

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

28. JAHRGANG

HEFT 1/2021



JÜRGEN KUTTNER ZUM DIGITALEN BRECHTFESTIVAL 2021 (FOTO)
DOKUMENTIERT: GESPRÄCH DR. BUNGE – PAULA BANHOLZER 1960
VERTEIDIGUNG DES FILMPRODUZENTEN SEYMOUR NEBENZAHL
BRECHT UND JAKOB VAN HODDIS' „WELTENDE“

Wibner



BRECHT FESTIVAL

AUGSBURG

26.2. – 7.3.2021

#digitalbrecht

www.brechtfestival.de



INHALT

Editorial	2
Impressum	2

BRECHTFESTIVAL

Spektakel digital – wie geht das?	
Fragen an die Macher des Brechtfestivals	3

DER AUGSBURGER

Brechts erste Liebe: Therese Ostheimer, eine Schülerin des Englischen Instituts	5
--	---

Helmut Gier

„Gespräch zwischen Bi Bannholzer (Paula Groß) und Dr. Bunge über Bertolt Brecht am 9. und 10. Dezember 1960 in Augsburg“ (BBA Z 3/22-40)	9
---	---

FILM

„Denn wahrlich, er wird Sie heimsuchen“: Eine Verteidigung des jüdischen Filmproduzenten Seymour Nebenzahl gegen Joachim Lang, Bertolt Brecht & Co.	21
--	----

Helmut G. Asper

LYRIK

Bertolt Brechts <i>Vom armen B. B.</i> als Fortführung von Jakob van Hoddis' <i>Weltende</i> .38	
---	--

Felix Latendorf

REZENSIONEN

Literaturhinweis: Rheumatisches Fieber?	8
Zwei neue Brecht-Interpretationen von Lackerschmid/Schlesinger	49
Happy End? Happy End.	51

Joachim Lucchesi

Zwei sehr verschiedene Neuerscheinungen möchten wir kurz anzeigen (und versprechen, sie im nächsten Heft zu besprechen, Rezensenten haben sich bereits gefunden):



(1) Mit Unterstützung des Bertolt-Brecht-Archivs wurde die letzte, die „unvollendete“ Probenarbeit Brechts, von der fast 100 Stunden Tonbänder existieren, durchforscht und von dem Regisseur Stephan Suschke zu einem zwei-stündigen Hörstück zusammengestellt und kommentiert, dazu ein Booklet in Anlehnung an die Modellbücher. *Brecht probt Galilei 1955/56 – Ein Mann, der keine Zeit mehr hat.* 3 CDs + Booklet, erschienen bei Speak low, ISBN 978-3-940018-96-0, 25 €.



(2) Jürgen Hillesheim, Leiter der Augsburger Brecht-Forschungsstätte, hat der langen Liste seiner Bücher ein weiteres Opus hinzugefügt, eine Sammlung und Interpretation des Baum-Motivs in Brechts Lyrik: Jürgen Hillesheim, *„Immer unbändiger die Lust, noch größer zu werden ...“ Das Motiv des Baumes in der Lyrik Bertolt Brechts.* Brecht – Werk und Kontext Band 10-2020, Königshausen & Neumann, ISBN 978-3-8260-7097-6, 44 €. ¶



In Zeiten einer sehr verbreitet erzwungenen Spontaneität von Veranstaltungs-Ankündigungen/Absagen grenzt es an heroische Entschlussfreude, verbunden mit Weitsicht, Schmerzresistenz und kreativer Furchtlosigkeit, dass bereits Ende November die Leiter des Augsburger (bzw. daraufhin weltweit erreichbaren) Brechtfestivals, Jürgen Kutter und Tom Kühnel, mit dem neuen Augsburger Kulturreferenten Jürgen Enninger überein kamen, das kommende Brechtfestival (26.2.–7.3.2021) von einem geplanten Spektakel Nr. 2 radikal umzuplanen und umzuwandeln zu einem #digitalbrecht. Und Jürgen Kuttner, der Stress entweder nicht kennt oder darin aufblüht, fand sogar noch Zeit, unsere Fragen zu beantworten – vielen Dank!

Gerhard Gross, Sohn von Paula Banholzer, und die Erben von Hans Bunge haben uns erlaubt, ein bisher unveröffentlichtes Dokument abzdrukken, ein frühes Interview Bunge/Banholzer (1960).

Helmut G. Asper hat detailliert nachverfolgt, wie ein jüdischer Filmproduzent im *Dreigroschenfilm*-Zusammenhang negativ verzerrt dargestellt wurde.

Helmut Gier hat neue Informationen zur ersten Liebe Brechts, Therese Ostheimer, zusammengetragen.

Felix Latendorf hat einen Bezug von Brecht zu Jakob van Hoddis herausgefunden.

Und das ist noch nicht alles – lesen Sie wohl! ♪

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft
Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994
 Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic
www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn
 Einzelpreis: 7,50 €
 Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:
 Wißner-Verlag GmbH & Co. KG
 Im Tal 12, 86179 Augsburg
 Telefon: 0821-25989-0
www.wissner.com
redaktion@dreigroschenheft.de
vertrieb@dreigroschenheft.de

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

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)


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

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:
 Helmut G. Asper, Hans Bunge, Michael Friedrichs, Helmut Gier, Jürgen Kuttner, Wolfgang Lackerschmid, Felix Latendorf, Joachim Lucchesi, Stefanie Schlesinger

Titelbild: Jürgen Kuttner (links) und Tom Kühnel im Foyer der Brechtbühne Augsburg (Foto: Fabian Schreyer)

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028

 **Stadt Augsburg** Gefördert durch die Stadt Augsburg

 Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.



SPEKTAKEL DIGITAL – WIE GEHT DAS? FRAGEN AN DIE MACHER DES BRECHTFESTIVALS

- Die Würfel sind gefallen, am 24. November meldete die Lokalpresse: Das Brechtfestival 2021 wird komplett digital. Was waren die Beweggründe?

Es ist der Versuch, Planbarkeit herzustellen in Zeiten, in denen die Politik nur „auf Sicht“ fährt. Das können *wir* uns nicht leisten. Im Festival arbeiten wir ja mit vielen Künstlern zusammen, die Planungssicherheit brauchen. Uns schien es auch unverantwortlich, einfach so weiter zu planen, um dann im Februar eventuell feststellen zu müssen, dass eine Präsenzveranstaltung nicht möglich ist. Und dann im letzten Moment auf Digitalität und Streaming umzuschalten, wäre künstlerisch und auch vom Aufwand her nicht zu vertreten. Es geht uns nicht zuletzt um einen verantwortungsvollen Umgang mit Steuergeldern. Den letzten Ausschlag gab die Absage des Christkindlesmarktes in Augsburg ...

- Wie lief die Abstimmung zwischen Kulturreferat und Festivalleitung?

Sehr gut und verständnisvoll.

- Ihr habt ja schon insofern vorgebaut, als ihr seit Anfang September täglich einen Brecht-Appetithappen im „Arbeitsjournal“ des Festivals anbietet, auf der Homepage und in den sozialen Medien.

Diese Idee ist zum einen aus der Vorahnung entstanden, dass die sommerliche Corona-Idylle trägt und wir uns (und natürlich die Interessenten und potentiellen Besucher) auf ein im Netz präsentiertes Festival vorbereiten sollten. Zum anderen ist es auch die Chance, das Festival und Augsburg als

„Brecht-Stadt“ noch stärker außerhalb zu verorten. Und nicht zuletzt ist dieses Format, das ja ein wenig an einen Adventskalender erinnert („jeden Tag ein neues Türchen ...“), zwar sehr aufwendig (es ist ja im Grunde ein eigenes künstlerisches Projekt), aber die positiven Rückmeldungen, das Interesse, zeigen, dass es sich lohnt, so etwas zu machen.

- Es sollte eigentlich ein großes Spektakel am Gaswerk werden, ähnlich wie letztes Jahr im Martinipark. Geht Spektakel digital?

Nein! Nein! Nein! Wie macht man in einer Fernbeziehung Kinder?! Die avanciertesten digitalen Medien, die raffiniertesten Apps können die persönliche Präsenz, das face-to-face, die Berührung, die vom Warten schmerzenden Beine, das erwartungsfrohe Summen in einem Theaterraum, kurz bevor es losgeht, nicht ersetzen. Aber nichts zu machen ist keine Alternative oder wie es in einem Telegramm des österreichischen Generalstabs im ersten Weltkrieg hieß: Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst! Insofern: We'll try our very best!

- Was bedeutet der Wechsel ins Digitale finanziell, einerseits für die Kalkulation, andererseits für die Besucher*innen?

Das Budget, mit dem wir arbeiten, hat sich nicht verändert. Was wir zur Verfügung gehabt hätten, um ein analoges Festival zu machen, nehmen wir jetzt für die digitale Ausgabe. Mit dem schönen Nebeneffekt, dass deutlich mehr Mittel in die künstlerische Produktion fließen als in kostspielige Hygienemaßnahmen. Die Besucher*innen

ARBEITSJOURNAL

Das Brechtfestival Augsburg findet vom 26.2. bis 7.3.2021 statt.

Intro / intern 1

Jürgen Kuttner (mit Tom Köhnel Leiter des Brechtfestivals 2021) über die Schwierigkeiten eines Festivals in Corona-Zeiten und Sinn und Absichten dieses „Arbeitsjournals“



können für einen kleinen, einstelligen Obolus einen Festivalpass erwerben, mit dem sie alle Inhalte des Festivals durchstöbern können. Zusätzlich wollen wir Konferenzformate anbieten, an denen man kostenlos teilnehmen kann.

- Was sind die Hauptattraktionen, soweit das jetzt schon feststehen kann?

Die Hauptattraktionen sind natürlich Brecht und die Frauen, mit denen er Bett und Schreibtisch teilte! Ich nenne hier nur: Margarete Steffin, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau und Helene Weigel. Ansonsten bin ich ja ein verschiedener Feind der in letzter Zeit so verbreiteten Ranking- und Bestsellerlisten, und von daher will ich dazu nichts sagen! Wir werden, wie beim letzten Mal, „pro-minente“ und „kontra-minente“ Künstler*innen dabei haben. Auf jeden Fall aber ist es uns gelungen, die Künstler*innen, die wir für das Spektakel angefragt hatten,

in den allermeisten Fällen auf eine netzbauierte, digitale Präsentationsform umzuorientieren. So kann man darauf gespannt sein – was sich die Beteiligten haben einfallen lassen. Jedenfalls werden wir nicht einfach Bühnenpräsentation abfilmen ...

- Wie wird man teilnehmen können?

Im Netz. Auf jeden Fall auf: www.brechtfestival.de, wir bemühen uns aber auch um andere Kanäle. In dieser Hinsicht ist ja das Augsburger Staatstheater deutschlandweit ein wirklicher Vorreiter. Vielleicht können wir da noch die eine oder andere Anregung „übernehmen“.

- Vielen Dank, toitoitoi, und: Man sieht sich. ♪

(Die Fragen stellte Michael Friedrichs, geantwortet hat Jürgen Kuttner, Stand: 30.11.2020)

BRECHTS ERSTE LIEBE: THERESE OSTHEIMER, EINE SCHÜLERIN DES ENGLISCHEN INSTITUTS

Helmut Gier

Die ersten Mädchen, um die der junge Brecht in Augsburg warb, Therese Ostheimer und Maria Rosa Amann, waren beide Schülerinnen des Englischen Instituts. Diese Schule war die dem Elternhaus Brechts am nächsten gelegene Höhere Mädchenschule, an der er zudem jeden Tag auf seinem Weg zum Realgymnasium vorbeikam. Daran lässt sich ablesen, wie klein die Welt des damals, im Jahr 1916, immerhin schon achtzehnjährigen Brecht noch war. Nachdem im letzten „Dreigroschenheft“ Maria Rosa Amann, das Mädchen, mit dem Brecht erstmals eine engere Beziehung einging, und ihr familiäres und schulisches Umfeld breit dargestellt wurden, soll daran anknüpfend an Therese Ostheimer erinnert werden und, ergänzt um kleinere Details, auf dem heutigen Stand des Wissens ihr Ausbildungs- und Lebensweg knapp umrissen werden. Der Jugendfreund des jungen Augsburger Dichters Hanns Otto Münsterer sah in ihr „Brechts erste, allerdings unerwiderte Liebe“.

Ins volle Licht der Öffentlichkeit trat Therese Ostheimer erst durch die Veröffentlichung der Tagebuchaufzeichnungen Brechts vom 10. bis 22. Oktober des Jahres 1916 zusammen mit einem Kommentar „Brecht im Gehäuse“ durch den damaligen Leiter des Brecht-Archivs Gerhard Seidel in der Zeitschrift „Sinn und Form“ im Jahre 1986. Denn im Mittelpunkt dieser Aufzeichnungen steht die Beschwörung der verzehrenden Sehnsucht nach der „kleinen Ostheimer“: „Aber ich musste die kleine Ostheimer sehen oder ihre stillen Augen, denn ich muss wieder etwas haben, an das ich den ganzen Tag und die ganze Nacht denken kann.“ Diese Publikation gab wie-

derum den Anstoß zu meiner Veröffentlichung eines Briefs Brechts an Therese Ostheimer vom Juli 1916, des ersten erhaltenen Liebesbriefs von ihm und zugleich längsten Briefs, den er in seinem Leben schreiben sollte, zusammen mit einem begleitenden Aufsatz „Der Gymnasiast Brecht und seine erste Liebe“ in derselben Literaturzeitschrift 1988. Es waren dies überhaupt die ersten autobiografischen Zeugnisse aus dem wichtigen Jahr 1916, in dem Brecht bekanntlich zum ersten Mal den Verfassernamen „Bert Brecht“ verwendete. Bis heute ist im übrigen nur ein einziges weiteres Selbstzeugnis Brechts aus diesem Jahr hinzugekommen, ein von mir veröffentlichter Brief vom 16. Dezember 1916 an den damals in Augsburg wirkenden städtischen Kapellmeister und Komponisten Carl Ehrenberg.

Hanns Otto Münsterer widmete in seinem 1963 erstmals erschienenen Buch „Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–22“ dem Werben Brechts um Therese Ostheimer vergleichsweise viel Raum – mehr als der Beziehung zu Paula Banholzer! –, obwohl er Brecht erst im Herbst 1917 kennenlernte. Aus Diskretion nannte er aber nur den Vornamen von Therese Ostheimer und bezeichnete sie ansonsten immer nur als die „schöne Gärtnerin“ nach ihrem Wohnort in der Gartenstraße 19. Hanns Otto Münsterer wurde mit dem Werben Brechts um dieses Mädchen deshalb vertraut, da der am 12. April 1900 geborene jüngere Bruder Therese Ostheimers, Karl, sein Klassenkamerad am Humanistischen Gymnasium bei St. Anna war und er dadurch Zutritt in das Elternhaus hatte. Brecht nutzte diese Verbindung sofort aus, um dem Mädchen wieder – letztlich ohne Erfolg – nachzustellen.

Höhere Mädchenschule VII. Kl. 1911/12

Schriftliche Nummer	1. Name der Schülerin. 2. Geburts-Ort und -Zeit der Schülerin. 3. Konfession der Schülerin. 4. Stand der Eltern. 5. Wohnort der Eltern. 6. Zeit des Eintritts in die Volksschule. 7. Zeit des Eintritts in die Höhere Mädchenschule.	Trimester	Noten											B.						
			Pflichtfächer												Wahl- fächer					
			Heft	Berogen	Religion	Zeichn	Frönglich	Geschichte	Erdbunde	Mathen	Naturkunde	Schreiben	Handarbeit			Sännen	Singen	Englisch	Maßstab	Etymographie
1.	1. <u>Ostheimer Therese</u> 2. <u>Ungersbürg, 1. 11. 1898</u> 3. <u>Katholisch</u> 4. <u>R. Johannmann</u> 5. <u>Ungersbürg</u> 6. <u>1. 9. 1905, Ungersbürg</u> 7. <u>19. 9. 1909</u>		I.	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	
			II.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	
			III.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	
	Jahreszeugnis			1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2		

Zeugnis 1912, vor dem Übertritt an die Lehrerinnenbildungsanstalt (Archiv Institut Augsburg)

Er ließ seinen Freund ein Zusammentreffen im Theater vermitteln und ihr im September 1917 das Gedicht „Romantik“ zustellen, das „im Gedenken an diese erste und scheue Liebe“, so Münsterer, entstanden ist. Das umworbene Mädchen muss einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben, denn noch am 15. April 1919 erzählt Brecht Hanns Otto Münsterer von seinen Bemühungen um ihre Gunst.

Die am 1. November 1898 geborene Therese Ostheimer gehörte demselben Jahrgang 1898 an wie Brecht, sie war somit fast drei Jahre älter als Maria Rosa Amann. Ein dreiviertel Jahr jünger als der im Februar geborene Brecht, wurde sie ein Jahr später als dieser am 1. September 1905 eingeschult (wahrscheinlich in der in der Nähe der Gartenstraße gelegenen St.-Anna-Volksschule). Ihr Vater war Königlicher Postverwalter, die Atmosphäre im Elternhaus wird von

Hanns Otto Münsterer als streng katholisch beschrieben, so sollte der Sohn Karl Pfarrer werden. Die weitere schulische Laufbahn der sehr guten Schülerin Therese verlief im Gegensatz zu der von Maria Rosa Amann ganz geradlinig. Am 19. September 1909 trat sie an die Höhere Mädchenschule des Englischen Instituts über, nach der Absolvierung von drei Klassen konnte sie im Herbst 1912 an die Lehrerinnenbildungsanstalt am Englischen Institut übertreten, da dafür die Vollendung des 13. Lebensjahrs die Voraussetzung war. Wie ihre ältere, am 17. Juni 1897 geborene Schwester Marie Ostheimer zwei Klassen über ihr durchlief sie die sechs vorgeschriebenen Klassen und schloss ihre Ausbildung im Sommer 1918 ab. Ihre erste Stelle als Aushilfslehrerin bekam sie in Scheffau im Allgäu, heute ein Gemeindeteil von Scheidegg, von dort kehrte sie nach den amtlichen Aufenthaltsbescheinigungen am 5. Februar 1919 ins Augsburgsberger Elternhaus

Ein Foto der Abschlussklasse der Lehrerinnenbildungsanstalt am Englischen Institut in der Frauentorstraße 1918. Zwei Kreuze über den Köpfen bezeichnen Therese Ostheimer (rechts) und Anna Kratzer, geb. Sedlmeyr (links). Frau Kratzer überließ als 88-Jährige das Foto der „Augsburger Allgemeinen“ für den Abdruck am 14. Februar 1987.



zurück, um als Schulamtsbewerberin auf eine neue Stelle zu warten, die sie erst im April 1920 in Neuburg an der Donau erhielt.

Im Sommer 1919 machte Therese Ostheimer einen Besuch in einem Lehrerhaus in Kimratshofen, wo ihr erzählt wurde, dass eine Augsburger Arzttochter dort bei der Hebamme Walburga Frick untergebracht war und bis nach ihrer Niederkunft dort bliebe. Therese Ostheimer erfuhr damit, dass Paula Banholzer von Brecht ein uneheliches Kind erwartete, was vor der Augsburger Gesellschaft verborgen bleiben sollte. Deshalb veranlasste Brecht Ernestine Müller, die Cousine seines Freundes Rudolf Hartmann, Therese Ostheimer zu schreiben, sie möge doch über die „unglückselige Kimratshofener Geschichte“ Stillschweigen bewahren, da „das Unglück für Frl. B. und ihre Familie ... groß genug“ sei, und wenn es bekannt würde, wäre es „bei der Bosheit der Leute für die Familie B. sehr schrecklich“. Seit Februar 1919 hielt sich Therese Ostheimer das ganze Jahr über wieder in ihrer Heimatstadt auf. So konnte es im Jahr 1919 noch einmal zu einem Treffen mit Brecht in Gesellschaft kommen: „Wir unterhielten uns, aber wir spürten, ohne Aussprache, dass wir nicht mehr zusammenkommen dürfen. Wir sahen uns nie mehr.“

Die Berichte über Veröffentlichungen der Tagebuchaufzeichnungen und des Briefs in der „Augsburger Allgemeinen“ riefen Zeitzeugen auf den Plan, die über den Lebensweg von Therese Ostheimer Auskunft

geben konnten. Darunter befand sich auch die Klassenkameradin Anna Kratzer, geb. Sedlmeyr, die noch ein Foto der Abschlussklasse am Englischen Institut mit ihrer Mitschülerin besaß. Vom 1. Mai 1924 bis 30. September 1932 unterrichtete Therese Ostheimer an der Volksschule in dem nahe Memmingen gelegenen Ort Westerheim, später war sie bis zu ihrer Pensionierung Lehrerin in Heimertingen, ebenfalls bei Memmingen. Dort verbrachte sie auch als Oberlehrerin im Ruhestand ihre letzten Jahre bis zu ihrem Tod am 18. Mai 1977. Sie blieb wie ihre Schwester Maria unverheiratet und kinderlos, wie das gemäß dem bis 1951 geltenden Lehrerinnen-Zölibat von einem „Fräulein Lehrerin“ auch erwartet wurde.

Spät um die Mitte des Jahres 1916 scheint Brecht ein ernsthafteres Interesse an der Gunst des weiblichen Geschlechts entwickelt zu haben; die Gymnasialzeit ging schon zu Ende, als er im Frühjahr 1917

zum ersten Mal Zärtlichkeiten mit einem Mädchen, wohl Maria Rosa Amann, austauschte. Mit dem Werben um zwei Schülerinnen des Englischen Instituts beginnt diese Phase in der Entwicklung des jungen Dichters, in der er meist gleichzeitig mehreren Mädchen aus dem Augsburger Bürgertum nachstellt und sich in sie verliebt. Zum überwiegenden Teil besuchen sie die Höheren Töchterschulen der Stadt, Therese Ostheimer und Maria Rosa Amann das Englische Institut, Paula Banholzer die Maria-Theresia-Oberschule, Marietta Neher das Stetten-Institut und Ernestine Müller St. Ursula. Der Ausdruck von Brechts Gefühlswelt ihnen gegenüber schwankt dabei zwischen zärtlicher, sentimentaler Empfindsamkeit und verletzender Rohheit. Dieser Zeitabschnitt endet nach vier Jahren im Winter 1920/21, als er eine Affäre mit der Opernsängerin Marianne Zoff beginnt. Als er einige Jahre später der Schauspielerin Helene Weigel begegnet, dominiert auch in seinen Liebesbeziehungen die Welt des Theaters. Die Augsburger Jugendzeit als Bürgerschreck, in der er zugleich schon Student in München ist, geht damit endgültig zu Ende, nur in einigen von Brechts aussagekräftigsten Selbstzeugnissen und schönsten Gedichten klingt sie nach. ¶

Literatur

- Bertolt Brecht: Tagebuchaufzeichnungen 1916, in: Sinn und Form 38 (1986), S. 1133–1135.
- Gerhard Seidel: Brecht im Gehäuse, in: Sinn und Form 38 (1986), S. 1136–1141.
- Bertolt Brecht: Brief an Therese Ostheimer, in: Sinn und Form 40 (1988), S. 5–7.
- Helmut Gier: Der Gymnasiast Brecht und seine erste Liebe, in: Sinn und Form 40 (1988), S. 8–15.
- Hanns Otto Münsterer: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–22, Zürich 1963, S. 120–123.
- Therese Ostheimer: Brief an Bibliotheksdirektor Dr. Bellot, Heimertingen, den 13.11.1975, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg.
- Günter Ott: Bitte um Audienz bei der schönen Gärtnerin, in: Augsburger Allgemeine, 14. Februar 1987, S. 7.
- Günter Ott: Noch einmal Brechts ‚Gärtnerin‘, in: Augsburger Allgemeine, 21. Februar 1987, S. 20.
- Helmut Gier: Brechts erste Begegnung mit einem Komponisten und Dirigenten. Tod und Verklärung in seinen Gedichten aus dem Jahr 1916. in: Andrea Bartl / Antonie Magen (Hrsg.): Auf den Schultern des Anderen. Festschrift für Helmut Koopmann zum 75. Geburtstag, Paderborn 2008, S. 133–143 [darin auf S. 134 Brechts Brief an Carl Ehrenberg vom 16.12.1916].

Literaturhinweis: Rheumatisches Fieber?

Prof. Dr. med. Henning Zeidler, Medizinische Hochschule Hannover, hat bei der *Zeitschrift für Rheumatologie* einen Artikel „Bertolt Brecht. Hatte er wirklich ein rheumatisches Fieber?“ eingereicht, der soeben veröffentlicht wurde: *Z Rheumatol* 2020 - 79: 1050-1056, <https://doi.org/10.1007/s00393-020-00846-8>. In der Zusammenfassung schreibt der Autor:

[...] Wegen Herzbeschwerden und neuromuskulärer Symptome in seiner Jugend wurde bei ihm retrospektiv ein rheumatisches Fieber

postuliert. Ausgehend vom heutigen rheumatologischen Wissensstand lässt sich aus den vorliegenden Dokumenten nicht ableiten, dass Brecht sicher ein rheumatisches Fieber hatte. [...] Eine mögliche psychosomatische Genese durch funktionelle Herzbeschwerden muss selbst dann postuliert werden, wenn eine zeitweise vorangegangene organische Ursache nicht ausgeschlossen werden kann. [...] Sein Tod infolge einer bakteriellen Endokarditis mit Nachweis von Coli-Bakterien infolge eines urologischen Eingriffs mit nachfolgenden Fieberschüben und Pyelonephritis ist durch die Auswertung ärztlicher Dokumente belegt und zweifelsfrei nachvollziehbar. ¶

„GESPRÄCH ZWISCHEN BI BANNHOLZER (PAULA GROSS) UND DR. BUNGE ÜBER BERTOLT BRECHT AM 9. UND 10. DEZEMBER 1960 IN AUGSBURG“ (BBA Z 3/22-40)

Gerhard Gross, der in Augsburg lebende Sohn von Paula Groß, geb. Bannholzer, und ihrem Ehemann Hermann Groß, hat uns auf die Existenz eines noch unveröffentlichten Tonbands aufmerksam gemacht, das im Bertolt-Brecht-Archiv Berlin liegt: Ein Interview von Paula Groß, 1960 geführt von Hans Bunge – also deutlich vor Werner Frisch, der sein im Juni 1966 mit ihr geführtes Gespräch erst 1975 veröffentlichte. Hans Bunge war von 1956 bis 1962 Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs. Wir haben vom Archiv Berlin eine digitalisierte Version des Tonbands sowie den Scan einer Schreibmaschinenabschrift erhalten (BBA Z 3/22-40). Die Abschrift ist gegenüber dem Tonband geringfügig redigiert und es sind einige handschriftliche Korrekturen eingetragen, jedoch wurden Schreibfehler bei Namen („Bannholzer“, „Hack“) und Auslassungen von unverständlichen Worten nicht nachgebessert. Wir dokumentieren den Text der Abschrift unkorrigiert; einige Anmerkungen sollen das Verständnis erleichtern. Die Rechte liegen zu gleichen Teilen bei den Erben der damaligen Interviewpartner: Wir danken für die großzügige Genehmigung. (mf)

Bunge: Frau Groß, können Sie mir bitte erzählen, wie Sie Brecht kennengelernt haben?

Groß: Es ist ja schon sehr, sehr lange her, und ich muß mich etwas zusammennehmen, damit ich das auch genau erzähle. Ich war damals ungefähr 15 Jahre alt – wenn ich es überhaupt schon ganz war; ich weiß nicht mehr genau. Ich ging zur Schule, und es war damals schon so, daß die Schüler der anderen Schulen nach den Mädchen (nach uns) geblinzelt haben; auf diese Weise wurde ich bekannt mit Müllereisert. Ich kannte

ihn natürlich vorher nicht und wußte nicht, daß er Brecht kennt.

Bunge: Er hieß damals auch noch nicht Müllereisert, nicht wahr?

Groß: Er hieß Otto Müller. Er hat sich den Namen ja erst später dazugeben lassen, weil er immer empört war über den Namen Müller. Und wehe, wenn wir den Namen Müllereisert zu nennen vergaßen! Ich habe am Anfang oft noch Müller gesagt; dann hat er dafür auch meinen Namen nur halb genannt als Rache. Bei meiner Bekanntschaft mit ihm handelte es sich damals um ein Pfand; er wollte eigentlich einen Finderlohn, weil eine Freundin von mir etwas verloren hatte. Wir haben darüber verhandelt, und während wir die Straße entlanggegangen sind, stand drüben auf der anderen Seite ein anderer Gymnasiast. Der winkte ihn zu sich hinüber, und beide haben zusammen gesprochen. Brecht fragte dabei (das hat er mir später erzählt) den Müllereisert: ‚Wer ist dieses Mädchen?‘ Der sagte: ‚Das ist die Bannholzer‘, und Brecht meinte darauf: ‚Das sage ich dir gleich, damit du es weißt: das Mädchen möchte ich haben.‘ (Die genauen Worte weiß ich natürlich nicht.) Daraufhin hat Müllereisert tatsächlich mich dem Brecht sozusagen überlassen. Was mir natürlich gar nicht recht war, denn mir hat ja Müllereisert besser gefallen. Lange Zeit hat dann Brecht versucht, mich kennenzulernen, und ich habe es immer verstanden (auch meine Freundinnen sind mir zu Hilfe gekommen), auszuweichen. Es kam die Eislaufzeit und da habe ich mich verstecken können – die anderen haben aufgepaßt, wenn er gekommen ist, und ich bin davon. Das ist über ein Jahr so gegangen, bis wir

richtig bekannt waren. Da hat er es auf folgende Weise fertig gebracht, daß er mich eines Tages angesprochen hat und sagte, sein Freund Heini Hack (?)¹ möchte mich gerne kennenlernen. Da wußte er eben ganz genau, daß ich dem ja genauso einen Korb geben werde wie allen anderen, aber er sagte sich (und das hat er mir gegenüber später auch zugegeben): wenn ich auch sage, daß ich den Heini Hack (?) nicht kennenlernen will, ist er jedenfalls mit mir ins Gespräch gekommen, und auf diese Weise ist er mit mir bekannt; er kennt mich und kann immer noch mit mir gehen. Und das war auch so. Er ist dann einfach auf mich zugekommen und hat ‚Grüß Gott‘ gesagt. Ich habe dann auch nicht den Mut gehabt, noch was zu sagen, und so sind wir näher bekannt geworden. Wir waren dann viel in diesen Lech-Auen, die er ja so liebte, oder in dem berühmten Kautzlgäßchen (?)² – das ist ja am Englischen Institut und dürfte bald nach ihm benannt werden, denn da haben wir immer unser Stelldichein gehabt. Es war gerade die Mitte des Weges von ihm zu mir.

Bunge: Ihre Eltern wohnten nicht hier?

Groß: Wir wohnten im Mittleren (?) Kreuz, und Brecht wohnte in der Bleichstraße. Er kam mir dann ein Stück entgegen, und ich ihm. Dann war es natürlich so, daß man da nicht so gesehen wurde, ich war ja noch in der Schule und durfte mich gar nicht mit ihm treffen, das mußte alles ganz heimlich gehen.

Bunge: Sie erzählten das letzte Mal noch, wie er versucht hat, auf der Eisbahn an Sie heranzukommen.

Groß: Das habe ich eigentlich vorhin schon erwähnt. Er hat ja damals schon erzählt, wie er es gemacht hat, daß er überhaupt auf den Eisplatz gekommen ist, ohne etwas zu bezahlen. Denn da war man abonniert, und das Abonnement kostete 3 oder 5

Mark ich weiß nicht mehr genau. Er hat es nicht bezahlt, war aber immer auf dem Eislaufplatz. Den Mann, der die Billette kontrollierte, hat er einmal in ein Gespräch verwickelt und gesagt: ‚Ich beobachte schon längst Ihre Menschenkenntnis; daß Sie jedem ansehen, ob er ohne Karte hier hereinkommen will, und jeden abfassen. Woran sehen Sie denn das?‘ Da sagte der: ‚Das weiß ich schon, wenn einer so zögert, hin- und herläuft und immer schaut, dann weiß ich schon, der hat keine Karte und will rein.‘ Brecht hatte ja auch keine Karte und wollte nur mit dem bekannt werden, damit er sieht: Ach ja, der kommt ja immer. Und so ist er auch immer ohne Karte aufs Eis gegangen. Er hat gewußt, daß ich auf dem Eisplatz bin, und dachte, da kann er mich erwischen.

Erstens ist er nicht so gut gelaufen, daß mir das so viel Freude gemacht hätte, und außerdem hat es mir noch mehr Freude gemacht, ihm davonzulaufen – na ja, das war vielleicht ein bißchen Widerspruchsgeist. Meine Freundinnen haben immer mitgeholfen: sie haben mich verständig, wenn er gekommen ist. Dann habe ich mich versteckt und wenn er dann in dem Aufenthaltssaum gesucht hat, bin ich wieder aufs Eis rausgegangen. Das haben wir lange so getrieben. Ab und zu bin ich natürlich schon mit ihm gefahren. Aber so arg war mir nicht daran gelegen.

Bunge: Aber seine Chancen sind dann gestiegen?

Groß: Ja, allmählich schon; weil er angefangen hat, zu sprechen. Und in diesem Moment hatte er gewonnen. Er konnte so intensiv auf einen einsprechen! Er konnte stundenlang sprechen, und ich habe meistens nichts gesagt. Da habe ich dann doch gemerkt, daß das ein ganz interessanter Mensch ist, und da habe ich ihn dann auch lieber gewonnen.

Bunge: Das war ungefähr, als Sie 17 waren?

1 Heiner Hagg.

2 Neues Kautzengäßchen.

Groß: Ja, ich glaube. Er ist vier Jahre älter gewesen.

Bunge: Und Müllereisert hat also verzichtet, wie es mit dem Freund ausgemacht war?

Groß: Wir sind schon miteinander befreundet gewesen und zusammengekommen. Aber Müllereisert kam mir damals vor, als ob er Brecht völlig hörig gewesen wäre: er hat alles getan, was Brecht von ihm verlangte. So war es ja auch bei Cas Neher. Der war damals in München, und Brecht ist nach Berlin gekommen. Ich weiß noch, wie Brecht zu mir gesagt hat, Cas solle auf gut Glück einfach mitgehen und seine Stellung in München aufgeben. Er wußte ja gar nicht, ob er in Berlin etwas bekommt, aber er hat es tatsächlich auch getan auf Brechts Rat hin. Das war natürlich gut für ihn, aber das wußte er ja damals noch gar nicht.

Bunge: Wer gehörte sonst noch zu der Freundesgruppe, die Sie damals kennengelernt haben?

Groß: Da war vor allem der Georg Pfanzelt.

Bunge: Kann man sagen, daß das sein bester Freund war?

Groß: Ja, das kann man sagen. Dann war da noch einer, den ich nicht nennen möchte; ich glaube, er liebt es nicht, genannt zu werden.

Bunge: Als Freund Brechts zur damaligen Zeit? Ja. Aber dann gehörte ja Hartmann noch dazu.

Groß: Ja. Mit dem war ich weniger zusammen. Eine lange Zeit hat Brecht auch mit dem Dr. Brüstle verkehrt, der Redakteur bei der Münchener „Abendzeitung“ war.

Bunge: Brüstle hat mal einen Artikel geschrieben über die Bekanntschaft mit Brecht; er meint, daß er der erste Entdecker Brechts war insofern, als er die ersten Gedichte von Brecht veröffentlicht hat.

Groß: Ja, das kann stimmen. Das war übrigens sehr nett: Ich habe das Kochen gelernt in Augsburg, in der „Tiroler Weinstube“. Da hat Brecht mal gesagt, daß er eines Tages mit dem Dr. Brüstle kommt, und ich solle ihnen zeigen, was ich kochen kann. Dann haben sie sich Pfannkuchen bestellt, Omelette, die ich machen sollte. Ich hatte natürlich Angst und ließ das die Köchin machen. Die hat gleich fünf Eier genommen für jeden (also etwas, was man sonst gar nicht macht); die sind so hoch geworden! Beide waren natürlich ganz überrascht über diese wunderbaren Omelette, und ich hatte sie gar nicht gemacht!

So habe ich ja den Dr. Brüstle noch öfter gesehen, aber näher kannte ich ihn natürlich auch nicht.

Bunge: Der Dr. Bayerl gehörte nicht eigentlich zu den engen Freunden dazu?

Groß: Nein. Ich kannte ihn schon durch Brecht, aber weiß nicht mehr woher. Aber Brecht war nie befreundet mit ihm.

Bunge: Was hatte Brecht für eine Meinung über ihn?

Groß: Dazu will ich mich lieber nicht äußern; ich weiß das nicht so genau.

Bunge: Sie haben sich dann ja regelrecht in Brecht verliebt?

Groß: Ja. Allmählich habe ich ihn auch zuhause vorgestellt, obwohl meine Eltern es nicht haben wollten. Er hat dann doch umgesattelt: er hatte doch zuerst Philosophie studiert und meinte dann, daß mein Vater es vielleicht eher genehmigt, daß ich mit ihm bekannt bin, wenn er auch Medizin studiert. Wenigstens hat er das mir so gesagt (ich weiß ja nicht, ob es stimmte), und dann hat er umgesattelt.

Bunge: Ihr Vater war Arzt?

Groß: Ja. Er hat meinen Vater ja sehr geschätzt. Wenn er bei uns eingeladen war und mein Vater sprach, sagte Brecht öfter zu mir, so etwas Herrliches könne man

Wort für Wort niederschreiben, so gut spreche mein Vater. Aber es war eigentlich ganz einfach; er hat ja auch etwas geschristet, aber nur auf medizinischem Gebiet.³

Bunge: Gab es bestimmte Themen, die die beiden dann miteinander besprochen haben?

Groß: Daran kann ich mich jetzt nicht mehr entsinnen. Es war lediglich, daß mein Vater vielleicht aus seiner Jugendzeit erzählte oder überhaupt solche Sachen. Aber die Themen könnte ich jetzt nicht mehr nennen, es ist zu lange her.

Bunge: Haben Sie Brechts Elternhaus kennengelernt?

Groß: Ja. Ich habe die Mutter noch gekannt, die dann gestorben ist; 1920 glaube ich. Ich war vorher noch bei ihr, als sie schon sehr krank war. Sie hat mir damals sehr leid getan, denn sie war ja immer ans Bett gefesselt. Brecht hat seine Mutter sehr geliebt.

Bunge: Was bestand für ein Verhältnis zum Vater?

Groß: Das war auch gut.

Bunge: Er war doch auch sicher eine große Respektsperson für Brecht?

Groß: Also die Mutter mochte er ja lieber. Der Vater war halt ein richtiger Kaufmann und hat ihn zuerst ja nicht verstanden, seine Art zu schreiben. Aber ich habe den Vater später gesprochen, als Brecht die Staatsangehörigkeit aberkannt wurde. Da hat er alles getan, um das zu verhindern. Da hat er mir dann gesagt, daß er sehr einverstanden ist mit der Art, wie er schreibt. Das war viel später. Aber am Anfang hat er gesagt (das hat Brecht mir selbst erzählt): ‚Mußt du so schreiben, ist das nötig?‘ Da war er nicht dafür.

3 Karl Banholzer hat 1913 eine Dissertation an der Universität München über das Thema „Der Einfluß des Nichtstillens auf das Schicksal der Neugeborenen“ im Augsburgener Verlag Haas & Grabherr veröffentlicht.

Bunge: Brecht hatte ja ziemlich bald ein eigenes Zimmer.

Groß: Ach, das hatte er ja schon immer. Das war oben, so ein Dachzimmer; zwei Fenster gingen zur Frühlingsstraße raus. Das war seine „Bude“, wo er alle seine Freunde empfangen hat. Da hat er sogar meinen zwei Brüdern mal Nachhilfestunden gegeben im Französischen. Ich habe mich schon gewundert, daß es jetzt so oft heißt, er wäre schlecht gewesen im Französischen. Das könnte ich nie behaupten, denn er hat sehr gut gesprochen und meinen Brüdern (die auch in seiner(?) Klasse waren)⁴ die Nachhilfestunden sehr gut gegeben. Ich war nie der Meinung, daß er da schlecht war. Er hat doch auch sogar schon Übersetzungen im Französischen gemacht.

Bunge: Wie sah es in seinem Zimmer aus?

Groß: Ach Gott, ein Durcheinander war das! Ein paar Masken waren drin, Totenmasken. Ziemlich einfach, aber alles voll Schriften und Papieren. Mich wunderte, daß er noch was gefunden hat. Er hat oft gesagt, daß ihm mitten in der Nacht plötzlich was einfällt, was er dann sofort aufschreiben muß, damit er es nicht wieder vergißt. Deshalb muß bei ihm alles griffbereit daliegen. Er hat scheinbar viel in der Nacht geschrieben.

Bunge: So lange Sie ihn kannten, hat er immer geschrieben?

Groß: Ja.

Bunge: Waren Sie manchmal dabei, wenn er dichtete?

Groß: Doch. Er hat auch z.B. TROMMELN IN DER NACHT mit mir sehr gut durchbesprochen. Er hat es mir auch gewidmet. Es war vielleicht von ihm natürlich ein Höflichkeitsakt, als er sagte, ich hätte ihm dazu viele Gedanken gegeben. Dieses Rollen des Zuges, das man am Anfang hört, habe ich ihm wohl vorgeschlagen, aber ich muß

4 laut Tonband, durch Nebengeräusch schwer verständlich: „die auch im Gymnasium waren“. Ihre Brüder waren jünger als Paula.

sagen, daß es nicht sehr viel war. Er sagte, weil ich so viel Vorschläge dabei gemacht hätte, hat er mir die TROMMELN IN DER NACHT gewidmet.

Bunge: Er nannte Sie immer Bi. Wie kam denn der Name zustande?

Groß: Das kam durch folgendes: er hat mich verglichen und sagte, ich sei eigentlich bittersüß; das kürzte er dann ab, Bi ist die Abkürzung von bittersüß. ‚bittersweet‘ hat er damals eigentlich gesagt.

Bunge: Dieser Name galt nur für ihn, oder bürgerte er sich überhaupt ein?

Groß: Nein, das hat niemand sonst gesagt.

Bunge: Denn ich habe Sie ja eigentlich nur deshalb wiedererkannt, weil die Frau von dem Vetter ‚Bi‘ sagte.

Groß: Ja, die wissen das auch noch. Es kann schon sein, daß auch die Freunde so sagten, aber sonst hat mich niemand so genannt; das war nur der Name für Brecht. Wie er sich auch von mir Bidi nennen ließ; ich weiß nicht, ob andere je zu ihm Bidi sagten, so wollte er nur von mir genannt sein.

Bunge: Und wie kam der Name zustande? Haben Sie ihn erfunden?

Groß: Nein, das wollte er schon so haben. Aber woher der kam, das kann ich jetzt nicht mehr sagen. Das weiß ich nicht mehr.

Bunge: Sie erzählten mir das letzte Mal die Geschichte, als er in München war und Sie in Augsburg, und als die Marianne auftauchte.

Groß: Das war ja damals zuerst sehr unangenehm und war mir auch peinlich. Aber es mußte gemacht werden, denn wenn plötzlich zwei Bräute da sind, dann muß das geklärt werden. Jedenfalls hat mich der Verlobte von der Marianne in Augsburg aufgesucht und mich gebeten, sofort mit ihm nach München zu fahren, um festzustellen, wer eigentlich der richtige Verlobte ist. Er sagte, er sei mit Marianne verlobt, aber die

Marianne erwartet von Brecht ein Kind. Da war ich doch überrascht und sagte: Soviel ich weiß, bin ich mit ihm verlobt. Er sagte dann: ‚Fahren Sie sofort rüber, das müssen wir jetzt gleich klären.‘ Wir sind dann mit dem Zug hingefahren, er hat gleich einen Wagen genommen (Marianne war an der Bahn), und dann haben wir Brecht in München gesucht. Marianne und ich sind in die Kammerspiele gegangen, und er hat solange in einem Lokal gewartet. Wir haben Brecht auch tatsächlich da aufgetrieben und gesagt, daß wir ihn sprechen möchten. Wir haben uns dann mit ihm in einem Café in der Nähe getroffen. Marianne hat dann angefangen und gesagt: ‚Also, wen von uns beiden willst du heiraten?‘ Er war ziemlich verdattert (ich habe schon fast wieder Mitleid gehabt) und sagte: ‚Alle beide.‘ Wir waren gar nicht lange drin, es war alles sehr kurz; Marianne ist dann aufgestanden und hat gesagt: ‚Ich will dich nicht mehr.‘ Ich stand auch sofort auf; er hat mich noch halten wollen. Aber ich bin sofort weggegangen und sagte ‚Nein!‘; dann sind wir beide davongegangen. Wie ich dann abends heimgefahren bin (wir waren noch eine Stunde zusammen und haben zu Abend gegessen), sagte Marianne: ‚Das weiß ich ja bestimmt, daß der mit Ihnen nach Augsburg rüberfährt und Sie wieder rumkriegen will.‘ Ich sagte: ‚Das kann doch nicht möglich sein.‘ Als ich dann im Zug saß (es war ein Schnellzug; die Türen waren zu und das ganze Abteil besetzt), dauerte es keine zehn Minuten, als Brecht schon an der Tür erschien und mir ein Zeichen gab, ich solle rauskommen. Ich habe natürlich strikt den Kopf abgewandt und zum Fenster hinausgesehen. Er ist weiter draußen stehen geblieben, und so oft ich nur den Kopf gedreht habe gab er mir sofort ein Zeichen, daß ich rauskommen soll, denn er konnte ja nicht gut rein, weil er dann das mit mir nicht hätte besprechen können. Aber ich bin auf dem ganzen Weg von München einfach nicht rausgegangen; ich habe gedacht: nein, jetzt ist es aus, ich will von ihm nichts mehr wissen, Schluß. Als ich dann in Augs-

burg ausgestiegen bin, hat er mich natürlich abgefangen und mich gebeten, ich möchte ihn doch wenigstens anhören; soviel müßte ich doch noch für ihn übrig haben, daß ich ihn anhöre. Wir sind dann in Augsburg gleich in die Halle am Bahnhof gegangen; wir haben uns in das Restaurant gesetzt, und da hat er mir nachher sein Leid geklagt. Er sagte, daß er doch nur mich heiraten will und die Marianne niemals, das käme gar nicht in Frage. ‚Die Marianne mag ich nicht, sie ist so böse; ich weiß genau, daß ich mich mit ihr nicht vertragen kann; sie will natürlich haben, daß ich sie wegen dem Kind heirate, aber ich kann es nicht‘, hat er gesagt und hat mich natürlich wieder weich gekriegt. Das muß im November gewesen sein, weil er dann ausgerechnet hat: im Februar heiraten wir dann. Ich habe dann aber später erfahren, daß er Marianne ein Telegramm geschickt hat mit dem Inhalt: ‚Herzliche Grüße‘ (oder so etwas), ‚Hanne-Peter‘. Das war so zu verstehen: wenn das Kind ein Mädchen wird, heißt es Hanne, wenn es ein Junge wird, heißt es Peter. Das hat mir später die Marianne erzählt.

Bunge: Das Telegramm hat er noch von Augsburg abgeschickt?

Groß: Ja, das müßte eigentlich noch am gleichen Abend abgeschickt worden sein. Und zu mir hat er so gesagt.

Ich wußte das natürlich nicht und war jetzt der Meinung, daß alles in Ordnung ist. Aber schon etwas später ist er wieder gekommen und hat gesagt: ‚Die Marianne tritt nicht zurück. Sie besteht darauf, daß ich sie heirate. Ich muß es jetzt machen, damit das Kind einen Namen hat. Aber ich möchte mich dann scheiden lassen, und dann heiraten wir.‘ Ich bin aber nicht recht darauf eingegangen, es ist mir nicht ganz geheuer vorgekommen. Da hat er gesagt, daß er es mir schriftlich gibt, wir würden folgenden Vertrag machen: er würde jetzt die Marianne heiraten (nur des Kindes wegen), daß sie sich aber danach scheiden lassen, damit er mich heiraten kann. Der Vertrag wurde

gemacht und aufgesetzt; die Marianne hat unterschrieben, und wir haben unterschrieben. Ich bin dann aber, allerdings später, mal zu meinem Rechtsanwalt gegangen und habe ihm den Vertrag gezeigt. Da hat er gesagt: So einen Vertrag gibt es ja gar nicht, das kann man ja gar nicht vertraglich festlegen.‘ Aber das wußte ich nicht (und er wahrscheinlich auch nicht); das haben wir nicht gewußt, und wir waren ja noch sehr jung.

Es stand jedenfalls fest, daß er die Marianne heiratet und daß er sich dann so bald wie möglich (wenn das Kind da ist) scheiden läßt. Er hat sich zwar scheiden lassen, aber inzwischen hat er ja schon wieder die Helene Weigel gekannt.

Bunge: Aber er hat Sie ja trotzdem doch nie loslassen wollen?

Groß: Nein, er hat mich nie aufgeben wollen. Inzwischen hatte ich doch meinen Mann kennengelernt; jedenfalls wurde mir auch von zuhause gesagt, ich solle doch einen anderen Mann heiraten, etwas Solides, etwas anderes als diesen Brecht, auf den doch kein Verlaß sei; ich wurde eben sehr beeinflusst, so daß ich mir selbst gedacht habe, daß es vielleicht besser ist, wenn ich einen anderen heirate. Er und mein Mann sind sich dann mal gegenübergestanden und hatten einen stundenlangen Kampf, wen ich jetzt heiraten soll. Mein Mann hat sich wahnsinnig aufgeregt und hat ihm immer vorgehalten: ‚Was wollen denn Sie überhaupt, Sie sind ja verheiratet!‘ Dann sagte Brecht: ‚Das ist eine Sache, die zwischen uns beiden schon geklärt ist. Jedenfalls soll die Bi sich entscheiden, wenn sie von uns beiden heiratet.‘ Dann mußte ich mich entscheiden und habe mich für Brecht entschieden. Mein Mann war dann natürlich wahnsinnig gekränkt. Brecht mußte noch am selben Abend nach Berlin, ich habe ihn noch zur Bahn gebracht; das war schon um sieben. Dann bin ich wieder nachhause gekommen, und mein Mann hat immer noch dagesessen. Er hat geweint und

war ganz untröstlich. Ich habe das mitangesehen, meine Mutter hat es mitangesehen – wir wußten gar nicht, was wir mit dem Mann überhaupt anfangen sollten. Um halb elf Uhr nachts hat er noch dagesessen. Wir haben ihm was zu essen angeboten, er hat nichts angenommen. Es war mir so unangenehm! Als er endlich gegangen ist, habe ich ihn runterbegleitet. Wir mußten die Treppe runter und dann noch durch einen Torbogen durch. Da mußte ich aufsperrn, und dabei hat er mich dann so umgestimmt, daß es mir dann doch leid getan hat, und da bin ich wankelmütig geworden. Was ich mir ja selbst nicht verzeihe, daß ich so wankelmütig sein konnte. Aber das war vielleicht bloß immer die dumme Gutmütigkeit. Ich habe dann zu meinem Mann gesagt: ‚Na ja, dann heirate ich halt dich‘ und mußte dem Brecht dann wieder abschreiben.

Bunge: Und was hat Brecht dann gemacht?

Groß: Es war das erste Mal, daß ich eine Zeit lang nichts von ihm gehört habe. Wahrscheinlich hat er soviel zu tun gehabt, daß er mit anderen Dingen beschäftigt war. Jedenfalls weiß ich nicht mehr genau, wie er sich verhalten hat. Oder er hat sich gedacht (wie immer): Ach, wenn ich nach Augsburg komme, werde ich das schon wieder hinkriegen. Dann würde er mich schon wieder umstimmen können. Und das hat er ja auch immer wieder versucht.

Bunge: Er hat ja trotz allem (auch trotz Ihrer Heirat) nicht auf Sie verzichten wollen?

Groß: Nein. 4 Wochen vor der Heirat ist ja auch die Frau Weigel nach Augsburg gekommen und wollte mich nach Berlin holen. Da habe ich das nicht mehr machen können; ich konnte meiner Mutter das nicht antun. Denn Brecht wollte alle beisammen haben.

Bunge: Das hat er sein ganzes Leben lang so gemacht. Die Weigel hatte er beauftragt, Sie zu holen?

Groß: Ja. Die Weigel ist gekommen (Müllereisert war dabei). Im „Maxim“ haben sie

sich getroffen; sie hat dann bei uns zuhause angerufen, ich möchte kommen. Da hat sie mir den Vorschlag von Brecht unterbreitet, ich solle nach Berlin kommen. Sie hat auch gleich einen Vertrag mitgebracht von einer Bank, die mich aufgenommen hätte (denn damals war die große Arbeitslosigkeit); als was ich da fungiert hätte, weiß ich heute gar nicht mehr, denn ich habe ja keinen Beruf gelernt. Es war alles geregelt, aber ich war doch zu feige, so etwas zu machen. Es war mir zu ungewiß, denn: er war mit der Weigel noch nicht verheiratet damals.

Bunge: Mit der Marianne nicht mehr, aber mit der Weigel noch nicht, und Sie holte er nun noch dazu. Und dann gab er Ruhe, als Sie dann nicht kamen?

Groß: Er kam dann des öfteren nach Augsburg und hat mich aufgesucht, d.h. er ist vielmehr zu meiner Schwester hingegangen und hat versucht, daß meine Schwester mich zu sich holt, weil er sich in meine Wohnung nicht getraut hat wegen meinem Mann. Er war auch bei meinem Bruder, der es möglich machen sollte, daß er mich zu sehen bekommt. Das war dann für mich so etwas Riskantes – mein Mann war ja so eifersüchtig und auf Brecht so furchtbar böse. Wenn der irgend etwas gemerkt hätte! Er hat mir nämlich strikt erklärt: ‚Ich sage dir das gleich, wenn ich den dabei erwische, daß er kommt und dir nachstellt – ich erschiesse ihn, darauf kannst du dich verlassen.‘ Ich habe das auch geglaubt – ob er es gemacht hätte, weiß ich ja nicht. Jedenfalls habe ich es geglaubt und habe mir dann gedacht: Nein, ich darf das nicht machen. Und dann habe ich ihm tatsächlich gesagt, er möchte doch nicht mehr kommen.

Bunge: Ihr Mann hat dann ja leider auch die ganzen Briefe von Brecht vernichtet und die Bilder.

Groß: Die Briefe will ich nicht sagen: da hat schon meine Mutter damals den Fehler gemacht. Das war so eine große Kiste voll, und sie hat beim Umzug (sie hat ja so vie-

les gehabt; der Haushalt mußte verkleinert werden, denn wir hatten erst eine Zehnzimmerwohnung, und dann hat sie einen viel kleineren Haushalt bekommen) alles weggetan, was für sie nicht wichtig war; und gerade meine Briefe hat sie da schon vernichtet. Aber die Fotografien hat mein Mann alle vernichtet.

Bunge: Aber Sie konnten sich beim letzten Mal noch an ein Gedicht erinnern, das Brecht Ihnen aufgeschrieben hat?

Groß: Das ich im Album hatte, ja. Das muß ich sagen; es ist ganz gut, sonst vergesse ich das, denn leider hat ja mein Mann diese Seite aus dem Album gerissen, auf der das Gedicht stand. Es war so:

„Wer immer seinen Schuh gespart
Dem ward er nie zerfranst
Und wer nie müd noch traurig war
Der hat auch nie getanzt.
Wir tanzten nie
Mit mehr Grazie
Als über die Gräber noch.
Gott pfeift die schönste Melodie
Stets auf dem letzten Loch.
Und wenn aus a/Alter/s- Schwäche (?)
sogar
In Staub zerfällt dein Schuh
Der grad wie du nur für Fußstritte war
War immer noch mehr als du.“

Ich hoffe, daß es genau stimmt; jedenfalls habe ich es nur noch so in Erinnerung. Ich glaube schon, daß es genau ist.

Bunge: Gibt es noch andere Gedichte, die er Ihnen gewidmet hat und an die Sie sich erinnern?

Groß: Ich weiß nur den „Alten Mann in (?)“⁵; den kann ich nicht mehr. Ich weiß jetzt nicht mehr, ob es noch andere gab; es kann schon sein, aber momentan weiß ich das garnicht.

Bunge: Dann war noch so eine schöne Sache, die Sie mir erzählten: wie Sie ihn ein einziges Mal überlistet haben.

Groß: Dabei schneidet er aber nicht gut ab, und ich auch nicht. Ich war eben jung, und ich habe so furchtbar gern getanzt. Ich durfte ja schon von zuhause aus kaum fort (ich bin ziemlich streng behütet worden); es war ja damals viel strenger als jetzt, man hat die jungen Mädchen garnicht fortgelassen. In München hatte ich zwei Vettern, die Musiker waren; sie haben bei einer Kapelle gespielt. Einer der Vettern kam am Nachmittag zu mir und wollte mich zu einem Tanzabend einladen (Brecht war gerade da). Er sagte: Wie ist es, möchtest du nicht heute zum Nationaltheater-Café kommen, zu dem ‚Bösen-Buben-Ball‘? (so hieß das). Ich habe natürlich sofort mit Freuden ‚Ja‘ gesagt. Als ich zu Brecht hinschaute und sein Gesicht sah, dachte ich Um Gottes Willen, das darf ich ja leider nicht! Dann sagte ich: ‚Ach Sepp – leider, es geht doch nicht; ich kann doch nicht kommen‘, habe dem aber mit einem Auge zugezwinkert, damit er weiß: ich komme schon. Er hat das verstanden und hat auch nichts mehr gesagt. Brecht hatte nichts gemerkt (meinte ich), und so war das in Ordnung. Endlich ist Brecht gegangen, und ich war eifrig, habe mich angezogen und fertiggemacht und eine Freude gehabt, daß ich endlich auch auf den Ball gehen darf. Nun sind ja meine Vettern dort gewesen, und meine Tante hat es erlaubt. Das hätte sie ja sonst auch nicht getan, aber weil die beiden Vettern da waren, hat sie gesagt: ‚Ja, da darfst du ruhig hingehen‘. Dann bin ich hingegangen – da war eine Stimmung!, das hat mir so gut gefallen, wir haben dann getanzt, und ich bin nur so von einem Arm in den anderen geflogen; das war herrlich für mich. Es wurde gerade eine (?)⁶ getanzt (da war ich vielleicht eine Dreiviertelstunde auf dem

6 Française: „ein Kontratanz des 19. Jahrhunderts, also ein Tanz, bei dem die tanzenden Paare nicht für sich tanzen, sondern alle miteinander eine Folge von Tanzfiguren ausführen. Solche tänzerischen Gesell-

5 wohl „Der alte Mann im Frühling“, geschrieben 1919, GBA 13, 136-137.

Ball), und auf einmal – schon bei der ersten Tour – erschien Brecht im Saal und winkte mir, ich solle rauskommen. Da bin ich dann ein bißchen bockig geworden und dachte: nein, immer dieses Befehlen und Nichts-Mir-Gönnen – das mag ich nicht; ich gehe nicht raus, ich möchte die (?) zuende tanzen. Immer, wenn wieder eine Tour vorbei war, hat er gewinkt, ich solle jetzt rauskommen. Aber ich bin nicht gegangen. Als aber die (?) zuende war und ich auf meinen Platz gehen mußte, hat er mich natürlich abgefangen und gesagt: ‚Einen Moment bitte, ich muß dich sprechen.‘ Ich sagte: ‚Ach nein, ich habe gar keine Lust.‘ ‚Bitte, komm jetzt mit mir raus, ich muß dich unbedingt sprechen.‘ Ich dachte, er wird doch nicht wieder irgendetwas anstellen, und bin halt mit rausgegangen. Draußen sagte er: ‚Ich möchte dich bitten, sofort nachhause zu gehen. Du gehst jetzt gleich.‘ Ich sagte: ‚Nein, ich mag nicht.‘ Er: ‚Du gehst jetzt mit mir nachhause!‘ Und ich wieder: ‚Nein, ich mag nicht.‘ So ist das eine Zeit lang weiter gegangen, schließlich sagte er: ‚Wenn du jetzt nicht mit mir gehst, ist zwischen uns beiden Schluß.‘ Ich sagte: ‚Gut, dann ist zwischen uns beiden Schluß. Das ist mir schon recht.‘ Denn ich wußte ja genau, daß er nicht Schluß machen wird. Er hat dann gemerkt, daß er so auch nicht weiter kommt, und sagte: ‚Ich gehe nicht von der Stelle, bevor du nicht mit mir nachhause gehst.‘ Ich kannte ja seinen Dickkopf und wußte genau, daß er niemals weggehen würde, bevor ich nicht mitkomme. Ich dachte mir, daß ich jetzt irgendetwas tun muß. Während wir noch sprachen, kam einer von meinen Tänzern heraus und fragte, warum ich denn nicht mehr käme. Ich sagte: ‚Einen Moment, ich muß nur rasch nachhause gehen. Es ist etwas bei uns zuhause, aber ich komme gleich wieder.‘ Dann sagte ich zu Brecht: ‚Also gut, ich gehe mit dir nachhause.‘ Dann sind wir zusammen abgeschoben. Vom Nationaltheater-Café bis zur Schwan-

schaftsspiele waren bis zum Zweiten Weltkrieg beliebt“ (Wikipedia).

taler(?) Straße werden wir ungefähr 20 Minuten gegangen sein. Wir haben wenig geredet. Ich war ein bißchen beleidigt und er auch. Dann haben wir uns verabschiedet, und ich ging also rauf in meine Wohnung. Als ich dann Licht machte, hat mich meine Tante gehört und sagte: ‚Was ist denn, es ist doch erst elf Uhr, warum kommst du denn schon?‘ Da habe ich gesagt: ‚Weißt du, jetzt hat er mich schon wieder geholt, und ich habe auf den Ball auch wieder nicht gedurft!‘ Sie sagte: ‚Ach du armes Mädel, das ist ja allerhand.‘ Dann habe ich gesagt: ‚Weißt du was, Tante, ich gehe jetzt wieder! Ich warte nur, bis der unten fort ist, und dann gehe ich wieder zurück.‘ Darauf meinte sie: ‚Ja, das machst du, jetzt gerade, weil er dir gar nichts gönnt.‘ Dann habe ich eine Zeit lang gewartet, kehrt gemacht und bin wieder ins Nationaltheater-Café gegangen, wo ich natürlich mit Freuden empfangen worden bin und bis in der Frühe um vier Uhr geblieben bin.

Das ist das Einzige, was Brecht nicht erfahren hat; sonst hat er immer alles verhindert oder mir einen Strich durch die Rechnung gemacht. Und das mir das gelungen ist, freut mich heute noch!

Bunge: Er selber tanzte ja so wenig, daß er sicher mit Ihnen nie weggegangen ist?

Groß: Doch, einmal. Er wollte gern tanzen; er war doch eigentlich so musikalisch, aber er hat gar kein Gefühl für Rhythmus gehabt, als ob er die Musik gar nicht gehört hätte; mit dem ist man gar nicht zu Rande gekommen. Aber einmal sind wir doch zum Tanzen gegangen, zusammen mit Müllereisert. Ich hatte vorher nichts gegessen, wir haben dann Wein getrunken, und das war für mich natürlich ungewohnt.

Fortsetzung am 10. Dezember 1960:

Ich hatte, genau wie Bert Brecht und Müllereisert, einen kleinen Schwips bekommen. Ich weiß nicht, wie es gekommen ist, daß ich das gemacht habe; ich habe jedenfalls

ein Rendezvous mit einem anderen Herrn ausgemacht, und Bert Brecht hat genau hinter meinem Stuhl gestanden und das mitangehört. Er ist natürlich ziemlich wütend geworden und sagte gleich: ‚Wir gehen nachhause!‘ Ich, folgsam wie ich war, bin natürlich mitgegangen. Dann sind Müller eisert, Brecht und ich schön langsam heimgetappt. Ich mit meinem Schwips habe es ausgehalten, während die beiden anderen sich kurz vor meinem Haus übergeben haben. Da habe ich mich dann doch gefreut, daß ich noch am standhaftesten war. (Mit dem Rendezvous ist es natürlich nichts geworden; das hat er mir schon ausgetrieben.)

Bunge: Es wäre schön, wenn Sie mir noch die beiden Briefe vorlesen würden, die Sie von Brecht gerettet haben.

Groß: Ja. Ein Datum steht nicht drauf, so daß ich gar nicht mal genau weiß, wann er mir die geschrieben hat.

Bunge: Wann könnte das ungefähr sein?

Groß: Ich schätze, 1920/21. Der erste lautet: „Liebes Mädel! Es muß sehr schnell gehen. Ich schreibe nur möglichst rasch“ (ich muß hinzufügen, daß ich das selber kaum lesen kann; es ist sehr eng geschrieben) „auf, was ich mir vorher während unseres Vortrags über Bodenreform habe einfallen lassen. Der gestrige Tag war sehr lang. Er dauerte von früh fünf Uhr bis nachts zwölf Uhr. Mit Ehrenberg“ (ich kann das nicht richtig lesen), „der ein Viech ist und den ich meistens präsentiere. Stürzte dann in einen Katarakt von Vorträgen über Ehe-Konsens, Säuglingssterblichkeit, Tuberkulose, Musik, Chemie usw. usw. Mittags Kartoffelknödel, nachts Theater. Heute auch schon wieder vier Stunden Kolleg, dazwischen Lesesaal, Billettenholen, Aufsatz schreiben. Was tust du? Du bist der lichte Stern über diesem Wasserfall, unter dem ich stehe. Du bist der selig in ewige Sonne getauchte Wipfel des Lebens, in den ich durch Dunkel usw. von einem aalglatten Stamm emporklet-

tere. Es gibt noch mehr solche Vergleiche. Ich finde, daß die gute Wernra⁷ (?)“ (das ist meine Freundin) „ein sehr armes Mädchen ist und für Glück keine Chancen hat.“ (Das hat sich zwar später anders gezeigt.) „Noch ärmer aber wird ihr Mann sein, der hat alle Chancen für Unglück.“ (Das ist gerade das Gegenteil geworden.) „Ich habe übrigens nachts auf dem Fensterblech ein paar Szenen eines Theaterstückes einiges geschrieben“ (ich kriege es nicht richtig heraus), „woraus du vielleicht einmal gelegentlich sehen wirst, daß ich dich sehr lieb habe. Was soll ich ander/e?/s hier schreiben können? Es ist schrecklich viel los hier. Ich hab auch für Medizin einschreiben lassen; eine Mordslauferei. Jetzt ist es Mittag, Nachmittag drei Stunden Kolleg.“ (Er hat demnach also immer wieder am anderen Tag weitergeschrieben.) „Dann Kartoffelknödel und Theater. Vier Stunden ‚Palästrina‘, stehend. Aber das alles ist sehr schön, es ist ein frischer Zug drinnen. Alles geht in einem Flug, hoppla, hinüber über allerlei kleine Bequemlichkeiten. Wenn ich abends hundsmüde bin, gut gelandet (? , - gelaunt) bin ich doch, und vor dem Einschlafen kommst du dran mit einer primitiven Gloriole um dein sitzames Köpfcchen und verleihst mir einen zartmütterlichen Kuß auf meine heißgelaufene Stirn, und dann entschlafte ich sälich“ (das hat er absichtlich so geschrieben). „Ich küsse dich also energisch, zause dir im Geist deinen Haarschopf und schiele nach der Tür, wann der Briefträger kommt. Dein B. – Vielleicht kann ich erst abends um halb acht herum kommen. Dann gehe ich gleich durch die Kreuzstraße und hoffe, dich zu sehen oder zu hören, wo ich hin soll. Wahrscheinlich aber komme ich schon mittags.“⁸

Es tut mir leid, aber das ist so eng geschrieben, daß ich es kaum entziffern kann. Hier ist der andere Brief:

7 lt. GBA: Erna Werrenrath, Klassenkameradin von Paula Banholzer an der Maria-Theresia-Schule.

8 vgl. GBA 28, S. 55-56., Brief vom 28. Mai 1918.

„Meine liebe kleine Geis! Ich danke dir für deinen Brief, der so schrecklich lang nicht kam, und für die Fotografie, auf der du so schön dumm aussiehst. Ich habe doch alle deine Bilder hier bis auf das bei Otto im Kimono an dem Vorhang. Kannst du mir das nicht auch kurz schicken?“ (Dieses Bild habe ich übrigens noch. Das hat Müllereiersert aufgenommen. Der Kimono war von einer Tante von Cas Neher; ein sehr wertvoller Kimono. Dieses Bild ist erhalten geblieben.) „Ich sehe dich immer viele Male am Tag, wenn ich die Briefmappe aufmache. Hier ist es kalt, es regnet auch, und ich bin so viel unterwegs; in den Proben bei Reinhardt usw. Auch werde ich jetzt wahrscheinlich mit dem Verlag Reiss meinen Generalvertrag abschließen. Aber ich habe die Auswahl zwischen dem und dem Verlag Kiepenheuer. Das ist ein sehr wichtiges Ergebnis meiner Berliner Reise. Auch kriege ich viel Verbindungen; die Leute kennen alle die Novelle im ‚Mercur‘ und reden einiges davon und wollen mir alle noch behilflich sein. Oft ist es eine Jagd, die dir gefallen würde, aber ich habe es über, wirklich bis zum Hals. Etwa so ein (allerdings besonders doller) Tag, der letzte Montag. Vormittags schrieb ich bis zehn Uhr einen Einakter. Dann lief ich in die Universität, dann ins Deutsche Theater wegen der Proben, aß im Stehen rasch, und um drei Uhr traf ich Klabund im Café, der den Vertrag mit Reiss schied. Schwatzte bis sechs Uhr über die Verlagsgeschichten, dabei gingen wir durch drei Likörstuben, mit einem Jüngling, der Vorschuß bekommen hatte und Likör bezahlte. Dann fuhr ich Untergrund in die ‚Skala‘ der Metro und ... (zwei Worte nicht zu verstehen) ... tanzen (?). Dann mit Warschauer Vertrag usw. usw. Ein Auto zu Warschauer, blieb dort zwei Stunden, indem ich soupierte und Weine trank. Ich bin mit ins Restaurant“ (ich kann das nicht lesen), wo mich Granach vielen Wiener (?) Theaterleuten vorstellte, und gondelte um zwei Uhr mit einer Zigarre heim. Und alle diese Leute schieden einander, schweigen übereinander, benei-

den, verachten, veräppeln einander – und diese Mädchen (der Herr segne sie!) Geistreiche, überspannte, verleb(ck?)te Gänse, hurenhaft und verbildet, und so dumm, so dumm! Keine einzige richtige Frau, die was ist. O, ich hab dich lieb, Bi. Liebste Geis, gute Geis, ich hab dich lieb, du mußt mehr schreiben; was tust du denn immer? Du darfst mir nichts zu Weihnachten kaufen, oder so etwas müßte von dir sein. Aber ich habe auch kein Geld, und du mußt mit ganz wenig zufrieden sein dieses Jahr. Nächstes Jahr verdiene ich. Warum schickst du immer das bißchen Geld zurück? Es ist häßlich von dir, ganz im Ernst, häßlich; du kannst es ja für Frank verwenden. Schick ihm Schokolade, oder sammle es; es ist ja so wenig und es ist alles, was ich jetzt zurückschaffen kann. Und ich begreife nicht, warum zwischen uns so eine Mauer ist! Es ist häßlich von dir, ich komme doch auch zu dir, wenn ich Geld brauche, und nehme es dir, wenn du welches hast. Oder willst du es mir nicht geben? Ich habe dich zu lieb, als daß ich dich recht ausschimpfen könnte, und küsse dich lieber, aber es ist unrecht von dir. Aber ich küsse dich doch, aber nicht mehr, wenn du es noch einmal machst, hörst du? Du bist meine kleine Frau, und du mußt mir gehorchen, denn sonst prügte ich dich, ja! Aber jetzt küsse ich dich, weil du eine dumme kleine Geis bist, die ich zu lieb habe. Dein Bert.

Übermorgen muß ich immer (einen?) Brief bekommen“ (da meint er scheinbar, meinen Brief bekommen), „muß, muß, muß!“⁹

Bunge: Wann ist denn Frank geboren?

Groß: Am 30. Juli 1919.

Bunge: Und gefallen?

Groß: 1942.

Bunge: In Rußland?

Groß: Ja. Das war während einer Kinovorstellung (er war im Lazarett), bei Minsk. ¶

⁹ vgl. GBA 28, S. 143-144, Brief vom 2. Dezember 1921.

„DENN WAHRLICH, ER WIRD SIE HEIMSUCHEN“:

EINE VERTEIDIGUNG DES JÜDISCHEN FILMPRODUZENTEN

SEYMOUR NEBENZAHL GEGEN JOACHIM LANG, BERTOLT BRECHT & CO.

Helmut G. Asper

„Sie haben Brecht gelästert? Das wird Ihnen nicht gut bekommen. An Ihnen sowie an Ihren Herren Kindeskindern und er wird Ihnen eins auswischen lassen bis, mit Verlaub zu sagen, ins dritte und vierte Glied. Früher schimpfte der kritisierte Künstler, wenn ihm einer Ihrer Berufsgenossen eine schlechte Nummer aufmalte, heute aber haben wir eine ganz andre Methode. Verklemmte Wut wird auf das Weltanschauliche gedreht, und Brecht, der von einem lächerlichen Machttrieb besessen ist, setzt seine Trabanten in Bewegung, die ihre Clique gern zu einer literarischen Gruppe umlügen wollen. Es ist immer ein schlechtes Zeichen, wenn jemand für sich und seine Arbeit eine Ausnahmestellung beansprucht mit Sockel, Lorbeer im Vorschuß und dräuendem Blitz, falls einer wagt, den großen Mann als mittlern Mann zu sehen. Riskiert ein Kritiker, die Elaborate der Herren Brecht & Co. so zu nehmen wie jedes andre Kunstwerk auch, also keinen Sonderfall für einen begabten, doch höchst [!] verlogenen und verschminkten Dichter zu statuieren, dann rächt sich dieser falsche Hinterwäldler indirekt, nie selber: er lässt das durch seine Freunde besorgen. Die stehen ihm zur freundlichen Verfügung, darunter solche, die den ganzen Tag über radikal sind und nur noch nicht genau wissen, ob rechts oder links ... und bald darauf erfährt der erstaunte Kritiker, daß es mit seiner Weltanschauung nicht zum besten sei. Er werde wohl, wird ihm dann mitgeteilt, das Ziel der Klasse nicht erreichen, und er sei überhaupt ein krummer Hund. [...] Sie haben Brecht gelästert? Wahrlich, seine Trabanten werden Sie heimsuchen.“¹

1 Carl von Ossietzky: Kritiker. In: *Die Weltbühne*, XXVII Jg., Nr. 11 v. 17. März 1931, S. 408. Ossietzky bezieht sich auf die in der *Weltbühne* geführte Aus-

An diese Philippika Carl von Ossietzkys in der *Weltbühne* wurde ich erinnert bei dem Film *Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm*², in dem ein nachgeborener Brecht-Trabant, der Regisseur und Autor Joachim Lang, meint, Brecht rächen zu müssen an dem jüdischen Filmproduzenten Seymour Nebenzahl, den er in seinem Film in übelster Weise als ignoranten Deppen und profitgeilen Geschäftemacher diffamiert.

Seymour Nebenzahl hat 1930/31 mit G. W. Pabst als Regisseur die Verfilmung der *Dreigroschenoper* von Brecht/Weill produziert, gegen die Brecht (und auch Weill) einen Prozess angestrengt haben, den Brecht zu Recht verloren hat. Aber Brecht hat seine Niederlage im Nachhinein zu einem „soziologischen Experiment“³ deklariert und den Streit in seiner Schrift *Dreigroschenprozess* dargestellt als den idealistischen Kampf des Künstlers, der sein Werk vor der angeblich „schamlosen Verschandelung“ durch die kapitalistische Filmgesellschaft schützen musste, wobei er die Tatsachen teilweise verfälscht hat. Trotzdem gewann er für die Nachwelt damit die Deutungshoheit über den Prozess – und auch Lang schildert in der Rahmenhandlung seines Films diesen Streit ausschließlich aus Brechts verfälschender Sicht, die er aber als historische

einandersetzung zwischen Herbert Jhering und Béla Balasz, dessen Mitarbeit am Drehbuch der *Dreigroschenoper*-Verfilmung Brecht und sein Kreis als Vertrat sahen.

2 Vollständige Daten der beiden Filme *Mackie Messer – Brechts Dreigroschenfilm* und *Die 3-Groschen-Oper* bei <https://www.filmportal.de>.

3 Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment.* (1932). In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte Materialien Dokumente.* Frankfurt a.M. 1960, S. 81–121.

Wahrheit ausgibt. In frei erfundenen Szenen stellt er Nebenzahl als schmierigen Geschäftsmann dar – so haben schon die Nationalsozialisten den jüdischen Filmproduzenten gebrandmarkt, bevor sie ihn im März 1933 aus Deutschland verjagt und seine Filme verboten haben – was notabene Lang ebenso verschweigt wie die Tatsache, dass Nebenzahl einige der bedeutendsten deutschen Filme der Weimarer Republik produziert hat.

1. Fälschung mit Methode

Eine Fälschung ist bereits, dass Lang einen unmittelbaren zeitlichen Bezug herstellt zwischen dem sensationellen Theatererfolg der *Dreigroschenoper*, die am 31. August 1928 Premiere hatte, und der Verfilmung. Damit will er den Eindruck erwecken, dass Nebenzahl mit seiner Nero Film AG lediglich den Theatererfolg finanziell ausnutzen wollte, und stellt der angeblich nur profitorientierten Filmfirma das „*junge(n), wilde(n) Kollektiv*“ mit Brecht, Weill und ihre Mitarbeiterinnen gegenüber, „*das mit seiner Kunst die großen gesellschaftlichen Fragen stellt*“, wie es pompös im Vorspann heißt. Aber diese Darstellung ist falsch, erstens wurde der Vertrag über die Verfilmung erst knapp zwei Jahre später geschlossen, nämlich am 21. Mai 1930, und zweitens war das „*junge(n), wilde(n) Kollektiv*“ keineswegs in prickelnder Sektaune vereint, wie Langs Film vorgaukelt.

Dass sich trotz des Bühnenerfolgs der *Dreigroschenoper* erst 1930 eine Filmgesellschaft konkret für eine Verfilmung interessierte, hatte gute Gründe. Erstens gab es 1928 noch gar keine Tonfilmproduktion in Deutschland, die begann recht zögerlich erst ein Jahr später, und auch im zweiten Tonfilmjahr 1930 waren Tonaufnahme- und Wiedergabe-Verfahren noch keineswegs ausgereift, was die Verfilmung eines musikalisch anspruchsvollen Werks wie der *Dreigroschenoper* zu einer technischen Herausforderung

machte.⁴ Zweitens hatte nur Nebenzahl den Mut, das gesellschaftskritische und erotisch freizügige Stück des politisch und künstlerisch umstrittenen Duos Brecht/Weill zu verfilmen, die durchaus nicht nur erfolgreich waren, wie der Film glauben machen möchte. Denn ein Jahr zuvor, im September 1929, hatte das Stück *Happy End*, mit dem sich Brecht, Weill und Hauptmann selbst an den Erfolg der *Dreigroschenoper* anhängen wollten, einen eklatanten Durchfall erlebt, der nach dem Zeugnis des Theaterdirektors Aufricht wesentlich von Brecht verschuldet war.⁵ Im März 1930 endete die Uraufführung der Brecht/Weill-Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in Leipzig in einem der größten, auch politisch motivierten Theaterskandale der Weimarer Republik, weshalb drei Berliner Theater eine Aufführung ablehnten und die Oper erst im Dezember in Berlin 1931 aufgeführt werden konnte.⁶

Über diese Inszenierung kam es zum offenen Bruch zwischen Brecht und Weill, deren Arbeitsbeziehung schon nach *Happy End* 1929 sehr abgekühlt war. Sie waren trotz ihrer mehrjährigen Zusammenarbeit nie wirklich Freunde gewesen, wie Lang es im Film darstellt,⁷ sondern hatten häufig Auseinandersetzungen wegen künstlerischer und politischer Differenzen. Weill störte die dogmatische und diktatorische Haltung Brechts, der auch stets so tat, „*als gehörten die Rechte an der Dreigroschenoper einzig*

4 1929 wurden in Deutschland nur drei 100%ige Tonfilme produziert. Einige weitere Tonfilme waren deutschsprachige Versionen von Filmen, die in den USA und Großbritannien gedreht worden waren, und mehrere als Tonfilme bezeichnete Produktionen waren noch als Stummfilme gedreht und nachträglich in einigen Szenen synchronisiert worden.

5 Ernst Josef Aufricht: *Erzähle, damit du dein Recht erweist*. München 1969, S. 84ff.

6 Vgl. die Rezensionen zur Uraufführung in Monika Wyss: *Brecht in der Kritik*. München 1977, S. 108ff.

7 *Sprich leise, wenn Du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill/Lotte Lenya*. Hg. u. übersetzt v. Lys Simonette und Kim Kowalke. Köln 1998, S. 68 u. 74f.

ihm,⁸ obwohl Weills Musik ganz entscheidend war für den Erfolg des Stücks.

Und auch Brechts Beziehungen zu Elisabeth Hauptmann und Carola Neher waren entgegen der Darstellung in Langs Film 1930 sehr gespannt und problembeladen: Elisabeth Hauptmann hatte im April 1929 aus Enttäuschung über Brechts Heirat mit Helene Weigel einen Selbstmordversuch unternommen, den sie überlebte. Sie arbeitete danach zwar weiter für Brecht – aber weder sie noch die ebenfalls wegen der Heirat von Brecht enttäuschte Schauspielerinnen Carola Neher begleiteten ihn 1930 nach Le Lavandou⁹ und beide haben auch nicht an Brechts Filmexposé mitgearbeitet, wie Lang frei fabuliert, der zudem noch verschweigt, dass sowohl Carola Neher als auch Weills Frau, Lotte Lenya, in der von Brecht und Weill bekämpften Verfilmung die Rollen der Polly bzw. Jenny spielten, die sie bereits in der Theateraufführung verkörpert hatten.¹⁰

2. Wie man mit authentischen Zitaten lügen kann

Die Auseinandersetzung zwischen Brecht und der Nero Film kann man präzise datieren auf die Zeit vom Vertragsabschluss über die Filmrechte Ende Mai 1930 bis zu dem Ende Dezember des Jahres geschlossenen außergerichtlichen Vergleich, in dem Brecht seinen Widerspruch gegen die Aufführung der Verfilmung zurücknahm, die im Februar 1931 Premiere hatte. In Langs Film bleibt aber die zeitliche Einordnung

völlig diffus, weil Lang diese Monate absichtlich vermischt mit Ereignissen und Zitaten Brechts z.T. aus früheren und teils viel späteren Jahren. Das wäre in einer Fiktion durchaus hinzunehmen, wenn Lang nicht dieses verfälschte Bild als historische Wirklichkeit ausgeben und sein Puzzle nicht dazu benutzen würde, um Nebenzahl und seine Nero Film zu diffamieren.

Unproblematisch ist sein Vorgehen noch etwa bei Brechts Autounfall, der bereits 1929 passierte, wenn dieser auch keineswegs so harmlos war wie von Lang geschildert, denn Brecht erlitt einen Kniescheibenbruch und wurde von Weill nach Berlin zurückgeschafft.¹¹ Problematisch ist dagegen, dass Lang die Kämpfe während des Berliner Blutmai 1929, die Brecht tatsächlich tief erschüttert haben, mitten in die Arbeit am Drehbuch platziert. Damit suggeriert er dem Zuschauer, dass dieses Erlebnis Brecht erst *während* der Drehbucharbeit dazu veranlasst habe, die Tendenz der *Dreigroschenoper* zu verschärfen, wodurch es zum Konflikt mit der Filmgesellschaft kam. Aber in Wahrheit lag das Ereignis über ein Jahr zurück und Brecht hätte also längst das Theaterstück bearbeiten oder auch sperren können für Aufführungen oder Verfilmung, die ohnehin seiner Genehmigung bedurfte.

Deutlich später wiederum fand dagegen Helene Weigels Lesung der *Wiegenlieder* statt, nämlich erst im Februar 1933, und sie wurde auch nicht wie in Langs Film von der SA, sondern von der Polizei gestört, die auch nicht das Horst-Wessel-Lied dabei sang, weshalb Brecht den *Kälbermarsch* auch nicht unmittelbar nach diesem Ereignis schrieb, wie Lang schildert, sondern erst 1934 im Exil. Dagegen verschweigt Lang, dass schon 1930 Vorstellungen des von Nebenzahl produzierten Anti-Kriegsfilms *Westfront 1918* massiv von Nazis gestört wurden. Damit vermittelt Lang das falsche

8 Donald Spoto: *Die Seeräuber-Jenny. Das bewegte Leben der Lotte Lenya*. München 1990, S. 112.

9 Erst ein Jahr später, im Sommer 1931, waren beide gemeinsam mit Brecht in Le Lavandou. Vgl. Werner Hecht: *Brecht Chronik. 1898–1956*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, S. 307f.

10 Lotte Lenya hat die Seeräuber-Jenny bereits in der Premiere der *Dreigroschenoper* gespielt; Carola Neher hatte die Polly Peachum erst im Mai 1929 übernommen von Roma Bahn, die diese Rolle in der Premiere 1928 bis Mai 1929 gespielt hat.

11 *Brecht Chronik*, a.a.O. S.267.

Bild, dass lediglich Brecht von Nazis angegriffen wurde und nur er und sein Kollektiv aktiv gegen die Nazis kämpften – obwohl auch Nebenzahl sich mit seinen Filmen deutlich gegen die erstarkenden Faschisten engagierte und auch er ein Opfer der Nazis wurde und 1933 genau wie Brecht aus Deutschland fliehen musste.

Gänzlich frei erfunden ist die von Lang geschilderte Probenszene zur *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*,¹² denn dieses Stück ist weder damals noch überhaupt zu Brechts Lebzeiten aufgeführt worden, und man fragt sich, weshalb Lang nicht z.B. die Aufführung des im Dezember 1930 in Berlin aufgeführten Lehrstücks *Die Maßnahme* schildert oder die Proben zur *Mann ist Mann*-Aufführung im Staatlichen Schauspielhaus Berlin Anfang Februar 1931, die nach einem Krach mit dem Regisseur Ernst Legal von Brecht inszeniert wurde.¹³ Bemerkenswert ist auch, dass Lang den Filmregisseur G.W. Pabst, der die *Dreigroschenoper*-Verfilmung inszenierte, im Film nicht einmal erwähnt, geschweige denn auftreten lässt, obwohl gerade er es war, der sich mit Brecht über ästhetische Fragen der Verfilmung auseinandergesetzt hat (siehe weiter unten).

Diese Liste der bewussten Fälschungen und Auslassungen kann man beliebig verlängern, so stammt Brechts Antwort auf die Frage eines Interviewers, was ihm an der *Dreigroschenoper* wichtig sei, aus einem erst 1933 verfassten fiktiven Selbstinterview und seine sarkastische Bemerkung, „für Erfolg im Filmschreiben“ müsse man „so gut schreiben als man kann, und das muß eben schlecht genug sein“ ist ein Zitat aus seinem *Arbeitsjournal* vom 12.10.1943¹⁴ und auf die

Drehbucharbeit in Hollywood gemünzt – im Zusammenhang mit der *Dreigroschenoper*-Verfilmung ist das Zitat unsinnig, weil die Nero Film Brechts Stück möglichst originalgetreu verfilmen wollte.

Auch entspricht es nicht der Realität, dass der Brecht-Darsteller im Film ständig in schriftlich überlieferten Zitaten sprechen muss. Abgesehen davon, dass es nervtötend ist, weil man ständig das Papier rascheln hört, hat sich Brecht bei Auseinandersetzungen und den häufigen Krächen keineswegs so überlegen ironisch geäußert, wie Lang es schildert. Ganz im Gegenteil hat er Schauspieler, Regisseure und Produzenten bis zur Heiserkeit angeschrien und in unflätigster Weise beleidigt. Kurt Gerron, der als *Tiger-Brown* großen Anteil am Erfolg der *Dreigroschenoper* hatte, beschimpfte er „*Sie fetter Arschkomiker, Sie Missgeburt!*“¹⁵ und die Aufführung seines Stücks *Die Mutter* von der Theatre Union in New York 1935 nannte er nur „*Scheiße*“ oder „*Dreck*“.¹⁶ Wegen seines aggressiven und unflätigen Verhaltens haben sich mehrfach Künstler geweigert, weiter mit Brecht zu arbeiten, der auch schon mal von Proben ausgeschlossen und aus Theatern hinausgeworfen wurde.

Zwar schildert Lang zunächst historisch richtig, dass der einflussreiche Kommerzienrat Scheer – er war Vorsitzender des Reichsverbandes der Deutschen Filmtheaterbesitzer – noch vor Drehbeginn gegen die Verfilmung hetzte wegen der angeblich entsittlichenden Wirkung der Songs, besonders der *Zuhälterballade*¹⁷ – aber dann verfälscht er die historische Wahrheit gleich

bis 1955. Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt a.M. 1974, S. 404.

15 Aufricht, a.a.O., S. 87.

16 James K. Lyon: *Bertolt Brecht in Amerika*. Frankfurt a.M. 1984, S. 24f.

17 Ludwig Scheer: *Protest gegen die 3-Groschen-Oper*. In: *Film-Kurier*, 12. Jg., Nr. 197 v. 21.8.1930. Zitiert nach: *Photo: Casparius. Filmgeschichte in Bildern*. Hrsg. v. der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1978, S. 180.

12 Bei seinem Aufenthalt in den USA 1935/36 hat Brecht mit der Schauspielerin Stella Adler zu Übungszwecken eine Szene aus dem Stück einstudiert, siehe *Brecht Chronik* a.a.O., S. 471.

13 *Brecht Chronik* a.a.O., S. 299 u. 301.

14 Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942*

doppelt: Erstens verschweigt er, dass Seymour Nebenzahl Brecht gegen diese Attacke in einem *Offenen Brief* an Scheer verteidigte, obwohl zu diesem Zeitpunkt der Streit mit Brecht bereits eskalierte¹⁸, und zweitens vermittelt er mit einer raffinierten Filmmontage den Eindruck, dass Brecht und Weill sich gegen diesen Angriff zur Wehr gesetzt hätten, obwohl beide dazu geschwiegen haben. Aber Lang schneidet unmittelbar nach der Attacke Scheers zu einem frei erfundenen Rundfunkgespräch mit Brecht und Weill und stützt Zitate aus anderen Zusammenhängen so zurecht, dass sie wie eine Antwort auf Scheers Angriff wirken.¹⁹

Durch diese fortgesetzten Manipulationen von Lang entsteht ein falsches, sehr idealisiertes Bild von Brecht – und ein ebenso falsches, allerdings gänzlich negativ verzerrtes von Nebenzahl. Mit dem Hinweis im Vorspann, dass alle Äußerungen von Brecht auf authentischen Zitaten beruhen, suggeriert Lang dem unvoreingenommenen Publikum, dass er in seinem Film ein historisch wahres Bild der Personen und ihres Streits zeichnet. Fatalerweise hat seine Methode Erfolg, sogar Filmkritiker nehmen Langs Film als bare Münze, wie die Kritik der unfassbar ahnungslosen Pauline Faust belegt: *„All dies bleibt dicht an dem historischen Geschehen. Obwohl Brecht die Filmindustrie an sich ablehnt, willigt er in eine Verfilmung ein – unter seiner Aufsicht. Doch schnell wird klar, dass die Nero Film AG lieber einen seichten Film machen möchte,*

einen Kassenschlager. Brecht jedoch will ein radikal politisches Statement setzen, schreibt die Story teilweise um. Die Produktionsfirma droht mit einer Klage.“²⁰

Weil den Produzenten Seymour Nebenzahl, dem wir einige der bedeutendsten Klassiker des deutschen Films verdanken, heute lediglich Filmhistoriker noch kennen, ist es zur Widerlegung von Langs skandalöser Diffamierung nötig, ihn und seine Nero Film zu charakterisieren und den Streit mit Brecht sowie den Prozess wahrheitsgetreu anhand der erhaltenen Dokumente zu skizzieren.²¹

3. Der Filmproduzent Seymour Nebenzahl, die Nero Film AG und der Regisseur G. W. Pabst

Seymour Nebenzahl (1897–1961) war mit seiner Nero Film unstrittig der bedeutendste unabhängige Filmproduzent in der Weimarer Republik. Schon dem Branchenblatt *Film-Kurier* galt er als *„der Wagemutigste, der Erfolgreichste unter den Unabhängigen.“*²² Denn Nebenzahl begnügte sich keineswegs mit der Finanzierung seiner Filme, er war vielmehr ein kreativer Produzent mit eigenen filmkünstlerischen Vorstellungen und war beteiligt bei der Stoffsuche und -wahl, entschied über die Besetzung und überwachte auch die Dreharbeiten. Sein Credo war, *„künstlerisch hochwertige Filme“* zu produzieren, *„die gleichzeitig allen Interessierten geschäftlichen Erfolge bringen“*²³, denn als Produzent, der das volle finanzi-

18 S.[eymour] Nebenzahl: *Leichtfertiges Urteil. Offener Brief an Kommerzienrat Scheer*. In: *Kinematograph*, 24. Jg., Nr. 196 v. 23.8.1930. Zitiert nach: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 182.

19 Weills Bemerkung in diesem Fake-Interview über den *„saftigen Text“* der *Zuhälterballade* steht in Wirklichkeit in einem Brief Weills vom September 1928 an seinen eigenen Musikverlag, dem der Text ebenfalls zu anstößig erschien. Vgl. Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition*. Ausgewählt und herausgegeben von Nils Grosch. Stuttgart, Weimar 2002. S. 132f. u. 135f.

20 Pauline Faust: *„Dreigroschenfilm“-Premiere in Berlin*. In: *Tagesspiegel* v. 11.9.2018 (online).

21 Das Urteil sowie zahlreiche Zeitungsberichte sind abgedruckt in *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 165ff. Die Verträge sowie Schriftverkehr verwahrt das Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

22 *Film-Kurier* Nr. 229 v. 27.9.1930 zitiert nach Jeanpaul Goergen: *Kalkuliert verwegen. Seymour Nebenzahl und die Nero (1926-1933)*. In: *M wie Nebenzahl. Nero – Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood*. Red.: Erika Wottrich. München 2002, S. 19–32, S. 27.

23 *Fünf Jahre Nero-Produktion*. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr.219 v. 12.9.1931. Zitiert nach Goergen, a.a.O., S. 28.

elle Risiko der Filme trug, stand er immer im Spannungsfeld von Kunst, Kommerz und Politik, die mit den strengen Zensurbestimmungen in der Weimarer Republik „die freie Meinungsäußerung auf der Leinwand (...) weitgehend beschränkte.“²⁴

1925 hatte Seymour Nebenzahl gemeinsam mit seinem Vater Heinrich (1870–1938) die Nero Film AG gegründet, die zwischen 1926 und 1933 vierunddreißig Spielfilme produzierte und die zunächst „pro Saison ein[en] ambitionierte[n] Kunstfilm [drehte], dessen Risiko durch sichere Publikumsfilme abgedeckt“²⁵ wurde. Beim Umbruch von Stumm- auf Tonfilm, also in den Jahren 1929 bis 1931, setzte Nebenzahl dann „auf wenige, in allen Belangen qualitativ hochwertige Filme“²⁶ – eine kühne, ja sogar riskante Produktionsstrategie, die er absicherte durch Kooperationen mit anderen Firmen, das Engagement berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen wie Louise Brooks und Fritz Kortner (*Büchse der Pandora*), Henny Porten (*24 Stunden aus dem Leben einer Frau*), Elisabeth Bergner und Rudolf Forster (*Ariane*), Brigitte Helm (*Herrin von Atlantis*) und vor allem durch die Zusammenarbeit mit bedeutenden Regisseuren. Fritz Lang drehte für Nebenzahl mit *M* (1930/31) und *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932/33) zwei seiner wichtigsten Filme, und insgesamt neun Filme produzierte Nebenzahl von 1928 bis 1932 mit G.W. Pabst als Regisseur,²⁷ der Nebenzahl „the best producer that he ever worked for“ nannte, weil er mit Nebenzahl „could do the things he wanted to do with a minimum of compromises.“²⁸

24 Martin Loiperdinger: *Filmzensur und Selbstkontrolle*. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hg. v. W. Jacobsen, A. Kaes u. H.H. Prinzler, Stuttgart, Weimar 1993, S. 479–498, S. 483.

25 Goergen a.a.O., S. 25.

26 Goergen a.a.O., S. 27.

27 Bei den 9 Filmen sind die Sprachversionen mitgezählt. Vollständige Filmografien von Pabst und Nebenzahl im filmportal.de.

28 *Interview with Jean Oser*. In: Gideon Bachmann



Seymour Nebenzahl (1897–1961; Foto © Deutsche Kinemathek – Hans Casparius)

G.W. Pabst (1885–1967) galt seit seinem sozialkritischen Film *Die freudlose Gasse* (1925) neben Lang, Murnau und Lubitsch als einer der bedeutendsten Regisseure des deutschen Films. Er war ein kritischer Humanist, der in seinen Filmen Sozial- und Gesellschaftskritik mit distanzierter Beobachtung vereinte: „Die Aufgabe des Regisseurs ist keine ästhetische, vielmehr eine ethische.“, schrieb er 1931.²⁹ Unter seinen Filmen, die er für die Nero Film drehte, ragen heraus die noch stumme Wedekind-Verfilmung *Die Büchse der Pandora* (1928/29), der engagierte Anti-Kriegsfilm *Westfront 1918* (1930), der deutsch-französisch gedrehte pazifistische Film *Kameradschaft* (1931) und eben auch *Die 3-Groschen-Oper* (1930/31). „Die wenigsten Filmgesellschaften haben den Mut, mit Qualität Geschäfte zu machen“, schrieb Erich Kästner in seiner Filmkritik über *Kameradschaft*, „die Nero-Produktion hat ihn. Sie hat ihn mit ‚Ariane‘ und der ‚Dreigroschenoper‘ bewiesen, sie be-

(ed.): *Six Talks on G. W. Pabst*. = *Cinemas* 3, New York 1955, p.53–63, p.53. Jean (eigentlich Hans) Oser war Cutter des Films *Die 3-Groschen-Oper*.

29 In: *Film-Kurier*, Nr. 101/102 v. 2.5.1931. Zitiert nach: Gerald Koll: *Unheimliche Heimat. Die Nero-Filme von G.W. Pabst*. In: *M wie Nebenzahl*, a.a.O., S. 80–93, S. 83.



G. W. Pabst (1885–1967; Foto © Deutsche Kinemathek – Hans Casparius)

weist ihn mit dem Bergwerksfilm ‚Kameradschaft‘ von neuem.³⁰

Mit der gesellschaftskritischen Tendenz ihrer Filme gingen Pabst und Nebenzahl in dem politisch schon aufgeheizten Klima große Risiken ein, bereits *Westfront 1918* brachte beiden 1930 die Feindschaft der Nazis ein, die 1931 auch gegen den *Dreigroschenoper*-Film hetzten und in mehreren Städten Vorstellungen störten.³¹ Diese fortgesetzten Nazi-Attacken gegen Nebenzahl und Pabst unterschlägt Lang, der nur Nazi-Angriffe gegen Brecht und seine Mitarbeiter schildert, die auf diese Weise allein zu Opfern der Nazis stilisiert werden.

Nebenzahl war „der einzige deutsche Independent, dessen High-Quality-Produktionen mit großen Budgets und internationaler Auswertung den Major Players Paroli bieten konnten“³² urteilte der Filmhistoriker

30 Erich Kästner: *Verständigung durch Film*. (Neue Leipziger Zeitung v. 27.11.1931), zitiert nach: Erich Kästner: *Gemischte Gefühle. Literarische Publizistik aus der Neuen Leipziger Zeitung 1923–1933*. Bd. 1, Zürich 1989, S. 401f.

31 Vgl. die unter dem Titel *Nazi-Terror* gesammelten Zeitungsberichte in *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 254–255.

32 Michael Töteberg: *Der Nebenzahl-Touch*. In: *M wie*

Michael Töteberg über den Produzenten, und die aufwendige Verfilmung der *Dreigroschenoper* ist beispielhaft für diese Strategie. Die *3-Groschen-Oper* wurde in zwei Sprachversionen – deutsch und französisch – für den nationalen und internationalen Markt gedreht mit dem erst 1928 gegründeten Tonbild-Syndikat (Tobis) und dem amerikanischen Studio Warner Bros. als Partnern, die sich im April 1930 auf eine gemeinsame Nutzung der Tonfilmrechte geeinigt hatten, zum Zweck gemeinsamer Filmproduktionen in Europa.³³ Die Durchführung der Produktion lag vollständig bei der Nero Film und schon Nebenzahls Wahl von Pabst als Regisseur wie auch seine Verteidigung Brechts gegen Scheer belegen, dass er niemals vorhatte, die *Dreigroschenoper* als seichte Operette zu verfilmen, wie Brecht und Weill wahrheitswidrig behaupteten, vielmehr wollte er das gesellschaftskritische und musikalisch avantgardistische Theaterstück einem breiten, internationalen Publikum im Film zugänglich machen – und zwar in Zusammenarbeit mit den beiden Autoren Brecht und Weill, wie die Verträge und die Bemühungen der Filmgesellschaft beweisen.

4. Der Vertrag über die Filmrechte

Brecht und Weill hatten zugestimmt, dass der Theaterverlag Felix Bloch Erben, mit dem Brecht 1929 einen Gesellschaftsvertrag abgeschlossen hatte, die Filmrechte an der *Dreigroschenoper* der Nero Film verkaufen durfte, und zwar „NICHT UNTER DREISIGTAUSEND“ wie Weill an seinen Musikverlag telegraphierte.³⁴ Die Nero Film erwarb am 21. Mai 1930 sämtliche Filmrechte an

Nebenzahl, a.a.O., S. 33–40, S. 33.

33 Warner benutzt Tobis-Patente. Kein Aktienverkauf – Gemeinschaftliche Europa-Produktion. In: *Film-Kurier* Nr.102 v. 29.4.1930. Zitiert nach: *Die Tobis 1928–1945. Eine kommentierte Filmografie*. Red.: H.-M. Bock, W.A. Mosel, I. Spazier. München 2003, S. 49.

34 Telegramm von Weill am 15. Mai 1930 an die Universal Edition, in: Weill, *Briefwechsel*, a.a.O., S. 248.

dem Bühnenstück *Dreigroschenoper* dann sogar für 40.000 RM, ein für die Autoren sehr vorteilhafter Abschluss, wie ein Vergleich mit der Ufa zeigt, die Heinrich Mann 1929 für die Verfilmungsrechte seines Romans *Professor Unrat* 25.000 RM zahlte, plus weitere 10.000 RM nach der Aufführung der englischen Fassung in New York 1931.³⁵ Der Gesamtbetrag wurde in zwei Tranchen gezahlt: 20.000 RM sofort bei Unterzeichnung, weitere 20.000 RM zwei Tage vor Beginn des ersten Drehtags, spätestens am 15. Juni 1930.³⁶

Die Filmgesellschaft erwarb damit für das Theaterstück *Dreigroschenoper* das „unbeschränkte Verfilmungsrecht für die ganze Welt“ und „für alle Länder und alle Sprachen“ für zehn Jahre, bis zum 20. Mai 1940, und sie konnte über diese Rechte „in jeder beliebigen Weise insbesondere durch Weiterübertragung an Dritte frei verfügen“ – ein Passus, der bei dem späteren Vergleich noch eine Rolle spielen sollte. Im Prozess stand der § 9 des Vertrags im Vordergrund, in dem Brecht und Weill „ein Mitbestimmungsrecht bei der kurbelfertigen Bearbeitung des Stoffes“ eingeräumt wurde.³⁷ Für den Film nötige Neukompositionen oder Bearbeitungen der Musik durften nur von Weill vorgenommen und „neue Gesangstexte“ nur von Brecht verfasst werden. Der Vertrag sah weiter vor, dass die Nero Film beide Autoren „zur Mitarbeit am kurbelfertigen Manuskript“ verpflichten und dafür zusätzlich honorieren sollte, und zwar zu den „bei ersten Filmautoren üblichen Bedingungen und Honorarsätze(n)“³⁸ – was

bemerkenswert ist, weil weder Brecht noch Weill über Erfahrung mit Filmdrehbüchern verfügten.

Diese Vereinbarungen belegen, dass der erfahrene Produzent eindeutig plante, die für den Film nötige Bearbeitung von Text und Musik *gemeinsam* mit den beiden Autoren durchzuführen. Weder er noch Pabst, der jahrelang als Theaterregisseur gearbeitet hatte, benötigten arrogante Belehrungen über den Unterschied von Theater und Film, wie Lang sie schildert und die nie stattgefunden haben. Diese Szenen sind eine dreiste Lüge, denn inhaltliche Diskussionen über das Drehbuch oder über Brechts Filmentwurf hat es zwischen Brecht und Nebenzahl nie gegeben. Nebenzahl wird in diesen Szenen dadurch diffamiert, dass er gegen Brechts Vorschläge nie inhaltlich argumentieren, sondern nur auf Finanzen, Filmzensur und Publikumsgeschmack hinweisen darf. Weiter verschweigt Lang, dass Nebenzahl für das Drehbuch im Einverständnis mit Brecht den Schriftsteller Leo Lania engagierte, der bereits mit Brecht zusammengearbeitet hatte. Zudem hat Brecht sich erwiesenermaßen geweigert, sein Filmexposé der Nero Film zu übergeben, ein wesentlicher Grund, weshalb die Nero Film ihm wegen Vertragsbruchs fristlos kündigte. Und vor allem verschweigt Lang, dass es kontroverse Diskussionen zwischen Brecht und dem Regisseur Pabst gab, der aber im Film überhaupt nicht vorkommt. Diese Diskussionen zwischen Brecht und Pabst sind zwar nicht im Detail überliefert, doch diskutierten Autor und Regisseur eindeutig künstlerische Fragen der Filmversion, über die sie sich nicht einigen konnten.³⁹

35 Werner Sudendorf: *Chronik zur Entstehung des Films*. In: *Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe*. Hg. v. L. Dirscherl u. G. Nickel. St. Ingbert 2000, S.51–70, S. 54.

36 Zitiert nach dem Vertrag im Brecht-Archiv a.a.O., Signatur 576/14-18.

37 Vollständige Wiedergabe des § 9 auch bei Ulrich Fischer: „Frag Casper“: *Brechts Dreigroschenfilmprozess-Anwalt*. In: *Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht*. 24. Jg., H. 4/2017, S. 9-21, S. 9.

38 Vertrag im Brecht-Archiv, a.a.O.

39 Vgl. die Schilderung von Leo Lania in: Gideon Bachmann: *Interview with Leo Lania*. In: Ders.: *Six Talks on Pabst*. (= *Cinemages* 3), New York 1955, p. 72-78, p. 73.

5. Chronik der Ereignisse: Vom Vertrag bis zum Prozess

Drei Tage nach dem Vertragsabschluss, am 24. Mai,⁴⁰ fuhr Brecht nach Südfrankreich und nicht mitten in der Drehbucharbeit, wie Lang fabuliert. Er hatte noch keinen Autorenvertrag mit der Nero Film ausgehandelt, vermutlich absichtlich, denn wie die weitere Entwicklung zeigt, entzog Brecht sich mit seiner Reise der Zusammenarbeit. Eine Aufforderung von Felix Bloch Erben vom 10. Juni, nach Berlin zu kommen, um an dem Drehbuch mitzuarbeiten, ignorierte Brecht. Doch wie der Autorenvertrag mit Kurt Weill vom 21. Juni 1930 nahelegt, nahm die Nero Film wohl an, dass Brecht in Le Lavandou bereits am Drehbuch arbeitete, wie er es 1928/29 bei den Theaterstücken getan hatte. Weill erhielt für seine Mitarbeit an den musikalischen Teilen des Drehbuchs 7.000 RM, und da er anschließend zu Brecht nach Le Lavandou fuhr, zahlte die Nero Film auch die Reisekosten im Schlafwagen 2. Klasse nach Marseille und zurück, Spesen für 10 Tage in Höhe von 30 RM pro Tag und bei Verlängerung des Aufenthalts von 20 RM pro Tag – „*sofern Manuskriptarbeiten in Frankreich in Frage kommen.*“⁴¹ Ebenfalls am 23. Juni fuhren auch der Regisseur Pabst, der Drehbuchautor Leo Lania und der Produktionsleiter Wilhelm Löwenberg als Vertreter der Nero Film nach Le Lavandou, um mit Brecht zu verhandeln und um mit ihm gemeinsam am Drehbuch zu arbeiten. Dazu kam es jedoch nicht, denn „*in the first twenty-four hours the whole story blew up, because Pabst could not get along with Brecht and Brecht could not get along with Pabst.*“⁴², erinnerte sich Leo Lania. Brecht forderte apodiktisch das Alleinbestimmungsrecht über den

Film,⁴³ was Löwenberg und Pabst natürlich ablehnten und ohne Ergebnis nach Berlin zurückfuhren.

Brecht kehrte erst Anfang Juli nach Deutschland zurück, aber nicht nach Berlin, sondern nach Augsburg, dann nach München und zu seinem Ferienort Unterschondorf. Am 21. Juli schrieb der inzwischen nach London weitergereiste Kurt Weill seinem Musikverlag Universal: „*Ich fahre morgen von hier nach München, wo Brecht, nachdem er sich endlich mit der Nero geeinigt hat, jetzt anfängt an dem Tonfilm 3Groschenoper zu arbeiten.*“⁴⁴ Diese Meldung war voreilig, denn erst am 3. August kam es bei einem eintägigen Aufenthalt Brechts in Berlin zu einem Übereinkommen mit der Nero Film, das im späteren Urteil ausführlich wiedergegeben ist:

„a) Herr Brecht liefert die Grundlage für das Drehbuch. Dazu stellt ihm die Nero Film A.G. als Mitarbeiter die Herren Neher und Dudow. Das endgültige Drehbuch stellt im Benehmen mit Herrn Brecht, der die stilistischen und inhaltlichen Eigenarten der Dreigroschenoper für den Tonfilm wahr, Herr Lania her, und zwar unter der Assistenz des Herrn Vajda.

b) Herr Brecht textiert das Drehbuch

c) Herr Brecht ist berechtigt, am kurbelfertigen Drehbuch Änderungen zu verlangen, die die Grundlage nicht verändern und praktisch durchführbar sind.

d) Ungefähr ein Drittel der Drehbuchgrundlage liefert Herr Brecht heute Herrn Lania. Einen weiteren Teil verpflichtet er sich am 12. d. Mts. und den Rest bis zum 15. des Mts. zu liefern.“⁴⁵

40 Die Daten sind entnommen bei Hecht: *Brecht Chronik*, a.a.O., S. 236ff.

41 Vertrag im Brecht-Archiv, a.a.O. Signatur: 1234/03-05.

42 *Interview Leo Lania*, a.a.O., p. 73.

43 *Filmheld Mackie Messer. Michael Pabst über G.W. Pabsts Die 3-Groschen-Oper*. Ein Film von Robert Fischer (2007/08). Extra auf der DVD *Die 3-Groschen-Oper*. (2011 absolut Medien). Michael Pabst hatte seinen Vater 1964/65 ausführlich interviewt für eine geplante Biographie.

44 Weill, *Briefwechsel*, a.a.O., S. 260.

45 Urteil des Landgerichts I, Berlin, v. 4. November

Außerdem wurde festgelegt, dass die Arbeit „innerhalb Deutschlands“ erfolgen sollte, denn die Nero Film hatte aus der Erfahrung von Brechts Reise nach Südfrankreich gelernt.

Damit war eindeutig vereinbart, dass Brecht nur die „Grundlage“, also das Szenario und die Dialogtexte verfassen sollte, nicht aber das kurbelfertige Drehbuch. Für diese Arbeit sollte Brecht 14.000 RM erhalten – immerhin doppelt so viel wie Weill – und die Nero Film kam ihm auch sehr weit entgegen mit der Verpflichtung von Neher und Dudow, obwohl deren Anteil an der Drehbucharbeit äußerst vage war. Auch die Verpflichtung der eng mit Brecht und Weill verbundenen Künstler und Künstlerinnen – Carola Neher (Polly), Lotte Lenya (Jenny), Valeska Gert (Frau Peachum), Ernst Busch (Moritatensänger), und Theo Mackeben (musikalische Leitung) mit der Ruth Lewis Band – belegt, dass Nebenzahl trotz der Auseinandersetzung weiter eine Zusammenarbeit mit Brecht und Weill anstrebte und dass dessen Behauptung, die Nero Film wolle „aus der 3Gr.-O. einen harmlosen Operettenfilm“ machen,⁴⁶ jeglicher Grundlage entbehrte.

Doch die Vereinbarung hielt nicht lange, schon bald kam es zum endgültigen Bruch zwischen Brecht und der Nero Film. Am 14. August fuhr Lania zu Brecht nach Unterschondorf, um den ersten Teil des Drehbuchs mit ihm fertigzustellen, und unterrichtete die Nero Film, dass er für die Fertigstellung des gesamten Drehbuchs bei Brecht bleiben müsse – obwohl vereinbart war, dass Brecht bis zum 15. August die vollständige „Drehbuchgrundlage“ abliefern sollte. In diesem neuen Schachzug Brechts sah die Nero Film zu Recht eine Verletzung des Abkommens, beorderte Lania zurück nach Berlin und kam wohl zu der Einsicht,

dass eine Zusammenarbeit mit Brecht überhaupt nicht möglich war, weil er sämtliche Abmachungen im Nachhinein sabotierte.

Deshalb fuhr am 18. August der Rechtsanwalt der Nero Film, Dr. Berger, zu Brecht nach München und schlug ihm gegen eine Abfindung von 25.000 RM eine Vertragsauflösung vor, die Brecht jedoch ablehnte, was er später im *Dreigroschenprozess* als Beweis dafür anführte, dass es ihm nur um die Verteidigung der Autorenrechte gegangen sei. Er übergab Berger sein Exposé *Die Beule* zur Verwahrung, jedoch mit der ausdrücklichen Auflage, das Exposé nicht der Nero Film zu übergeben. Daraufhin platzte Nebenzahl offenbar der Kragen und die Nero Film erklärte den Vertrag durch Brecht für gebrochen und schloss ihn am 23. August brieflich von der weiteren Mitarbeit aus. Das Drehbuch wurde auf der Grundlage der von Lania und Ladislaus Vajda erarbeiteten Fassung von Vajda und dem zusätzlich engagierten Béla Balázs fertiggestellt und während der Dreharbeiten von Pabst und Vajda nochmals verändert, wobei auch Szenen und Texte aus Brechts *Die Beule* übernommen wurden – was Lang in seinem Film allerdings verschweigt.⁴⁷

Am 19. September begannen die Dreharbeiten, bei denen Weill zunächst mitarbeitete. Am 27. September lehnte er eine weitere Mitarbeit ab, woraufhin die Nero Film auch ihn für kontraktbrüchig erklärte. Brecht klagte am 30. September beim Landgericht Berlin gegen seine fristlose Kündigung, am 1. Oktober reichte Weill eine entsprechende Klage ein, die in Langs Film gar nicht er-

⁴⁷ Eine Drehbuchfassung der *3-Groschen-Oper* aus dem Nachlass von G. W. Pabst mit dessen handschriftlichen Notizen ist veröffentlicht in *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 275–383, die jedoch vom fertigen Film abweicht. Michael Pabst erzählte im Interview, dass sein Vater gemeinsam mit Vajda erst am jeweiligen Drehtag die Texte der einzelnen Szenen aus drei Quellen zusammenstellten, dem Drehbuch, dem ursprünglichen Stücktext und Brechts Exposé *Die Beule*, vgl. Michael Pabst: Interview, a.a.O.

1930. Zitiert nach dem vollständigen Abdruck in: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 211–214, S. 212.

⁴⁶ Brief vom 6. August 1930, in: Weill, *Briefwechsel*, a.a.O., S. 879.

wähnt wird, wodurch das Gesamtbild des Prozesses in seinem Film schief wird.

Am selben Tag erklärte die Nero Film in einer Pressemitteilung, dass Brecht „zuwider seinen Vertragsrechten das Alleinbestimmungsrecht bei der Herstellung des Films an sich [...] reißen und dem Film in Abweichung von der ‚Dreigroschenoper‘ deren Eigenart bei der Verfilmung vertragsgemäß zu wahren ist, eine ausgesprochen politische Tendenz [...] geben [wollte], die wir, abgesehen von allen Zensurbedenken, auch mit Rücksicht auf unsere Stellung als politisch neutrale Firma keinesfalls zulassen durften.“⁴⁸ Damit wies die Filmgesellschaft auf den eigentlichen Kern des Streits hin, der allerdings in der Gerichtsverhandlung keine Rolle spielte. Brecht wollte nämlich die ursprüngliche Bühnenfassung seiner Dreigroschenoper gar nicht für den Film umarbeiten und einrichten – sondern er wollte einen gänzlich anderen Film, wie sein Exposé *Die Beule* beweist, das sowohl inhaltlich als auch in der gesellschaftskritischen Tendenz von seinem Bühnenstück erheblich abweicht. Denn Brecht war 1930 mit der „sehr allgemein bleibende[n] Gesellschaftskritik seines Stückes“ nicht mehr einverstanden und wollte im Film „gesellschaftliche Verschärfungen“ einbringen.⁴⁹ Mit seiner Obstruktionstaktik wollte er die Nero Film zwingen, diesen vollständig anderen Film zu drehen, ohne jede Rücksicht auf das berechnete Interesse der Filmgesellschaft, die das ursprüngliche Theaterstück *Dreigroschenoper* für die Verfilmung erworben und sich im Vertrag verpflichtet hatte, die Eigenheiten dieses Werks für den Film zu wahren. Hätte Brecht aber in seiner Klage der Filmgesellschaft vorgeworfen, dass sie „einen veränderten, politisch verschärf-

ten Stoff ablehnten, so hätte er sich selbst des Vertragsbruchs bezichtigt“⁵⁰, und seine ohnehin auf tönernen Füßen stehende Klage wäre von vornherein aussichtslos gewesen, wie bereits der Brecht-Forscher Wolfgang Gersch in seiner grundlegenden Arbeit über Brechts Verhältnis zum Film erkannt hat. Aber auch das verschweigt Lang natürlich in seinem Film, der den Prozess ausschließlich aus Brechts verfälschender Sicht zeigt.

6. Die Prozesse

Brecht klagte nur gegen seinen Ausschluss von der weiteren Mitarbeit und behauptete, es sei seine Pflicht, sein „Werk zu schützen“, um die „stilistischen und inhaltlichen Grundelemente“ der *Dreigroschenoper* zu wahren.⁵¹ In der Verhandlung am 17. Oktober berief er sich auf sein vertraglich vereinbartes Mitbestimmungsrecht, das ihm seiner Meinung nach „das Recht der letzten Entscheidung bei der Herstellung des Films“ einräumte, und vertrat die Auffassung, dass die Nero Film ohne ihn die *Dreigroschenoper* gar nicht verfilmen dürfe. Deshalb machte sein Anwalt Dr. Casper in der Gerichtsverhandlung den absurden Vorschlag, die Nero Film solle die Vorlage *The Beggar's Opera* verfilmen, wofür Brecht großzügig versprach, seine Songs zur Verfügung zu stellen.⁵² Die Nero Film lehnte diesen Vorschlag zu Recht ab, denn sie hatte schließlich sämtliche Filmrechte an dem Bühnenstück *Dreigroschenoper* erworben – und nicht an der *Beggar's Opera*, die ohnehin rechtfrei war.⁵³ Lang zitiert Brechts Vor-

50 Wolfgang Gersch: *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. München 1975, S. 64.

51 Brechts „3 Groschen-Oper“ – Klage vor der Weigert-Kammer. *Film-Kurier*, Nr. 247 v. 18.10.1930. In: *Photo: Casparius*, a.a.O., S.202.

52 Wie absurd der Vorschlag war, wird auch dadurch deutlich, dass Brecht dabei keinerlei Rücksicht auf Weills Rechte an den Songs nahm, vgl. Fischer: „Frag Casper“, a.a.O., S. 13.

53 Vgl. zum Verlauf der Gerichtsverhandlung Fischer:

48 *Der Autorenstreit um die „Drei-Groschen-Oper“* in: *Film-Kurier*, 12. Jg., Nr. 232, v. 1.10.1931. Zitiert nach: *Photo: Casparius*, a.a.O., S.200.

49 Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*. Berlin und Weimar 1986, Bd.1, S. 419.

schlag im Film, ohne jedoch die Absurdität zu verdeutlichen, vielmehr klatscht das Publikum im Gericht dazu Beifall, sodass der Eindruck entsteht, dass Brecht hier einen völlig legitimen Vorschlag machte, den die geldgierige Filmgesellschaft ablehnte.

Das Gericht belehrte Brecht jedoch in dem am 4. November ergangenen Urteil, dass sich sein Mitbestimmungsrecht nur darauf bezog, dass der Film bei allen für das Medium notwendigen Änderungen die Integrität des Theaterstücks zu wahren hatte und dass die Verpflichtung der Nero Film, Brecht „zur Mitarbeit am kurbelfertigen Drehbuch“⁵⁴ heranzuziehen, nicht bedeutete, dass er ein Alleinbestimmungsrecht hatte. Die Richter sahen es weiter für erwiesen an, dass Brecht seiner Verpflichtung zur Mitarbeit nicht nachgekommen war, weil er sein Film-Manuskript der Gesellschaft bewusst vorenthalten hatte, und dass andererseits die Nero Film ganz vertragskonform nur die „für filmische Wirkungen notwendigen Änderungen“⁵⁵ gegenüber dem Theaterstück vorgenommen hatte. Deshalb wies die Kammer völlig zu Recht Brechts Klage ab und verurteilte ihn dazu, sämtliche Kosten zu tragen, auch die der Beklagten.

Seine Niederlage stellte Brecht im Nachhinein in seinem Essay *Dreigroschenprozess* als „soziologisches Experiment“ dar. Mit seinem „Kampf gegen eine Million Mark“ habe er die „Unmöglichkeit der Zusammenarbeit mit dem Industriefilm“ sowie die „Mängel des Industriefilms und der Rechtsprechung“ nachweisen wollen und dieses Ziel auch erreicht, weil er den Prozess verloren habe.⁵⁶ Lang übernimmt in seinem Film Brechts einseitige und verfälschende Darstellung und schildert auch nicht, dass Weill im Gegensatz zu Brecht seinen Prozess teilweise gewonnen hat, was erstens zu einem wich-

tigen Nachspiel führte und zweitens zeigt, wie intensiv die von Brecht im *Dreigroschenprozess* heftig kritisierte Landgerichtskammer die beiden Klagen und die zugrundeliegenden Sachverhalte geprüft hat.

Denn das Gericht stellte fest, dass – im Gegensatz zu Brecht – Weill „ständig an der *Illustrierung des Films*“ mitgearbeitet habe und sein Fehlen an einigen Drehtagen und seine Weigerung, an der „*musikalischen Untermalung der Hochzeitsszene*“ mitzuwirken, eine fristlose Kündigung nicht rechtfertigte. Zwar verneinte das Gericht auch bei Weill, dass er ein Bestimmungsrecht über das Drehbuch habe, anerkannte jedoch seine Rechte als „*Urheber der Musik*“ und entschied, dass er von der Nero Film vorgenommene „*wesentliche Änderungen der Musik*“ nicht zu akzeptieren brauchte, weil er sich „für die Änderungen zunächst zur Verfügung gestellt“ hatte und deshalb das von ihm „*beantragte Verbot des Films begründet*“ sei.⁵⁷ Dieses für Weill positive Urteil war die Grundlage für das weitere Vorgehen seines Anwalts gegen die Filmfirma (siehe weiter unten).

7. Der Vergleich mit Brecht

Die Nero Film hatte während der Verhandlung die Dreharbeiten fortgesetzt und planmäßig am 15. November beide Filmversionen fertiggestellt. Damit der Film bald in die Kinos kam, wollten die Nero Film und ihre Partner Tobis und Warner Bros. den Streit schnell beenden und nicht noch langwierige Berufungsprozesse führen. Sie schlossen deshalb am 19. Dezember 1930 zunächst mit Brecht einen außergerichtlichen Vergleich.⁵⁸

57 Weill-Urteil. In: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 214f., S. 215.

58 Der Vergleich ist im Brecht-Archiv erhalten (Signatur 575/38-40) und vollständig abgedruckt bei Fischer: „*Frag Casper*“ a.a.O., S. 14. Deshalb beschränke ich mich im Folgenden auf die Wiedergabe der wesentlichen Punkte.

„*Frag Casper*“, a.a.O., S. 12ff.

54 Brecht-Urteil. In: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 213.

55 Ebda.

56 Brecht: *Dreigroschenprozess*, a.a.O., S. 87.

Brecht erhielt darin die zum vereinbarten Honorar von 14.000 RM noch fehlende Restsumme von 9.000 RM plus eine Sonderzahlung von 7.000 RM zur Deckung seiner Kosten. Damit übernahm die Nero Film die gesamten Prozesskosten, zu denen Brecht verurteilt worden war. Weiter kam ihm die Nero Film entgegen mit Zugeständnissen, die sie nichts kosteten, Brecht aber erlaubten, in der Öffentlichkeit sein Gesicht zu wahren. Erstens wurde vereinbart, den Film als „Frei nach Brecht“ anzukündigen, und zweitens war besonders wichtig, dass die Nero Film Brecht erlaubte, einen eigenen „Dreigroschenoper-Film zu drehen“, allerdings mit Auflagen:

„a) in Deutschland darf Brecht seine Verfilmung oder Ton-Verfilmung der Dreigroschenoper zur öffentlichen Aufführung bringen frühestens zwei Jahre nach der ersten öffentlichen Aufführung des Films der Beklagten und Nebenintervenienten, auf jeden Fall jedoch ab 31.12.1933.

b) in allen übrigen Ländern kann Brecht den Film oder Tonfilm frühestens 3 Jahre nach der ersten öffentlichen Aufführung des Films der Beklagten und der Nebenintervenienten in dem betreffenden Lande zur Aufführung bringen.“

Für eine englische Filmversion galt eine „Besonderheit“, mit der sich Warner Bros. die Option für eine englische Fassung vorbehält, denn das Studio wollte vermutlich die Reaktion auf die amerikanische Aufführung von Film und Theaterstück abwarten: „Die Herstellung und Aufführung einer solchen Fassung ist Herrn Brecht erst vom 31.12.1935 ab gestattet unter der Voraussetzung, dass bis dahin die Beklagte oder die Nebenintervenienten oder deren Rechtsnachfolger eine solche Fassung des Films nicht hergestellt haben.“⁵⁹

59 Aber nachdem der Film bei der New Yorker Premiere 1931 kein Erfolg und die von Francesco von Mendelssohn inszenierte amerikanische Erstaufführung der *Threepenny Opera* am 13. April 1933 im Empire

Diese Vereinbarung war jedoch im Grunde illusorisch, denn „so weiß jeder, auch Brecht und Jhering wissen es genau, daß das ein Witz ist“, schrieb der Filmkritiker und Drehbuchautor Béla Balász schon damals in der *Weltbühne*: „Denn es ist undenkbar, dass eine Produktionsfirma dieses selbe Stück in zwei Jahren verfilmen wollte.“⁶⁰ Aber Brecht konnte mit diesem Vergleich in der Öffentlichkeit sein Gesicht wahren und sich weiter als Kämpfer für Autorenrechte darstellen. Er behauptete sogar im *Dreigroschenprozess* wahrheitswidrig, dass er die Filmrechte zurück erhalten habe.⁶¹ Tatsächlich aber behielt Seymour Nebenzahl nachweislich die alleinigen Filmrechte bis zum vertraglich festgelegten Ende am 20. Mai 1940, was Brecht auch sehr wohl wusste.⁶² Die Nero Film gestattete Brecht lediglich unter den oben zitierten Bedingungen, seine eigene Filmversion herzustellen, und machte damit von ihrem Recht Gebrauch, die Filmrechte an Dritte zu übertragen. Brecht wäre lediglich zum Lizenznehmer der Nero Film geworden, wenn er selbst die *Dreigroschenoper* verfilmt hätte – was er wohl nie ernsthaft in Erwägung gezogen hat. Selbst als in den 1950er Jahren die Rechte wieder frei waren, hat Brecht Anträge verschiedener

Theatre in New York ein katastrophaler Reinfall war, hatte Warner Bros. offenbar kein Interesse mehr an einer englischsprachigen Version, obwohl das Studio den Regisseur G.W. Pabst 1933 engagierte und nach Hollywood holte, vgl. Jan-Christopher Horak: *Pabst in Hollywood. A Modern Hero (1934)*. In: Eric Rentschler (ed.): *The Films of G. W. Pabst*. New Brunswick and London, 1990, S. 155-167.

60 Béla Balász in: *Die Weltbühne* 27. Jg., Nr. 8 v. 24.2.1931, S. 297. Der Streit zwischen Balász und Jhering in der *Weltbühne* ist auch abgedruckt in *Photo: Casparius*, a.a.O., S.239-241.

61 Brecht: *Dreigroschenprozess*, a.a.O., S. 84.

62 Als sich in den 1950er Jahren mehrere Filmgesellschaften für eine Neuverfilmung der *Dreigroschenoper* interessierten, ließ Brecht Elisabeth Hauptmann recherchieren, ob die Filmrechte wieder frei seien. Hauptmanns Recherche ergab, dass die Rechte bis zum 20. Mai 1940 bei der Nero Film gelegen hatten. Briefe im Brecht-Archiv a.a.O., Signaturen 589/62 und 760/23, vgl. auch Hecht: *Brecht Chronik* a.a.O., S. 1215ff.

Filmgesellschaften für eine Neuverfilmung seines populärsten Stücks abgelehnt.⁶³

Lang erweckt jedoch mit einem erfundenen Interview bei Brechts Rückkehr aus dem Exil den Eindruck, dass nur durch die Nazi-Diktatur Brechts eigene *Dreigroschenfilm*-Version vereitelt worden sei – und versucht seinen Film als die postume Verwirklichung von Brechts Willen zu legitimieren.

8. Der Vergleich mit Weill

Aber der Weg zur Filmpremieren der *3-Groschen-Oper* war trotz des Vergleichs mit Brecht noch nicht frei, denn nun erwirkte Weills Anwalt eine einstweilige Verfügung gegen die Aufführung des Films, dessen Negativ und Kopien von einem Gerichtsvollzieher in Verwahrung genommen werden sollten bis zum endgültigen Urteil über die noch strittigen Prozesskosten.⁶⁴ Diese „Advokaten-Kniffe“ sorgten für böses Blut in der Filmbranche, die Brecht und Weill für ihr „Kesseltreiben gegen dieses Werk“ scharf kritisierte.⁶⁵ Nach längeren Verhandlungen schlossen die Nero Film und ihre Partner auch mit Weill einen Vergleich. Der Komponist konnte von den Filmfirmen erheblich mehr Geld fordern als Brecht, weil er seinen Prozess teilweise gewonnen hatte – was natürlich die Frage aufwirft, ob nicht auch Brecht mehr Geld gefordert hätte, wenn er seinen Prozess nicht verloren hätte. Weill zog seinen Widerspruch gegen die

Aufführung des Films erst für die stattliche Summe von 50.000 RM zurück, ein Mehrfaches seines ursprünglich vereinbarten Honorars und seiner Prozess- und Anwaltskosten.⁶⁶ Aber damit auch Weill sein Gesicht wahren und weiter behaupten konnte, er habe nur „um das Mitbestimmungsrecht des Autors“ prozessiert, wurde die für damalige Verhältnisse horrende Summe kaschiert als Optionsvertrag mit der Tobis, die sich verpflichtete, Weill bei künftigen Filmen „für die Produktionsleitung heranzuziehen“⁶⁷ – obwohl es offensichtlich war, dass die Tobis nie vorhatte, diese Option tatsächlich auszuüben. Der für Brecht und besonders für Weill finanziell sehr vorteilhafte Ausgang des mit so hehrem idealistischen Anspruch geführten Prozesses ist von der zeitgenössischen Kritik überwiegend sehr scharf und spöttisch kommentiert worden. Kritiker von rechts und links glaubten nicht an die Selbststilisierung der beiden auch sonst sehr geschäftstüchtigen Autoren,⁶⁸ sondern sahen handfeste finanzielle Motive, die Brecht und Weill natürlich stets bestritten haben.⁶⁹ Nebenzahl und seine Partner erreichten durch ihre finanziellen Zugeständnisse, dass *Die 3-Groschen-Oper* endlich am 19. Februar 1931 im Berliner Atrium Kino uraufgeführt wurde: „manchmal ist auch bei einem noch so kreativen Produzenten Geld das einzige Mittel, um zum Ziel zu gelangen.“⁷⁰

63 Ein Indiz dafür ist, dass Brecht sein Exposé *Die Beule* nie zu einem vollständigen Drehbuch ausgearbeitet hat (siehe: Bertolt Brecht: *Prosa 4. Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913–1939*. = Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. v. Werner Hecht et al., Bd. 19, Berlin, Weimar, Frankfurt a.M., 1997, S. 652–657, S. 652), und er wollte auch 1956 „vorläufig“ keine Neuverfilmung der *Dreigroschenoper*. (siehe: Hecht: *Brecht Chronik*, a.a.O., S. 1218.)

64 Vgl. die gesammelten Zeitungsartikel in *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 220f.

65 *Wo liegt der Skandal? Der Fall „Dreigroschenoper“*. In: *LichtBildBühne*, 24. Jg., Nr. 18 v. 21.1.1931. In: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 220.

66 Auch Weill hat sich verglichen! In: *Film-Kurier*, 13. Jg., Nr. 30 v. 5.2.1931. Zitiert nach: *Photo: Casparius*, a.a.O., S.221.

67 Kurt Weill: *Die andere Seite. Kurt Weill zum „Dreigroschenoper“-Vergleich*. In: *LichtBildBühne*, 24. Jg., Nr. 38, 13.2.1931. Zit. Nach: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 222.

68 So arbeiteten Brecht und Weill sehr engagiert mit an der Schallplatten- und Notenverwertung der *Dreigroschenoper*, von der es bis 1931 bereits 21 Schallplatten gab. Vgl. Hecht: *Brecht Chronik* a.a.O., S.197.

69 Vgl. die Sammlung der Kommentare in *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 220–223.

70 Töteberg, a.a.O., S. 37.

9. „The most Brechtian film adaptation of Brecht's work to date“⁷¹

Die Kritiken über *Die 3-Groschen-Oper* waren gemischt, es gab schon damals sehr positive Urteile, doch von Brechts Fraktion wurde der Film natürlich verdammt.⁷² Heute gilt *Die 3-Groschen-Oper* als Meisterwerk des frühen deutschen Tonfilms, das als gleichberechtigtes Kunstwerk neben dem Theaterstück steht. Brecht selbst hat *Die 3-Groschen-Oper* als „Schund“ und „schamlose Verschandelung“⁷³ beschimpft, wobei ihm in seinem Furor allerdings entging, dass Pabsts Film „ideologically more correct from a Marxist point of view“ ist als sein Bühnenstück und „die Filmversion der gesellschaftskritischen Schärfe des berühmten Bühnenstücks mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist“, wie die Filmhistoriker Jan-Christopher Horak⁷⁴ und Klaus Kreimeier⁷⁵ übereinstimmend urteilten. Denn entgegen Brechts wahrheitswideriger Behauptung „*Die Beule, ist der Entwurf zu einem Dreigroschenfilm. Er wurde bei der Verfilmung der Dreigroschenoper nicht verwendet.*“⁷⁶, hat Pabst durchaus wichtige Teile aus seinem Entwurf übernommen. Vor allem ist der Filmschluss des Films weitgehend identisch mit Brechts Entwurf: Während Mackie, Polly, Peachum und Brown auf die Zusammenarbeit der neu gegründeten Bank anstoßen, trifft der Demonstrationszug der Bettler mit dem Krönungszug zusammen, und zu den von Ernst Busch gesungenen drei neuen Schlussversen der Moritat, die Brecht für *Die Beule* geschrieben hat, verschwindet der Zug der

71 Jan-Christopher Horak: *Three Penny Opera. Brecht vs Pabst*. In: *Jump Cut* No. 15 (July 1977), p. 17–21, p. 19.

72 Vgl. die Kritiken in *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 234–238.

73 Brecht: *Dreigroschenprozess*, a.a.O. S. 84 u. 115.

74 Horak, a.a.O., p. 19.

75 Klaus Kreimeier: *Trennungen. G. W. Pabst und seine Filme*. In: G.W. Pabst. Hg. v. W. Jacobsen, Berlin 1997, S. 11–126, S. 57.

76 Vorbemerkung zum Erstdruck der *Beule* in *Versuche*, Heft 3, 1932. Zitiert nach Brecht: *Prosa 4*, a.a.O. S. 654.

Armen am Ende im Dunkel, „*schweigend in stummer Anklage.*“⁷⁷ Lang unterschlägt das natürlich und suggeriert in dem schon erwähnten fiktiven Interview, dass in seinem Film diese Schlussverse erstmals gesungen werden – was schon deswegen nicht stimmt, weil dabei die zweite Strophe ausgelassen wird.

10. Flucht und Exil: Nicht nur Brecht – auch Nebenzahl

In Langs Film erfährt man auch nichts darüber, dass die Vorführung der *3-Groschen-Oper* in mehreren deutschen Städten gezielt von Nazis gestört wurde, die mit Stinkbomben und faulen Eiern warfen und mehrere rechte Landesregierungen den Film verbieten lassen wollten,⁷⁸ womit deutlich wird, wie viel Mut Pabst und Nebenzahl damals mit ihrer Verfilmung bewiesen haben.

Überhaupt beschränkt Lang sich bei der Darstellung der weiteren Schicksale auf die Flucht von Brecht und Helene Weigel. Zwar schildert er ganz richtig, dass Elisabeth Hauptmanns Wohnung, in der sie auch Material von Brecht verwahrte, durchsucht und verwüstet wurde – allerdings von der Gestapo und nicht von der SA, was die Frage aufwirft, weshalb Lang zweimal statt der Polizei die SA zeigt – vielleicht wegen der im Farbfilm so fotogenen braunen Uniformen? Lang verschweigt leider, dass Brecht sehr wütend war auf Elisabeth Hauptmann und sie dafür verantwortlich machte, dass ein Koffer mit seinen Arbeiten verloren ging – was zum zeitweiligen Bruch führte.⁷⁹ Reichlich melodramatisch unterschneidet

77 Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik*. In: *Geschichte des deutschen Films* a.a.O., S. 39–100, S. 90.

78 Vgl. die Zeitungsberichte in *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 254f.

79 Vgl. Sabine Kebir: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin, 2. Aufl. 2006, S. 168f. Tatsächlich verlangte Brecht von Freunden, seine Manuskripte „vor dem Zugriff der Faschisten zu retten. (...) selbst wenn

Lang Brechts Rezitation seines Gedichts *An die Nachgeborenen* nicht nur mit Spielfilmbildern der Flucht, sondern auch mit dokumentarischen Aufnahmen vom 30. Januar, Reichstagsbrand und der Bücherverbrennung, wobei er ein gefälschtes Bild von der Verbrennung des Skripts „*Ein Dreigroschenfilm*“ einschmuggelt.

Aber dass auch Nebenzahl 1933 aus Nazi-Deutschland über Nacht fliehen musste und Pabst,⁸⁰ der seit 1932 in Frankreich arbeitete, nicht nach Deutschland zurückkehrte, wird nicht erwähnt und durch „*des Schweigens größte List*“⁸¹ bleibt sowohl die Darstellung der Person Nebenzahls falsch, als auch die Schilderung der gesamten Situation 1933.

Denn schon am 29. März 1933 verbot Goebels Nebenzahls letzten in Deutschland produzierten Film *Das Testament des Dr. Mabuse* von Fritz Lang⁸² und ordnete sogar die Vernichtung des Films an. Aber Nebenzahl hatte die bereits ausgelieferten Kopien ins Ausland geschafft und das Negativ des Films bei seiner rechtzeitigen Flucht nach Paris in seinem Auto versteckt, so konnte der Film erst in Paris, dann auch in Budapest und Wien aufgeführt werden. Die Firmenbüros der Nero Film wurden am 31. März 1933 von den Nazis beschlagnahmt, ein Konkursverfahren wurde eingeleitet, ebenso ein Strafverfahren gegen den bereits geflohenen Nebenzahl, der Antikriegsfilm *Westfront 1918* und *Die 3-Groschen-Oper* wurden ebenfalls noch 1933 verboten.⁸³ Nebenzahl arbeitete dann im Exil in Frankreich und in

den USA weiter als Filmproduzent und hat gemeinsam mit ebenfalls aus Nazi-Deutschland vertriebenen Regisseuren zahlreiche bedeutende Filme geschaffen, mit denen er sich auch im Exil gegen die Nazis engagierte. Seine 1938 im französischen Exil produzierte Verfilmung von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (Regie: Max Ophüls) war eine Verteidigung der humanistischen deutschen Kultur und wurde deshalb in den Nazi-Zeitungen heftig angegriffen.⁸⁴ In seinem zweiten Exil in Hollywood produzierte er 1943 den Anti-Nazi-Film *Hitler's Madman* (Regie: Douglas Sirk) über das Heydrich-Attentat und die von den Nazis als Rache verübte Vernichtung des tschechischen Dorfes Lidice, der ganz zu Unrecht im Schatten von *Hangmen Also Die!* von Fritz Lang und Brecht steht.⁸⁵ 1949 kehrte Nebenzahl nach Deutschland zurück und plante noch 1958 wieder mit G. W. Pabst als Regisseur eine Verfilmung von Lessings *Nathan der Weise*, den er in Israel drehen wollte, doch ist das Projekt nicht mehr realisiert worden.⁸⁶

11. Brechts Krieg gegen die Filmindustrie

Über Langs verfälschende Darstellung hinaus bleibt die Frage, weshalb Brecht derart kompromisslos seinen Krieg gegen die Nero Film führte. Denn wie seine zahllosen Filmentwürfe und -ideen beweisen, hatte Brecht eigentlich ein starkes Interesse daran, das Massenmedium Film für die Verbreitung seines Werks und seiner Ideen zu nutzen – das war aber in der Weimarer Re-

dabei das Leben riskiert werden musste.“, wie Mitzenzwei, a.a.O., Bd. 1, S. 465 schrieb.

80 Siehe den Eintrag *G.W. Pabst* in *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hg. v. H.-M. Bock, München 1984ff.

81 Heinrich Heine: *Der Dichter Firdusi*. Zitiert nach: <http://www.heinrich-heine.net/firdusi.htm>

82 Vgl. Kraft Wetzels/Peter A. Hagemann: *Zensur – Verbotene deutsche Filme 1933–1945*. Berlin 1978, S. 128–130.

83 Siehe Eintrag *Seymour Nebenzahl* in: *CineGraph*, a.a.O.

84 Vgl. Helmut G. Asper: *Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern*. Berlin 1998, S. 359–374.

85 Vgl. Jan-Christopher Horak: *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945*. Münster 1984, S. 302–321.

86 Helmut G. Asper: *Der Holocaust im fernen Spiegel. Der Prozess von Tisza-Eszlar (1882/1883) in den Filmen *Der Prozeß* und *The Vicious Circle* (1947/48)*. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. University of Wisconsin, Vol. 106, Number 2, Summer 2014, S. 230–248, S. 243.

publik, im Exil in den USA und auch später in der DDR nur *mit* und nicht *gegen* die Filmindustrie möglich, worüber Brecht sich eigentlich im Klaren sein musste. Schon der Nestor der Brecht-Forschung, Werner Mittenzwei, hat in seiner umfangreichen Biografie Brecht kritisiert, weil es in „*der politischen Kampfsituation*“⁸⁷ 1930 falsch gewesen sei, gegen die Nero Film zu klagen, anstatt mit dem fortschrittlichen Regisseur G.W. Pabst zusammenzuarbeiten, der damals im Interview bedauert hat, dass „*Brechts Verhalten die dringend gewünschte Zusammenarbeit glatt unmöglich gemacht*“ habe.⁸⁸ Zudem musste es Brecht auch klar sein, dass er nach dem Prozess gegen die Nero Film für die Filmindustrie persona non grata war und keine Filmgesellschaft mehr einen Vertrag mit ihm abschließen würde.

Auf die tieferen Gründe für Brechts radikale Haltung hat schon Lyon⁸⁹ hingewiesen: Brecht ließ im Bezug auf sein Werk unterschiedliche, d.h. von seinen eigenen abweichende künstlerische Meinungen nicht zu und er beharrte auch stets auf der vollständigen Kontrolle über die Verwendung seiner Werke, sowohl im Film, als auch im Theater.⁹⁰ Hinzu kam, dass er die untergeordnete Rolle des Autors/Drehbuchautors in einem Filmkollektiv nicht ertragen konnte, obschon er selbst es ja bevorzugte, im Kollektiv zu arbeiten, wie vielfach dargestellt ist. Allerdings waren Brechts Arbeitskollektive stets so organisiert, dass die Mitarbeiter/innen ihm zuarbeiteten

und er allein die letzte Instanz blieb. Beim Filmkollektiv aber war er als Autor selbst lediglich Zuarbeiter für Regisseur und Produzent, die seine Arbeit sogar durch andere Autoren verändern lassen und ohne ihn über die Verwendung seiner Werke für den Film entscheiden konnten. Weder den Kontrollverlust über seine Arbeit, noch die untergeordnete Rolle als Autor konnte Brecht akzeptieren, wie sein Verhalten bei den wenigen Filmproduktionen zeigt, an denen er aktiv beteiligt war und bei denen er stets versucht hat, die Machtverhältnisse umzudrehen und die Kontrolle über den Film an sich zu reißen, womit er – mit der einzigen Ausnahme *Kuhle Wampe* – freilich immer wieder gescheitert ist.⁹¹

Als Ergebnis seines Kriegs gegen die Filmindustrie blieb Brecht dieses Medium verschlossen. Weder seine Filmstoffe und -erzählungen, noch Verfilmungen seiner Stücke sind zu seinen Lebzeiten realisiert worden⁹² – bis auf wenige Ausnahmen, die man an einer Hand abzählen kann und unter denen immer noch *Die 3-Groschen-Oper* von G.W. Pabst und Seymour Nebenzahl als „*the most Brechtian film adaptation of Brecht's work to date*“⁹³ herausragt – und daran ändert auch Joachim Langs Film nichts. ¶

87 Mittenzwei, a.a.O. Bd.1, S. 423f.

88 Fritz Herbert Lehr: *Streit um den Drei-Groschen-Geist*. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 69. Jg., Nr. 523 v. 8.11.1930. Zitiert nach: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 194-196, S. 195.

89 Lyon, a.a.O., S. 100f.

90 Schon in der Weimarer Zeit war Brecht bestrebt, bei Aufführungen seiner Stücke selber Regie zu führen. Mit der späteren Gründung des Berliner Ensembles hat Brecht dann sein Ziel erreicht, nämlich selbst über die Produktionsmittel zu verfügen. Fehlgeschlagen ist dagegen sein Versuch, mit den Modellbüchern auch die Inszenierungen seiner Stücke an anderen Theatern zu kontrollieren.

91 Die Produktion von *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* ist unter einmaligen und nicht wiederholbaren Bedingungen entstanden, vgl. dazu Gersch, a.a.O., S. 101ff. Symptomatisch ist auch, dass die jahrelang vorbereitete DEFA-Spielfilmproduktion von *Mutter Courage und ihre Kinder* schließlich an Brechts Einspruch scheiterte, vgl. Gersch, a.a.O., S. 268ff. Die Verfilmung der Berliner Ensemble-Aufführung 1959 ist kein Spielfilm, sondern eine Filmfassung der Theateraufführung.

92 Vgl. die Filmografie in Werner Hecht (Hg.): *alles was Brecht ist ... Fakten-Kommentare-Meinungen-Bilder*. Frankfurt a.M. 1997, S. 267-305.

93 Horak, a.a.O., p. 19.

„Bei den Erdbeben, die kommen werden“

BERTOLT BRECHTS *VOM ARMEN B. B.* ALS FORTFÜHRUNG VON JAKOB VAN HODDIS' *WELTENDE*

Felix Latendorf

Meist sind es die scheinbar offensichtlichen Verbindungen, die nicht erkannt werden.¹ Die Lektüre von Bertolt Brechts Gedicht *Vom armen B. B.*² erinnert schon nach einer ersten oberflächlichen Begutachtung an Jakob van Hoddis' Gedicht *Weltende*³: Da wiederholen sich Motive – wie die Zeitung, wie der Hut –, da klingt Weltuntergangspathos an, dem einen im Titel immanent, dem anderen im testamentarischen Sprachgebrauch. Wird dieser Spur gefolgt und tiefer in das Textgeflecht beider Gedichte und derer Kontexte eingetaucht, eröffnet sich weit mehr als nur diese erste oberflächliche Begutachtung.

Bertolt Brecht, geboren 1898,

gehörte zu dem, was Hemingway die „verlorene Generation“ genannt hat. In den Schüt-

zengräben und Materialschlachten des Ersten Weltkrieges waren sie aus Knaben zu Männern geworden, im Krieg hatte die Welt sich ihnen zuerst gezeigt. Und als dann der Frieden gekommen war, verlangte die Welt von ihnen, das Grauen und die Kameradschaft inmitten des Grauens zu vergessen, in die Normalität zurückzukehren, sich wieder auf die Schulbank zu setzen, ihre Karriere zu verfolgen, kurz, sich zu betragen, als wäre nie etwas gewesen.⁴

Mit den Worten Hannah Arendts erscheint Peter Rühmkorfs Urteil mehr als treffend: „Verglichen mit so viel ungebrochenem Familiensinn war die Hauspostille von 1927 dann schon ein ziemlicher Angriff auf die bürgerlichen Tugendideale.“⁵ Die *Hauspostille*, der Band, den das Gedicht *Vom armen B. B.* beschließt, war, nach einigen Komplikationen auf dem Weg zur Veröffentlichung,⁶ erst 1927 erschienen. Doch die ersten Entwürfe zum *Vom armen B. B.* gehen bereits auf das Jahr 1922 zurück.⁷ Somit knapp 11 Jahre nachdem das wohl „berühmteste Gedicht des deutschen Expressionismus“⁸ – *Weltende* – veröffentlicht wurde, ein Gedicht, das man „heute

- 1 Hiermit sei auf die vielzähligen Interpretationen des Brecht-Gedichts verwiesen, die weder eine Verbindung zu *Weltende* noch zu van Hoddis erwähnen oder aufgreifen. Vgl. dazu Roland Speirs: Art. „Vom armen B. B.“ In: Brecht Handbuch. Hg. von Jan Knopf. Bd. 2: Gedichte. Stuttgart/Weimar 2001, S. 104-109.
- 2 Zitiert wird nach Bertolt Brecht: *Vom armen B. B.* In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, u. a. Bd. 11: Gedicht 1. Sammlungen 1918-1938. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1988, S. 119f. Im Folgenden wird der Nachweis dem Gedicht/den Gedichtversen in Klammern nachgestellt – in Form von (BB, V. #). Die Verszählung berücksichtigt nicht die Leerspalten und die den Strophen vorangestellten Ziffern.
- 3 Zitiert wird nach Jakob van Hoddis: *Weltende*. In: ders.: Dichtungen und Briefe. Hg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987, S. 15. Im Folgenden wird der Nachweis dem Gedicht/den Gedichtversen in Klammer nachgestellt – in Form von (Welt, V. #). Die Verszählung berücksichtigt nicht die Leerspalte.

- 4 Hannah Arendt: Bertolt Brecht. In: dies.: Menschen in finsternen Zeiten. Hg. von Ursula Ludz. München/Zürich 1989, S. 243-289, hier: S. 254f.
- 5 Peter Rühmkorf: Vom Liebes- und vom Lehrgedicht. Zur Lyrik Bertolt Brechts. In: ders.: Dreizehn deutsche Dichter. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 93-106, hier S. 98.
- 6 Vgl. hierzu Klaus Schuhmann: Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen. Berlin/Weimar 1977, S. 5-47.
- 7 Vgl. Brecht: Werke, Bd. 11: Gedichte 1., S. 324.
- 8 Peter Rühmkorf: Bemerkungen zu Jakob van Hoddis' „Weltende“. In: 131 expressionistische Gedichte.



Weltende

(Rauchbrand verboten.)

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut.
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachbeder stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten — liest man — steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

Berlin. Jakob van Hoddis.

Das Foto links zeigt Jakob van Hoddis 1907 als Zwanzigjährigen. Vier Jahre später erschien in der Zeitschrift „Der Demokrat. Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur“ (Jahrgang 3, Nr. 2, 11.1.1911) sein Aufsehen erregendes Gedicht *Weltende* (Abbildungen nach: Bibliotheca Augustana unter www.hs-augsburg.de).

zwangsläufig mit dem Namen Jakob van Hoddis assoziiert⁹.

Jakob van Hoddis, 1887 geboren, gilt „neben Georg Heym, Georg Trakl und Ernst Stadler als einer der wichtigsten Frühexpressionisten.“¹⁰ Als Brecht im Jahr 1927 seine *Hauspostille* vorlegte, war van Hoddis zwar nicht, wie so viele seiner expressionistischen Mitstreiter, bereits verstorben, dafür ebenso tragisch aufgrund eines psychischen Leidens verstummt. Er verbrachte seine Zeit unter anderem in der letzten jüdischen Heil- und Pflegeanstalt Bendorf-Sayn; 1942 wurde er durch die Nationalsozialisten von dort deportiert und ermordet.¹¹

Zu van Hoddis' Werk in seiner Gesamtheit – das in den Jahren von 1907 bis 1914

angesiedelt ist – lässt sich feststellen, dass es einen Bruch „mit der vom Bildungsbürgertum favorisierten zeitgenössischen Poesie“¹² und damit einhergehend einen Angriff auf die „scheinbar unumstößlichen bürgerlichen Werte und Tugenden“¹³ vollzieht. Hier schließt sich der Kreis zu Peter Rühmkorfs eben zitiertem Feststellung und die Verknüpfung der Biographien von van Hoddis und Brecht. Beide griffen mit ihrer Lyrik die bürgerlichen Tugenden einerseits der Vorkriegszeit und andererseits der Nachkriegszeit an. Und doch hatten beide sich nie kennengelernt.

Daraus bildet sich die These: Brecht kannte, trotz keiner Erwähnung in seinem Werk, van Hoddis' *Weltende* und führt dessen Gedicht thematisch und motivisch fort. Denn der Einfluss des „Expressionismus spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle für den jungen Brecht.“¹⁴ Um die These

Hg. von Peter Rühmkorf. Berlin 1976, S. 61f., hier S. 61.

9 Regina Nörtemann: Reflexionen zu Leben und Werk. In: Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe, S. 245-278, hier S. 245. Diese Assoziation hat zur Folge, dass van Hoddis' restliches Schaffen weniger bekannt ist.

10 Umschlagrückseite von Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe.

11 Vgl. Nörtemann: Reflexionen.

12 Bernd Läufer: *Entdecke dir die Häßlichkeit der Welt*. Bedrohung, Deformation, Desillusionierung und Zerstörung bei Jakob van Hoddis. Frankfurt a. M. 1996, S. 382.

13 Ebd., S. 391.

14 Walter H. Sockel: Brecht und der Expressionismus.

zu belegen, werden zuerst Hugo Friedrichs Überlegungen zur *Struktur der Modernen Lyrik*¹⁵ dargestellt und danach Interpretationsansätze zu beiden Gedichten separat begutachtet.

II

Sowohl Brechts als auch van Hoddiss' lyrisches Schaffen werden mit dem Begriff der modernen Lyrik gefasst. Hugo Friedrichs Studie, erstmalig 1956 erschienen, versucht sich an einer Darstellung des Begriffs, indem er die Entwicklung der Lyrik in Europa von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts an ausgewählten Autoren beschreibt. Während sich im 19. Jahrhundert entscheidende Entwicklungen vollziehen, stellt Friedrich fest, dass die Lyrik des 20. Jahrhunderts nichts fundamental Neues bringe. Sie zu beschreiben, sei nach ihm die Beschreibung ihrer Stileinheiten.¹⁶ Mit Stileinheiten meint Friedrich die „Gemeinsamkeiten des sprachlichen Verhaltens, der Sehweise, der Thematik, der inneren Kurven“¹⁷ zu vorhergehenden Dichtergenerationen.

Er charakterisiert zwei dieser, die die modernen Lyrik auszeichnen: die Dissonanz und die Abnormität. Ersteres zeichnet sich durch das „Zusammentreten von Unverständlichkeit und Faszination“ aus, „[d]enn es erzeugt eine mehr nach der Unruhe als nach der Ruhe hinstrebende Spannung. Dissonante Spannung ist ein Ziel moderner Künste überhaupt.“¹⁸ Derartige dissonante Spannungen erwecken den Eindruck der Abnormität, die durch

Überraschung und Befremdung erreicht wird.¹⁹ Diese Überlegungen werden mit der dominanten lyrischen Verhaltensweise der Moderne – dem Verwandeln – zusammengebracht.²⁰

Aus dem Zusammenführen dieser Stileinheiten und der dominierenden lyrischen Verhaltensweise kommt Friedrich zu der Erkenntnis, dass „[n]ur die Tatsache der Abnormität [...] feststellbar“ ist. „Aus ihr folgt die Notwendigkeit, im genauen Erkennen der Elemente solcher Abnormitäten diejenigen Begriffe zu gebrauchen, die sie selbst willigsten Beobachtern aufgezwingen hat.“²¹ Solche Begriffe bezeichnet er als negative Begriffe:

Desorientierung, Auflösung des Geläufigen, eingebüßte Ordnung, Inkohärenz, Fragmentarismus, Umkehrbarkeit, Reihungsstil, entpoetisierte Poesie, Zerstörungsblicke, schneidende Bilder, brutale Plötzlichkeit, dislozieren, astigmatische Sehweise, Verfremdung ...²²

Einem Begriff, der bei dieser Aufzählung absichtlich außen vor gelassen wird, widmet Friedrich ein eigenes Kapitel: dem Grotesken²³. Es bildet sich als ein Theorem, das im französischen Diskurs des 19. Jahrhunderts zuerst bei Diderot, dann bei Victor

19 Vgl. ebd., S. 18.

20 „Von den drei möglichen Verhaltensweisen lyrischen Dichtens – Fühlen, Beobachten, Verwandeln – dominiert in der Moderne die letztere, und zwar sowohl hinsichtlich der Welt wie hinsichtlich der Sprache.“ (Ebd., S. 16)

21 Ebd., S. 23.

22 Ebd., S. 22.

23 Vgl. kontrastierend auch Carl Pietzckers Charakterisierung des Grotesken: „[...] das Groteske verlangt [...], daß erstens eine bestimmte Weise, wie die Welt oder der Mensch ist, erwartet wird, und daß zweitens diese Erwartung scheitert, so daß die Weltorientierung versagt und die Welt unheimlich wird. Sie wird als unheimlich erfahren, weil sie sich dem Subjekt, das gewohnt ist, sich ihrer zu bemächtigen, entzieht und es dadurch einer nicht beherrschen, weil unverstandenen Wirklichkeit aussetzt.“ (Carl Pietzcker: Das Groteske. Zit. n. Läufer: *Häßlichkeit der Welt*, S. 394)

In: Die sogenannten zwanziger Jahre. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970, S. 47-74, hier S. 47.

15 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg 1967.

16 Vgl. ebd., S. 140.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 15.

Hugo auftaucht. Friedrich folgt dabei der Begriffsbestimmung Hugos:

Victor Hugo geht aus vom Begriff einer Welt, die wesensmäßig gespalten ist in Gegensätze und die nur kraft dieser Gespaltenheit als höhere Einheit zu bestehen vermag. Das ist vor ihm schon oft gesagt worden, ist ein antiker Gedanke. Er aber akzentuiert in neuer Weise die Rolle des Häßlichen. Es ist nicht mehr bloß der Gegensatz zum Schönen, sondern ein Selbstwert. Im Kunstwerk erscheint es als das Grotteske, als ein Gebilde des Unvollständigen und Unstimmigen. Unvollständigkeit aber „ist das angemessene Mittel, harmonisch zu sein“. Man sieht, wie unter der bedeutungsverschobenen Beziehung „Harmonie“ der Begriff der Disharmonie vordringt: Disharmonie der Fragmente. Das Grotteske soll uns von der Schönheit entlasten und mit seiner „gellenden Stimme“ deren Monotonie beseitigen.²⁴

Friedrich resümiert abschließend, dass die negativen Begriffe, das Grotteske, ergo die Abnormität dazu dienen, die Welt, die Sprache zu verwandeln, um „in Dissonanzen und Bruchstücken eine Transzendenz anzudeuten, deren Harmonie und Ganzheit niemand mehr wahrnehmen kann.“²⁵

III

Weltende wurde am 11. Januar 1911 in der Zeitschrift *Der Demokrat* erstveröffentlicht. Die Arbeiten an dem Gedicht begannen wohl Anfang des Jahres 1910.²⁶ Die zeitliche Einordnung folgt der Interpretation, dass van Hoddis Artikel aus dem *Berliner Tageblatt* des Dezembers 1909 aufgriff und diese mit der Ankündigung des Halleyschen Kometen für den Mai 1910 verknüpfte.²⁷

24 Friedrich: *Moderne Lyrik*, S. 33.

25 Ebd., S. 34.

26 Vgl. dazu van Hoddis: *Dichtungen und Briefe*, S. 481.

27 Vgl. zur Entstehungsgeschichte Nörtemann: *Reflexionen*, S. 246-249. Auf den Seiten 248f. werden Kopien der Zeitungsartikel aus dem *Berliner Tageblatt* wiedergegeben. Diese tragen die Titel: „Der orkan-

Solch ein Interpretationsbemühen versucht sich dem Gedicht „nüchterner zu nähern“, um „seine Entstehungsbedingungen zu rekonstruieren und sie in einem zeitgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen, dessen Einzelheiten der Zeitgenosse leicht vergißt.“²⁸

Der zeithistorische Kontext nimmt demzufolge eine gewichtige Position ein. Dennoch schmälert dieser weltliche Entstehungshintergrund nicht die Bedeutung des Gedichts.²⁹ Eine ebensolche Aussage lässt sich bezüglich der Form des Gedichtes treffen. Es besteht aus zwei vierzeilige Strophen in einem fünfhebigen, jambischen Versmaß mit klassischen Reimschemata (abba/cdcd). Doch die konventionelle Form birgt mehr, wie Peter Rühmkorf für die Gesamtheit der expressionistischen Lyrik feststellt:

Mustert man die Verbücher der Wortführer und Stilpräger aber einmal durch, so überrascht vor allem dieser scheinbar ungebrochene Respekt vor der herkömmlichen Vierzeilerstrophe, dem traditionellen Terzinengefüge, der engen und von Neoklassizismus und Neuromantik bereits reichlich durchgeklöppelten Sonettform. Allerdings – und hier darf uns der erste Blick auf keinen Fall zu voreiligen Urteilen verführen – was wie Unterordnung aussieht, knistert bedrohlich von innen her und was sich so brav in konventionelle Vierzeilerkästen fügt, sind gewittrige Wut und hochexplosive Reizbarkeit.³⁰

Dieser Explosionsstoff lässt sich in van Hoddis' Gedicht mit den von Hugo Friedrich aufgerufenen Begriffen zur Beschreibung moderner Lyrik finden: „Die Parenthese ‚liest man‘ in der Schlußzeile der ersten

artige Sturm“, „Die Sturmflut auf dem Wattenmeer“ und „Eisenbahnsturz in den Vereinigten Staaten“.

28 Ebd., S. 246.

29 Vgl. ebd., S. 250.

30 Rühmkorf: *Vorwort*. In: 131 expressionistische Gedichte. Hg. von Peter Rühmkorf. Berlin 1976, S. 7-22, hier S. 12.

Strophe gibt dem Gedicht den Charakter eines Zeitungs-Cross-readings [...], d. h. einer Montage verquer zusammengesetzter Nachrichten, die auf die Überraschungseffekte des Disparaten, ja Widersprüchlichen aus sind; [...]“³¹ Eine Dissonanz entsteht aus dem Widerspruch des Inhalts der Aussage und der Form der Aussage. Das Bild der „wilden Meere“, die „hupfen“ (Welt, V. 5), passt ebenso wenig, wie die Tatsache, dass die „meisten Menschen“ einen „Schnupfen“ haben (Welt, V. 7), zu einer erwarteten Apokalypse.

Diese Dissonanz erweckt Befremdung: „Die bedrohlichen Details werden auf Distanz gerückt und verharmlost – ein Vorgang, der ins Groteske und in den schwarzen Humor führt!“³² Jakob van Hoddis' Schaffen überhaupt lässt sich unter dem Theorem des Grotesken fassen. Es sei die bedeutsamste Darstellungsart in seinem Werk – er setze es bewusst ein, um die herrschenden Normen und Werte in Frage zu stellen.³³ Insofern ist sein *Weltende* nicht als bloße Prophetie zu verstehen, sondern als „karikierende Darstellung bürgerlicher Untergangsängste.“³⁴

Überdies sollte das Gedicht mit einem weiteren Begriff zur Beschreibung moderner Lyrik in Verbindung gebracht werden – dem „Reihungsstil“:

Die Reihung wird Jakob van Hoddis zum Stilmittel, in dem sich nicht nur [...] der Ausdruck einer neuen, durch das moderne Großstadtleben bedingten Wahrnehmungsweise manifestiert. Im Rekurs auf Traditionen, die bis zu Homer zurückreichen, strebt er Simultaneität auch im Hinblick auf poetische Prin-

zipien an, bei denen Zeit und Zeitbedingtheit keine Rolle zu spielen haben.³⁵

Wird von dem Enjambement vom fünften auf den sechsten Vers abgesehen, steht jeder Vers und seine Aussage für sich, ist variabel, da alles simultan verläuft. Die Zeit hebt sich im Anbeginn des Weltendes auf: Alles geschieht gleichzeitig und ist somit zeitlos. An diese Überlegung koppelt sich die Frage nach der Distanz der lyrischen Instanz, da von einem Subjekt nicht die Rede sein kann, zum Inhalt des Gedichts. Scheinbar olympisch, um einen Begriff aus der Narration zu gebrauchen, überblickt eine lyrische Instanz das gleichzeitige Geschehen. Die Wiedergabe des Inhalts ist, wie gesehen, aber nicht objektiv, sondern höchst ironisierend – grotesk. Daran anknüpfend lässt sich ein Gedankengang Peter Rühmkorfs anführen:

Interessanter als solche im nachhinein immer leicht zu erteilenden Prophetenweihen bedünkt mich allerdings, daß das Unheil hier ja weniger vorausgesehen als, in effigie, exekutiert wird und daß auch die viel beredete Enthumanisierung oder Depersonalisierung nicht eigentlich das Angriffsziel des Gedichts ausmacht, sondern einen integralen Teil seiner eigenen Daseinsform. Weit entfernt davon, sich mit langem Finger aus der Welt herauszuhalten, die es [die lyrische Instanz] für kritik- und untergangswürdig hält, nimmt es auf paradox konkrete Weise Anteil an ihrer menschlichen Unterkühlung und deckt die latenten Entfremdungen der gesellschaftlichen Welt am eigenen Leibe auf.³⁶

Es ist also mitnichten von einer Distanz der lyrischen Instanz zum Inhalt des Gedichts auszugehen. Die beschriebene Anteilnahme am gesellschaftlichen Weltende und dessen Groteske bilden gemeinsam die dissonante Spannung von Jakob van Hoddis' *Weltende*.

31 Karl Riha: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“. In: Gedichte und Interpretationen. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Hg. von Harald Hartung. Stuttgart 1983, S. 118-125, hier S. 120.

32 Ebd., S. 121.

33 Vgl. Läufer: *Häßlichkeit der Welt*, S. 389f.

34 Ebd., S. 78.

35 Nörtemann: Reflexionen, S. 251.

36 Rühmkorf: Bemerkungen, S. 62.

Bertolt Brechts Gedicht *Vom armen B. B.* wurde wie bereits erwähnt zwar 1927 in der *Hauspostille* erstveröffentlicht, der erste Entwurf kann laut Notabene jedoch auf den 26. April 1922³⁷ datiert werden. Die erste Fassung des Gedichts³⁸ bleibt bei der sich anschließenden Betrachtung unberücksichtigt.

„Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern“, führt sich der Verfasser zwar namentlich und mit einem Hauch von eigener Biographie in einem seiner großen Gesänge ein, aber das ist auf der anderen Seite auch schon wieder Parodie, Montage, ironisches Spiel mit whitmanschen Verkündigungsgesten und der scheinbaren Nämlichkeit von Bewerbungsschreiben, und was am Ende haftenbleibt – auch in der Erinnerung von irritierten Lesern –, ist der Eindruck einer allerhöchst autorisierten Zweifelhafteigkeit: „In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.“³⁹

Peter Rühmkorfs Kommentar zum *Vom armen B. B.* veranschaulicht die Spannweite der Eindrücke, die Brechts Gedicht verursachen. Der „Hauch Biographie“ wird kontrastiert mit dem „ironischen Spiel“ – „Zweifelhafteigkeit“ befällt den „irritierten Leser“. Zweifel und Irritationen sind Produkte, die mehr aus dem Inhalt als aus der Form des Gedichts entspringen. Denn formal besteht das Gedicht aus neun Strophen, die in vier metrisch freien Versen angeordnet sind, wobei der zweite und vierte Vers einer jeden Strophe sich reimend aufeinander beziehen. Inhaltlich hingegen entzieht sich das Gedicht einer einfachen Beschreibung:

37 „Das Manuskript trägt den Vermerk ‚nachts 1/2 10 im Dezug‘.“ In: Brecht: Werke, Bd. 11: Gedichte 1, S. 324.

38 Die Fassung ist aufgenommen in Brecht: Werke, Bd. 13: Gedichte 3, S. 241-243.

39 Rühmkorf: Zur Lyrik, S. 101.

Der arme B. B. des Gedichts lebt in einem widersprüchlichen Zwischenzustand: zu sehr mit der Natur verbunden, um das Fortschreiten der Zivilisation oder den Trost der Religion zu akzeptieren; zu empfindlich für die Kälte der Wälder, aus denen er herausgewachsen ist, um dort bleiben zu können; zu misstrauisch, um anderen Menschen anders als kühl zu begegnen, aber zu kontaktbedürftig, um sie ganz zu meiden.⁴⁰

Der widersprüchliche Zwischenzustand des lyrischen Subjekts suggeriert eine Dissonanz. Die Befremdung, die daraus entsteht, sind die angesprochenen Zweifel und Irritation. Es stellt sich die Frage, was in dem Gedicht überhaupt ausgesagt wird?

Das Subjekt im *Vom armen B. B.*, sich selbst „Bertolt Brecht“ (BB, V. 1) nennend, lebt in den „Asphaltstädten“ (BB, V. 5), wohin es von seiner Mutter noch *in utero* gebracht wurde (vgl. BB, V. 2f.). Die Strophen drei bis sechs beschreiben Alltag und Leben des lyrischen Subjekts im urbanen Raum. In den Strophen sieben und acht wandelt sich das Subjekt von der ersten Person Singular in den Plural. Als ein kollektivierendes Wir wird eine Zukunft geschildert (vgl. BB, V. 29), ein Wissen um die Vorläufigkeit postuliert (vgl. BB, V. 31) und die Bilanz gezogen, dass nach dem Wir „nichts Nennenswertes“ (BB, V. 32) kommt. Abschließend ist in der letzten Strophe aus dem Wir wieder ein Ich geworden, das eine Hoffnung an die Zukunft beschreibt (vgl. BB, V. 33f.), ehe der Rahmen zu den ersten beiden Strophen geschlossen wird: „Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen / Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.“ (BB, V. 35f.)

In Anbetracht dieses Versuches einer Inhaltsumfassung erscheint Walter Benjamins Kommentar allzu treffend:

40 Speirs: Art. „Vom armen B. B.“, S. 107.

Wer dieses Gedicht gelesen hat, ist durch den Dichter hindurchgegangen wie durch ein Tor, auf dem in verwitterter Schrift ein B. B. zu lesen ist. Der Dichter will den Leser so wenig aufhalten wie das Tor den Passanten. Das Tor ist vielleicht schon vor Jahrhunderten gewölbt worden: es steht noch, weil es keinem im Wege stand.⁴¹

Die bereits erwähnte Dissonanz im Inhalt des Gedichts spiegelt sich auch in Benjamins Urteil. Das lyrische Subjekt befindet sich vor allem in den Strophen über Leben und Alltag in den Asphaltstädten in der Szenerie – diesen aber nicht wirklich zugehörig: „Leute, Frauen, Männer stehen im Plural. Das Ich findet sich schon durch seinen Singular von ihnen abgesondert.“⁴² Und: „Bei aller Unauffälligkeit, bei allem Sich-unter-die-Leute-Mischen hat der arme B. B. außerhalb gestanden, außerhalb der wärmenden Gemeinschaft (Strophe 3), der Liebe und Erotik (Strophe 4) und des Gesprächs (Strophe 5). In der sechsten Strophe sieht man seine Absonderung auch äußerlich: er ist allein.“⁴³

Trotzdem besteht eine Verbindung zwischen dem lyrischen Subjekt und den im Plural auftretenden „Leuten“ des Gedichts: „Ich sage: es sind ganz besonders riechende Tiere / Und ich sage: es macht nichts, ich bin es auch.“ (BB, V. 11f.) Darin besteht das Groteske des Gedichts. Das lyrische Subjekt ist Teil der sich im Sinnzusammenhang des Gedichts konstruierenden Gesellschaft, aber ist es auch wieder nicht. Kein Hier oder Dort, ein Dazwischen. Die Orientierung in der Welt scheitert, Erwartungen an eine Integration in die Gesellschaft werden

enttäuscht. Bereits bei den Aspekten der Heimat und Herkunft wird dies ersichtlich. Aus den schwarzen Wäldern sei das lyrische Subjekt, dabei ist es aber noch im Leib der Mutter, daheim dagegen ist es in den Asphaltstädten. Eine klar differenzierte Position wird nicht ausgelotet.

Dieser dissonantischen Spannung eine erklärende Erkenntnis abzugewinnen, ist Ziel zweier Interpretationsversuche. Auf der einen Seite steht Hannah Arendt:

Das Gedicht „Vom armen B. B.“ aus der *Hauspostille* ist das einzige, das diesem Thema der verlorenen Generation entspricht. Der Titel ist sarkastisch gegen die Versuchung gerichtet, sich selbst zu bemitleiden, empfohlen wird in den Schlußzeilen eine stoisch-ironische Gelassenheit. [...] Charakteristisch für die Haltung ist, daß der Spieß umgekehrt wird. Die Menschen haben ihr Gewicht verloren; schwerelos, dem Winde gleich, treiben sie durch eine verlorene Welt, die sie nicht mehr behaust. Es geht nicht um die Menschen, es geht um die Welt.⁴⁴

Auf der anderen Seite Hans-Thies Lehmann: „Als zerstörerisches Er(d)-bébé-n figuriert sich hier am Ende das Subjekt.“⁴⁵ (S. 35) Hier geht es nicht um die Welt, sondern um den Menschen, der sich durch die Figuration als Erdbeben der Entwertung der Gegenwart – „Wir wissen, daß wir Vorläufige sind“ (BB, V. 31) – und der Zukunft – „Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.“ (BB, V. 32) – entzieht.

Die beiden Interpretationsversuche sind in ihrer Gegenläufigkeit Exempel dafür, dass das Gedicht einer einseitigen Lesart ausweicht. Womit erneut eine Widersprüchlichkeit suggeriert wird, die eine dissonantische Spannung verursacht.

41 Walter Benjamin: Kommentare zu Gedichten Brechts. In: Interpretationen. Deutsche Lyrik von Weckerlin bis Benn. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M./Hamburg 1965, S. 308-325, hier S. 317.

42 Lehmann: Das Subjekt der *Hauspostille*. Eine neue Lektüre des Gedichts *Vom armen B. B.* In: Brecht-Jahrbuch 1980. Hg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand. Frankfurt a. M. 1981, S. 22-42, hier S. 27.

43 Ebd.: Das Subjekt, S. 31.

44 Arendt: Bertolt Brecht, S. 256.

45 Lehmann: Das Subjekt, S. 35.

Eine erste Verbindung der beiden Gedichte findet sich in ihrer Pathetik. Wenngleich van Hoddis' acht Verse durch ihre Gestaltung grotesk sind, bleiben ihre Aussagen dem titelgebenden Weltende verpflichtet. Am ehesten ist dies im letzte Vers zu erkennen: „Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.“ (Welt, V. 8) In Brechts Versen äußert sich das Pathos nicht im Inhalt, sondern im Sprachgebrauch:

Trotz aller „understatements“ und Anpassung hat sich der Dichter jedoch das Pathos und die damit zusammenhängende Auflehnung gegen die alle Natur zuschüttende und erstickende Asphaltstädte und deren Bewohner nicht ganz nehmen lassen; man spürt, wie sie jederzeit, als unruhige Bitterkeit, die kühle Fassade durchbrechen können. Aus dieser Spannung heraus zwischen ironischer Oberfläche und starken, unterschwelligen, wie Erdbeben rumorenden Gefühlen hat sich der arme B. B. eine eigene, unverwechselbare, testamentarische Sprache geformt, eine individuelle, gesichtsähnliche Maske [...]⁴⁶

Eine zweite Verbindung findet sich in der Motivik: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,“ (Welt, V. 1) Damit verliert der Bürger das Signifikum, das ihn symbolisch von anderen Gesellschaftsschichten abhebt.⁴⁷ Jakob van Hoddis konzipiert in seinem *Weltende* also eine Gesellschaft, gegen die sich das Gedicht richtet. Brechts *Vom armen B. B.* greift dieses Motiv auf, wenn das lyrische Subjekt sich einen steifen Hut nach dem Brauch der Bürger aufsetzt (vgl. BB, V. 9f.). Die Bewegung ist aber eine andere. Im *Weltende* verliert der Bürger sei-

nen Hut, ergo seinen Bürgerstatus, im *Vom armen B. B.* gewinnt das lyrische Subjekt durch das Aufsetzen eines Hutes diesen Status.

Eine ähnliche motivische Übernahme vollzieht sich im Bezug auf die Zeitung. Im *Weltende* nur in der Parenthese „– liest man –“ (Welt, V. 4) implizit sichtbar, wird sie für das lyrische Subjekt im *Vom armen B. B.* zu einem der drei Sterbesakramente: „Mit Zeitungen. Und Tabak. Und Branntwein.“ (BB, V. 6) Die Zeitung bei van Hoddis' Gedicht dient einerseits dazu, den Effekt der Simultanität zu verstärken, andererseits aber auch, die bürgerliche Gesellschaft zu konturieren. Aus der Zeitung erfährt der Bürger vom Weltende. Brechts lyrisches Subjekt ist, noch bevor es den Bürgerstatus – durch den Hut – erlangt hat, „[v]on allem Anfang“ (BB, V. 5) an mit seinem Sterbesakrament – der Zeitung – versehen.

Die Zeitung verliert durch die Bezeichnung als Sterbesakrament ihre eigentliche Bedeutung. Dies wird darin ersichtlich, dass in keinem der folgenden Verse die Zeitung in ihrem ursprünglichen Gebrauch genutzt wird. Als Sterbesakrament ist ihre Bedeutung neu bestimmt, sie bereitet das lyrische Subjekt auf den Weg des Sterbens vor.⁴⁸ Als Medium ist die Zeitung in der Gesellschaft des Gedichts *Vom armen B. B.* somit bedeutungslos geworden. Der Bedeutungswandel der Zeitung in van Hoddis' Gedicht zu Brechts Gedicht beschreibt einen Gesellschaftswandel.

An diesem Punkt lassen sich die gewonnenen Erkenntnisse aus den Einzelbetrachtungen der Gedichte anführen. Peter Rühmkorfs Entdeckung in van Hoddis' *Weltende* zeigt eine Anteilnahme der lyrischen Instanz am Geschehen des Weltendes. Es wird eine

46 Speirs: Art. „Vom armen B. B.“, S. 108.

47 Vgl. Julia Bertschek: Art. „Hut/Kopfbedeckung“. In: Metzler Lexikon literarische Symbole. Hg. von Günter Butzen u. Joachim Jacob. 2. erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2012, S. 194f., hier S. 194: Der Hut bei van Hoddis als Symbol für „Wohlständigkeit und Etabliertheit“.

48 Die drei eigentlichen biblischen Sterbesakramente sind die Beichte, die Krankensalbung und die Kommunion. Weiterführend sowohl Lehmann: Das Subjekt als auch Speirs: Art. „Vom armen B. B.“.

lyrische Instanz kriert, die Teil der Masse, der zeitungslisenden, spitzköpfigen Bürger, ist, sich aber zugleich von dieser Masse distanziert, indem sie widersprüchlich und grotesk das Weltende beschreibt. Die lyrische Instanz entlarvt durch ihre Nähe zur Masse und ihren distanzierten Beschreibungen das bürgerliche Leben. Panik keimt aus Zeitungsberichten über apokalyptische Ereignisse auf, geht aber durch die groteske Vermittlung dieser Ereignisse – hupfende Meere, der Schnupfen der meisten Menschen – wieder ein.

Daran können die Feststellungen zum lyrischen Subjekt in *Vom armen B. B.* angeknüpft werden. Als der Gesellschaft zugehörig aber in ihr nicht integriert lässt es sich beschreiben. Aus der fehlenden Positionierung entsteht das Groteske des Brechtschen Gedichts. Dieses Nicht-Positionieren hat das lyrische Subjekt im *Vom armen B. B.* mit der lyrischen Instanz im *Weltende* gemein. Beide, Subjekt und Instanz, beschreiben Zustände in einer Gesellschaft, von der sie abgegrenzt sind. Der Gesellschaftswandel erklärt sich einerseits im beschriebenen Bedeutungswandel der Zeitung, andererseits aber auch im Umgang mit dem Weltende.

Während die Gesellschaft, die van Hoddiss' lyrische Instanz beschreibt, das Weltende aus der Zeitung filtert, ist sich die Gesellschaft, die Brechts lyrisches Subjekt beschreibt, des Weltendes bewusst: „Wir wissen, daß wir Vorläufige sind / Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.“ (BB, V. 31f.) Der Vers „Wir sind gesessen, [...] in Häusern, die für unzerstörbare galten“ (BB, V. 25f.) ist beispielhaft für den Wandel. Diejenigen, für die die Häuser als unzerstörbar galten, sind die Gesellschaft in van Hoddiss' Gedicht. Insofern lassen sich in Brechts *Vom armen B. B.* zwei thematische Fortführungen von van Hoddiss' *Weltende* erkennen.

Zum Einen wird die lyrische Instanz in van Hoddiss' Gedicht transformiert. Brecht kon-

stituiert ein lyrisches Subjekt, das genauso wenig zur Gesellschaft gehört, wie van Hoddiss' lyrische Instanz. Durch die Subjektivierung lässt sich eine Stileinheit moderner Lyrik – die Dissonanz – deutlicher ausführen. Die erwähnten Zweifel und Irritationen bezüglich Brechts Gedichts erwachsen aus dem unnahbaren lyrischen Subjekt. Es ist desorientiert in und disloziert von der Gesellschaft, um weitere der negativen Begriffe Hugo Friedrichs zu gebrauchen.

Zum Anderen werden die Konturen des Gesellschaftsbildes, die van Hoddiss' Gedicht entwirft, aufgenommen und umgewandelt. Brechts *Vom armen B. B.* greift Motive aus *Weltende* auf – der Hut, die Zeitung –, um an diesen den Bedeutungswandel der Gesellschaft darzustellen. Es entsteht eine Gesellschaft, die sich des Weltendes bewusst ist, die das Weltende möglicherweise schon erlebt hat – im 1. Weltkrieg –, die sich ständig auf dem Weg des Sterbens befindet, um die Sterbesakramente zu deuten. Die Dissonanz entsteht hierbei in der Wertung. Das Wissen um die eigene Vorläufigkeit und das nachfolgende Nicht-Nennenswerte vermittelt den Eindruck einer pessimistischen Gleichgültigkeit.

Doch, und das ist der Unterschied zwischen den beiden Gedichten, am Ende bleibt das lyrische Subjekt bei Brecht, wenn auch allein, hoffnungsvoll optimistisch: „Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich / Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit“ (BB, V. 33f.). Bei van Hoddiss bleibt die lyrische Instanz schemenhaft Teil einer ebenso knapp konturierten Gesellschaft, deren Ende in der Zeitlosigkeit des Weltendes nicht absehbar ist.⁴⁹

49 Bernd Läufer zieht dieses Resümee auf van Hoddiss' gesamtes Schaffen: „Den Lebensoptimismus tauscht er [Jakob van Hoddiss] gegen einen alles beherrschenden Pessimismus ein. Selbst da, wo Hoffnung anklingt, kann der Mensch nicht sicher sein, daß seine Zuversicht berechtigt ist und seine Wünsche Erfüllung finden. Alles bleibt letztlich offen. Eine Fortentwicklung der Menschheit, die als Utopie

Meine poetische Kraft reicht nicht aus, um die Wirkung jenes Gedichts wiederherzustellen, von dem ich jetzt sprechen will. Auch die kühnsten Phantasien meiner Leser würde ich überanstrengen bei dem Versuch, ihnen die Zauberhaftigkeit zu schildern, wie sie dieses Gedicht „Weltende“ von Jakob van Hoddis für uns in sich barg. Diese zwei Strophen, o diese acht Zeilen schienen uns in andere Menschen verwandelt zu haben, uns emporgehoben zu haben aus einer Welt stumpfer Bürgerlichkeit, die wir verachten und von der wir nicht wußten, wie wir sie verlassen sollten. Diese acht Zeilen entführten uns. Immer neue Schönheiten entdeckten wir in diesen acht Zeilen, wir sangen sie, wir summten sie, wir murmelten sie, wir piffen sie vor uns hin, [...] ⁵⁰

Johannes R. Bechers Bemühen, die Wirkung von Jakob van Hoddis' *Weltende* wiederzugeben, zeigt Merkmale der Struktur moderner Lyrik. Becher spricht von Verwandlung, einer Welt stumpfer Bürgerlichkeit und neuen Schönheiten, die in diesen Zeilen stecken. *Weltende* wurde zum Leitgedicht der expressionistischen Bewegung und prägte ihre Anhänger.

Dass Bertolt Brecht dieses Gedicht ebenfalls kannte, so der erste Teil der aufgestellten These, scheint unumstritten. Denn nur zwei Jahre bevor Brecht seinen ersten Entwurf zum *Vom armen B. B.* niederschrieb, hatte Kurt Pinthus im Rowohlt Verlag die repräsentative Sammlung ⁵¹ für expressionistische

weite Teile der Lebenskult-Poesie wie der Lebensphilosophie beherrscht, gibt es bei ihm nicht. An ihre Stelle treten Stagnation und Regression.“ (Läufer: *Häßlichkeit der Welt*, S. 382)

50 Johannes R. Becher: [Erinnerungen an Jakob van Hoddis, 1957]. In: Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe, S. 407-411, hier S. 407f.

51 Kurt Pinthus wandte sich in seinem Vorwort des Buches vehement gegen den Begriff der Anthologie und pochte auf den der Sammlung. Unterschrieben ist die *Menschheitsdämmerung* dagegen mit dem Untertitel „Symphonie jüngster Dichtung“. Vgl. Kurt Pinthus: Zuvor. In: *Menschheitsdämmerung*.

Lyrik *Menschheitsdämmerung* herausgegeben. Bereits im Veröffentlichungsjahr gab es zwei Folgeauflagen. Das besondere an dieser Sammlung ist, dass Jakob van Hoddis' *Weltende* sie eröffnet. ⁵²

Der zweite Teil der aufgestellten These wurde begutachtet und bestätigt. Sowohl auf der motivischen als auch auf der inhaltlichen Ebene führt Brecht in seinem *Vom armen B. B.* van Hoddis' *Weltende* fort. Der Bedeutungswandel der Motive und des Gesellschaftsbildes steht im Zeichen der für die moderne Lyrik vorherrschenden lyrischen Verhaltensweise: der Verwandlung. Und auch die Stileinheiten der Dissonanz und der Abnormität in Form des Grotesken bei van Hoddis finden sich bei Brecht wieder – nur ausdrücklicher. Der letztlich entscheidende Unterschied beider Gedichte bestärkt den Aspekt der Fortführung.

Die Regression ist nach Peter Rühmkorf ein wichtiges Motiv des Expressionismus, „weil man in ihm den Glauben an jeden menschlichen Progreß und dann auch gleich das gesamte Prinzip Hoffnung verraten wähnt.“ ⁵³ Brechts *Vom armen B. B.* endet in einer Hoffnung, es befreit sich vom regressiven Motiv des Expressionismus, es versucht den Expressionismus zu überwinden, indem es Motive und Themen des berühmtesten

Symphonie jüngster Dichtung. Hg. von Kurt Pinthus. Berlin [1922], S. V-XVI, hier S. V.

52 Tatsächlich befindet sich in der Bibliothek Brechts ein Exemplar der *Menschheitsdämmerung* (15.-20. Tausend). Vgl. Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis. Hg. vom Bertolt-Brecht-Archiv, AdK. Bearbeitet von Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt u. Heidrun Loeper. Frankfurt a. M. 2007, S. 111, Nr. 804. Jedoch ist nicht eindeutig belegbar, ob Brecht dieses Exemplar vor oder nach dem Zweiten Weltkrieg erwarb – ein Kaufvermerk im Buch spricht eher für letzteres – und ob er das van-Hoddis-Gedicht von dieser Anthologie oder einer anderen Quelle her kannte. Bedankt seien Helgrid Streidt und Erdmut Wizisla aus dem Bertolt-Brecht-Archiv für ihre Hilfsbereitschaft und Unterstützung.

53 Rühmkorf: Vorwort, S. 17.

expressionistischen Gedichts – *Weltende* – aufgreift, fortführt und umwandelt:

Erst wer solchermaßen strebend sich herab bemüht, sich zurücknimmt, sich seines wechselnden Gebrauchswertes über das Kollektiv zu versichern sucht, kann am Ende der Erlösung teilhaftig werden, was zwar noch mächtig an die Fegefuehrdramaturgie des Expressionismus erinnert, in seinen moralischen Konsequenzen aber deutlich auf das Ethos einer neuen praktischen-politischen Verwendlichkeit zuleitet.⁵⁴ ¶

Bibliografie

- Arendt, Hannah: Bertolt Brecht. In: dies.: Menschen in finsternen Zeiten. Hg. von Ursula Ludz. München/Zürich 1989, S. 243-289.
- Becher, Johannes R.: [Erinnerungen an Jakob van Hoddis, 1957]. In: Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe. Hg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987, S. 407-411.
- Benjamin, Walter: Kommentare zu Gedichten Brechts. In: Interpretationen. Deutsche Lyrik von Weckerlin bis Benn. Hg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M./Hamburg 1965, S. 308-325.
- Bertschek, Julia: Art. „Hut/Kopfbedeckung“. In: Metzler Lexikon literarische Symbole. Hg. von Günter Butzen u. Joachim Jacob. 2. erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 2012, S. 194f.
- Brecht, Bertolt: Ich, Bertolt Brecht. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, u. a. Bd. 13: Gedicht 3. Gedichte und Gedichtfragmente 1913-1927. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1988, S. 241-243.
- : Vom armen B. B. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, u. a. Bd. 11: Gedicht 1. Sammlungen 1918-1938. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1988, S. 119f.
- Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis. Hg. vom Bertolt-Brecht-Archiv, AdK. Bearbeitet von Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt u. Heidrun Loeper. Frankfurt a. M. 2007.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. Hamburg 1967.
- van Hoddis, Jakob: Weltende. In: ders.: Dichtungen und Briefe. Hg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987, S. 15, 480f.
- Läufer, Bernd: *Entdecke dir die Häßlichkeit der Welt*. Bedrohung, Deformation, Desillusionierung und Zerstörung bei Jakob van Hoddis. Frankfurt a. M. 1996.
- Lehmann, Hans-Thies: Das Subjekt der *Hauspostille*. Eine neue Lektüre des Gedichts *Vom armen B. B.* In: Brecht-Jahrbuch 1980. Hg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand. Frankfurt a. M. 1981, S. 22-42.
- Nörtemann, Regina: Reflexionen zu Leben und Werk. In: Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe. Hg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987, S. 245-278.
- Pinthus, Kurt: Zuvor. In: *Menseitsdämmerung*. Symphonie jüngster Dichtung. Hg. von Kurt Pinthus. Berlin [1922], S. V-XVI.
- Riha, Karl: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“. In: *Gedichte und Interpretationen*. Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Hg. von Harald Hartung. Stuttgart 1983, S. 118-125.
- Rühmkorf, Peter: Vorwort. In: 131 expressionistische Gedichte. Hg. von Peter Rühmkorf. Berlin 1976, S. 7-22.
- : Bemerkungen zu Jakob van Hoddis' „Weltende“. In: 131 expressionistische Gedichte. Hg. von Peter Rühmkorf. Berlin 1976, S. 61f.
- : Vom Liebes- und vom Lehrgedicht. Zur Lyrik Bertolt Brechts. In: ders.: *Dreizehn deutsche Dichter*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 93-106.
- Schuhmann, Klaus: Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen. Berlin/Weimar 1977.
- Socket, Walter H.: Brecht und der Expressionismus. In: Die sogenannten zwanziger Jahre. Hg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970, S. 47-74.
- Speirs, Ronald: Art. „Vom armen B. B.“ In: Brecht Handbuch. Hg. von Jan Knopf. Bd. 2: Gedichte. Stuttgart/Weimar 2001, S. 104-109.
- Felix Latendorf studiert im Master Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin
felix.latendorf@gmail.com

54 Ders.: Zur Lyrik, S. 102.

ZWEI NEUE BRECHT-INTERPRETATIONEN VON LACKERSCHMID/SCHLESINGER

Die beiden international bekannten Augsburger Musiker Stefanie Schlesinger und Wolfgang Lackerschmid (Foto: Agentur) haben zwei Brecht-Gedichte neu musikalisch interpretiert. Wir haben ihnen dazu einige neugierige Fragen gestellt, die sie bereitwillig beantwortet haben. (mf)

Ihr habt ein frühes und sehr bekanntes Gedicht mit sehr bekannter Vertonung gewählt, die „Erinnerung an die Marie A.“, und dazu ein spätes ziemlich unbekanntes, „Ach wie solln wir nun die kleine Rose buchen“, für das zumindest keine zeitgenössische Komposition bekannt ist. Welche Überlegungen haben eure Wahl geleitet?

W: Als Komponist kommt es mir vor allem darauf an, welche Texte mich zu einer musikalischen Umsetzung inspirieren. Die Vertonung der kleine Rose geht auf eine Auftragsarbeit zurück: Ein lyrisch-musikalischer Abend, bei dem thematische Überschneidungen in der Arbeit von Rilke und Brecht gegenübergestellt wurden.

S: Da ich in diesem Falle nur die Interpretin bin, war ich an der Auswahl der Texte nicht beteiligt. Meine Wahl darf ich nun innerhalb von Wolfgang Brecht-Vertonungen treffen. Er hat einige sehr spannende Texte musikalisch ganz unterschiedlich umgesetzt. Es werden also noch einige Veröffent-



lichungen folgen. Die Vertonung der „Marie A.“ liebe ich sehr wegen ihrer melodisch harmonischen Komplexität. Sie ist weniger direkt als das Original. Ich denke beides hat seine Berechtigung.

Gedichte wie diese haben mehrere Ebenen – eine Herausforderung für Literaturwissenschaftler. Beim Komponieren und Singen muss man sich wahrscheinlich für eine Ebene entscheiden?

S: So wie sich der Dichter für bestimmte Worte und Formulierungen entscheidet, wählt der Komponist dazu Töne im Spannungsfeld zur Harmonie. Es ist eher wie eine Reaktion auf das Wort als eine Interpretation. Diese bleibt wiederum mir überlassen, was ich bei Brecht besonders spannend finde. Ich entdecke immer wieder Neues in den Texten, je öfter ich sie singe,



Covergestaltung: Lisa Seifert, hipjazz music. – Beide Aufnahmen sind bereits auf youtube und allen gängigen Streaming- und Downloadplattformen veröffentlicht.

und genau das macht für mich einen guten Text aus. Die Ebenen wechseln und lassen immer wieder neue Blickwinkel zu. Die Rose entpuppt sich dann als ebenso spröde und pragmatisch, wie romantisch und sentimental.

W: Genau deshalb ist die Lyrikvertonung mit Jazzkompositionen ideal. Der Interpretation bleibt sehr viel individueller Spielraum, da in der Regel nur Melodie und Harmoniegerüst vorgegeben sind. Zwischenspiele, Voicing, Rhythmus, auch Variationen in der Melodie können beim selben Werk und den selben Interpreten jedes Mal zu einer anderen Interpretation führen.

Bei der Marie A. ergab sich bei der Aufnahme, dass jede Strophe einen anderen Charakter bekam. Beginnend mit Balladenstimmung bei der ersten Strophe, führt

die zweite in eine swingende Grundstimmung, um schließlich mit der dritten in einem verträumten Bossa-Nova Stil zu landen.

Welches Publikum, welches Ambiente habt ihr euch vorgestellt?

W: Habe mir einfach nur vorgestellt, wie die Musik klingt. Welches Publikum letztendlich davon berührt wird, ist oft überraschend.

S: Wir spielen diese Songs natürlich insbesondere in unserem Jazz-Umfeld, was bei der Ansage immer erst Erstaunen und nach dem Vortrag Beifall auslöst. Natürlich wäre es schön, die Brecht Community zu erreichen, sowie generell

Publikum außerhalb unserer Szene. Dass Spotify die beiden Songs in einer offiziellen Brecht-Playlist gelistet hat, macht da Mut.

Ihr habt ja schon früher Brecht-Texte vertont – knüpft ihr daran jetzt an oder geht ihr neue Wege?

S + W: Wir knüpfen daran an, da wir bisher noch keine der Vertonungen veröffentlicht haben. Wir waren uns immer etwas uneins, welche Art der Veröffentlichung die richtige ist. Nun haben wir uns entschieden: Es wird einige Singles geben, die wir erst einmal nur digital veröffentlichen werden, und als Krönung dann eine Vinyl LP.

War man bei Suhrkamp erfreut oder eher reserviert?

W: Sogar sehr erfreut. Man kannte mich dort bereits als Komponist und Interpret. ¶

HAPPY END? HAPPY END.

Joachim Lucchesi



Zeitgenössische Pressezeichnung (signiert von „Conny“) nach der Uraufführung 1929: die Stars Helene Weigel, Carola Neher, Oskar Homolka und Kurt Gerron (aus: Carl Niessen, *Brecht auf der Bühne*, Köln 1959, S. 25)

Das Stück stand zunächst unter keinem guten Stern. Trotz seines verheißungsvollen Titels erfüllten sich die hochgespannten Erwartungen des Produktionsteams und der Theaterdirektion in der Premierenacht nicht, die durch die *Dreigroschenoper* vorgeführte Erfolgsgeschichte noch einmal wiederholen oder gar überbieten zu wollen.

Die „Geschwister-Beziehung“ beider Werke ist nicht zu übersehen: hier wie dort agierende Verbrecher mit ihren Widerparts, der Bettlerarmee und der Heilsarmee, etliche das epische Theaterspiel unterbrechende Musikeinlagen durch singende Akteure, oder die Wahl von Weltmetropolen als Schauplätze – das London des ausgehenden 19. und das Chicago des beginnenden 20. Jahrhunderts. Der Zeit- und Ortswechsel verweist auf den Schritt aus der europäischen „Alten Welt“ in die Moderne verheißende „Neue Welt“, in den Sehnsuchtsort Amerika mit seinem „Happy Endings“ liefernden Filmimperium. Doch während die *Dreigro-*

schener-Premiere zum Ausgangspunkt eines weltumspannenden und beispiellosen Erfolgs wurde, provozierte *Happy End* vor allem mit seinem Schluss einen massiven Protest, der sich an scharfer Kapitalismuskritik entzündete. Und obwohl die Akteure (voran Carola Neher als „Lilian Holiday“) sowie die mitreißende Musik Kurt Weills vom Publikum und der Kritik bejubelt wurden – es reichte nicht aus, um dem Stück zu einem triumphalen Durchbruch am Theater zu verhelfen.

Hinzu kam, dass *Happy End* in eine bereits geführte Debatte über Fragen des geistigen Eigentums geriet, die Alfred Kerr mit eigenartiger Zeitverzögerung von einem Dreivierteljahr an der längst umjubelten *Dreigroschenoper* entzünden zu müssen glaubte, die aber nun dem neuen Stück entgegenschlug. Höchst verdächtig erschien der ominöse Hinweis auf dem Programmzettel zu *Happy End*, dass es sich um eine „Magazingeschichte von Dorothy Lane“ in

einer „deutschen Adaption von Elisabeth Hauptmann“ für die Bühne handeln würde.

Am 2. September 1929 hatte das „Stück mit Musik“ seine Premiere im Berliner Theater am Schiffbauerdamm. Verantwortlich zeichnete das bereits etablierte *Dreigroschenoper*-Team Bertolt Brecht, Kurt Weill, Elisabeth Hauptmann, Caspar Neher, Erich Engel, Theo Mackeben und die Lewis Ruth Band. In der Brecht-Literatur hält sich bis heute hartnäckig die Legende, es habe nur wenige Aufführungen bis zur Absetzung des Stücks gegeben. Doch erst am 1. Oktober verschwand es vom Spielplan – nach immerhin knapp einem Monat. Man wollte die Eintrittsgelder aus den Abonnements und der nach dem Premierenskandal ange-lockten Besucher schließlich noch einnehmen.

Danach wurde *Happy End* zu Lebzeiten Brechts und Weills nicht wieder aufgeführt. Zwar konnten die aus dem Stück ausgekoppelten Songs ein erfolgreiches Eigenleben auf der Bühne, im Rundfunk und auf Schallplatten führen (ähnlich der *Dreigroschenoper*), doch um das Bühnenstück selbst blieb es bis in die späten 1950er Jahre still – wobei die zwölf Jahre Nationalsozialismus mit seinem Verbot aller Werke Weills und Brechts das ihre dazu taten.

Das schnelle Verstummen der Aufführungen von *Happy End* hatte gravierende Folgen für die Materialien: ein der *Dreigroschenoper* ähnlich chaotischer Probenverlauf, eine auch hier praktizierte Arbeitsweise Brechts, das noch unfertige Stück aus dem Probenprozess heraus „kreativ“ abzuschließen, ein unter großem Zeitdruck arbeitender Weill, der deshalb etliche musikalische Änderungen nur mündlich übermittelte – dies waren nur einige Gründe, die zum Chaos in den Aufführungsmaterialien beitrugen.

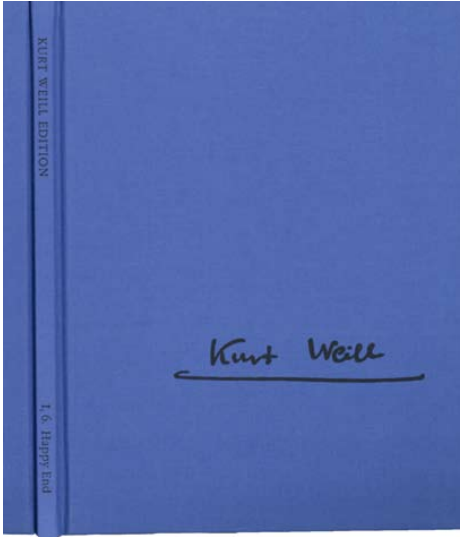
Doch der entscheidende Grund war, dass

das Stück nach seiner Premiere von keinem anderen Theater angefordert wurde, was eine sofortige Revision der Materialien bedeutet hätte – etwa die Fragen betreffend: Welche der unzähligen Änderungen im Probenverlauf müssen für nachfolgende Inszenierungen fixiert werden? Welchen der notierten Korrekturen, Einschüben und Ergänzungen kommt Verbindlichkeit zu? Welche Texte werden nun zur Musik gesungen und welche dramaturgische Lösung gibt es für den verworfenen Stückschluss? Für diese Fragen fehlten der Anlass und die damit verbundene Notwendigkeit einer gründlichen Revision – alles verblieb im Zustand des Unfertigen, Lückenhaften und Verschwundenen.

Erst 1932 stellten Elisabeth Hauptmann und Brecht einen Stücktext für den Verlag Felix Bloch Erben zusammen, in dem auch dokumentiert werden sollte, was dem Probenprozess geschuldet war. Doch vergaßen Hauptmann und Brecht wohl unbeabsichtigt das *Lied von der harten Nuss*. Zudem änderten sie das bei Publikum und Kritikern umstrittene Finale und strichen die Schlussnummer *Hosiannah Rockefeller*.

Die Suche nach verloren gegangenen Materialien setzte nach dem Zweiten Weltkrieg wieder ein. 1955 konnte Lotte Lenya anlässlich ihrer ersten Europareise autographe Musikmaterialien und eine Textkopie des 1. Akts ausfindig machen, die sich im Besitz des Berliner Dirigenten Hans Schindler befanden. Wie sie in seinen Besitz kamen, war nicht mehr stichhaltig zu klären. Ebenso besaß David Drew eine autographe Fassung von *Was die Herren Matrosen sagen*. Doch das von ihm und Lotte Lenya entdeckte Material verschwand auf bis heute rätselhafte Weise erneut.

Erst 1958 – nach Weills und Brechts Tod – stellte Felix Bloch Erben Berlin einen neuen Stücktext für den Theaterverleih her, während die Universal Edition Wien eine



Happy End. Kurt Weill Edition, Series I, Volume 6. Edited by Stephen Hinton and Elmar Juchem. New York: Kurt Weill Foundation for Music; European American Music Corp., 2020. 240 pp. (Critical Report 61 pp.) ISBN: 978-1-62721-904-4.

Abbildung © Kurt Weill Foundation for Music, New York, NY USA

Klavier-Direktion (Variante des Klavierauszugs) herausbrachte. Diese Ausgaben erfolgten ohne Beteiligung Elisabeth Hauptmanns, Lotte Lenyas und Helene Weigels – zumindest ist nichts über ihre aktive Mitarbeit bekannt. Auch geht aus dem Leihmaterial nicht hervor, in welchem Maße Originalquellen hinzugezogen wurden und welche Personen in den Redaktionsprozess involviert waren.

In einer Sammlung von Schriften Elisabeth Hauptmanns, die unter dem Titel *Julia ohne Romeo* 1977 posthum in der DDR erschienen, wurde erstmals eine Textversion von *Happy End* öffentlich zugänglich gemacht, die dem Bühnenmanuskript von 1958 folgt. Darin sind alle Songtexte (ausgenommen *Hosiannah Rockefeller*) in teils abweichender Anordnung enthalten.

Nach einer langen Odyssee des Stücks und seiner Aufführungsmaterialien liegt *Happy End* nun innerhalb der von der New Yorker *Kurt Weill Foundation for Music* edierten *Kurt Weill Edition* als kritisch revidierte Partitur mit eingeschlossenem Stücktext und separat gedrucktem *Critical Report* vor. Diese Edition war für die Herausgeber Stephen Hinton und Elmar Juchem ein schwieriges Unterfangen, welches geprägt war durch den Umstand, dass zum einen keine Textquelle vorlag, die den Stücktext vollständig enthielt, und zum anderen keine Musikquelle existierte, welche die gesamte Musik mit ihrem kompletten Gesangstext aufwies.

Die Textquellen zu *Happy End* bestehen aus zahlreichen Typoskriptblättern, Durchschlägen, handschriftlichen Einfügungen, Notizen und Korrekturen, die sich in Berlin teils im Bertolt-Brecht-Archiv, teils im Elisabeth-Hauptmann-Archiv befinden. Problematisch ist, dass das Material aus zeitlich verschiedenen Arbeitsphasen stammt und deshalb die Rekonstruktion von bestimmten Phasen der Bühnenarbeit mit ihren Zuordnungen schwierig macht. Alle Materialien weisen handschriftliche Einfügungen von Hauptmann, Brecht sowie von unbekannter Hand auf. Eine weitere Zuordnungsschwierigkeit ergibt sich aus dem Umstand, dass Brecht und Hauptmann Materialien aus *Happy End* auch für andere Projekte verwendet haben – für *Der Brotladen* und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Dieses Verfahren Brechts, bereits vorhandene Texte in neue Zusammenhänge zu integrieren, beschreiben die Herausgeber als „modulare Arbeitsmethode“.

Auch bei der Musik sahen sich die Herausgeber mit einer schwierigen Quellenlage konfrontiert. Denn alle Veränderungen, die Weill während der Proben vornahm, standen nicht unter dem Zwang, sofort nach der Premiere fixiert werden zu müssen. Sie könnten, so glaubte Weill, zu einem

späteren Zeitpunkt nachgetragen werden, wozu es aber nicht mehr kam. Ein anderer Bereich, der in die Editionsarbeit mit einbezogen wurde, sind Arrangements einzelner Lieder und Songs für unterschiedliche Besetzungen (z.B. für Gesang und Klavier oder für Salonorchester), die nach der Premiere für professionelle Vortragszwecke, aber auch für den häuslichen Amateurbereich herausgegeben wurden. Editorische Berücksichtigung fanden ebenfalls Produktionen der Schallplatten-Labels Electrola, Ultraphon und Orchestrola, die im Herbst 1929 zustande kamen und die sowohl einzelne Gesangsaufnahmen als auch reine Instrumentalversionen der Songs herausbrachten. Obwohl die Vermutung naheliegt, dass für diese populären Aufnahmen neue Arrangements benutzt wurden, lehnten sich diese jedoch stark an Weills Orchestrierung an.

Wegen des mangelhaften Überlieferungszustands entschlossen sich die Herausgeber deshalb zu einem „hybriden“ Arbeitsverfahren, indem sie verschiedene Musik- und Textquellen auf der Grundlage des von Hauptmann und Brecht 1932 erstellten Bühnenmaterials zusammenfügten und mit dem rekonstruierten Stückschluss verbanden. Weitere Eingriffe nahmen sie an zwei Musiknummern vor. Zum einen musste der fehlende Klavierpart für *Das Lied von der harten Nuss* ersetzt werden, zum anderen wurden zwei Versionen von *Surabaya Johnny* publiziert, von denen sich eine im Haupttext, die andere mit alternativer Orchestrierung im Anhang der Partitur befindet.

Die benutzten, verschwundenen, wieder aufgefundenen und erneut abhanden gekommenen Materialien, welche die besondere Werkgeschichte von *Happy End* prägen, werden in einer *Introduction* durch Hinton sorgfältig dargestellt und diskutiert. Es wird ein ausführlicher und klärender Überblick zur komplizierten Werkgeschichte wie zu

den überkommenen Materialien gegeben. Ausgehend von Hinton's Kontextualisierung des Stücks „im Schatten der *Dreigroschenoper*“ werden der kollektive Arbeitsprozess, die Entstehungsgeschichte, die Probenarbeit sowie ihre kreative Nutzung für die Weiterentwicklung des Stücktexts beschrieben; es folgen Beschreibungen der redaktionellen Herausforderungen und ihrer editorischen Lösungen. Daran schließt sich eine Darstellung der Rezeptionsgeschichte des Werks an, beginnend mit seiner Premiere und der dann folgenden Zeit des Verstumms und des Wiederentdeckens nach dem Zweiten Weltkrieg. Den Schluss bilden eine kritische Auswertung von Fachliteratur über *Happy End* sowie ein Kapitel über seine Aufführungspraxis. Verwiesen werden soll auch auf den *Critical Report*, in dem beide Herausgeber ihre Arbeit an und mit den Quellen detailliert diskutieren und damit ihre Editionsarbeit nachvollziehbar und überprüfbar machen.

Die vorliegende Partitur fügt erstmals das Noten- und Textmaterial in einer musikdramatischen Gesamtform zusammen, bei der im Stücktext alle Musiknummern in ihrer Partiturfassung wiedergegeben sind. Sie ist von großer Bedeutung ebenso für die Theaterpraxis wie für die Forschung, denn sie rekonstruiert das bislang nur unvollständig überlieferte Werk nachvollziehbar aus ihren Quellen heraus – oder, um beim Werktitel zu bleiben – sie stellt nach über 90 Jahren für *Happy End* das lang erwartete „Happy Ending“ dar. ¶

Dieser Beitrag erschien in abweichender Textfassung und englischer Übersetzung im Kurt Weill Newsletter, New York, Vol. 38, No. 1 (Fall 2020), pp. 10-11. Der Newsletter ist abonnierbar unter <https://www.kwf.org/pages/kurt-weill-newsletter.html>.

BRECHT

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



K1GG

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