durch Erkenntnis

und durch Tat, durch Theorie und durch Praxis, durch die richtige Theorie und die richtige Praxis, die stets im Einklang steht mit der Tendenz und der Latenz des Weltprozesses in der jeweiligen Gegenwart. (...) Dadurch eröffnet sich eine Perspektive, für die Optimismus und Pessimismus keine zureichenden Kategorien mehr sind, sondern wo die Welt endlich bis zur Kenntlichkeit gut verändert worden ist, wo sie endlich mit sich identisch geworden ist (...).“ (S.97f.) So ergibt sich am Ende das zweite Paradox, dass das angebliche Brecht-Diktum sich einem Missverständnis verdankt und über Ernst Blochs Aussage tatsächlich zur Kenntlichkeit entstellt wurde.¶

Kleiner Nachtrag

„KUNST IST SCHÖN, MACHT ABER VIEL ARBEIT“ – KEIN VALENTIN-SPRUCH

Dirk HeiBerer

Bei den Recherchen zu meiner Studie „Die rote Zibebe. Auf den Spuren zweier Improvisation von Bert Brecht und Karl Valentin. Mit einer unbekanntem Regienotiz Brechts“ (in: *JUNI. Magazin für Literatur und Kunst*, H. 49/50, April 2015, S. 11-92) hat sich herausgestellt, dass der berühmte angebliche Valentin-Spruch „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“ gar nicht von Valentin ist (vgl. ebd. S. 80). Das ist schon deshalb interessant, weil die Valentin-Erben in München, vertreten durch einen Rechtsanwalt, für diesen Spruch wie für viele andere eindeutige Valentin-Sprüche das Copyright reklamieren. Die Ausstellung, mit der sich der langjährige Leiter des Lenbachhauses in München, Prof. Dr. Helmut Friedel, zur Jahreswende 2012/13 verabschiedete, stand unter dem Patronat dieses angeblichen Valentin-Spruchs; und noch heute werden dort Kunstpostkarten im Kunstbau in eine

Papiertüte gesteckt, auf der dieser Spruch abgedruckt ist und Karl Valentin zugeordnet wird.

Der Spruch ist aber kein Satz, sondern ein Dialog. Er kommt vor in dem ersten Opernfilm *Die verkaufte Braut* (nach Smetana, 1932, Drehbuch Curt Alexander und Max Ophüls nach dem Libretto von Karel Sabrina, Regie: Max Ophüls), der auf Youtube in Gänze (1:16:16) einsehbar ist. Der Satz ist ein kurzes Gespräch zwischen dem Buffo-Paar Esmeralda und Wenzel. Esmeralda (Annemarie Sörensen) ist Tänzerin und Pflөгtochter des Zirkusdirektors Heinrich Brummer (Karl Valentin) und dessen Gattin (Liesl Karlstadt). Wenzel (Paul Kemp), der reiche Bauernsohn, soll Marie, die Tochter des Bürgermeisters, heiraten, die aber den Postmeister Hans liebt – und Wenzel liebt eben Esmeralda. In der Szene zwischen (Minute, Sekunde) 20:51 und 21:08 sitzen die beiden nebeneinander auf der Holztreppe des Zirkuswagens. Esmeralda spielt Akkordeon, hält inne.

Wenzel (zu Esmeralda): Kunst ist schön!

Esmeralda (blickt Wenzel an): Macht aber viel Arbeit!

Wenzel: Ja! (stützt das Gesicht in die Hand)¶

BRECHT

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



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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



So vielseitig wie das Leben selbst

Unsere Girokontomodelle Giro Optimal, Giro Online und Giro Premium begeistern durch ihre einfachen und transparenten Leistungen.

Alle Infos unter sska.de/giro oder
in Ihrer Geschäftsstelle

 **Stadtsparkasse
Augsburg**