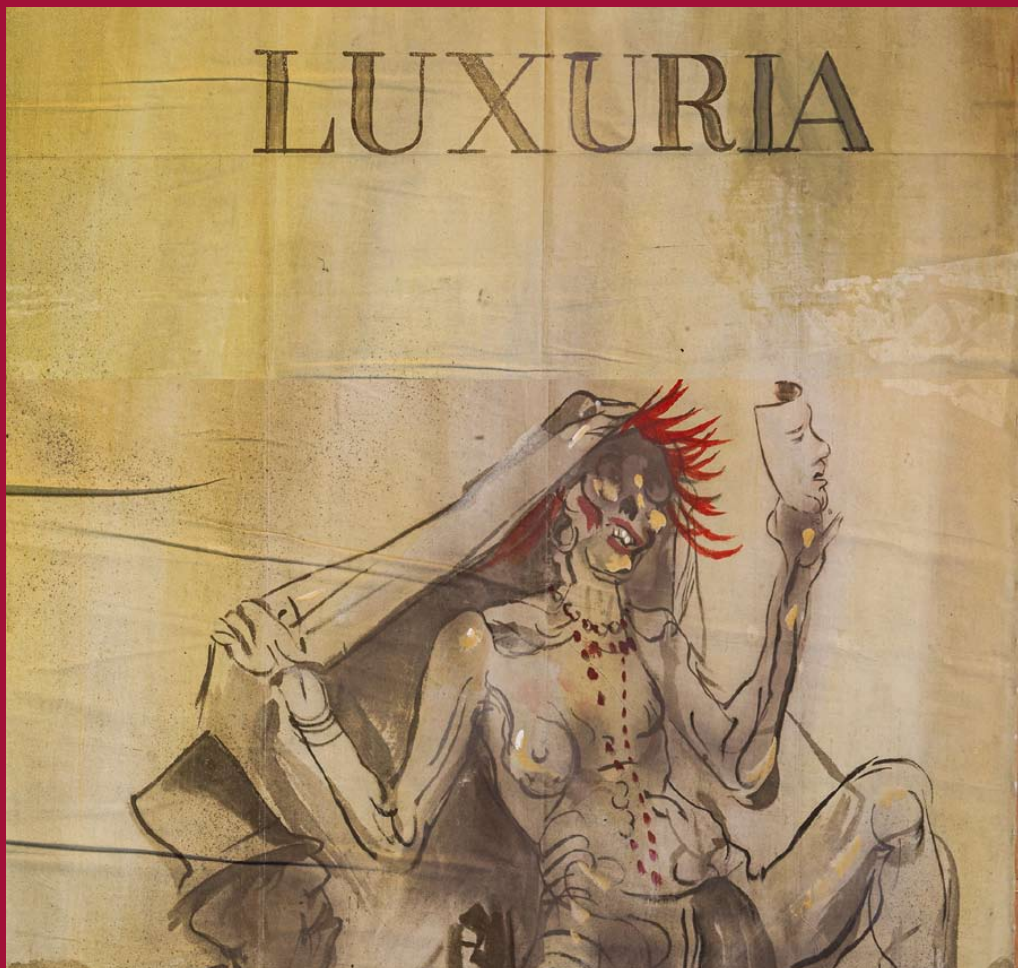


DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

30. JAHRGANG

HEFT 4/2023



GEOFFREY ABBOTT ÜBER BRECHT UND „SIEBEN TODSÜNDEN“ (FOTO)
ULRICH FISCHER ÜBER BRECHT UND ALEXANDER GRANACH
LARA TARBUK ÜBER „BRECHT ON LOVE AND WAR“ (OXFORD)
HELMUT G. ASPER ÜBER LOTTE LENYA UND JAN KNOPF

Wagner

BRECHT

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



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

BEGEGNUNGEN

Bertolt Brecht und Alexander Granach – Eine Entfremdung.	3
<i>Ulrich Fischer</i>	

MUSIK

Für Lenya! Gegen die Verschwörungserzählung von Jan Knopf	12
<i>Helmut G. Asper</i>	

Vielstimmig, mehrsprachig, divers Über Liebe und Krieg.	19
<i>Brecht on Love and War</i> am Sheldonian Theatre, Oxford, 14. Mai 2023	
<i>Lara Tarbuk (Oxford/Berlin)</i>	

Brechts Ballett	24
Sein Beitrag zu den „Sieben Todsünden“	
<i>Geoffrey Abbott</i>	

REZENSIONEN

Bilanzierender Sammelband	32
Ein Blick auf die wissenschaftlichen Kurztagungen der Kurt-Weill-Gesellschaft	
<i>Andreas Hauff</i>	

Film „Rechtsfindung“ von Johannes Hör (mf).	35
„Und was noch nicht gestorben ist“	36
Wie sich die Brechtforscher Hillesheim und Kiesel der Brechtforschung widmen	
<i>Dieter Henning</i>	

Karl Greisingers 16 gesammelte Texte über Brecht.	42
<i>Michael Friedrichs</i>	

BRECHT INTERNATIONAL

90 Jahre Brecht in Svendborg: Eine Lesung (mf)	43
Warum ich die „Kriegsfiabel“ in Augsburg studiere	44
<i>Sieun Ha</i> 하시은	

THEATER

Kreidekreise lassen sich auch neu zeichnen . 45 Brecht in Salzburg	
<i>Diana Zapf-Deniz</i>	

„Die Kleinbürgerhochzeit“ in den Wiener Kammerspielen	47
Ein vergnüglicher Nachmittag mit Bertolt Brecht	
<i>Ernst Scherzer</i>	

Das Ende der Empathie.	48
Christina Tscharyiski hat den Puntila am Berliner Ensemble inszeniert	
<i>Katrin Dollinger</i>	

Ausblick



Fürs nächste Heft haben wir u.a. ein Interview mit der neuen Leiterin des Brecht-Weigel-Hauses Buckow, Juliane Grützmaker, verabredet. Und natürlich: eine Vorschau aufs Brechtfestival 23.2.-3.3.2024. (Foto: mf)

„Da geht ein Mensch“ – die aufwühlende Beschreibung des eigenen Lebens bis zum Beginn seiner Schauspiellaufbahn, die Alexander Granach verfasst hat, geht einem nicht aus dem Kopf. Bis zum frühen Kennenlernen von Brecht in München hat er sie leider nicht fortgeführt. Über die hohe gegenseitige Wertschätzung der beiden, und wie die sich dann im kalifornischen Exil verflüchtigte, hat Ulrich Fischer gründlich recherchiert.

Wie das Zwischenmenschliche und die Interaktion von Künstlerinnen und Künstlern wirklich gewesen ist, das ist für uns Nachgeborene nur aus den Quellen nachvollziehbar, und da kann es erhebliche Interpretationsdifferenzen geben, wie sich am Fall Lotte Lenya zeigt – Helmut G. Asper kommt zu ganz anderen Ergebnissen als (in unserem vorigen Heft) Jan Knopf.

Der Augsburger Musiker und Brecht-Spezialist Geoffrey Abbott hat Nachforschungen über das Ballett „Sieben Todsünden der Kleinbürger“ von 1933 betrieben, an dem Brecht anscheinend gleich nach der Aufführung das Interesse verloren hat.

Was haben wir noch? Besprechungen von Inszenierungen (Kleinbürgerhochzeit, Kreidekreis, Puntilla), Rezensionen (Feliszewski, Greisinger, Weill), einen Bericht zu „90 Jahre Brecht in Svendborg“ und einen Forschungsbericht einer koreanischen Studentin in Augsburg. Und einen Filmhinweis: „Rechtsfindung“, eine Augsburger Szene aus „Furcht und Elend des Dritten Reiches“.

Frohes Lesen!

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 Heißenferer, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Geoffrey Abbott, Helmut G. Asper, Katrin Dollinger, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Dieter Henning, Ernst Scherzer, Sieun Ha, Lara Tarbuk, Diana Zapf-Deniz

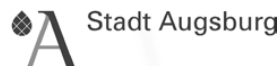
Titelbild: „Luxuria“ (Unzucht) ist eines der von Caspar

Neher für die „Sieben Todsünden“ entworfenen Banner

(Foto: Royal Pavilion Brighton Museum)

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die
Stadt Augsburg



bert brecht kreis · augsburg e.v.

Gefördert durch den
Bert Brecht Kreis
Augsburg e.V.

BERTOLT BRECHT UND ALEXANDER GRANACH – EINE ENTFREMDUNG

Ulrich Fischer

Lange hatte ihre Freundschaft gehalten. Begonnen hatte sie in den Wirren der Revolutionsjahre, als Alexander Granach unter Hermine Körner am Münchner Schauspielhaus vorübergehend tätig war, zu einer Zeit also, als auch Brecht in München aktiv war. Sie hatte sich während Brechts Berliner Zeit gefestigt und bewegte Zeiten überstanden, zunächst in Deutschland, dann auch über nahezu unüberwindliche Exilgrenzen hinweg.

Und so stand Alexander Granach am Montagmorgen des 21. Juli 1941 an der Anlegestelle 174 des Wilmington Docks im größten Westküstenhafen der USA, San Pedro, einem Vorort von Los Angeles. Zusammen mit Marta Feuchtwanger hatte er auf die kleine Reisegruppe, ein Mann, zwei Frauen, zwei Kinder, gewartet, die mit der „Annie Johnson“ den nicht einfachen Seeweg von Wladiwostok über Manila¹ überstanden hatte und deren bekanntestes Mitglied Bertolt Brecht war. Finanziert war das Unternehmen, so jedenfalls die Erinnerungen von Fritz Kortner, durch eine Gemeinschaftsanstrengung einiger „vorurteilsloser, begüterter Amerikaner“, von Kortner selbst, Dorothy Thompson, Oskar Homolka, Fritz Lang und Alexander Granach.²

Dieser war nach Jahren des Exils in Po-

LIST OR MANIFEST OF ALIEN PASSENGERS FOR THE UNITED STATES
S.S. ALABAMA
Passengers sailing from
1938

No.	Name	Age	Sex	Place of Birth	Occupation	Class	Remarks
1	BRECHT, BERTOLT	40	M	Germany	Actor	1st	
2	BRECHT, HERMINE	38	F	Germany	Actress	1st	
3	BRECHT, LOTTIE	12	F	Germany	Child	1st	
4	BRECHT, CHARLIE	10	M	Germany	Child	1st	
5	BRECHT, MARY	8	F	Germany	Child	1st	
6	BRECHT, ANNE	6	F	Germany	Child	1st	
7	BRECHT, ALICE	4	F	Germany	Child	1st	
8	BRECHT, EUGENE	3	M	Germany	Child	1st	
9	BRECHT, HELEN	2	F	Germany	Child	1st	
10	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
11	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
12	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
13	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
14	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
15	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
16	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
17	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
18	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
19	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
20	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
21	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
22	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
23	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
24	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
25	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
26	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
27	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
28	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
29	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
30	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
31	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
32	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
33	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
34	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
35	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
36	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
37	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
38	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
39	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
40	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
41	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
42	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
43	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
44	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
45	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
46	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
47	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
48	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
49	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
50	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
51	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
52	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
53	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
54	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
55	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
56	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
57	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
58	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
59	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
60	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
61	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
62	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
63	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
64	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
65	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
66	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
67	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
68	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
69	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
70	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
71	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
72	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
73	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
74	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
75	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
76	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
77	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
78	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
79	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
80	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
81	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
82	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
83	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
84	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
85	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
86	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
87	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
88	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
89	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
90	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
91	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
92	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
93	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
94	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
95	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
96	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
97	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
98	BRECHT, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
99	BRECHT, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
100	BRECHT, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	

len und der damaligen Sowjetunion, in der er nicht nur als Theater- und Filmschauspieler einige Bekanntheit erlangt hatte, sondern auch in die Fänge von Stalins Schergen geraten war, aus denen ihn nur seine Bekanntschaft mit Lion Feuchtwanger rettete, über die Schweiz am 25. Mai 1938 in New York mit der S. S. Washington angekommen. Das Einwanderungsregister führt ihn zweimal auf, denn nachdem er in Le Havre in der Touristenklasse eingeschifft hatte, stieg er in Southampton in die Erste Klasse um und auf.

LIST OR MANIFEST OF ALIEN PASSENGERS FOR THE UNITED STATES
S.S. ALABAMA
Passengers sailing from
1938

No.	Name	Age	Sex	Place of Birth	Occupation	Class	Remarks
1	GRANACH, ALEXANDER	40	M	Germany	Actor	1st	
2	GRANACH, MARTA	38	F	Germany	Actress	1st	
3	GRANACH, CHARLIE	12	M	Germany	Child	1st	
4	GRANACH, MARY	10	F	Germany	Child	1st	
5	GRANACH, ANNE	8	F	Germany	Child	1st	
6	GRANACH, ALICE	6	F	Germany	Child	1st	
7	GRANACH, EDWARD	4	M	Germany	Child	1st	
8	GRANACH, MARY	3	F	Germany	Child	1st	
9	GRANACH, ALICE	2	F	Germany	Child	1st	
10	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
11	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
12	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
13	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
14	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
15	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
16	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
17	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
18	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
19	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
20	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
21	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
22	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
23	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
24	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
25	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
26	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
27	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
28	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
29	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
30	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
31	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
32	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
33	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
34	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
35	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
36	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
37	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
38	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
39	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
40	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
41	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
42	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
43	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
44	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
45	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
46	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
47	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
48	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
49	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
50	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
51	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
52	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
53	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
54	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
55	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
56	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
57	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
58	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
59	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
60	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
61	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
62	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
63	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
64	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
65	GRANACH, MARY	1	F	Germany	Child	1st	
66	GRANACH, ALICE	1	F	Germany	Child	1st	
67	GRANACH, EDWARD	1	M	Germany	Child	1st	
68	GRANACH, MARY	1	F				

Später, 1918, habe ich Brecht kennengelernt. In München, wo ich am Schauspielhaus bei Hermine Körner engagiert war. Brecht war als Dramaturg bei Falkenberg an den Kammerspielen tätig. Er war geborener Augsburgener und kam manchmal zu uns ins Schauspielhaus, um den damaligen blutigen Anfänger, Alexander Granach, zu besuchen. Granachs erste Rolle bei Hermine Körner war mein Diener Grumio in Shakespeares "Widerspenstiger Zähmung". Brecht war ein sogenannter Typ und man liebte ihn all-gemein.

So beschrieb der Schauspieler Georg August Koch das Kennenlernen von Brecht und Granach in München. (Typoskript, Privatbesitz)

Warum er 1938 als Beruf nicht wie bei seiner ersten Einreise in die USA auf der Bremen „Actor“ angab, sondern sich als „Merchant“ bezeichnete, bleibt im Dunkeln.

Seine Erste Klasse-Passage hatte er, anders als die Brechtsche Reisegruppe, aus eigenem Vermögen bezahlt. Brüderliche Verwandte in und um New York waren die ersten Anlaufstellen gewesen, bevor er nach Los Angeles weiterreiste. Salka Viertel schrieb später über ihn: Alexander Granach „war, als Hitler die Macht übernahm, aus Berlin geflohen, hatte vier Jahre in Moskau verbracht und dann beschlossen, sein Glück in den Vereinigten Staaten zu versuchen. Es fiel diesem warmherzigen ukrainischen Juden ebenso schwer, sich an Hollywood anzupassen wie an das Leben in der Sowjetunion.“³

Doch dieser Befund scheint mir zweifelhaft. Nicht nur weil Alexander Granach schon 1931 für vier Wochen die USA und vor allem New York besuchte und darüber keineswegs nur negativ notierte:

„In diesen 4 Wochen habe ich alles das gelernt, was ich schon längst wusste, also kann von Enttäuschungen hier nicht die Rede sein. 4 Wochen Amerika: ich habe den Eindruck, als ob ich einen kleinen Ausflug von Berlin W nach Berlin N gemacht habe. Ich habe gar nicht diesen kolossalen Eindruck der großen

neuen Welt. Eigentlich bin ich enttäuscht, daß ich nicht in einem Haus wohne, das 333 Stockwerke hat, und daß der Flugverkehr noch nicht eingeführt ist, und daß in meinem Hotelzimmer noch nicht der Fernsehapparat da ist, mit dem ich in die Mandschurei sehen kann Also ich bin enttäuscht. Was

man in Berlin nicht sehen kann, kann man auch hier nicht sehen (aber), wenn man Berlin nicht sehen kann, ist es doch hier zu sehen, so zum Beispiel auf einer Seite der Stadt schöne breite Straßen, schöne geräumige Wohnungen, schöne wohlgenährte Menschen, in schönen Autos, auf der anderen Seite das Gegenteil, schmale schmutzige Gassen, finstere nasse Wohnungen und abgeflaute, abgemagerte, verletzte Gesichter, man sieht überall dasselbe Bild. Aus diesen heimatlichen Feststellungen können Sie ersehen, daß ich mich hier zu Hause fühle und nicht fremd. Was den Punkt Theater betrifft, ist die Sache auch sehr verwandt mit den deutschen Theatern bei uns ... Aus Kunsttempeln sind auch bei uns Amüsieranstalten geworden ... Man weiß, daß in jeder Spielzeit die Rotters ihre Singspiele, ihre Operetten herausbringen, man weiß, daß Reinhard jedes Jahr seine große Galavorstellung geben wird, mit viel Prunk und ein wenig Schimmel, man weiß, daß Piscator jedes Jahr ein Gesinnungsstück mit revolutionärer Weltanschauung spielen wird, man kennt die Spieler, der eine wird seinen Klassiker, der andere seine große komische Rolle spielen usw.“⁴

Bei Brecht hieß es unmittelbar nach seiner ersten Ankunft in New York am 15. Oktober 1935 noch: „alles recht gut. Leute nett.“⁵ Doch wenige Tage später hat sich das Bild bereits eingetrübt. In einem Brief vom 14. November 1935 an Margarete Steffin heißt es: „Im großen und ganzen ist die

3 Salka Viertel, Das unbelehrbare Herz, Frankfurt 2011, S. 320.

4 unveröffentlichtes Manuskript, zitiert nach Albert Klein/Raya Kruk, Alexander Granach: Fast verwehte Spuren, Berlin 1994, S. 96.

5 Brief von Mitte Oktober, GBA Briefe 1, Bd. 28, S. 529.

Stadt ziemlich unbewohnbar. Verkehrsmittel, Wohnung, Essen recht ungesund. Ohne reichliche Dosen Kino würden die Leute das nicht aushalten. (Nach dem Essen fressen sie Kohletabletten, um das durch allerhand Chemie am Verfaulen gehinderte Essen aus dem Magen zu kriegen.)⁶

Alexander Granachs Ankunft in seinem neuen Exilland war – anders als die seines Freundes Bertolt Brecht in Los Angeles⁷ – nicht unbemerkt geblieben, sondern hatte in New York immerhin ein kleines Presseecho gefunden. Nicht zuletzt deshalb, weil der von Joris Ivens und Gustav von Wangenheim 1935/1936 mit überwiegend deutschsprachigen Exilschauspielern, darunter auch Alexander Granach, realisierte Spielfilm „Kämpfer“/„Fighters“, der von Stalin kurz nach seiner Premiere zunächst vorübergehend verboten worden war, auch in New York aufgeführt wurde.⁸ Dennoch war es nicht einfach, in New York beruflich Fuß zu fassen. Doch er ließ sich davon wenig beeindrucken und wagte den Schritt nach Hollywood, der ihm wie nur einigen anderen deutschen (Film-)Schauspielern gelang.⁹ Zunächst wurde er von Paul Kohner, einem der einflussreichsten Agenten Hollywoods, unter Vertrag genommen. Diesem gelang es, die Bedenken von Ernst Lubitsch – auch in Hollywood existierten antisemitische und xenophobe Vorurteile – zu zerstreuen und Granach in einem Greta-Garbo-Film zu besetzen. Kohner später: „Lubitsch hatte große Bedenken zu überwinden, bevor er schließlich Felix Bressart und Alexander Granach für ‚Ninotchka‘ engagierte. Der Erfolg der beiden wirkte sich aber nur in bescheidenem Maße für

die anderen aus.“¹⁰ Möglicherweise war es bereits dieses kleine Erfolgserlebnis, das die Freundschaft zu Brecht eintrübte. Denn in einem Brief an Lotte Lieven vom 1.12.1940 schreibt Granach: „Über Ninotschka wollen wir nicht reden. Der Film ist dumm. Aber ich konnte mich nicht entsagen, mitzuspielen, aus reinen Geldgründen ... Meine Freund rümpfen alle die Nase. Aber im Himmel wird mir der liebe Gott und Karl M(arx) und alle großen Führer von Mütterchen¹¹ schon verzeihen. Deine Kritik¹² trifft mich nicht. It's allright.“¹³

„Bescheiden“, aber verglichen mit anderen exilierten Kollegen eben doch relativ erfolgreich, wenn es auch zunächst (glücklicherweise) keine Sprechrollen waren. Doch Granach wollte mehr und lernte, kundig bereits im russischen, polnischen, jiddischen, italienischen und naturgemäß deutschen Idiom, verbissen Englisch und wechselte von Paul Kohner zu Max Shagrín, einem gebürtigen Slowaken, der in den Vierzigerjahren in Hollywood zusammen mit seinem Zwillingbruder die erfolg- und einflussreiche Max Shagrín Agency betrieb. Max Shagrín gelang es, Alexander Granach in einigen Filmen zu besetzen.¹⁴

6 GBA, Bd. 28, Briefe 1, S. 532.

7 siehe dazu meine Darstellung in Dreigroschenheft 4/2022, S. 11.

8 Brecht erwähnt in einem Brief an Helene Weigel von Ende März 1935, während seines Besuches in Moskau, diesen Film mit der Bemerkung „Manuskript leider Wangenheim“. GBA, Bd. 28, Briefe 1, S. 496.

9 Z. B. Peter Lorre, Paul Henreid, Carl Esmond, Albert Bassermann, Curt Bois.

10 Paul Kohner in einem Interview mit Paul Schiller (Hollywood), unter dem Titel „Ausländer-boom in Hollywood“, in: Der Aufbau, 19. Februar 1943, S. 9.

11 „Mütterchen“ war Alexander Granachs zunächst positiver Kosenamen für sein vorübergehendes Exilland Sowjetunion, das er auch, nun allerdings ironisierend, nach seiner Flucht von dort verwendete.

12 Offenbar hatte auch Lotte Lieven Anstoß an Granachs Rolle in dem auch in der Schweiz gezeigten Film genommen.

13 Alexander Granach, Du mein liebes Stück Heimat. Briefe an Lotte Lieven aus dem Exil, herausgegeben von Angelika Wittlich und Hilde Recher, Augsburg 2008, S. 325 f.

14 *So Ends Our Night*; Regie: John Cromwell, *A Man betrayed*; Regie: John H. Auer, *Joan of Paris*; Regie: Robert Stevenson, *Auch Henker sterben (Hangmen Also Die!)*; Regie: Fritz Lang, *Wem die Stunde schlägt (For Whom the Bell Tolls)*; Regie: Sam Wood, *Voice in the Wind*; Regie: Arthur Ripley, *The Hitler Gang*; Regie: John Farrow, *Das siebte Kreuz (The Seventh Cross)*; Regie: Fred Zinnemann.

Als Marta Feuchtwanger und Alexander Granach die Gefährten aus längst vergangenen Zeiten auf amerikanischem Boden begrüßen konnten, konnten sie den Erfolg ihrer Bemühungen für Brechts Einreise feiern. „Wir haben hier Kontakt mit ihm [Bertolt Brecht, U.F.], er ist in Finnland, und es wird für ihn gekämpft. Fritz Lang schickt Geld und Feuchtwanger sorgt für das Herkommen. Hoffentlich klappt es.“¹⁵ Am 20. Mai berichtet er Lotte Lieven: „Brecht ist unterwegs hierher. Via Mütterchen bin sehr neugierig.“ Am 13.7.1941 heißt es: „von Brecht, der kurz vorher nach Finnland mit Weib, Kindern und Freunden verlassen hat, hören wir von unterwegs, dass die Freundin [Margarete Steffin, U.F.], (die krank war), in Moskau gestorben ist, und ihn mit Weigel und Kindern erwarten wir hier jeden Tag.“

Der Tag war, wie gesagt, der 21. Juli 1941, und nach der lang und bang erwarteten Ankunft schreibt Granach an Lotte Lieven:

„Er [Bertolt Brecht, U.F.] erzählt großartig. Ich habe ihm hier eine Wohnung gemietet [Argyle Avenue 1954, Hollywood, U.F.] und alles eingekauft von Salz und Pfeffer, Obst, Gemüse bis Klosett Papier sie wohnen in meiner Nähe, glaube noch nicht recht, dass sie einen Ruhepunkt unter den Füßen haben. Lassen dich herzlich grüßen. Er hat sich in jeder Beziehung großartig entwickelt und spricht so klar und ruhig und geschickt über alles, dass eine große Freude ist, ihm zuzuhören ... Bestelle den Schauspielern dort [in der Schweiz, U.F.] Grüsse von Brecht, die freuen sich dort darüber. Wir haben allen Grund, uns über jeden geretteten Menschen zu freuen. ... Brecht sagte gestern – ich will hier gar nichts, ich will nur ‚überwintern‘.“¹⁶

15 Alexander Granach, *Du mein liebes Stück Heimat. Briefe an Lotte Lieven aus dem Exil*, herausgegeben von Angelika Wittlich und Hilde Recher, Augsburg 2008, Brief vom 9.12.1940, S. 327 f.

16 ebenda, S. 349 f. Brecht selber schreibt unter dem 21. Juli 1941: „elisabeth hauptmann hat durch eine freundin ein flat für uns mieten lassen.“ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Erster Bd. 1938-1942, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt, 1973,

Am 7. August 1941 schreibt Granach an Lotte Lieven: „Weigel (Helene, ja, mein Gott, ich versuche alles zu verstehen, sie ist nett, aber ziemlich unnatürlich. Er sagte: Ich will ja nun überwintern. Er hat eine Menge neue Sachen geschrieben, wirklich großartig. Vielleicht genial für alle Fälle ist ein Wesen, sein Charakter, bewundernswert.“¹⁷ Auch in einem Brief vom 16. November 1941 klingt die Bewunderung durch: „Gestern war ich mit Döblins bei Brecht. Ich bin immer wieder fasziniert vom Brecht, von seiner Klarheit, seinem Charakter und seiner moralischen weltanschaulichen Stärke. Er schreibt immer schönere und größere Sachen und ist sehr, sehr weise. Sie [Helene Weigel, U.F.] ist ja ganz nett – aber ich habe immer das Gefühl nicht ganz ehrlich. Die Kinder einfach großartig. Klug, nett, sehr geschickt und bescheiden!“¹⁸

Man feierte zusammen Weihnachten: „abends, um den Baum, Elisabeth Bergner, Czinner, Feuchtwangers, Granach, später Lang“, heißt es bei Brecht.¹⁹ „sylvesterabend bei bergner, granach, feuchtwangers. herein tropft remarque mit einem mexikanischen hollywoodstar lupe vellesz ...“²⁰ In den Jahreswechsel fällt auch ein gemeinsamer Besuch Granachs und Brechts beim „Los Angeles Jewish Collective.“²¹

Als Mitte 1942 das Ausgehverbot für „feindliche Ausländer“, zu denen naturgemäß, denn so ist sie, die Bürokratie, auch die deutschen Immigranten gehörten, in Kraft trat, nutzte Alexander Granach die gewonnene Zeit, um zu beginnen, Skizze um Skizze seiner Jugend aufzuzeichnen. Elisabeth Bergner war begeistert und zeigte die Texte Brecht, „der mir [Alexander Gra-

S. 289. Wahrscheinlich ist mit der „Freundin“ Marta Feuchtwanger gemeint.

17 ebenda, S. 350 f.

18 ebenda, S. 356 f.

19 ebenda, S. 37

20 ebenda, S. 350.

21 James K. Lyons, *Bertolt Brecht in Amerika*, Frankfurt 1984, S. 282

nach, U.F.] sagte: ‚Schreiben, schreiben Sie, Granach, noch mehr, es ist großartig!‘²² Und einige Zeit darauf ‚Sind alle sehr begeistert, sogar Brecht und Feuchtwanger und Döb- lin.‘²³

Doch überschattet war, wie bereits angedeutet, das Verhältnis zwischen Brecht und Granach wahrscheinlich bereits wegen ‚einer großen Dummheit‘, nämlich seiner Rolle im schon genannten Ninotschka-Film. Ruth Berlau erzählte Hans Bunge 1959:

„Mit Alexander Granach habe ich ihn [Brecht, U.F.] nur über alltägliche Dinge sprechen gehört, und auch nur dann, wenn es unbedingt notwendig war. Ich glaube, er war nicht der Typ für Gespräche. Dann machte Granach in Amerika eine große Dummheit. Er übernahm eine Rolle in dem „Ninotschka“-Film mit Greta Garbo, einem Hetzfilm gegen die Sowjetunion. Fortan wurde der Name Granach von Brecht nicht mehr erwähnt. Vorher meinte Brecht ab und zu, wenn er ein Filmmanuskript schrieb, dass Granach diese oder jene Rolle spielen könnte. Aber nachdem er sich politisch schlecht verhalten hatte, war er für uns gestorben. In dieser Beziehung war Brecht unerbittlich.“²⁴

Die zeitliche Erinnerung Berlaus ist, wie hier nachvollziehbar dargestellt, offensichtlich falsch, was den Zeitpunkt des „Gestorbenseins“ angeht. Denn der Lubitsch-Film entstand schon 1939. Aber dass letzterer für Granach ein politischer Makel war, blieb auch ihm selbst nicht verborgen.²⁵

22 Alexander Granach, Du mein liebes Stück Heimat. Briefe an Lotte Lieven aus dem Exil, herausgegeben von Angelika Wittlich und Hilde Recher, Augsburg 2008, Brief vom 27. Juli 1942, S. 364.

23 ebenda, Schreiben vom 22. August 1942, S. 365.

24 Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau. Herausgegeben von Hans Bunge, Darmstadt/Neuwied 1985, S. 159.

25 Siehe Fußnote 12.



Alexander Granach (links) in dem Film „Ninotschka“ von 1939

Die Brecht-Granachsche Freundschaft sollte endgültig gerade an diesen schriftstellerischen „Eskapaden“ des Schauspielers zerbrechen, zumal sich in der Zwischenzeit einige Konfliktpunkte angesammelt hatten. Denn Alexander Granach hatte in Kalifornien und kurz vor seinem frühen Tod auch am Broadway in New York nicht nur mehr Erfolg und Publizität als Bertolt Brecht, sondern er war auch mit seinem Exilland und den dortigen politischen Verhältnissen wesentlich einverstandener als Brecht es jemals war.

In den Briefen an Lotte Lieven finden sich immer wieder anerkennende, bewundernde, ja euphorische Worte für die USA, ihr politisches System und die politische Führung. An Lieven schreibt er:

„Und trotzdem ich doch ein ‚Wartender‘ bin, lebe ich doch in einem freien Land mit freien Menschen Selbstverständlich hat das Land Probleme – aber von der berserkerhaften Bösartigkeit, die ich in Europa, inklusive Mütterchen – gesehen und erlebt habe – ist hier keine Spur Ein Neger kann an einer Ecke auf einer Kiste den Staat beschimpfen und wird deswegen nicht verhaftet, Und um halb vier nachts hat bei Mütterchen während der Prozesse, ein Volk nicht geschlafen, denn

man wußte nicht, wer aus dem Bett um diese Zeit geholt wird.“²⁶

„Ich lerne dieses Land jeden Tag mehr lieben. Du weißt, unser Präsident ist zum dritten Mal gewählt. Ein wahrhaft herrlicher Mensch und ganz großer Politiker ... Am herrlichsten sind die Arbeiter hier im Land. Stolz, gescheit, voll Würde und bewußt ihrer Freiheiten. Ich habe solche Menschen nie in Europa gesehen. Ich fange hier an zu begreifen, was Demokratie heißt.“²⁷

und später:

„Ich lege Dir Auszüge einer Rede unseres Vice-Präsidenten Wallace bei. Aus der Rede kann man sehen, nicht nur, was für ein großer Mann unser Präsident ist, sondern was für großartige Leute um ihn sind. Ein gesegnetes Land, und ich bin glücklich, die Chance zu haben bereits in einem Jahr hier Bürger zu werden.“²⁸

Auch über Kalifornien, seine Landschaft und sein Wetter waren die Ansichten krass unterschiedlich. Während Brecht, motiviert durch Hanns Eisler, die „Hollywood-elegien“ dichtet, „in diesem ewigen trübsinnigen Frühling von Hollywood“²⁹, fühlt sich Granach keineswegs elegisch, sondern ausgesprochen wohl.

Wenn Arnold Zweig in einem Brief vom 26. Juni 1946 an Lion Feuchtwanger schreibt:

„Ich halte die Verpflanzung von Leuten unseres Alters ins amerikanische Klima für eine Unternehmung, deren man sich nur befleißigen darf, wenn man entschlossen ist, unter vernünftigsten Einschränkungen im Kräfteverbrauch zu leben. Bruno Frank, Kurt Rosenfeld, Fritz Werfel und Alexander Granach,

das sind genug Proben amerikanischen Lebensverschleißes ...“³⁰

und in einem Brief vom 7. August 1947 hinzuzufügt:

„Von Hegemann bis Granach und Bruno Frank haben zu viele unserer Freunde viel zu jung abkratzen müssen – offenbar weil sie glaubten, sich in Amerika an Arbeitsstrapazen das gleich leisten zu können wie in unserer gemäßigten Zone.“³¹

... dann wirft auch das ein Schlaglicht auf die unterschiedlichen kalifornischen Lebenswelten: hier hektische Aktivität, dort Elegie.

Aufschlussreich für die sich abzeichnende negative Tendenz in der langjährigen Beziehung ist der Bericht Günther Anders' (das ist Günther Stern) über einen sommerlichen Besuch bei Brecht 1942.

„Da saß in Badehose, braun, zottig, und obeinig Gr., [Alexander Granach, U.F.] der Schauspieler; der bereits leer getrunkene cans Bier vor sich aufgebaut hatte, bei Brecht und wirkte neben ihm (nicht zuletzt, weil dieser angezogen und wie stets nüchtern war) wie ein Gorilla. Granach, der Brecht aufs tiefste bewundert, aber auf viel zu kindlich-impulsive und gierige Art eitel ist, als dass er sich auf den asketischen Gestus der Verfremdung einlassen, also darauf verzichten könnte, sich in seine Rollen hineinzuknien – also Granach ging hemmungsloser aus sich heraus, als er es schon Brecht gegenüber wagt.“

Und dann berichtet Anders von einer heftigen Kontroverse zwischen Granach und Brecht über das epische Theater, die keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, dass des Freundes Pathos mit Brechts Überlegungen zur Funktion des Theaters nicht kompatibel waren.³²

26 Alexander Granach, Du mein liebes Stück Heimat. Briefe an Lotte Lieven aus dem Exil, herausgegeben von Angelika Wittlich und Hilde Recher, Augsburg 2008, Brief vom 6.1.1940, S. 229.

27 ebenda, Brief vom 21.1.1941, S. 234.

28 ebenda, Brief vom 12.6.1942, S. 363.

29 Hanns Eisler: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht, S. 43.

30 Lion Feuchtwanger Arnold Zweig Briefwechsel 1933-1958, Band 2, Leipzig, 1984, S. 381.

31 ebenda, S. 448.

32 zitiert nach Erdmut Wizisla (Hrsg.), Begegnungen

Unerfreulich war möglicherweise auch das Aufeinandertreffen zwischen Brecht und Granach anlässlich einer von Helene Weigel organisierten Feier zum 65. Geburtstag von Alfred Döblin. Brecht bemerkte dazu unter dem 14. August 1943:

„heinrich mann hielt eine herrliche begrüßungsrede, kortner, lorre, granach lasen aus döblins büchern, blandine ebinger sang berliner chansons, steuermann spielte einen eislerschen satz am klavier und am schluß hielt döblin eine rede gegen moralischen relativismus und für feste maße religiöser art, womit er die irreligiösen gefühle der meisten fernden verletzte.“³³

Von Alexander Granach ist eine solch harsche Reaktion nicht bekannt. Mittlerweile hatte Alexander Granach seine Lebenserinnerungen bis 1920 so gut wie abgeschlossen. Gegen Ende befasst sich Granach in diesen mit seinem Aufstieg im Deutschen Theaterleben, das er, insbesondere was Max Reinhardt angeht, geradezu glorifiziert. Diese theatertheoretische Darstellung und die darin zum Ausdruck kommende Auffassung vom Schauspielern und die erfolgsorientierte Rigorosität und Konsequenz sich selbst und seiner Karriere gegenüber, die Granach zu einer brachialen, hochrisikanten schönheitschirurgischen Beinoperation trieb,³⁴ hat offensichtlich Bertolt erschüttert. Denn im „Journal amerika 12.8.1942 bis 5.11.1944“ heißt es unter dem 15. Oktober 1943:

„der schauspieler ALEXANDER GRANACH hat ‚erinnerungen‘ geschrieben. kind armer galizischer juden, bäckergehilfe, dann schauspielschüler, der sich in einer operation die x-beine gradbrechen lässt, damit er im trikot auftreten kann. ich erinnere mich seiner, wie

mit Brecht, Frankfurt 2014, S. 167 ff.

33 Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, Zweiter Bd. 1942–1955, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt 1973, S. 605; siehe dazu auch James K. Lyon, Bertolt Brecht in Amerika, Frankfurt 1984, S. 344.

34 Siehe dazu Granachs Schilderung in: Da geht ein Mensch, München 2007, S. 242 ff.

er in münchen um 1920 herum den shylock spielte, frech, aufdringlich, brüllend, daß der kronleuchter wackelte, sehr farbig. Die galizischen geschichten sind gut, nicht ganz so wahr, wie sie klingen, aber die schilderung des berufs! am ende, als höhepunkt, reinhards deutsches theater geschildert wie ein echtes hollywood (ganz richtig).³⁵ welch ein jammer, welche verwirrung! lässt sich die beine brechen, damit sie grad sind und dann das rückgrat, damit es krumm³⁶ ist.“³⁷

Spätestens jetzt war Granach für Brecht vorzeitig im wahrsten Sinne „gestorben“. Alexander Granach existierte für Brecht nicht mehr.

Auch die Beziehung der beiden zu Theodor Adorno dürfte die Entfremdung beschleunigt haben. Für Adorno war Alexander Granach ein Licht in der kalifornischen Tristesse: Er ist „eines der uns liebsten Menschen, die wir in der Emigration getroffen haben.“³⁸ Am 9. Februar 1943 war Granach bei den Adornos. Dort las er „in einer „großen Gesellschaft, die größte, die bis jetzt bei uns stattfand, zu Ehren des Schauspielers

35 Siehe dazu Granachs Schilderung in: Da geht ein Mensch, München 2007, S. 223 ff.

36 Ob Granach und Brecht der von Sybille Hubach, Das Krumme und das Gerade. Überlegungen zu Alexander Granachs Autobiographie Da geht ein Mensch, in: H. J. Schrader, E. M. Simon und Ch. Wardi (Hrsg.) The Jewish Self-Portrait in European and American Literature, Tübingen 1996 S. 187, 206) „mit aller Vorsicht“ gewagten psychoanalytischen Tiefen-Interpretation zugestimmt hätten: „Im Traum prophezeit der tote Vater dem Sohn: ‚Alles Krumme kann man gerade machen; eine Weisung, die, geradezu leitmotivisch den Bericht dieser Unternehmung grundiert. Aber es sind, in radikaler Umdeutung, Worte der äußersten Auflehnung gegen den alten Glauben, nämlich gegen die alttestamentliche Wahrheit: ‚Sieh an die Werke des Herrn, denn wer kann das gerade machen, was er krümmt‘, nach Kohelet 1,15 und 7, 13. In dieser Selbstermächtigung und Selbstbegründung ist der letzte Schritt aus der alten Bindung vollzogen.“, wird hier nicht beantwortet.

37 Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, Zweiter Bd. 1942–1955, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt 1973, S. 635.

38 Brief vom 23.4.1944, in: Theodor W. Adorno, Briefe an die Eltern. 1931–1951, Frankfurt 2003, S. 262.

Granach, ... aus seinem außerordentlich bedeutenden autobiographischen Roman (vor), den man am ehesten einem modernen Pöjatz vergleichen könnte ... Wir waren 27 Leute ...³⁹ Brecht war kurz zuvor für Monate nach New York aufgebrochen. Dass das Adorno-Brechtsche Verhältnis, trotz oder auch wegen vielfacher Exilkontakte, sich mehr und mehr eintrübte, ist den Lesern dieses Heftes mit und durch Blick in Brechts Arbeitsjournal 1942–1955 bekannt.⁴⁰

Bekannt ist den Lesern auch, dass Thomas Mann nicht zu den von Brecht geschätzten Autoren und Exilanten gehörte. Alexander Granach nahm auch ihm gegenüber eine konträre Position ein, wie ein kurz vor seinem Tod für den „Aufbau“ unter dem Titel „Dank an Thomas Mann“ verfasster, aber dort nicht (mehr) publizierter Artikel beweist:

„Ich lese ‚Das Gesetz‘ von Thomas Mann. Merkwürdig ist mir zumute. Die deutschen Faschisten morden uns, für sie sind wir die Verkörperung allen Bösen, und mit Gasfabriken versuchen sie uns von der Erde wegzubrennen ... Und der Deutsche Dichter Thomas Mann steigt herab zu unseren Urquellen und schafft in reiner Männlichkeit eine geistige Renaissance unserer alttestamentarischen Urahnen. Der Dichter erinnert die Welt daran, daß diese biblischen Urahnen die Moral und die Sittlichkeit und das Gesetz in dieser Welt begründet haben. Das ist ein geistiger und seelischer Trost. Der Dichter Thomas Mann benutzt die Wurzeln unseres Volkes, die Urquelle unseres Nwojs Awojssems, unsere Urahnen, um sein reifes Lebenswerk, um die Gedanken und Gefühl-Ernte seines Künstler-Daseins der Welt zu überliefern. Das ist ein geistiger und seelischer Trost für das jüdische Volk jetzt – und einmal wird es auch ein geistiger und seelischer Trost sein für das vom Faschismus gereinigte deutsche Volk Juden, wenn sie Thomas Mann lesen werden Trost empfinden

39 Brief vom 10.2.1943, ebenda, S. 182.

40 Vgl. dazu Frank Dietrich Wagner, Bertolt Brecht. Kritik des Faschismus, Opladen 1989, S. 322.

und ihn segnen, wie er uns mit seinem Werk segnet.“⁴¹

Auch räumlich kam es zu einer Entfernung zum ehemaligen Freund. Denn Granach gelang 1944 der Sprung an den Broadway. Als Tomasino in „A Bell for Adano“, das vom 6.12.1944 bis zum 27.10.1945 im Cort Theatre, heute James Earl Jones Theatre (138 West 48th Street) lief, hatte er einen vielbeachteten Erfolg. Bertolt Brecht erlebte das Kriegsende bekanntlich an der kalifornischen Westküste.

Granach allerdings war es nicht vergönnt, das Kriegsende zu erleben, ebenso wenig wie das Erscheinen seiner Lebenserinnerungen bei Doubleday, unter dem englischen Titel „There goes an actor“. Franz Höllering, über den ich im Dreigroschenheft 2/2022 schrieb, und der einer der letzten war, der den Schauspieler in New York kurz vor einer Blinddarmoperation traf, erfasste den tragischen Doppelsinn dieses Titels: Denn der englische Titel kann ja nicht nur das Schreiten eines Schauspielers bedeuten, sondern auch das Sterben.⁴² Am 14. März 1945 starb Alexander Granach an einer Lungenembolie nach seiner Blinddarmoperation.

Zwei Tage später titelte die New York Times im Innenteil: „A. GRANACH DEAD; STAGE, FILM ACTOR; Tomasino in ‚A Bell for Adano‘ at the Cort Theatre Was 54 -- Studied Under Reinhardt Did Anti-Nazi Play Learned English Here“.

Am 21. März schrieb Theodor Adorno an seine Eltern: „Unser lieber Freund Alex Granach ... ist auf eine ganz sinnlose Art gestorben. Embolie nach einer Blinddarmoperation. Wir sind unbeschreiblich traurig

41 Zitiert nach Albert Klein/Raya Kruk, Alexander Granach, Fast verwehte Spuren, Berlin 1994, S. 202 f.

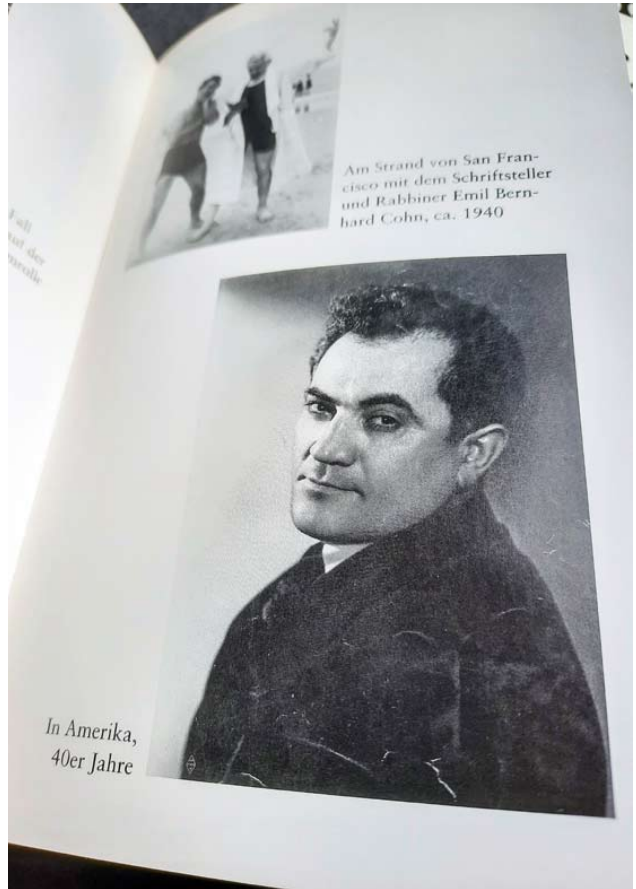
42 Franz Höllering, Der Schauspieler Alexander Granach. Ein Leben für das Theater, in Das Schönste, Heft Nummer V/1960, S. 56

darüber.⁴³ Von Brecht ist keine Äußerung über den Tod Granachs überliefert.

Der New Yorker „Aufbau“ brachte am 23. März einen einfühlsamen Nachruf von Manfred George: „In ‚Bell for Adano‘ hatte er nach vielen Erfolgen in Hollywood, mit der Gestalt des rebellischen Fischers Tommasino mit einem Schlag die Aufmerksamkeit New Yorks auf seine urwüchsige Gestaltungskraft gelenkt. Ein großer Aufstieg war ihm sicher. Hier ist eine genialische Kraft erloschen ...“ In der gleichen Ausgabe verabschiedete sich Elisabeth Bergner mit einem „letzten Gruß“: „Ich weiß nicht, was mich mehr unglücklich macht: dass ich Dich nicht mehr haben soll oder dass Du das Erscheinen Deines Buches und das Ende Hitlers nicht mehr erleben durftest. Du warst mein liebster und treuester Freund seit meinen ersten Berliner Tagen. Du hast für mich gekämpft – Du hast an mich geglaubt.“⁴⁴

Die deutsche Erstausgabe seiner Autobiographie erschien im September 1945 im „Neuen Verlag“ in Stockholm unter dem Titel „Da geht ein Mensch“. Sie erlebte eine Vielzahl von Ausgaben und Auflagen. ¶

Dank an Helmut G. Asper für kritische Hinweise, die ich (auch des begrenzten Platzes wegen) nicht alle berücksichtigen konnte.



Eine der Bilderseiten aus „Alexander Granach, Da geht ein Mensch. Autobiographischer Roman“, btb-Verlag 2007, 7. Aufl. (Foto: mf)

43 Theodor W. Adorno, Briefe an die Eltern. 1931–1951, Frankfurt 2003, S. 305.

44 digital verfügbar unter <https://archive.org/details/aufbau111945germ/page/n178/mode/1up?view=theater>

FÜR LENYA! GEGEN DIE VERSCHWÖRUNGSERZÄHLUNG VON JAN KNOPF

Helmut G. Asper

In seinem jüngsten Beitrag zur Urheberrechtsfrage der *Dreigroschenoper*¹ wiederholt Jan Knopf schon in der Überschrift zum dritten Mal im *Dreigroschenheft*² seine Behauptung, dass Lotte Lenya und Kurt Weill absichtlich die Schauspielerin Carola Neher als Interpretin des „Seeräuber-Jenny-Songs“ verdrängt hätten. Er beschuldigt Lenya, dass die

„Entfremdung‘ zwischen Brecht und Weill, die angeblich 1930 im Zuge des von Brecht dann so genannten ‚Dreigroschenprozesses‘ um die Verfilmung der Oper durch die Nero-Filmgesellschaft (Regie: Georg Wilhelm Pabst) begann, [...] ihren wahren Grund in der von Legenden umrankten Rolle [hatte], die Lotte Lenja (damals noch mit ‚j‘ geschrieben) spielte bzw. nicht spielte. Sie führte zu ihrer Identifikation mit der ‚Seeräuberjenny‘, der fiktiven Figur des gleichnamigen Lieds, eine seltsame Gleichung, die sich bis heute fortschreibt.“³

Aber an der in der Sekundärliteratur weit verbreiteten Verwechslung der Rolle der Hure Spelunken-Jenny und dem von der Darstellerin der Polly gesungenen „Seeräuber-Jenny-Song“ ist tatsächlich Brecht selber mit Schuld, dem bei Hurennamen immer wieder nur „Jenny“ einfiel, worauf Ernst Scherzer bereits hingewiesen hat.⁴ Lenya selbst hat im Gegenteil stets betont, dass die Rolle nichts mit dem Song zu

tun hat und dass er in der „Urfassung von Brecht“ von Polly gesungen wird.⁵

Ausgesprochen störend ist der von Knopf penetrant wiederholte Hinweis, dass Lenya das ‚j‘ in ihrem Künstlernamen im amerikanischen Exil durch ‚y‘ ersetzt hat, als ob das irgendwie verwerflich sei. Dabei liegt der Grund auf der Hand: Lenja wird mündlich im Englischen zu ‚lendʒa‘ verballhornt und deshalb hat Lenya nach ihrem ersten Auftritt in New York im Dezember 1935, bei dem sie noch als „Madame Lotte Lenja, chanteuse“ angekündigt wurde, die Schreibweise geändert, damit ihr Künstlername im Englischen wie im Deutschen gleich ausgesprochen wird. Als sie 1937 als „Miriam“ und „Witch of Endor“ in dem von Max Reinhardt inszenierten Bibeldrama *The Eternal Road* auftrat, für das Weill die Musik komponiert hatte, wurde im Programm ihr Name ‚Lenya‘ geschrieben und das ist seitdem die verbindliche Schreibweise.

Knopfs Herumhacken auf ‚j‘ oder ‚y‘ ist nur ärgerlich; schockierend dagegen ist, dass die Überprüfung seiner anderen Behauptungen und Beschuldigungen anhand der Fakten beweist, dass Knopf mit Hilfe von Fälschungen, Verkürzungen und Verdrehungen eine völlig irrationale Verschwörungserzählung gebastelt hat, in deren Dickicht er sich sogar selbst inzwischen verirrt.

Schon seine Behauptung, dass „Weill und Lenja derweil – in ihrem Briefwechsel der

1 *Wie Lotte Lenya zur Seeräuberin wurde. Seltsame Metamorphosen einer Liedfigur.* In: 3gh Nr. 3/2023, S. 16-21 (= Knopf 2).

2 *Volkssänger im Zeitalter des Wolkenkratzers.* In: 3gh Nr. 2/2022, S. 34-41, (= Knopf 1) und: *Jenny ist nicht Jenny oder ein Dreigroschenmissverständnis.* In: 3gh Nr. 2/2021, S. 28-31, (= Knopf 3).

3 Knopf 2, S. 18.

4 Ernst Scherzer: *Verwirrungen um Lotte Lenya.* In: 3gh Nr. 3/2021, S. 44-45.

5 *Lotte Lenya. Eine Autobiographie in Bildern.* Zusammengestellt und hrsg. v. David Farneth. Köln 1999, S. 58.



Zwei Screenshots von Lotte Lenya mit dem „Seeräuber-Jenny-Song“: Links 1966/67 in der amerikanischen TV-Sendung „The World of Kurt Weill“, rechts im Film „Die 3-Groschen-Oper“ 1930. (Screenshots: Helmut G. Asper)

Zeit – die größte deutsche Schauspielerin (so Brecht in seiner *Grabrede für CN* von 1928) zum ‚Neher-Schnucki‘ herab[würdigten], indem sie sich gegenseitig bestätigten, dass Carolas ‚hohe, spitze Stimme‘ nicht kräftig genug für Weills Kompositionen wäre“⁶, ist eine von ihm zusammengekleisterte Fälschung. Weills ironische Bezeichnung steht im Brief vom 27.1.1930 und bezieht sich eindeutig nur auf die private Situation von Carola Neher – anschließend berichtet Weill von Nehers „großem Erfolg“⁶ mit mehreren Songs bei einem Auftritt in der Novembergruppe – keine Spur einer negativen Bemerkung über ihre Stimme. Lenyas Charakterisierung von Nehers Stimme wiederum steht erstens in keiner Beziehung zu diesem Brief, sondern ist ein von Knopf aus dem Zusammenhang gerissenes Zitat aus dem Text *Kurt's Working Methods*⁷, den in den 1950er Jahren – also nach Weills Tod! – Lenyas zweiter Ehemann, der Schriftsteller George Davis, nach Erzählungen und Interviews mit Lenya verfasst hat.⁸ Im Briefwechsel Weill-Lenya ist daraus ein Abschnitt über *Happy End* in deutscher

Übersetzung publiziert und das vollständige Zitat beweist, dass Lenya in Wahrheit Neher lobt und ebenfalls von deren Erfolg berichtet: „Die Neher hatte eine hohe, spitze Stimme, aber sie war urmusikalisch und erntete [in „Happy End“] für ihre beiden Songs ‚Surabaya-Johnny‘ und ‚Matrosentango‘ Ovationen.“⁹ Dass Nehers Stimme „nicht kräftig genug für Weills Kompositionen“ wäre, ist pure Erfindung von Knopf, dem im Übrigen nicht einmal auffällt, dass Lenyas Charakterisierung mit seiner eigenen Beschreibung der „klirrenden Stimme“ Nehers durchaus übereinstimmt.¹⁰

Gefälscht ist auch Knopfs Behauptung über die angebliche „Hilfe Weills in der ‚Produktionsleitung‘“ des Films *Die 3Groschen-Oper*¹¹ und dass Weill dafür verantwortlich gewesen sei, dass in der Verfilmung der „Seeräuber-Jenny-Song“ von Lenya als Jenny gesungen wird. Denn Weill hatte rein gar nichts mit der Produktionsleitung zu tun, sondern gegen die „musikalische Gestaltung der Hochzeitsszene“ protestiert und die weitere Mitarbeit abgelehnt. Seiner Kla-

6 Knopf 2, S. 21

7 Brief v. 27.1.1930 in: *Sprich leise, wenn du Liebe sagst. Der Briefwechsel Kurt Weill/Lotte Lenya*. Hrsg. u. übersetzt v. Lys Simonette u. Kim H. Kowalke. Köln 1998, S. 69.

8 *Briefwechsel Weill-Lenya* a.a.O., S. 68 und S. 533.

9 Farneth *Lenya* a.a.O., S. 8. Davis hat sämtliche autobiographischen Texte Lenyas aus dieser Zeit geschrieben und Lenya hat sich auch später in Interviews daran gehalten.

10 *Briefwechsel Weill-Lenya*, a.a.O., S. 68

11 Knopf 1, S. 37.

ge gegen die Verwendung einer nicht von ihm komponierten Musik gab das Gericht in einem Teilverurteil statt.¹² Nach diesem juristischen Teilsieg verhinderte Weill zunächst die Aufführung des Films mit einer einstweiligen Verfügung, die er zurückzog gegen die Zahlung von 50.000 RM und „weil die Tobis sich verpflichtete, mich künftig für die Produktionsleitung heranzuziehen“, wie er in der *LichtBildBühne* vom 13.2.1931 erklärte.¹³ Diese Vereinbarung über zukünftige Filmprojekte verfälscht Knopf zur angeblichen Mitwirkung Weills an dem längst abgedrehten *Dreigroschenoper*-Film, der unmittelbar nach diesem Vergleich dann endlich am 19.2.1931 uraufgeführt wurde.

Der Grund für den Wechsel des „Seeräuber-Jenny-Songs“ von Polly/Neher zu Jenny/Lenya war, dass die „Tangoballade“, die Jenny ursprünglich singen sollte, aus Sorge vor Zensur und Boykott gestrichen wurde. Denn Ludwig Scheer, der Vorsitzende des Reichsverbandes der Deutschen Filmtheater, hatte gegen die Verfilmung der *Dreigroschenoper* vor allem wegen der angeblich „entsittlichenden“ Zuhälterballade öffentlich protestiert, nach Zensur gerufen und die Theaterbesitzer sogar zum Boykott aufgefordert¹⁴, was für die Filmfirma eine finanzielle Katastrophe bedeutet hätte. Deshalb hat der Regisseur G.W. Pabst im Drehbuch die „Tangoballade“ gestrichen und handschriftlich ersetzt mit „Ballade das Schiff mit den 50 Kanonen ...“¹⁵, weil dieser Song auch zur Jenny-Rolle passt. Bei seiner Kritik an diesem Tausch¹⁶ verweist Knopf auf Ernst Blochs 1929 erschienene Interpretation *Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper*, wobei er leider verschweigt, dass Bloch diesen Text ausdrücklich „Kurt Weill

und Lotte Lenja mit Gruß“¹⁷ gewidmet hat, was ein Indiz dafür sein könnte, dass Lenya das „Liedchen“ (Bloch) schon früher gesungen hat, was weder verwunderlich noch verwerflich wäre. Schließlich war Lenya als Brecht-Weill-Interpretin schon bekannt seit ihrem Auftritt im Songspiel *Mahagonny* beim Baden-Badener Kammermusikfest 1927, wo sie unter Brechts Regie als Jessie mit großem Erfolg den „Alabama-Song“ gesungen und beim Finale das Plakat „Für Weill“ geschwungen hatte. Zudem war der „Seeräuber-Jenny-Song“ seit der Integration in die *Dreigroschenoper* Gemeingut aller Polly-Darstellerinnen, angeführt von Roma Bahn und Charlotte Ander in der Uraufführung¹⁸, und stand seit der Veröffentlichung als Einzeldruck 1929¹⁹ ebenso wie alle anderen beliebten Nummern der *Dreigroschenoper* sämtlichen Schauspielerinnen und Diseusen für Konzerte, Schallplatten, Kabarett- und Musikveranstaltungen jeglicher Art zur Verfügung.

Knopf hat jedoch die fixe Idee, dass der „Seeräuber-Jenny-Song“ Carola Neher „gehörte“²⁰, weil sie den Song zuerst im Radio Silvester 1926 in der Fassung von F.S. Bruinier gesungen hatte. Um Nehers angeblichen Anspruch zu belegen, fälscht er in seinem jüngsten Beitrag im *Dreigroschenheft* auch den Bericht des Musikkritikers Hans Gutman²¹, wobei er Brechts

12 Knopf 2, S. 21.

13 Zit. nach: *Photo: Casparius*. Hrsg. v. d. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1978, S. 215.

14 Zit. nach: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 222.

15 Zit. nach: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 179f.

16 Faksimile des Drehbuchs in: *Photo: Casparius*, a.a.O., S. 275-383, S. 308 und 322.

17 Knopf 2, S. 21.

18 Ernst Bloch: *Lied der Seeräuberjenny in der ‚Dreigroschenoper‘* (1929). In: Ernst Bloch: *Literarische Aufsätze* (= *Gesamtausgabe* Bd.9), Frankfurt a.M. 1965, S. 392-396, S. 392.

19 Charlotte Ander hat im November 1928 Roma Bahn abgelöst als Polly. Faksimile des Theaterzettels v. 18.11.1928 bei David Farneth mit Elmar Juchem u. Dave Stein: *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*. München 2000, S. 99. Auch Lenya als Jenny wurde durch Cäcilie Lvovsky ersetzt, weil sie am Staatstheater in Feuchtwangers *Petroleumsinseln* spielte.

20 Joachim Lucchesi: *Die Dreigroschenoper*. In: *Brecht Handbuch*. Bd.1 *Stücke*. Hg. v. Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2011, S. 197-215, S. 202.

21 Knopf 2, S. 17.

Gitarre kurzerhand in Neher's Schallplatte verwandelt. Er behauptet: „Gutman hörte sich Brechts Lieder, gesungen von Carola Neher, in Helene Weigels Atelierwohnung der Spichernstrasse 16 erstmals auf der Platte an: ‚Das war vielleicht 1925 oder 1926 [...]‘“²² Das ist eine dreiste Fälschung, denn Gutman hat in Wahrheit über seinen Besuch erzählt: „Dann setzte Brecht sich hin – er trug eine Lederjacke und kaute auf einer Zigarre herum – und spielte auf seiner Gitarre und sang diese Lieder.“ So lautet das Zitat wörtlich in Otto Friedrichs Buch *Morgen ist Weltuntergang*²³, das Knopf selbst in seinem früheren Beitrag im *Dreigroschenheft 2/2022* auch korrekt mit Quellenangabe zitiert hat, woran er sich aber offensichtlich nicht mehr erinnert.²⁴

Auch Knopfs Behauptung, dass Weill und Lenya die Kritik von Alfred Kerr, der darin die ihm angeblich unbekannt und im Programm nicht genannte Schauspielerin einer der Huren besonders lobte, dazu benutzt hätten, „mit vereinten Kräften Entstehungsgeschichte der Oper ein wenig um[zuschreiben]“²⁵, um Carola Neher zu verdrängen, ist unwahr. Erstens haben Kerrs Kritik und sein Lob Lenyas mit der Entstehungsgeschichte der *Dreigroschenoper* rein gar nichts zu tun. Zweitens zitiert Knopf als Beleg Lenyas autobiographischen Text *Das waren Zeiten*²⁶, der erst sechs Jahre nach Weills Tod ebenfalls von George Davis geschrieben und 1956 zuerst auf Englisch publiziert wurde. Der Text beruht also auf

22 Hans Gutman änderte seinen Namen im amerikanischen Exil in John Gutman. Er war 1933 nach Frankreich und England und 1938 in die USA emigriert. Von 1950–1972 war er *assistant manager* an der damals von Rudolf Bing geleiteten Metropolitan Opera. Vgl. *Obituary John Gutman* in *New York Times* v. 11.8.1992.

23 Knopf 2, S. 17.

24 Otto Friedrich: *Morgen ist Weltuntergang. Berlin in den zwanziger Jahren*. Berlin 1998, S. 293f. Die amerikanische Originalausgabe *Before the Deluge* erschien 1972.

25 Knopf 1, S. 40.

26 Knopf 3, S. 31f.

mündlichen Mitteilungen Lenyas, die sich fast dreißig Jahre nach der Premiere der „Dreigroschenoper“ nicht an den genauen Wortlaut der Kritik erinnerte. Dass ausgerechnet Knopf, der selber Zitate bewusst aus dem Zusammenhang reißt und verfälscht, ihr das vorwirft, kann ich nur als grotesk bezeichnen. Zudem verschweigt er auch noch, dass Lenya in ihrem Bericht historisch richtig erzählt, dass Carola Neher von vornherein als Darstellerin der Polly vorgesehen war und dass sie „eine ideale Polly abgegeben hätte“, aber wegen Klabunds Tod für die Premiere absagen musste.

Bei einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kerrs Kritik müsste man auf den seltsamen Umstand eingehen, dass schon bei der Premiere dem Theaterprogramm ein Zettel mit Lenyas Namen beigelegt und die versehentliche Auslassung ihres Namens im Programm korrigiert worden war.²⁷ Die Kritiker Herbert Jhering, Paul Wiegler und Felix Hollaender haben alle in ihren Kritiken Lenya namentlich genannt – und nur Kerr soll diesen Ergänzungszettel nicht bekommen und nichts gewusst haben? Aber Knopf hinterfragt nicht, weshalb Kerr so prononciert den Unwissenden spielte, und er übergeht auch, dass Kerr gerade die Ähnlichkeit der Stimmen von Lenya und Neher betont – während er selbst genau das Gegenteil behauptet und Weill sogar vorwirft, dass er bereits für die Premiere der *Dreigroschenoper* die „musikalischen Arrangements längst nach seinem Gusto, die Lotte, aber nicht Carola entsprachen, eingerichtet hatte.“²⁸ Auch diese Behauptung ist durch nichts belegt und auch völlig unsinnig, weil Lenya in der Uraufführung weder die „See-

27 Lotte Lenya-Weill: *Das waren Zeiten!* In: *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. Hg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1960, S. 220–225. Erstveröffentlicht u. d. T.: *That Was a Time!* In: *Theatre Arts*, Nr. 5/1956. Bei der Bearbeitung der deutschen Fassung hat Lenya lediglich einige für amerikanische Leser nötige Erklärungen gestrichen und sich sonst an die Vorlage gehalten.

28 Scherzer, a.a.O., S. 44.

räuber-Jenny“ noch irgendeinen anderen Song der Polly sang, sondern lediglich die von vornherein für die Rolle der Jenny geschriebenen Stücke, wobei ihr Solo mit dem „Salomon-Song“ vor der Premiere gestrichen wurde, weil die Aufführung zu lang dauerte – weshalb also hätte Weill die Polly-Songs für Lenyas Stimme bearbeiten sollen? Aus der Luft gegriffen ist auch Knopfs Behauptung, dass Weill angeblich dafür „sorgte, dass Lotte auch alle Songs der *Dreigroschenoper* für die Schallplatten-Industrie intonierte“²⁹, um Carola Neher zu verdrängen. Denn dass Lenya in der im Dezember 1930 produzierten Querschnitt-Aufnahme der *Dreigroschenoper* die Songs sowohl von Polly wie von Jenny singt, war kein Weill-Lenya-Komplot, sondern geschah eindeutig mit Brechts Einverständnis, der selbst für diese Aufnahme die von Kurt Gerron gesprochenen Zwischentexte geschrieben hat.³⁰ Auf dieser Schallplatte singt Lenya den verkürzten „Seeräuber-Jenny-Song“ als Polly, denn das Lied steht zwischen der „Moritat“ und dem „Kanonen-Song“ und wird angekündigt mit den nur leicht veränderten Worten von Polly als „Lied eines kleinen Abwaschmädchens in einer Vier-Penny-Kneipe, genannt Jenny, die Seeräuber-Braut.“³¹ Weder mit dieser einzigen Schallplatten-Aufnahme des Songs von Lenya vor 1933 noch mit ihrem Auftritt in der Verfilmung wurde Carola Neher verdrängt, von der es 1929 bereits zwei veröffentlichte Schallplatten-Aufnahmen mit dem „Seeräuber-Jenny-Song“ gab.³²

Die verschiedenen Schallplatten sowie die

29 Knopf 2, S. 19.

30 Knopf 3, S. 31.

31 Werner Hecht: *Brecht Chronik. 1898-1956*. Frankfurt a.M. 1997, S. 297.

32 Auf YouTube ist die Aufnahme eingestellt: https://www.youtube.com/watch?v=TF_jtz0kP9s. Der Text ist eine Variante von Pollys Ankündigung ihres Vortrags in der Hochzeitsszene. Vgl. *Die Dreigroschenoper*. In: Bertolt Brecht: *Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927-1933)* (= B.B. *Stücke III*). Frankfurt a.M. 1962, S. 37.

Film- und Bühnenrollen von Neher und Lenya in anderen Brecht-Weill-Stücken bis 1933 belegen vielmehr, dass beide bekannte und auch von Brecht anerkannte Interpretinnen seiner Stücke und seiner Songs waren. Keine verdrängte die andere, keine von ihnen wurde mit einer Rolle oder mit einem Song identifiziert und beide waren überdies als Schauspielerinnen auch in Werken anderer Dramatiker erfolgreich.³³

Carola Neher's Einspielung des Songs im Mai 1929 ist im Zusammenhang mit der Wiederaufnahme der *Dreigroschenoper*-Inszenierung und ihrer Übernahme der Polly-Rolle aufgenommen worden – was Knopf zu der weiteren abstrusen und unbewiesenen Behauptung inspiriert, „dass Alfred Kerr in ihrem Gesang endlich das Plagiat Villons zu identifizieren vermochte.“³⁴ Abgesehen davon, dass Alfred Kerr in Sachen Literatur sicher keine Nachhilfe von Carola Neher benötigte, hat er seinen Artikel *Brechts Copyright* schon am 3. Mai 1929 veröffentlicht und darin auch gegen die Wiederaufnahme polemisiert, die erst am 12. Mai 1929 Premiere hatte.³⁵ Kerr bezog sich mit seiner Plagiats-Beschuldigung auch gar nicht auf die Aufführung, sondern auf die Broschüre *Brecht: Die Songs der Dreigroschenoper*, die mit dem Vermerk *Copyright 1929* versehen war, den Kerr, bildlich gesprochen, Brecht mehrfach genüsslich um die Ohren schlug.³⁶

33 Neher's erste Aufnahme des Lieds 1927 wurde nicht veröffentlicht, sie hat 1928 und 1929 das Lied erneut aufgenommen. Vgl. Albrecht Dümling: *Von wem stammt „Die Seeräuber-Jenny“? Quellen, Rezeption und Reaktionen*. In: 3gh Nr. 3/2017, S. 13-27, S. 25.

34 Vgl. Farneth: *Lenya*, a.a.O. S. 41-88 u. 233-245 und Klaus Völker: *Carola Neher*. In: *Carola Neher gefeiert auf der Bühne gestorben im Gulag*. Hg. v. Bettina Nir-Vered u.a. Berlin 2016, S. 31-100.

35 Knopf 2, S. 18.

36 Alfred Kerr: *Brechts Copyright*. Berliner Tageblatt v. 3.5.1929, zit. n. *Dreigroschenbuch* a.a.O., S. 202-204. Der von Knopf genannte Termin 9. Mai war eine Voraufführung ohne Presse, die eigentliche Premiere fand erst am 12. Mai statt, vgl. Völker, a.a.O.

Besonders peinlich sind Knopfs persönliche Diffamierungen von Lenya, der er unterstellt, dass sie den Song deshalb für die Jenny-Rolle usurpierte, weil sie „einfach nicht hübsch genug für die Polly“ gewesen sei.³⁷ Mehrfach stellt er der „schönen Carola“³⁸ unvoreilhaft angebliche Beschreibungen von Lenyas Äußerem gegenüber, die sich jedoch als gefälscht erweisen: Die von Bob Dylan 1961 als eine „etwas maskuline Frau im Gewand einer Putzfrau“ beschriebene Sängerin der ‚Pirate Jenny‘ in der *Threepenny Opera*-Aufführung im Theater De Lys war keineswegs „Lotte Lenya nämlich“³⁹, wie Knopf behauptet. Dylan selbst nennt in den *Chronicles* keinen Namen⁴⁰ und er kann Lenya 1961 auch gar nicht in dieser Rolle gesehen haben, weil sie die berühmte Aufführung, die von September 1955 bis Dezember 1961 sagenhafte sechs Jahre gespielt wurde, bereits im April 1956 verlassen hatte.⁴¹ Im Laufe der Jahre wurde die Rolle von sechs anderen Schauspielerinnen übernommen, darunter die 1933 vor den Nazis geflohenen deutschen Schauspielerinnen Grete Mosheim und Dolly Haas, sowie die nach 1950 in die USA ausgewanderte Schauspielerin Christiane Felsmann.⁴²

Auch an dem von Knopf angeführten, aber nicht nachgewiesenen angeblichen Zitat Marc Blitzsteins⁴³ über Lenyas Äußeres und ihre Stimme sind erhebliche Zweifel angebracht. Denn das Zitat stimmt fast wörtlich überein mit Daniel Spotos Beschreibung der 68 Jahre alten Lenya – aber in Maske und Perücke des ‚Fräulein Schneider‘⁴⁴ in dem Musical *Cabaret*, die Lenya, für die

die Rolle geschrieben worden war, in der Broadway-Inszenierung von November 1966 bis September 1969 in fast allen 1165 Vorstellungen gespielt hat.⁴⁵ Aber Marc Blitzstein kann Lenya in dieser Rolle nicht gesehen haben, weil er bereits 1964 gestorben ist – wo also hat Knopf das Zitat her? Hinzu kommt, dass der von Knopf zitierte Satz über Lenyas Stimme ebenfalls wörtlich übereinstimmt mit einer von Spoto im Zusammenhang mit *Cabaret* abgekürzt zitierten Äußerung von Lenya selbst,⁴⁶ die 1962 in einem Interview erzählte: „Ein Freund sagte einmal: Ich liebe diese Stimme; sie liegt eine Oktave unter einer Kehlkopfentzündung.“⁴⁷ Im vollen Wortlaut und auch im Text bei Spoto wird also Lenyas Stimme eindeutig positiv beurteilt, was Knopf durch die Kürzung ins Negative verdreht. Außerdem betrifft diese Charakterisierung erst Lenyas im Alter dunkler gewordene ursprünglich „hohe, helle Stimme“,⁴⁸ die Marc Blitzstein 1935 als „unverbildete liebliche Stimme wie ein Knabensopran“⁴⁹ beschrieb. Er hatte Lenya gehört bei ihrem ersten Auftritt in den USA am 17. Dezember 1935 im Konzert der League of Composers „In Honor of Kurt Weill“, in dem Lenya vier Songs aus *Mahagonny*, einen aus *Marie Galante* und aus der *Dreigroschenoper* „Barbarasong“ und „Seeräuberjenny“ gesungen hat.⁵⁰ Erst drei Jahre später hat Lenya den Song wieder gesungen, bei ihrem Gastspiel im New Yorker Nachtclub *Le Ruban Bleu* im April/Mai 1938, wo sie mit einem Programm von alten und neuen Songs von Weill (und auch einem für sie geschriebenen Lied von Blitzstein) auftrat. Sie

37 Lucchesi: *Dreigroschenoper*, a.a.O., S. 201.

38 Knopf 3, S. 30.

39 Knopf 1, S. 37.

40 Knopf 1, S. 40. Auch Dümling, a.a.O. S. 28 behauptet fälschlich, dass Dylan Lenya als Jenny sah.

41 Bob Dylan: *Chronicles*. Volume One. New York u.a. 1971, S. 272ff.

42 Farneth: *Lenya*, a.a.O., S. 239.

43 <https://www.ibdb.com/broadway-production/threepenny-opera-13510#Replacements>.

44 Knopf 2, S. 21.

45 Donald Spoto: *Die Seeräuber-Jenny. Das bewegte Leben der Lotte Lenya*. München 1990. S. 11. Der deutsche Titel ist ein Zusatz des Verlags, der amerikanische Originaltitel war schlicht: *Lenya. A Life*.

46 Spoto, a.a.O., S. 350ff.

47 Spoto, a.a.O., S. 12

48 Farneth: *Lenya*, a.a.O., S. 15.

49 Spoto, a.a.O., S. 96. Auch Lenyas frühe Schallplatten-Aufnahmen und ihr Filmauftritt beweisen dies.

50 Blitzstein in *Modern Music*, zit. n. Farneth, *Lenya*, a.a.O., S. 89.

hat dabei keineswegs „Erfolge genoss[en]“ wie Dümling meint,⁵¹ denn trotz vereinzelter Anerkennung von Besuchern wie Marlene Dietrich und Cole Porter war das Engagement kein Erfolg, es wurde nicht verlängert, Lenya bekam auch keine neuen Angebote und ist drei Jahre lang nicht mehr aufgetreten.⁵² Den „Seeräuber-Jenny-Song“ sang sie neben anderen Brecht-Weill-Liedern öffentlich nur noch einmal 1943 in der von Ernst Josef Aufricht und Manfred George organisierten Kundgebung „We Fight Back“ anlässlich der „10. Wiederkehr der Bücher-Verbrennung“⁵³, und nach dem Durchfall mit Weills Musical *The Firebrand of Florence* 1945 ist Lenya erneut fünf Jahre lang nicht mehr aufgetreten.

Nach Weills Tod 1950 hat George Davis Lenya dazu überreden müssen, wieder aufzutreten und in Marc Blitzsteins neuer *Threepenny Opera*-Adaption die Jenny zu spielen. Blitzstein hat in seiner englischen Neubearbeitung den „Pirate-Song“ in die Jenny-Rolle integriert und den Song auch mit einem neuen Zwischentext als Traum von Jenny angekündigt. Für diese Verschmelzung des „Pirate-Song“ mit der Jenny-Rolle ist allein Blitzstein verantwortlich – und nicht Weill oder Lenya und es hat auch rein gar nichts mit Carola Neher zu tun. Diese Änderung geschah mit Brechts Einverständnis, der Blitzsteins Bearbeitung und damit auch die neue Gestaltung der Jenny-Rolle ausdrücklich genehmigt und in einem Brief an Blitzstein dessen Adaption sogar als „großartig“ gelobt hat.⁵⁴ Lenya hat den „Pirate-Song“ als Jenny erst in einer konzertanten Aufführung 1952 gesungen und dann von März bis Mai 1954 und von September 1955 bis April 1956 in der legendären Aufführung im Theater De Lys. Durch den ungeheuren Erfolg

dieser Produktion, der auch auf Schallplatte verewigt ist, wurde der „Pirate-Song“ zu einer Art Erkennungsmelodie von Lenya, die sich selbst aber nie weder mit dem „Seeräuber-Jenny-Song“ noch mit der Jenny-Rolle identifiziert hat, die sie auch eindeutig als „Nebenrolle“⁵⁵ bezeichnet hat. Lenyas unermüdliche Bemühungen um die Renaissance des Gesamtwerks von Weill,⁵⁶ ihre zahlreichen verschiedenen Theater- und Filmrollen, ihre vielen Schallplattenaufnahmen und ihre Erfolge auch in Werken anderer Autoren⁵⁷ verdeutlichen, dass man Lenya nicht auf diese Rolle oder diesen Song reduzieren kann und darf – und dass diese charismatische Künstlerin es schon gar nicht nötig hatte, Komplote zu schmieden, um jemand anderen zu verdrängen.

Eigentlich müsste man Lenya gegen das ihr angeheftete Klischee der Seeräuber-Jenny – ob fiktiv oder real – verteidigen, statt sie wie Knopf zu attackieren und zu diffamieren. Es ist nichts weniger als ein Skandal, dass Jan Knopf aus Fälschungen, Verdrehungen und Verkürzungen eine derartige Verschwörungserzählung gebastelt hat, die schleunigst ein für allemal im Papierkorb entsorgt werden muss. ¶

51 Faksimile des Programms bei Farneth: *Weill*, a.a.O., S. 167.

52 Dümling, a.a.O., S. 27.

53 Vgl. <https://www.kwf.org/lotte-lenya/>

54 Vgl. *We Fight Back*. In: *Aufbau* v. 9. April 1943, S. 14.

55 Brief Brechts an Blitzstein v. 14. Juni 1955. In: GBA Bd. 30 (= Briefe 3), S. 355. Brecht kannte und schätzte Blitzstein schon seit seinem USA-Aufenthalt 1935; vgl. James K. Lyon: *Bertolt Brecht in Amerika*. Frankfurt a.M. 1984, S. 32ff.

56 Zit. nach Farneth, *Lenya* a.a.O., S. 132.

57 Zur Weill-Renaissance in den 1950er Jahren vgl. Ronald Sanders: *Kurt Weill*. München 1980, S. 393ff.

VIELSTIMMIG, MEHRSPRACHIG, DIVERS | ÜBER LIEBE UND KRIEG

Brecht on Love and War am Sheldonian Theatre, Oxford, 14. Mai 2023

Lara Tarbuk (Oxford/Berlin)



Am 14. Mai 2023 fand im *Sheldonian Theatre* der Universität Oxford unter dem Titel *Brecht on Love and War* ein einzigartiger Theaterabend statt, der in sich ein Kollektiv von über fünfzig Künstlerinnen und Künstlern vereinte; in Dichtung, Direktion, Gesang, Konzert, Videokunst, Übersetzung, Komposition und Rezitation trat damit ein Kollektiv unter Brechts Namen zusammen, dabei jedoch keineswegs hinter diesen zurück. Schon in seiner Aufteilung begann sich der Abend vom eigenen, prominenten Namensgeber zu lösen. In einem ersten, um das Werk von Kurt Weill angeordneten Teil bot der Sänger Marc Almond, begleitet vom Orchester der *Bauhaus Band* sowie den *Bauhaus Singers*, populäre Musikstücke aus den 1920er, 30er und 40er Jahren dar;

Das Publikum im Sheldonian Theatre während der Aufführung (Foto © Phil Hardman)

darunter nicht nur solche, an denen auch Brecht seinen Anteil hatte. Der zweite Teil des Abends gruppierte sich um das Werk von Hanns Eisler, dessen *Bilder aus der Kriegsfibel*, zusammen mit Rezitationen, Neuvertonungen und Neuinterpretationen ausgewählter Lieder und Gedichte Brechts, sowie Kurzfilmen von Studierenden der *Ruskin School of Art*, zur Aufführung kamen. Bestärkt durch die eindrucksvolle musikalische Begleitung des unter Leitung von John Harle spielenden Orchesters, hielt die weite thematische Klammer von Krieg und Liebe das vielseitige Repertoire dieses Abends erfolgreich zusammen. Dieser Vielseitigkeit



Sänger Marc Almond und das Orchester der Bauhaus Band
(Foto © Phil Hardman)

bleibt auch das schlaglichtartige Vorgehen der folgenden Besprechung geschuldet, welche sich auf eine Auswahl an Darbietungen aus dem umfangreichen Programm des Abends beschränkt.

Die Mehrsprachigkeit der *Kriegsfibel*

Den Ausgangspunkt des Projekts bildeten Hanns Eislers *Bilder aus der Kriegsfibel* – so Tom Kuhn, der gemeinsam mit John Harle Regie geführt hat. In deren vollständiger Aufführung erreichte der Abend, zweifelsohne, einen seiner Höhepunkte. Tatsächlich lassen sich in der komplexen Gesamtstruktur der sonst nur selten aufgeführten *Bilder*, in vielfacher Hinsicht, Aufbau und Vorgehen des sorgfältig zusammengestellten Abends erkennen.

Eislers zwischen 1957 und 1958 entstandene Kompositionen greifen 15 Fotoepigramme aus der 1955 im Eulenspiegel Verlag erschienenen *Kriegsfibel* auf, welche wiederum aus Brechts langjähriger Zusammenarbeit mit Ruth Berlau hervorgegangen war. Die darin versammelten 69 Einzelstücke entstanden im Verlauf von mehr als einem Jahrzehnt; in seinem Journal hielt Brecht am 20. Juni 1944 diesbezüglich fest: „Arbeite an neuer

Serie der Fotoepigramme. Ein Überblick über die alten, teilweise aus der ersten Zeit des Kriegs stammend, ergibt, daß ich beinahe nichts zu eliminieren habe (politisch überhaupt nichts), bei dem ständig wechselnden Aspekt des Krieges ein guter Beweis für den Wert der Betrachtungsweise.“¹ Die Entstehungsgeschichte der Sammlung bildet folglich auch die unterschiedlichen „Zeit[en] des Kriegs“ ab, denen Brecht in seiner Notiz den anhaltenden „Wert der Betrachtungsweise“ gegenüberstellt; gemeint sein dürften damit genau so die eigenen po-

litischen Betrachtungen, wie der Eigenwert jener Betrachtung, zu der seine Sammlung anzuregen sucht. Ohnehin stellt Brechts *Kriegsfibel* in ebensolchem Maße eine Betrachtung des Krieges dar, in welchem sie auch dessen Betrachtung zum eigenen Gegenstand macht: „The subject is always the war, but the commentary is as much a critique of the representation of war in the media, as it is a comment on events“, halten Tom Kuhn und Johannes Gall in ihrem aufschlussreichen Begleittext zur *Kriegsfibel* fest.² Dieser Einsicht dürfte auch das vielseitige Programm dieses Abends gefolgt sein, dessen historischer Rahmen sich, beginnend mit Brechts Gedicht *Vom armen B.B.* (1922), über ein ganzes Jahrhundert, und damit mehrere und zu viele „Zeit[en] des Kriegs“ erstreckt; ihnen galt es in den versammelten Betrachtungen zu begegnen, deren anhaltenden Wert das Programm eindrucksvoll unter Beweis gestellt hat.

Als multimediale Kunstwerke greifen Eislers *Bilder aus der Kriegsfibel* in Struktur, Anordnung und Komposition Brechts Fo-

1 GBA 27, S. 196.

2 Tom Kuhn und Johannes Gall: War Primer. In: Programmheft zu *Brecht on Love and War*.

toepigramme in unterschiedlicher Weise auf. Wie Arnold Pistiak treffend festhält, kehren die spannungsreichen Bild-Text-Bezüge der Fotoepigramme im Verhältnis der Eisler'schen Kompositionen zum vorgefundenen Material der *Kriegsfibel* wieder.³ Als solche machen sich Eislers *Bilder*, wie schon ihr Titel andeutet, auch ihrerseits auf die Suche nach neuen transmedialen Ausdrucksformen, die – hier ließe sich auch an Brechts dramatische ‚Bilder‘ erinnern – wohl erst in ihrer Aufführung zur vollständigen Entfaltung kommen. In *Brecht on Love and War* kennzeichnet das Zusammen- und Gegenspiel unterschiedlicher Medien nicht nur die fulminante Aufführung der *Bilder aus der Kriegsfibel*, in welcher sich Musik und Gesang eindrucksvoll mit projizierten Bildern und Gedichten streiten und einigen, sondern prägt, gleichsam von dort aus, auch das Gesamtprogramm des Abends. Gerade im Zusammenspiel unterschiedlicher Künste und Medien findet der Abend eine weitere, gemeinsame Sprache, in welcher er dem Krieg in seinem Titel zu begegnen weiß.

Es gehört so auch zu den vielen Verdiensten dieses Abends, dass er sich in seiner Sprache nicht auf nationale Grenzen oder Grenzen einer Nationalsprache beschränkt. Dies zeichnet bereits Brechts *Kriegsfibel* und in der Folge auch Eislers *Bilder* in besonderer Weise aus. Viele der in der *Kriegsfibel* versammelten Fotoepigramme, die neben Fotografien und Gedichten auch montierte Presstexte und Bildbeschreibungen enthalten, stellen in sich mehrsprachige Kunstwerke dar. Diese der *Kriegsfibel* inhärente Mehrsprachigkeit, die auch in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung bisher nur wenig Beachtung fand, trägt in besonderer Form zu deren Aussagekraft bei; bereits Jan Knopf

hält fest, dass diese Originaltexte – es handelt sich dabei zumeist um Bildbeschreibungen und Überschriften – wohl auch von Brecht zur Publikation vorgesehen waren.⁴ Die unterschiedlichen Sprachen der montierten Texte unterstreichen die Mehrstimmigkeit der Epigramme und mit ihr die darin zum Ausdruck kommenden, unterschiedlichen Betrachtungen des Krieges; in ihrer Mehrsprachigkeit dokumentieren die Fotoepigramme dabei zugleich auch Brechts eigene Schreibposition an den unterschiedlichen Orten seines Exils.⁵ Der Krieg schlägt sich so auch in der mehrsprachigen Komposition der *Kriegsfibel* nieder, deren geeinte Stimme sich ihm zugleich zu widersetzen scheint. Dass die mehrsprachige Gestaltung einzelner Collagen, die auch ihren Eingang in Hanns Eislers Auswahl gefunden haben, in deren Aufführung aufgrund der Beschränkung auf Bildmaterial nicht vollends zum Ausdruck kommen konnte, stellt wohl einen der sonst sehr wenigen – zumal nur aus philologischer Spitzfindigkeit zu monierenden – Abstriche dieses Abends dar. Tatsächlich fand die mehrsprachige Gestaltung der Brecht'schen Collagen nämlich insofern Eingang in ihre äußerst eindrucksvolle Inszenierung, als die *Bilder aus der Kriegsfibel*, anders als die anderen Teile des Abends, in deutscher Sprache dargeboten wurden.

Ausschließlich | divers

Brechts Gedicht *Ausschließlich wegen der zunehmenden Unordnung*, auf welches an dieser Stelle ein zweites Schlaglicht geworfen sei, genoss innerhalb des Repertoires einen Sonderstatus, denn es kam im Verlaufe des Abends gleich zweimal zur Aufführung. Ein erstes Mal trug Tom Kuhn das Gedicht in

3 Vgl. Arnold Pistiak: Übersehen oder verbannt? Hanns Eislers Bilder aus der *Kriegsfibel*. In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 40 (2016), S. 100–123, hier S. 110.

4 Vgl. Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1984, S. 212.

5 Zum Verhältnis von Collage und dem Schreiben im Exil vgl. insb. den im Herbst 2023 erscheinenden Aufsatz: Marie Millutat: Einrichten und Einkleben: Brechts Collagewerkstatt im Exil. In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 48 (2023).



Donna Marcus in Eli Zuzovskys *Exclusively because of the increasing disorder* (2023)

der eigenen Übersetzung unter dem Titel *Exclusively because of the increasing disorder* ... vor; seine Darbietung war Teil einer im Wechsel mit Marc Almond durchgeführten Lesung Brechtscher Gedichte. Eine zweite performative Umsetzung fand das Gedicht innerhalb des gleichnamigen Filmes *Exclusively because of the increasing disorder* ... (2023) in Regie von Eli Zuzovsky. Auch der Film griff in seiner Adaption des Gedichts auf die englische Übersetzung von Kuhn zurück. Dass gerade dieses Gedicht im Verlauf des Abends zweifach vorgetragen wurde, erscheint schon insofern folgerichtig, als es auch selbst den Akt des Sprechens (genauer: des Redens und Verstehens) zu seinem Gegenstand macht. Ursprünglich hatte Brecht das um 1937/38 entstandene Gedicht in die *Steffinsche Sammlung* aufnehmen wollen. Wie die meisten seiner Gedichte aus dieser Zeit ist auch dieses in freirhythmischen, reimlosen Versen gehalten. Besonders auffällig erscheint in ihm der wiederholte Einsatz des Enjambements, welches die „zunehmende[] Unordnung“ auch in der Rhythmisierung des Gedichtes abbildet.

Zuzovskys filmische Adaption kombiniert den Vortrag des Gedichts, gesprochen im *voiceover* von Donna Marcus, mit einer von Adam Posener komponierten und von der *Bauhaus Band* gespielten musikalischen Begleitung. Auch im Bild ist Donna Marcus zu sehen, welche*r als performende Person die Bühne des *Sheldonian Theatre* betritt, beschreitet und erkundet, um sie schließlich, in einem betont körperlichen Sinne, für sich einzu-

nehmen. Zuzovskys Film folgt ihren Schritten und setzt sie als eine auch politisch zu denkende Praktik der Raumnahme in Szene; zeitgleich macht sein Film dabei aber auch, etwa in der Kameraführung, diesen Raum – und damit auch den Raum seiner eigenen, filmischen Vorführung – nicht nur zum Ort des Geschehens, sondern auch zu einem eigenen Akteur. Sowohl der gelenkte Blick auf die Bühnenperson Donna Marcus, in prunkvollem Gewand, als auch der Blick auf die architektonische Gestaltung des ebenso prunkvollen Theatersaals – besonders prominent wohl in der Ansicht einer entblößten weiblichen Wandskulptur – kommentieren und exponieren, kritisch wie weiterdenkend, die Verse des Gedichtes. Ließe sich etwa in der Filmanordnung, die auf die entblößte weibliche Skulptur eine laszive Mundbewegung sowie ein *close up* von Donna Marcus' leicht bekleideten Brüsten folgen lässt, eine Kritik der in Brechts Gedicht vollzogenen, objektifizierenden Aufreihung der „Frauen“ (V.4) erkennen, so wird diese aber, zugleich, in Anbetracht eines filmisch inszenierten Körpers formu-

liert, der sich der binären Ordnung der Geschlechter in einem Akt der Un- aber nicht Unterordnung gänzlich zu verwehren weiß. Die im Film gezeigte Einnahme des Bühnenraums, den Donna Marcus für sich in Anspruch nimmt, findet sich im beiliegenden Programmheft des Abends indessen mit der unmissverständlichen Botschaft „Trans rights now“ untitelt. Dass sich mit dem altherwürdigen *Sheldonian Theatre* der Raum im Film mit dem Raum seiner Vorführung deckt – das Gleiche gilt im Übrigen auch für das beteiligte Orchester der *Bauhaus Band* – lenkt die Aufmerksamkeit einmal mehr auf die besondere, auch politische Aussagekraft dieser Vorführung an besagtem Ort; auch Zuzovskys Film fordert damit, in einem politischen Sinne, erfolgreich seinen eigenen Platz auf dieser Bühne ein, wie nicht zuletzt die gelungene Gegenüberstellung der unterschiedlichen performativen Umsetzungen von Brechts Gedicht im Rahmen des Abends unterstreicht.

Vielstimmig | *An die Nachgeborenen*

Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*, dreiteilig und in freirhythmischen Versen gehalten, gehört ohne Zweifel zu seinen bekanntesten; entstanden zwischen 1934 und 1938, während seiner Zeit im dänischen Exil, wurde es am 15. Juni 1939 erstmals in der in Paris verlegten Zeitschrift *Die neue Weltbühne* veröffentlicht. Der Titel des Gedichtes *An die Nachgeborenen*, eine Ansprache und Adressierung, deutet bereits ein wesentliches Moment seiner dialogisch geprägten Grundstruktur an. Findet sich der erste Teil des Gedichtes von der Aussprache einer singulären ersten Person („Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“), sowie ihrer wiedergegebenen Adressierung im Du („Man sagt mir: iß und trink du! Sei froh, daß du hast!“) geprägt, so vollzieht sich im dritten Teil mit dem Übergang zu einem lyrischen ‚Wir‘ auch der Wechsel in die direkte Ansprache eines adressierten ‚Ihr‘: „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der wir untergegangen sind“. In seinen

wiedergegebenen und direkten Ansprachen und Adressierungen sowie im vollzogenen Wechsel vom ‚Ich‘ zum ‚Wir‘ weist sich das zunächst persönlich anmutende Gedicht in seiner Struktur als betont vielstimmig aus. „But you who will emerge again from the flood / In which we have gone under“, lauten die entsprechenden beiden Verse in Tom Kuhns unter dem Titel *To those born after* erschienener Übersetzung.

Am 13. Dezember 1953 las Brecht sein Gedicht im Berliner Studio des DDR-Rundfunks ein; die Aufnahme stellt wohl die einzige erhaltene Autorenlesung eines Gedichtes von Brecht dar. Sein nüchterner Vortragsstil in dieser Aufnahme sowie die charakteristische Betonung und Artikulation dürften sich als Teil des kulturellen Gedächtnisses in die Zeilen dieses Gedichtes – als Klang und Widerhall – bis heute, geradezu untilgbar, verwoben haben. Umso eindrucksvoller musste entsprechend aber auch die Neuvertonung des Gedichtes von Luke Byrne in der Ausführung der *Bauhaus Band* anmuten, die an diesem Abend, gemeinsam mit zahlreichen weiteren Neuschöpfungen, im *Sheldonian Theatre* ihre Premiere feierte. Die Mezzosopranistin Roza Herwig, die zusammen mit Thomas McGowan und Jacob Cole zu den Solist*innen des Abends zählte, sang Brechts Verse in englischer Sprache und wurde dabei, stellenweise, vom Chor der *Bauhaus Singers* begleitet. Die Vielstimmigkeit des Gedichtes fand in dieser Umsetzung eine deutliche Entsprechung, die abschließende Performance des großen Kollektivs, wohl auch im Widerhall von Brechts erhobener Stimme – derweil ihren eigenen, innovativen Ton. ¶

Lara Tarbuk ist wiss. Mitarbeiterin am Institut für deutsche und niederländische Philologie an der FU Berlin, wo sie über frühe Stücke von Bertolt Brecht und Ödön von Horváth promoviert. l.tarbuk@fu-berlin.de

BRECHTS BALLETT

Sein Beitrag zu den „Sieben Todsünden“

Geoffrey Abbott

Das Jahr 1933 war sowohl für Bertolt Brecht als auch für Kurt Weill eine äußerst turbulente Zeit, und in jenem Frühjahr schrieben die beiden das Ballett *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* unter sehr schwierigen Umständen. Diese Umstände haben dazu geführt, dass das Stück einen holprigen Start ins Leben hatte, bevor es 25 Jahre später einen festen Platz im Repertoire vieler Ballettkompanien bekam. Diese Umstände haben auch dazu geführt, dass der Beitrag Brechts zur Entstehung des Stücks und seine Relevanz in der Rezeption über die Jahrzehnte an Bedeutung verloren hat. Gerne möchte ich versuchen, das einerseits zu erklären, andererseits auch vorzuschlagen, wie es anders sein könnte.

Hintergrund

Auch wenn Weill und Brecht auf dem Höhepunkt ihrer Kreativität standen, stellte die Zeit vor Hitlers Machtergreifung enorme Herausforderungen für beide dar. Auch wenn beide erfolgreich und berühmt waren, erfuhren sie zunehmend die Missgunst der Nationalsozialisten bis hin zu gezielten Störungen von Aufführungen und persönlichen Diffamierungen. Gleichzeitig waren sowohl Brecht als auch Weill Turbulenzen und Unsicherheit im Privatleben ausgesetzt. Helene Weigel drohte Brecht mit der Scheidung; Lotte Lenya und Weill lebten in Trennung.

Die Verfolgung beider spitzte sich mit der Machtergreifung Hitlers am 30. Januar 1933 zu und die drohende Verhaftung zwang Brecht, Deutschland dringend zu verlassen. Am Tag nach dem Reichstagsbrand, am 28. Februar 1933, gingen er und seine Familie über Prag nach Wien und schließlich

in die Schweiz. Weill packte seinen Koffer und verließ Berlin am 21. März in Richtung Paris. Sobald sie außerhalb Deutschlands waren, kamen neue Probleme auf sie zu. Beide hatten finanzielle Sorgen, denn ihre deutschen Verlage konnten die ihnen zustehenden Tantiemen nicht auszahlen. Brecht suchte eine passende Bleibe für die Familie, Weill versuchte in Paris Fuß zu fassen und beide mussten sich nun Gedanken um ihre Zukunft machen. Die geballten Belastungen dieser Zeit für Brecht und Weill sind schwer vorstellbar, sie zu verstehen aber ist relevant für ihre nächste und letzte Zusammenarbeit, *Die sieben Todsünden*.

Ein unerwarteter Auftrag

Seine Lage als Flüchtling und die anderen Probleme müssen Weill bedrückt haben, auch wenn es ihm in Paris den Umständen entsprechend nicht schlecht ging. Er genoss einen guten Ruf dort nach einer gefeierten Reihe von Konzerten seiner Musik im Dezember 1932 und als Komponist von *L'opéra de quat' sous*. Er wohnte zeitweise als Gast der Mäzene Comtesse und Comte de Noailles. Er hatte die Gesellschaft mehrerer deutscher Emigranten aus der Berliner Kunstszene und dachte, er könne konzentriert an seiner 2. Sinfonie arbeiten. Dann wurde er gefragt, ob er eine Musik für *Les Ballets 1933* komponieren würde. *Les Ballets 1933* war eine kleine Tanzkompanie, die sich im Frühjahr 1933 in Paris um Georges Balanchine und Boris Kochno formte, als diese von Diaghilevs *Ballets Russes* entlassen wurden. Der englische Mäzen Edward James unterstützte diese junge begabte Truppe mit viel Geld, um seiner Frau, der Tänzerin Tilly Losch, Auftritte zu ermöglichen. Er finanzierte die Saison in Paris,

mit anschließenden Aufführungen in London, mit Choreografien von Balanchine. Vielleicht durch die gemeinsame Freundin Marie-Laure Comtesse de Noailles oder durch den Dirigenten Maurice Abravanel lernte Weill Edward James kennen, der von der *Dreigroschenoper* begeistert war. James konnte Weills anfängliche Skepsis ausräumen und beauftragte ihn zu sehr guten Konditionen, ein Ballett für *Les Ballets 1933* zu schreiben.

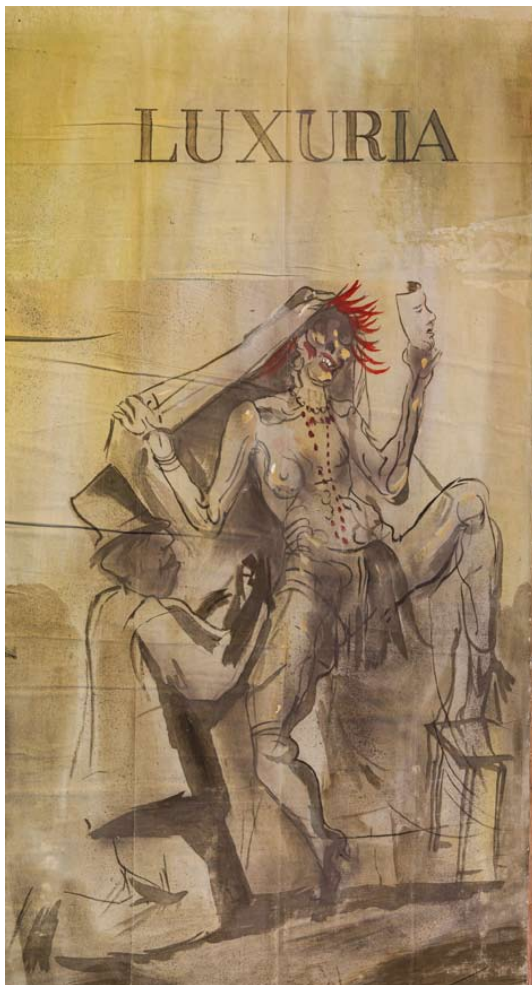
Weill hatte schnell eine Idee und schrieb seinem Verlag:

Künstlerisch habe ich die Zusammenarbeit mit einem gleichwertigen Dichter verlangt. Denn ich habe einen Plan, für den ich gute Texte haben muss, da ich auf keinen Fall ein Ballett schreiben will, wie alle anderen es tun. Ich habe Cocteau vorgeschlagen.¹

Cocteau hatte keine Zeit und lehnte ab. Wer die ursprüngliche Idee für das Ballett hatte, ist nicht dokumentiert. James schreibt, dass der Anstoß von Balanchine kam. Wahrscheinlicher ist aber, dass die Idee von Weill kam. Der Brief zeigt, dass er schon entschlossen war, keine herkömmliche Tanzpartitur zu komponieren. Text sollte eine wichtige Rolle spielen, also ein Stück für eine Tänzerin mit gesungenem Text sollte es werden. Vermutlich dachte Weill sofort an seine in Trennung lebende Frau Lotte Lenya, in der Hoffnung ihr wieder näher zu kommen. Edward James hatte Lenya in *Der Dreigroschenoper* gesehen und war von der Idee sofort begeistert. Vielleicht stand somit auch die Handlung fest, denn James schreibt, dass er selbst den Text schreiben wolle, dann kamen alle aber bald auf Brecht². Vielleicht entsann sich Weill, dass Brecht ihm schon

1 Brief Weill an Hans Heinsheimer (UE) Nr. 1353 (s. Grosch).

2 James, *Schwäne spiegeln Elefanten*.

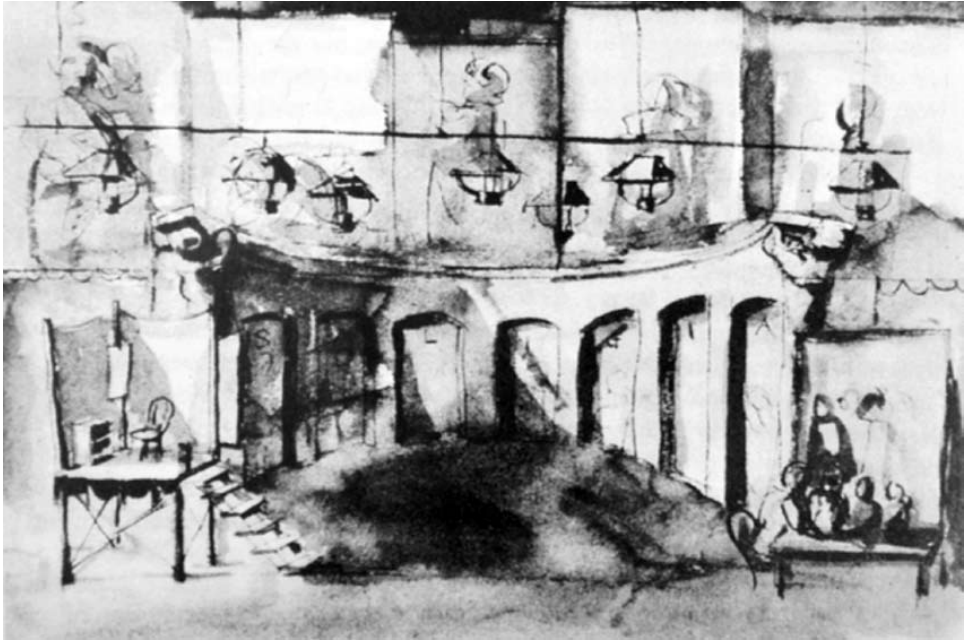


„Luxuria“ ist die Unzucht (Foto: Royal Pavilion Brighton Museum). Die sieben Banner für die sieben Todsünden wurden von Caspar Neher entworfen. Sie heißen klassisch: Acaedia – Faulheit; Superbia – Stolz; Ira – Zorn; Gula – Völlerei; Luxuria – Unzucht; Avaritia – Habsucht; Invidia – Neid.

1927 von einem Stück³ mit einer gespaltenen Persönlichkeit erzählt hatte.

Was für eine Form könnte Weill vorgeschwebt haben? Tanz mit Gesang zu kombinieren war keine neue Idee. Weills Ballett

3 „An American Tragedy“ s. Lucchesi & Shull S. 594.



Das Foto von Nehers Bühnenbild-Skizze entnehmen wir dem von David Farneth mit Elmar Juchem und Dave Stein 2000 herausgegebenen Prachtband Kurt Weill: Ein Leben in Bildern und Dokumenten (Berlin). Demnach hingen die Banner über einem Halbrund mit sieben Türen; die Familie saß rechts am Tisch.

Die *Zaubernacht* (1922) enthält ein Lied, und aus einem mit Georg Kaiser geplanten Ballett ist 1924 dann die Kurzoper *Der Protagonist* entstanden, denn die Autoren entschieden, dass das Stück Text brauchen würde⁴. Diese Erfahrungen haben sicherlich Weills damalige Gedanken beeinflusst. Vielleicht diente auch Strawinskys *L'Histoire d'un Soldat* als Vorbild für die Form, die er nun ausprobieren wollte. Weill hielt Strawinskys Stück, das Rezitation, Schauspiel und Tanz kombiniert, für ein wichtiges Werk. In *L'Histoire d'un Soldat* werden aber nur wenige Szenen getanzt, in der *Zaubernacht* nur ein einziges Lied gesungen; die Balance musste für *Die sieben Todsünden* noch gefunden werden. Auf jeden Fall konnte Weill sich sicher sein, dass Brecht gute Texte liefern würde und dass die Diffe-

renzen, die sie früher hatten, bei der Arbeit beiseite gelegt werden könnten.

Die Anfrage erreichte Brecht in der Schweiz, wo er Unterschlupf mit seiner Familie gefunden hatte. Dort hatte er Kontakt zu einigen deutschen Emigranten und allen fehlte nicht nur die Heimat, sondern auch Sicherheit, Arbeit und Geld. So war Brecht froh, das Angebot von Weill (und James) anzunehmen, auch wenn er kein Freund des Balletts war⁵. Er sah Paris als eine Möglichkeit, seine Arbeit in einer Kunst-Metropole weiterzuführen, und er dachte es könnte eine Exilheimat für ihn und seine Familie werden. Brecht reiste am 7. April nach Paris und traf sich mit Weill.

4 s. Schebera S. 46.

5 Brecht hatte lediglich mit Valeska Gert, Grotesktänzerin, im Kabarett und bei *Mann ist Mann* gearbeitet. Er hatte keine Erfahrung mit Ballett.

Das Stück entsteht

Es war ein ungewöhnlicher Auftrag, weitgehend fremdbestimmt. Titel, Inhalt und die Besetzung waren zum Teil von anderen vorgegeben. Brecht hätte vermutlich nie ein Ballett freiwillig geschrieben. Er wollte ein Stück über Clochards schreiben, das mehr seiner aktuellen Beschäftigung mit Marx entsprochen hätte, und ungern würde er an einer Geschichte arbeiten, die ihm ein Millionär-Mäzen unterbreitete⁶. Er schrieb an Helene Weigel:

Ich bin gut hergekommen und schon mitten in der Arbeit mit Weill. Das wird, hoffe ich, schnell gehen. Wenn es klappt, bekomme ich von der Londoner Aufführung noch Tantiemen.⁷

Aber die Zeit war knapp. Brecht arbeitete intensiv mit Weill zusammen und schrieb in kürzester Zeit ein Libretto. Es beschreibt die Reise des Mädchens Anna von Stadt zu Stadt und von Sünde zu Sünde auf menschliche, amüsante, berührende und treffende Weise. Annas Familie (Vater, Mutter und zwei Brüder) kommentiert ihren Fortschritt mal mahnend, mal fordernd. Weills großartige Melodien dazu lassen an das *Mahagonny Songspiel* erinnern, und tatsächlich gibt es viele Parallelen.

Das *Mahagonny Songspiel* von 1927 war die erste Zusammenarbeit von Brecht und Weill, *Die sieben Todsünden* die letzte. Beide entstanden auf Anregung Weills, beide basierten nicht auf Theaterstücken sondern auf Gedichten, mit beiden wollte Weill neue Formen kreieren, beide spielten in einem fiktiven Amerika, beide beabsichtigten gesellschaftskritisch zu sein und beide besetzen zwei Frauen und vier Männer. Die Zusammenarbeit mit Brecht beginnend mit dem *Mahagonny Songspiel* brachte Weills großartigen Song-Stil hervor, *Die sieben*

Todsünden markiert dessen Ende, wo die Prägung der Text-Vertonung der orchestralen Geschmeidigkeit und dem Wohlklang weicht, was wiederum zu Weills großem Erfolg in Amerika führte. Für Brecht diente *Das Mahagonny Songspiel* sicherlich als Arbeitsmodell für *Die sieben Todsünden*, er musste kein Stück schreiben, sondern nur Gedichte. Weill würde das sich daraus ergebende Theaterstück mit seiner Musik formen, genau wie damals.

Zum vorgegebenen Titel, *Die sieben Todsünden*, fügte Brecht *der Kleinbürger* mit Bleistift hinzu. Er lässt auch seine in den Lehrstücken betriebene Auseinandersetzung mit Marx einfließen, indem er die zwiespaltene Persona der Protagonistin Anna als *Ware* und *Verkäuferin* beschreibt. Gleichzeitig prangert er die kleinbürgerliche Moral und die kirchliche Heuchlerei an. Annas fundamental-religiöse Familie daheim in Louisiana schickt die Tochter in die Welt, um Geld für ein Eigenheim zu beschaffen. Dabei wird Anna ermahnt, „die sieben Todsünden“ zu vermeiden. Durch Anna 2 (die tanzende Anna) erklärt Brecht aber just diese christlichen Todsünden zu grundlegenden menschlichen Tugenden⁸. Sein Libretto ist so konstruiert:

Prolog (Anna)

1. Faulheit (Die Familie)
2. Stolz (Anna)
3. Zorn (Die Familie & Anna)
4. Völlerei (Die Familie)
5. Unzucht (Anna)
6. Habsucht (Die Familie)
7. Neid (Anna)

Epilog (Anna)

Die Wichtigkeit der Familie und die Ausgewogenheit der Rollen springen ins Auge.

Entstanden ist ein solch umfangreicher und dichter Text, dass man denken kann, Brecht

⁶ James, *Schwäne spiegeln Elefanten*.

⁷ Brief Brecht an Helene Weigel. Brief 61 (s. Brecht & Weigel).

⁸ Steven Paul Schers tiefgehende Textanalyse: *Brecht's Die sieben Todsünden der Kleinbürger: Emblematic structure as epic spectacle*.

habe das Tanzelement aus den Augen verloren. Vermutlich gab es zudem auch keine nennenswerte Zusammenarbeit mit dem Choreographen, Georges Balanchine, der sowieso mit anderen Proben und anderen Inhalten beschäftigt war.

Dann nach knapp zwei Wochen in Paris, in denen er auch an anderen Sachen arbeitete, verlässt Brecht Frankreich für die Schweiz, wo er die weitere Emigration seiner Familie nach Dänemark vorbereitet. Auf diesem Stand blieb dann Brechts Beitrag zum Stück. Er hatte nicht mal Bühnenanweisungen geschrieben und keine Hinweise, wie seine Verse auf der Bühne zu realisieren wären. Allerdings hatten Brecht und Weill schon darüber gesprochen, wie alles gemacht werden sollte. Das zeigt ein Brief von Weill an Brecht nach dessen Abreise.

Übrigens ist James mit der Dichtung vollkommen begeistert, und es wird alles so gemacht werden, wie wir es wollen.⁹

Im selben Brief schreibt Weill, dass er „*wie ein Pferd*“ an der Musik arbeite. Er erfand geniale Melodien zu Brechts Versen, wobei auch bei ihm der Tanz keinen hohen Stellenwert gehabt zu haben scheint. Nur in den ersten Sätzen sind mehrere reine Tanzstellen komponiert, die sich deutlich von den Chansons absetzen, an klassische Ballettpartituren erinnern und in denen der Text schweigt. Die Familie wird von einem Männer-Quartett verkörpert. Es ist eine Anspielung auf den konservativen deutschen Männergesangsverein, hier aber hat er auch das Potenzial einer komödiantischen Wirkung, wie auch Brechts Text. Weill orchestrierte die Klavierpartitur für großes Orchester, sogar etwas größer als bei seinem vorigen Stück, *Der Silbersee*. Die Premiere spielte das Orchestre Symphonique de Paris unter Weills Schüler und Freund Maurice Abravanel.

Während Weill weiter an der Musik arbeitete, wurde es den in Paris Gebliebenen klar, dass ein Szenarium für die Regie und Choreografie gemacht werden musste. Vermutlich schrieben es Edward James und Boris Kochno¹⁰. Das Szenarium sah fast durchgehenden Tanz und viele Tänzer in einem zum Teil narrativen Tanzstil vor. Beim Typoskript sind Brechts Verse in einer anderen Schreibmaschinenschrift als die Bühnenanweisungen. Auch inhaltlich klingen für mich die Bühnenanweisungen nicht nach Brecht, zum Beispiel die komplizierte pantomimische Handlung zu *Faulheit*¹¹ und das pantomimische Pferd bestehend aus zwei Tänzern in der Szene *Zorn*.

Das Szenarium war natürlich auch für den Bühnenbildner wichtig, damit er genau lesen konnte, was auf der Bühne passieren sollte. Brechts langjähriger Freund und Bühnenbildner Caspar Neher sollte das Team ergänzen. Caspar Neher war in Deutschland geblieben. Das Naziregime ließ ihn zunächst in Ruhe, obwohl er viel mit den verfeimten Brecht und Weill gearbeitet hatte. Seine Situation war dennoch zusätzlich kompliziert, da er keine klare Position bei Brecht und Weills Meinungsverschiedenheiten eingenommen hatte, und da Weill ein sehr inniges Verhältnis zu Neher's Frau hatte. Er lehnte zunächst die Mitarbeit mit der Begründung ab, der Text sei „literarischer Quatsch“. Diese Reaktion hat Kurt Weill sehr verletzt. Er schrieb Erika Neher einen sehr emotionalen Brief¹², aufgrund dessen sie wahrscheinlich schließlich ihren

¹⁰ Zu diesem Schluss kommen David Drew (S. 247) und Joachim Lucchesi (S. 598). Die Vermutung basiert nicht nur auf dem Inhalt, sondern auch auf dem Erscheinungsbild von Brechts Typoskript BBA 0050/001-021.

¹¹ „The first incident in the career of Anna may seem a little puzzling“: Das übersetzte Szenarium von James und Kochno im Programmheft der Londoner Saison (BBA) deutet auch auf die Schwierigkeit dieser Szene.

¹² Brief Weill an Erika Neher, 18. April 1933. Kurt Weill Foundation, New York.

⁹ Brief Weill an Brecht, BBA 911/46.

Mann überreden konnte, doch mitzumachen. Aber was hat ihn am Text gestört? War es wirklich Brechts Dichtung oder eher James' und Kochnos Szenarium?

Neher, Weill und Brecht waren ein eingespieltes Team, in dem alle drei künstlerisch miteinander vertraut waren. Ob Brecht und Neher sich über *Die sieben Todsünden* ausgetauscht haben, ist nicht bekannt. Erst am Ende der intensiven Arbeit Brechts mit Weill kam die Absage von Neher. Als er doch zusagte, war Brecht bereits aus Paris abgereist. Neher entwarf sieben Banner, eins für jede Sünde, die hoch hinter der Tanzfläche hingen¹³. Sie tragen jeweils die lateinischen Namen und eine düstere Darstellung der Todsünden im biblischen Sinn. Die dunklen expressionistischen Gemälde irritierten das Pariser Ballettpublikum, zudem halfen sie nicht, Brechts Neudeutung der Sünden zu unterstützen.

Balanchine übernimmt *Die sieben Todsünden*

Balanchine hatte viel zu tun. *Die sieben Todsünden* war nur eins von sechs Balletten, die am 7. Juni Premiere hatten, und er würde alle sechs choreografieren. Jetzt hatte er das Szenarium und erarbeitete den Tanz eher danach, als sich mühsam mit Brechts Deutsch auseinanderzusetzen. Er setzte die ganze Kompanie ein und es wurde durchgehend getanzt. Die Familie sang von einer Seite der Bühne aus, vermutlich ohne viel zu agieren. In einem Brief an Brecht vom 1. Juni¹⁴ berichtet Weill, dass es Spannungen im Ballett-Ensemble gibt. Eine kleine Gruppe hatte sich gebildet, „*die unser Ballett zu wenig Ballett findet und nicht genug ‚reine Choreographie‘*“. Balanchine stünde zwischen den Parteien, hätte aber einen guten

Darstellungsstil gefunden. Der Brief zeigt, dass das Endergebnis Weills und Brechts ursprünglicher Vorstellung wahrscheinlich nicht entsprechen würde.

Das war vielleicht für Weill nicht so wichtig. Er war zufrieden und ahnte, dass die Partitur einen stilistischen Fortschritt darstellte. Brecht ging wieder nach Paris, besuchte die Endproben und war bei der Premiere. Er hatte andere Sorgen und mischte sich nicht in die Inszenierung ein. Vermutlich war es ihm klar, dass das Ganze erheblich anders war, als er sich vorgestellt hatte, was aber nun nicht mehr zu ändern war. Nach der Premiere schrieb er an Helene Weigel: „*das Ballett ging ganz hübsch, war allerdings nicht so bedeutend.*“¹⁵

Es gab eine weitere Inszenierung 1936 in Kopenhagen (*De syv dødsynder*). Brecht wohnte zu dieser Zeit in Svendborg und war vermutlich in der Premiere. Das Produktionsteam war ein anderes und auch hier hat Brecht sich anscheinend nicht eingemischt¹⁶. So viel anders als in Paris war es wahrscheinlich aber nicht, denn das Szenarium von Kochno und James war im Programmheft auf Dänisch abgedruckt.¹⁷

Die nächste Inszenierung fand nach Weills und Brechts Tod 1958 in New York statt, wo Georges Balanchine *The Seven Deadly Sins* mit dem New York City Ballet präsentierte. Diese gefeierte Produktion mit Lotte Lenya als singender Anna bestätigte Balanchines Einfluss auf die Rezeption des Stücks. Brechts Beitrag rückte auch weiter in den Hintergrund aufgrund der Tatsache, dass seine Texte ins Englische übersetzt waren. Die englische Übersetzung von Auden und

13 Die Banner wurden von André Derain (Bühnenbilder von *Les Ballets 1933*) nach Nehers Skizzen gefertigt und werden im Royal Pavilion Brighton Museum aufbewahrt. (Edward James nahm viele Ausstattungsteile der Kompanie zu seinem Landsitz West Dean in Sussex, England mit.)

14 Brief Weill an Brecht, BBA 911/47.

15 Brief Brecht an Helene Weigel, BBA 2230/68.

16 Eine Woche davor war Premiere von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* in Kopenhagen (s. Hecht, Brecht Chronik) Er war bei Proben dabei und diese Uraufführung war ihm bestimmt viel wichtiger als *Die sieben Todsünden*.

17 Kopie des Programmhefts vom 12.11.1936, Königliches Theater Kopenhagen.

Kallman ist sehr gelungen, aber die damit erreichte Übertragung von einem fiktiven Amerika zu einem tatsächlichen nimmt dem Brechtschen Text viel von seinem Zauber.

Reaktionen

Während Brechts Kommentar (siehe oben) vor allem zeigt, dass das, was aus dem Stück geworden war, ihm nicht gefiel, war Weill im Gegenteil höchst zufrieden mit der Komposition und zählte sie sogar zu seinen besten¹⁸. Einen kleinen Hinweis aber, dass er seine und Brechts ursprünglichen Ideen im Endergebnis vermisste, kann man in einem Brief nach der Premiere an Boris Kochno (Künstlerischer Leiter der *Ballets* 1933) herauslesen:

Mit dem Erfolg der Sieben Todsünden bin ich sehr zufrieden. Mein musikalisches Theater soll weniger unterhalten als zur Diskussion anregen. Ich denke, es war nicht nur wichtig, sondern absolut notwendig, meine philosophischen Ideen – eine menschliche Haltung – in das Ballett einfließen zu lassen.¹⁹

Walter Mehring (Autor und Kritiker, „Das neue Tagebuch“) genoss den Premierenabend und lobte Brecht und Weill, merkte aber richtig an, dass *Die sieben Todsünden* „weniger Ballett als Kurzoper ist, ganz im Stil ihrer früheren Arbeiten.“ Die französischen Kritiker und das Pariser Ballettpublikum waren weniger begeistert.

Der große Weill-Experte David Drew resümiert, dass *Die sieben Todsünden* alles andere als einfach ist. Er sieht es als Problem, dass der Gesang und das mächtige Orchester schwer vereinbar sind. Das ist tatsächlich so, weil die wuchtige Begleitung, die Weill hier bewusst verwendet, die Art zu singen verbietet, die Brechts Text verlangt. Das ist schade, denn, wie Walter Mehring

und David Drew meinen, der Text ist essenziell. Auch wenn das Problem in Paris nicht auffiel, muss der Text verständlich gesungen werden.

Brechts Beitrag

Brecht hat sich nicht mehr mit dem Stück beschäftigt, außer den Titel auf *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* zu erweitern. Selbstverständlich wirkt der kürzere Titel weniger kritisch. Beim Ballettpublikum wurde das vielleicht als vorteilhaft angesehen, weil weniger politisch, aber dadurch wurde Brechts Botschaft geschwächt. Ebenso ist es mit der Genre-Bezeichnung. In Weills Klavierpartitur, datiert 16. April –4. Mai, also begonnen als Brecht noch in Paris war, hieß das Werk Spektakel²⁰. Anstatt es ein Ballett oder Ballet-chanté zu nennen, wählt Weill das Wort Spektakel und meint damit vielleicht, dass es Tanz, Musik, Gesang, Schauspiel und Dekor beinhaltet und nicht nur Ballett. Laut der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe von Brechts Werken ist das Stück ein „Ballett“, in dem vom Schott Verlag herausgegebenen Klavierauszug (UE6005) heißt es „Ballet chanté“. Beide Bezeichnungen heben die Bedeutung des Tanzes hervor und schmälern die Wichtigkeit des Textes.

Um zurück zu Brecht zu finden, muss man gegenüber dem Szenarium von Kochno und James erstmal kritisch sein. Brechts Verse müssten im Mittelpunkt stehen, ein Regiekonzept sollte sie verbinden und sie müssten immer verständlich vorgetragen werden. Die Familie muss sich gleichwertig mit den zwei Annas die Bühne teilen und so besetzt werden, dass die Komik der Rollen herausgearbeitet werden kann²¹.

²⁰ Siehe Drew 1975, S. 245: „Spectacle in 9 Bildern / mit Gedichten von Bert Brecht / Musik von Kurt Weill“.

²¹ Oft wird ein bestehendes Männerquartett als die Familie besetzt, anstatt auf schauspielerische Eignung zu achten. Bei der Uraufführung war der Darsteller des Vaters jünger als seine „Söhne“ und Anna I.

¹⁸ Brief Weill an Universal Edition Nr. 1375 (s. Grosch).

¹⁹ Brief Weill an Boris Kochno 20. Juni 1933 in Farneth: *Kurt Weill: ein Leben in Bildern und Dokumenten*.

Nur so kann der Text die Erzählung immer vorwärts tragen. Ich könnte mir vorstellen, dass nur die tanzende Anna tanzt. Sie interagiert mit der Familie und sie interagiert mit der singenden Anna. Die Familie ist ein sehr wichtiges Element. Sie müssten nicht nur singen, sie müssten vor allem spielen, denn ihre Rollen bergen viel dramatisches und komödiantisches Potenzial, das es auszuschöpfen gilt.

Was Weills großartige Orchester-Partitur betrifft: Sie müsste reduziert werden, um einen angemessenen Gesangsstil zu ermöglichen. Es gibt schon ein Arrangement für 15 Instrumente und es gibt eine Version für zwei Klaviere. Nun braucht man nur die richtigen Personen für Regie und Choreografie.

Selbstverständlich hat es viele wichtige Produktionen seit Balanchines 1958er Inszenierung gegeben. Hier seien Pina Bauschs Produktion von 1976 in Wuppertal, Barrie Koskys Inszenierung mit Dagmar Manzel 2012 in Berlin, sowie Anna-Sophie Mahlers Stuttgarter Produktion von 2019 und Frank Castorfs von 2020 in Hamburg erwähnt. Rezensionen zufolge²² war die Familie meistens in den Hintergrund verbannt. Pina Bausch setzte eine ganze Ballett-Kompanie ein. Barrie Kosky und Frank Castorf verzichteten auf alle Tänzer und Tänzerinnen, sogar auch auf Anna 2, indem jeweils Dagmar Manzel bzw. Valery Tscheplanowa beide Annas sang und tanzte. Ich glaube, Brecht stellte es sich anders vor. Ich glaube, Brecht sah in der Familie eine wichtige Rolle, eine schauspielerische Rolle. Ich glaube auch, dass Brecht nicht wollte, dass der Tanz von seinem Text ablenkt, sondern dass er ihn unterstützt. ¶

Literatur und Quellen

- Brecht, Bertolt: Die sieben Todsünden der Kleinbürger, Typoskript im Bertolt Brecht Archiv, BBA 0050/001-021
- Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin, Frankfurt am Main 1988-2000
- Brecht, Bertolt & Weigel, Helene: Briefe 1923-1956, Hrsg. Wizisla. Frankfurt 2012
- Drew, David: Kurt Weill: A Handbook. London 1987
- Drew, David (Hrsg.): Über Kurt Weill. Frankfurt am Main 1975
- Farneth, David: Kurt Weill: ein Leben in Bildern und Dokumenten. Berlin 2000
- Hauff, Andreas: Caspar Neher und Kurt Weill. Ihre Zusammenarbeit und Freundschaft, in: Caspar Neher - der größte Bühnenbauer unserer Zeit. Hrsg. Tretow und Gier. Wiesbaden 1997
- Hecht, Werner: Brecht-Chronik.1898-1956. Frankfurt am Main 1997
- James, Edward: Schwäne spiegeln Elefanten. München 2012
- Knopf, Jan: Brecht Handbuch in 5 Bänden. Stuttgart 2001
- Kögler, Horst: Balanchine und das moderne Ballett. Hannover 1964
- Krabbe, Niels: The Deadly Sins in Copenhagen. www.nielskrabbe.dk/
- Les Ballets 1933, Vorwort Kochno, Boris, The Royal Pavilion Art Gallery and Museums. Brighton 1987
- Lucchesi, Joachim & Shull, Ronald: Musik bei Brecht. Frankfurt am Main 1988
- Manning, Susan: Balanchine's two productions of The Seven Deadly Sins. Dance Chronicle Vol. 9 No. 1 1986
- Menuhin, Diana: Les Ballets 1933, Journal of the Society for Dance Research Vol. 6 Nr. 2 Edinburgh Univ. 1988
- Reiber, Hartmut: Größ den Brecht: Das Leben der Margarete Steffin. Berlin 2008
- Sanders, Ronald: The days grow short. New York 1980
- Schebera, Jürgen: Kurt Weill. Leben und Werk. Leipzig 1984
- Scher, Steven Paul: Brecht's Die sieben Todsünden der Kleinbürger: Emblematic structure as epic spectacle, in: Studies in the German Drama. University of North Carolina Press 1974
- Völker, Klaus: Bertolt Brecht: Eine Biographie. München 1976
- Weill, Kurt: Briefwechsel mit der Universal Edition. Hrsg. Nils Grosch. Stuttgart 2002
- Weill, Kurt u. Lenya, Lotte: Sprich leise, wenn Du Liebe sagst. Briefwechsel. Hrsg. Symonette, Kowalke. Köln 1998
- Weill, Kurt: Die sieben Todsünden der Kleinbürger. Ballet chanté, Klavierauszug. Edition Schott 6005. Mainz 1972
- Weill, Kurt: Die sieben Todsünden. Partitur bearb. von W. Brückner-Rüggeberg. Schott Verlag Leihmaterial
- Wyss, Monika: Brecht in der Kritik. München 1977

²² Wyss, *Brecht in der Kritik*; FAZ-Kritik vom 13.02.2012; SZ-Kritik vom 4.2.2019; Kritik im Kurt-Weill-Foundation Newsletter Vol. 38 No. 1

BILANZIERENDER SAMMELBAND

Ein Blick auf die wissenschaftlichen Kurztage der Kurt-Weill-Gesellschaft

Andreas Hauff



Entdeckungen - Kurt Weill als Lotse durch die Moderne, hrsg. v. Matthias Henke, Sara Beimdieke und Reinke Schwinning. universi – Universitätsverlag Siegen 2022, 292 Seiten, Paperback, 19 €, ISBN 978-3-96182-103-7

Entdeckungen – so hieß eine Folge von 21 wissenschaftlichen Kurztage, zu denen die Kurt-Weill-Gesellschaft in den Jahren 2010 bis 2019 einlud. Die ein- bis zweitägigen Wochenend-Veranstaltungen mit etablierten Experten und Nachwuchswissenschaftlern fanden übers Jahr verteilt in Dessau, Berlin, Halle oder Leipzig statt. Betreut wurden sie von Matthias Henke, Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Siegen und Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats der Kurt-Weill-Gesellschaft. Erfreulich war die Initiative zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Weill und seinem Umfeld, aufschlussreich

das breitgefächerte Themenspektrum, bedauerlich aber die fehlende Dokumentations für Interessierte, denen die Anreise nicht möglich war, und ein wenig problematisch im Sinne eines Gesamtbildes die Loslösung der Wissenschaft vom alljährlichen Kurt-Weill-Fest, wo sich der Besucher in der Regel mit knappen Programmheft-Informationen zufriedengeben muss.

Mit diesem Band ist nun ein bilanzierender Sammelband erschienen, dessen Auswahl die Konzeption der Veranstaltungsreihe reflektiert, allerdings nicht in jedem Fall auf die Vorträge selbst zurückgeht. (Deren Themen sind im Anhang auf 21 Seiten sorgfältig dokumentiert.) Das Leitmotiv *Kurt Weill als Lotse durch die Moderne* entspricht dabei der Festival-Dramaturgie von Michael Kaufmann, der von 2009 bis 2017 als Intendant in Dessau amtierte. Zugespitzt gesagt: Man nutzt den populären Weill als Köder, um dem Publikum Appetit zu machen – auf seine Zeit, den Zeitgeist und die Zeitgenossen. Die Chance dieses Konzeptes liegt in der Tat im Entdecken. Eine Gefahr liegt in der Suggestion, es gebe bei Weill und über Weill selbst nichts Neues mehr zu finden. Bleiben wir beim Bild des Lotsen: Der Segler oder das Kreuzfahrtschiff gehen auf große Fahrt; das Lotsenboot kehrt in den vertrauten Hafen zurück.

Oder gibt es bei Weill, über den ja weit weniger geforscht wird als über Brecht, doch noch neue Erkenntnisse? Am meisten findet sich hier bei Christian Ubbert unter dem Titel „*Durch einen bloßen Zufall bin ich zu Humperdinck gekommen*“: Kurt Weill und sein Lehrer Engelbert Humperdinck. Engelbert Humperdinck (1854–1921) wird

manchmal verwechselt mit dem englischen Pop-Sänger Arnold George Dorsey (Jg. 1936), der den markanten Namen des Älteren zu seinem Künstlernamen machte. Der „echte“ Humperdinck ist einigermaßen bekannt als Komponist der Märchenoper *Hänsel und Gretel*, die bis heute regelmäßig auf den Spielplänen deutscher Theater steht. Wenn Brecht und Weill am Ende der *Dreigroschenoper* dem begnadigten Räuber Macheath die Worte in den Mund legen „*Ja, ich wusste es, ja, ich wusste es, wenn die Not am höchsten, ist die Rettung am nächsten.*“, so ist das ein ironischer Verweis auf das Finale von *Hänsel und Gretel*. Dort singt nach dem Tod der Hexe und der Erlösung der verzauberten Kinder der Vater: „*Merkt des Himmels Strafgericht: Böse Werke dauern nicht. Wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr sich gnädig zu uns neigt! Ja, wenn die Not aufs höchste steigt, Gott der Herr die Hand uns reicht!*“

Weill hatte vom April 1918 bis zum Juli 1919 an der Berliner Musikhochschule Kompositionsunterricht bei Humperdinck. Zu diesem Unterricht sind kritische Anmerkungen Weills überliefert, und bisher ging die Forschung von einer eher wenig erfreulichen Beziehung zwischen den beiden aus. Christian Ubbert hat nun die Tagebücher Humperdincks ausgewertet und mit Weills Briefen an die Familie parallelisiert, und es stellt sich heraus, dass die Begegnung und Betreuung durchaus fruchtbar war, nachdem der gesundheitlich geschwächte Ältere angesichts der Begabung des Jüngeren noch einmal Feuer gefangen hatte. Weill hielt auch nach Studienabbruch noch eine Weile Kontakt, und Humperdinck ließ sich durch ein Streichquartett, das er Weill als übliche Kompositionsaufgabe abverlangt hatte, sogar zu einem eigenen Streichquartett anregen – seinem ersten überhaupt –, das er seinen nachlassenden Kräften abrang. Im Kontrast zu Weills modernistischer Ausdrucksweise wurde es zu einem Abgesang auf die deutsche Romantik.

Weill bekam während des Unterrichts auch Einblick in die Entstehung von Humperdincks letzter Oper. Mit *Gaudeamus. Bilder aus einem deutschen Studentenleben* versuchte der geachtete Opernkomponist die Gattung der deutschen Spieloper weiterzuführen, die Albert Lortzing im Vormärz erfolgreich als halb idyllisches, halb satirisches Genre etabliert hatte. Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs und der Novemberrevolution 1918 erschien dieses Projekt vermutlich seltsam aus der Zeit gefallen, und möglicherweise war das der Grund, warum Weill 1944 in einem Interview in den USA die Oper „*a rather bad one*“ nannte. Ubbert fragt danach nicht weiter, aber er untersucht gründlich die Frage, ob Weill, wie er in diesem Zusammenhang angab, Humperdinck bei der Instrumentation geholfen hat. Im Prinzip wäre das eine sinnvolle Handwerksaufgabe für einen werdenden Komponisten gewesen. Einen direkten Beweis in der Partitur-Handschrift oder über Briefzeugnisse gibt es nicht. Plausibel erscheint die Vermutung, Weill könnte Humperdinck im Spätherbst 1918 bei der Instrumentierung des Particells (d.h. eines mehrstimmig aufgegliederten Kompositionsentwurfs) zum 3. Akt assistiert haben.

Anne Fritzen hat sich Weills frühe Ballettpantomime *Zaubernacht* von 1922 vorgenommen; diese ist interessant, weil Weill hier zu einem eher romantischen Sujet (ähnlich wie Tschaikowskis *Nussknacker-Ballett*) eine durchaus moderne Musik schrieb, sich dabei über einen kindgemäßen Schreibstil Gedanken machte und dabei (u.a. durch ein Foxtrott-Thema) schon Elemente des späteren populären Stils vorwegnahm. Dass der russische Theaterimpresario Wladimir Boritsch für die Aufführung im Berliner Theater am Kurfürstendamm eine Pantomime bestellte, dürfte auch am hohen Anteil russischer Flüchtlingskinder im Charlottenburger Publikum gelegen haben, die die deutsche Sprache nicht beherrschten. Weill, stellt Fritzen fest, fand

offensichtlich Gefallen an Pantomime und Ballett, denn derartige Elemente kommen in vielen seiner späteren Musiktheaterwerke vor. Wieviel man durch Musik ohne Worte ausdrücken kann, zeigt Anna Fortunova anhand der *Zweiten Sinfonie*, die Weill 1933/34 im Pariser Exil schrieb. Der „Inhalt“ der Musik, so Fortunovas etwas apodiktisch vorgetragene, aber plausible These, sei die Reaktion des Individuums auf eine Bedrohung durch die (in diesem Fall nationalsozialistisch aufgehetzte) Masse. Weill selbst äußerte sich nur sehr vorsichtig über eine inhaltliche Botschaft des Werkes; er beschrieb sie einmal als „so etwas wie das Gegenteil von ‚Pastorale‘“ – also als Anti-Idyll. Um den Gedanken weiterzuführen: Weill wäre damit sehr nahe bei dem sowjet-russischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch, in dessen Sinfonien man immer wieder Spuren des Kampfes um individuelle Selbstbehauptung unter widrigen und brutalen Umständen dechiffrieren kann.

Jürgen Schebera beschreibt „Kurt Weill als Medienpionier der 1920er Jahre“ und bezieht sich dabei auf Weills recht engagierte Beiträge zur Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, die Mitarbeit an Brechts Radiostück *Der Lindberghflug* und den Grammophon-Einsatz im Opernainakter *Der Zar lässt sich fotografieren*. Andreas Eichhorn beschäftigt sich mit Leonard Bernsteins Affinität zu Kurt Weill. Beide Tonkünstler sahen sich vor allem als Bühnenkomponisten, brauchten außermusikalische Impulse für ihre Kreativität, schrieben am liebsten für ein breites zeitgenössisches Publikum, machten keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen ernster und unterhaltender Musik, begeisterten sich für das künstlerisch anspruchsvolle Potential des Broadway-Theaters (bis in die 1960er Jahre!) und legten Wert auf sozialkritische Impulse und aktuelle Themen.

Die auf Weill fokussierten Texte sind flankiert von Beiträgen über das Umfeld. Joseph

Imorde widmet sich dem Thema *Anfang und Ende des Expressionismus* und macht dabei auch die Kurzlebigkeit dieser fieberhaft aufflackernden literarisch-geistigen Strömung deutlich: „Nach dem Krieg war man abgestumpft gegen die Katastrophe, die sich in Permanenz zu erklären versuchte und wollte nun etwas anderes, eine neue Klassik, eine neue Objektivität, eine neue Sachlichkeit.“ Ergänzend sei gesagt: Auch hier gilt wieder die Regel, dass die Musik sich gegenüber anderen Künsten „verspätet“: Kurt Weill sucht 1918 noch den Ausweg aus der Spätromantik, und sein expressionistischer Opernainakter *Der Protagonist* (mit Libretto von Georg Kaiser) kommt erst 1926 heraus und trifft trotz spannender Handlung und packender Musik nicht mehr so recht den Zeitgeist; er wird kaum mehr nachgespielt – im Gegensatz zu *Der Zar lässt sich fotografieren* (UA 1927) und – natürlich – der *Dreigroschenoper* (UA 1928). Zu Margali Nieradka-Steiners Text *Vom Aufstand der Puppen – Artefakte der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts* bräuchte man eigentlich Abbildungen. Eben solche liefert Andreas Zeising in seinem anschaulichen Beitrag *Radio-Kunst. Ikonografie und Image eines Mediums zwischen Abstraktion, Neuer Sachlichkeit und der Ideologie des „Dritten Reiches“*. Zwischen dem 1900 in Dessau geborenen Weill und dem 1925 nach Dessau übersiedelten Bauhaus gibt es keine direkte Verbindung; es gab am Bauhaus auch keine Musikabteilung, aber durchaus Interesse an Musik. Werner Grünzweig stellt in diesem Zusammenhang den Pianisten und Komponisten Eduard Erdmann (1896–1958) in den Mittelpunkt.

Sehr weit entfernt von Weill und dem 20. Jahrhundert ist Alexander Sielers Beitrag *Gott verpflichtet* über die Dichterin Luise Hensel (1968–1976). Er geht zurück auf einen Vortrag zum Festival-Motto von 2014 *Vom Lied zum Song*; damals ging es auch um die Liedtradition der deutschen Romantik und den in Dessau geborenen

Dichter Wilhelm Müller. Mit Müller wiederum stand Hensel zeitweise in enger Verbindung, und ihr Bruder Wilhelm heiratete Fanny Mendelssohn, die Enkelin des gleichfalls in Dessau gebürtigen deutsch-jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn und Schwester des erfolgreichen Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy. Der dürfte für den deutsch-jüdischen Kantorensohn Weill eine wichtige Leitfigur gewesen sein. Diese Verbindungslinien ließen sich sicher noch fruchtbar weiter untersuchen.

Zuwenig belichtet ist wohl auch die Person Alfred Kerr. Ihn kennt man gemeinhin als wichtigen und strengen Berliner Literaturkritiker, der 1929 zahlreiche Übernahmen aus Karl Ammers Übersetzungen von Texten François Villons in der *Dreigroschenoper* nachwies. Weniger bekannt ist schon, dass Kerr ein gebildeter Musikliebhaber war und für Richard Strauss die Texte zu dessen boshaft-satirischer Liedsammlung *Krämerspiegel* schrieb. Das lässt sich bei Joachim Lucchesi unter dem Titel *Schleuder und Harfe. Musik bei Alfred Kerr: Vom „Krämerspiegel“ zum „Chronoplan“* nachlesen. Man findet dort noch mehr: Kerrs zweite Ehefrau Julia (geb. Weismann) war eine ausgebildete und

erfolgreiche Komponistin. Alfred schrieb ihr das Libretto zur Oper *Chronoplan*. Deren aktuelles, fantastisch-satirisches Szenario wirkt originell: Der berühmte Physiker Albert Einstein empfängt in seinem Landhaus in Caputh bei Berlin eine prominente Abendgesellschaft aus dem Kulturbereich. (Brecht, der Plagiator, ist natürlich nicht eingeladen, wohl aber die etablierten Literaten Gerhart Hauptmann und George Bernard Shaw.) Mit einem Teil der Gesellschaft setzt Einstein die Relativitätstheorie in die Praxis um. Man reist mit dem Chronoplan, der schneller als die Lichtgeschwindigkeit fliegt, in die Vergangenheit und kommt am Ende im Jahr 1929 wieder an.

Julia Kerr musste die angefangene Komposition während des erzwungenen Londoner Exils lange zugunsten des schlichten Broterwerbs liegen lassen und konnte sie erst nach dem Tode ihres Mannes fertigstellen. Am 5.12.1952 kam sie in einer Radioübertragung des Bayerischen Rundfunks zur Uraufführung: Seitdem liegt das Material im Alfred-Kerr-Archiv der Berliner Akademie der Künste. Dort harret es auf Wiederentdeckung für die Bühne. Sucht man nicht seit Jahren Werke von Komponistinnen? ¶



FILM „RECHTSFINDUNG“ VON JOHANNES HÖR

Johannes Hör, früherer Augsburg, inzwischen „Regisseur & Student an Folkwang UdK Essen“, hat seinen Film „Rechtsfindung“ fertiggestellt. Er versteht den mittellangen Spielfilm als Beitrag zur politischen Jugendbildung. Ihm war vor Jahren aufgefallen, dass Brechts Szene „Rechtsfindung“ aus „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ ausdrücklich in Augsburg angesiedelt ist: „AUGSBURG, 1934. BERATUNGSZIMMER IN EINEM RICHTSGBÄUDE.“ Das hat den Anstoß für das Filmprojekt gegeben, das nun als „studentische Indie-Produktion“, wie er uns schreibt, vorführbereit ist, gefördert u.a. durch die VVN-BDA Bayern und den Club Y des Staatstheaters Augsburg. In wenigen Wochen soll der Film als kostenfreier Online-Stream verfügbar sein, siehe: <https://rechtsfindung-film.de>. Auf Vorführungen in Klassenzimmern und Echos aller Art freut sich Johannes Hör, erreichbar unter johannes.hoer@folkwang-uni.de. (mf) ¶

„UND WAS NOCH NICHT GESTORBEN IST“

Wie sich die Brechtforscher Hillesheim und Kiesel der Brechtforschung widmen

Dieter Henning

1 Die Kontrahenten

Wie der Siegeschmaus zum Problemfall gehört, so auch die Trauerfeier. Die Frage stellt sich, wer was feiert und wie. Und mit wem. Und welcher Problemfall vorliegt. Jürgen Hillesheim und Helmuth Kiesel¹ sind unterschiedliche (beileibe nicht unter den radikalsten) Beispiele der nicht aussterbenden Spezies der „Kommunistenfresser“ (kauen aber wie Wiederkäuer auf einem Kommunismus herum, den kaum einer mehr ernst nimmt, dem der Sowjetunion. Oder wird neuerdings Xi aufs Tablet gezerzt?). Hillesheim schreibt, dass die „wissenschaftlichen Apologeten“ der „Proletarier“ manches nicht können: „Man kennt das Werk Bachs möglicherweise nicht, vielleicht auch keine Belcanto- oder Wagneroper.“² (S. 171) Hillesheim



1 Rezensionsgegenstand ist: Zbigniew Feliszewski (Hg.), Bertolt Brecht in Systemkonflikten, Göttingen 2023, 505 Seiten, 65 €. Aus dem Buch werden die zwei Beiträge der genannten Autoren diskutiert. Seitenzahlen in Klammern. Das Buch beabsichtigt eine Art Vorstellung der deutschen Brecht-Forschung in Polen.

2 Ach, es gibt schon noch ein paar Linke, die sich z.B. bei Schostakowitsch-Opern auskennen oder sogar lange Gefechte um Mozarts „Komtur“-Figur im „Don Juan“ führen können. Brecht gehört übrigens nicht dazu. Sein Umgang mit der Don Juan-Figur als „Tiger“ etc. ist z.B. einigermaßen inkompatibel zur von Hillesheim zitierten Frage, ob Jenny (in „Mahagonny“) Wäsche unterm Rock trägt oder nicht. Das ist eine schöne Frage, aber ob ihre Darstellung bei Brecht/Weill gleich zu „den poetischen Höhepunkten der deutschen Oper des 20. Jahrhunderts“ (159) zählt? Aber den Rettungsversuch bezüglich Brecht, sollte er in Richtung Erotik verlaufen, würde ich für möglich halten. Vermutlich einen von denen, dem Sie, Herr Hillesheim, „angestrengte Theaterpädagogik“ attestieren, treffe ich manchmal in der „Komischen Oper“ in Berlin, kürzlich (Händel-Oper!) ver-

dagegen kennt sich aus, viel davon bietet er im Text an, es ist ein Therapieprogramm, lernt er doch bei Brecht „*Perspektivlosigkeit*“ (S. 168) und die „*Haltlosigkeit als Grundprinzip der Welt*“ (S. 166). Dagegen steht, das „*muss der einzelne für sich selbst erkunden*“, die „*Kälte der Welt*“ auszuhalten und mit ihr als „*ontologischen Zustand und systemimmanent*“ klarzukommen. Brecht ist ein Vorbild. Hillesheim meint: „*Brecht selbst scheint dies bisweilen gelungen zu sein.*“ (S. 173) Ist Erleichterung darüber zu empfinden, dass Hillesheim Brecht als Individualisten ausschaltet und nicht als Gemeinschaftsfan? Hillesheim sieht in Brechts „*Fatalismus*“ (166) „*den Schlüssel zu jener dem Werk (Mahagonny, D.H.) zutiefst eingeschriebenen grundsätzlichen Systemkritik oder noch besser: Totalverweigerung*“ (156). Immerhin, „*Systemkritik!*“ Hillesheim scheint einen Diätplan zu befolgen.

In „*Mahagonny*“ wird sehr am Anfang geklagt (von „*Willy und Moses*“ (2, 337, Hervorhebung BB)): „*Aber dieses ganze Mahagonny/ Ist nur, weil alles so schlecht ist/ Weil keine Ruhe herrscht/ Und keine Eintracht/ Und weil es nichts gibt/ Woran man sich halten kann.*“ Wie oft kommt das Wort „*Eintracht*“ vor im Stück? Paul Ackermann, die Hauptfigur kontert später (2, 354): „*Ach; mit eurem ganzen Mahagonny/ Wird nie ein Mensch glücklich werden/ Weil zu viel Ruhe herrscht/ Und zu viel Eintracht/ Und weil's zu viel gibt/ Woran man sich halten kann.*“ Der Mann ist einsichtig, überhaupt eine

abschiedeten wir uns mit „*Rotfront*“ und lachten, als würden wir mit unserem Lachen allein sein wollen.

manchmal unterschätzte Figur bei Brecht (schon weil die Werkphase bei Brecht, als er den Sozialismus entdeckt und aus ihm den seinen fabriziert, eine interessante ist). Als er vor der Hinrichtung steht und der „*Dreieinigkeitsmoses*“ als wiederkehrender Gott auftaucht, der mit den Mahagonnyanern nicht gemeinsam „*im Himmel wohnen*“ will, sagt Ackermann (2, 386): „*Jetzt erkenne ich, als ich diese Stadt betrat, um mir mit Geld Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegelt.*“ Also es herrschen besondere, bestimmte Verhältnisse. Durch Geld vermittelte.

Kiesel ist vergleichsweise mehr von gestern, während sich Hillesheim den Feierlichkeiten der „*Spaßgesellschaft*“ annähert, kämpft Kiesel noch die Gefechte von früher, sozusagen mit den Windmühlen der Totalitarismustheorie. Die „*Perhorreszierung*“ derselben solle aufgegeben werden. Brecht hat es nicht getan und „*die Brecht-Forschung*“ (177) nicht. Das macht Kiesel als Übel aus. Der Kollektivität der Brechtforschung³ werden die Leviten gelesen. Brecht habe der „*unerschütterliche Glaube an die Richtigkeit nicht nur der sozialistischen Zielsetzung, sondern auch des in der Sowjetunion eingeschlagenen Wegs*“ geprägt. Kiesel mahnt: „*Die Brecht-Forschung sollte sich davon nicht in naiver Paraphrastik leiten lassen.*“ (188) Was für ein Zeug hält denn Kiesel für die sozialistische „*Zielsetzung*“? Hat die Kritik des Kapitalismus eine andere Positivität als diese Kritik? Kiesel schlägt ein bisschen um sich. Jemand den Glauben an eine „*Richtigkeit*“ vorzuwerfen, und die Wissenschaft davor zu warnen, entpuppt sich in etwas unbeholfener Paraphrastik (war denn Brecht wirklich ein unerschütterlicher Gläubiger, ist nicht z.B. das Schöne an seinem Werk der Zweifel, den er in zwei Gedichten und im „*Galilei*“ eigens lobt?) als innerwissenschaftliche Machtstrategie. Kiesel kämpft mehr gegen „*die*“ Brecht-

3 An anderer Stelle schreibt Kiesel: „*die dem Autor ergebenen Teile der Brecht-Forschung*“ (187).

Forschung als gegen Brecht. Einem Stück Wissen über Brecht und der Auseinandersetzung damit soll ein wissenschaftspolitisches Verdikt vorgeschaltet sein. Kiesel kann bei Foucault nachlesen, dass auf so derben und einfachen Wegen Machtstrategien in puncto Wissen nicht funktionieren. Er bietet nichts an zu Brecht. Ein hilfloser alter kalter Krieger, aber auf seinem Posten. Dass aber ein Kampf um Brecht als einer um Wissen in historischem Ausmaß im Gang ist, nein, entbrannt nicht, belegt, was Kiesel schreibt. Noch mehr Hillesheim. Und Knopf sowieso.⁴ Gewichte werden verschoben. Brecht nicht mehr unbedingt einer von links. Nicht mehr so sehr. Das hat ein paar Anhaltspunkte bei Brecht. Was er für ein Linker ist.

2 Ein paar Brecht-Zitate bei Kiesel

Brecht, ja er ist die Hauptfigur, sein Werk ist der Anlass für Auseinandersetzungen. Drei Zitate Brechts, die Kiesel im Text hat, fordern dazu heraus, sich mit ihnen mehr zu beschäftigen, als mit den Darlegungen von Hillesheim und Kiesel selbst. Kiesel sucht sie heraus, weil sie alle drei etwas ansprechen, was Kiesel unter Totalitarismustheorie verbucht. Brecht habe das „*von Korsch benannte Skandalon der Systemkonvergenzen aufzulösen*“ (179) versucht, sei jedoch nicht zur Kritik des Stalinismus und Bolschewismus vorangeschritten, wie sie Souvarines Buch vorträgt.⁵ Für Brecht gilt: „*Die Dignität des ‚ersten Arbeiterstaats‘ war*

4 So wie Jürgen Hillesheim über die „Mahagonny“-Oper hat Jan Knopf einen Aufsatz im Feliszewski-Band über „Mann ist Mann“. Auch einschlägig.

5 Das führte hier zu weit, einzubegreifen, wie jemand ein Buch aufbereitet und damit argumentiert; Kiesel argumentiert mit dem Buch von Boris Souvarine, Stalin. A critical survey of Bolshevism, London 1940 (das ist das Buch, das Brecht gelesen hat), und: Derselbe, Stalin. Anmerkungen zur Geschichte des Bolschewismus, München 1980. Schon allein die beiden Ausgaben wären genau zu unterscheiden. Nicht nur die Nachworte. Siehe: Dieter Henning, Eisernes im Visier. Brecht und der Stalinismus, Würzburg 2022. Insgesamt wirft Kiesel Brecht wie der Brechtforschung vor, sich „mit der Generalabrechnung mit

für ihn über alle Zweifel erhaben.“ (180) Von Dignität schreibt Brecht nicht, über alle Zweifel erhaben war die SU nicht für ihn. Was Kiesel zitiert, belegt gerade, dass Brecht Zweifel hegt und sich u.a. mit Korsch darüber austauscht. Interessant wäre, darüber zu befinden, wie Brecht seine Zweifel als Zustimmung ausführt. Am Ende bleibt wenig, als Brechts Darstellungen im Zitierten für weitgehend falsch zu halten.

Die von Korsch und von Souvarine ebenfalls. Aber dazu steht hier nicht genug Platz zur Verfügung. Kiesel kühlte sein Mütchen an der Brechtforschung, er möchte, dass sie jeden Tag beim Morgengebet den Bolschewismus verdammt, ehe sie sich an die Arbeit macht. Und Brecht dafür in die Pfanne haut, dass er nicht selbst entsprechend gebetet und ein gutes Vorbild abgegeben hat. Was anliegt, ist viel wichtiger. Am Beispiel der Zitate Brechts bei Kiesel aufzuarbeiten, wie notwendig weiterhin antikapitalistische Kritik ist. Z.B. daran, wie fehlerhaft sie manchmal bei Brecht war. Gerade damit, Kiesel mit der Unverschämtheit, anderen einen Kotau abzuverlangen, keinen Gefallen zu tun.

Zum Nachlesen für den Leser, der eine Brechtausgabe hat: Kiesel greift auf BFA 27, 20, BFA 29, 217 und BFA 27, 158 (Reihenfolge bei Kiesel) zurück. Der Leser kann selbst zusammensuchen, was dort steht, auch ausführlicher nachlesen, schon die Zitate bei Kiesel sind sehr umfassende. Hier drei kurze Ausschnitte. Es sind wahrscheinlich manchen Brecht-Lesern bekannte Zitate. Zuerst, was Brecht dem Bericht über seine Souvarine-Lektüre anfügt, es sei ein „niederdrückendes Buch“ (27, 158): „Das deutsche Kleinbürgertum borgt sich für seinen Versuch, einen Staatskapitalismus zu schaffen, gewisse Institutionen (samt ideologischem Material) vom russischen Proletariat, das versucht, einen Staatskapitalismus zu

schaffen. Im Faschismus erblickt der Sozialismus sein verzerrtes Spiegelbild. Mit keiner seiner Tugenden, aber allen seinen Lastern.“ Da stimmt überhaupt nichts, und mit Kommunismus haben die Aussagen höchstens so viel zutun, dass ihnen abzulesen ist, wie sehr einzelne Formulierungen – z.B. das „deutsche Kleinbürgertum“ „vom russischen Proletariat“ – Anleihen nehmen bei Texten der Komintern usw., was Brecht so aufgegriffen hat, wenn er über Sowjetkommunismus handelt. Nicht das Kleinbürgertum und das Proletariat handeln, sondern die Partei der Nazis und die der Bolschewiki, auch wenn die sagen, sie handeln jeweils im Namen der Ersteren. Brecht teilt, dass das so ist, wie gesagt wird. Die Klassen führen außerdem keinen Warentausch durch. Hey, habt ihr was für uns? Wir nehmen auch „ideologisches Material“. Was denn? Führerkult. Parteigläubigkeit (wie sie Brecht selbst praktiziert), Wachsamkeit. 1943 zu schreiben, die Nazis, pardon das deutsche Kleinbürgertum, versuche einen „Staatskapitalismus zu schaffen“, verharmlost das gesamte Morden, mit dem sich die Nazis, wer sie auch immer als Deutsche sind, Europa und der Welt gegenüberstellen. Im Satz am Ende des Zitats wird erfreut festgestellt, dass der „Faschismus“ für etwas gut ist, nämlich dem Sozialismus dient und nutzt, er ermöglicht dem letzteren eine zu korrigierende Weiterentwicklung. Er hat die Nazis als Spiegel. Freilich, es wird auch der Stalinismus verharmlost. Die Nachkommen der Toten überall können deren Opfer einen Sinn ablauschen. Brecht formuliert in den Zitaten einerseits forsch und hart, ist im Jargon ganz ein Zugehöriger, führt sich auf und vor als einer, der gut gelernt haben will, andererseits trägt er sich unbeholfen und schülerhaft vor. Großkotzig wie mickrig. Wer will, kann dies als distanziert auslegen, im Diskurs mit Korsch oder im Selbstgespräch eine schick gewählte Ausdrucksweise (einmal Brief, zweimal „Journal“) vorzulegen und zu pflegen.

Dass das Proletariat (oder die entspre-

dem Bolschewismus“ bei Souvarine nicht zustimmend befasst zu haben.

chende Partei) einen „*Staatssozialismus zu schaffen*“ versucht, stimmt ebenfalls nicht. Als wäre alles in Ordnung und füge sich den Gesetzen der Geschichte. Wird schon. Die Partei baut eine falsche Planwirtschaft auf, indem sie z.B. aus der Kritik des Kapitalismus eherne Gesetze der Ökonomie schlechthin schustert. Wer für Staatssozialismus sich einsetzt, kennt vermutlich auch Tugenden und Laster des Sozialismus. Z.B. Gemeinsinn oder dergleichen als Tugend von Staatsmoral. Ein einfacher tugendhafter Sozialismus wäre ähnlich schlimm wie der Sowjetkommunismus war, der behauptete, letztlich die wahrhafte Tugend und die Güte im Schilde zu führen, die beiden im Eigentlichen erst noch zu erwecken und zu bewahrheiten. Brecht scheint dies so zu sehen oder jedenfalls Tugenden zu kennen,⁶ die ihn bei der Stange halten. Oder beim Ziehen an einem Strang.

Was Brecht in den anderen beiden Zitaten notiert, kann der Brecht-Leser für sonst etwas benutzen und zu rechtfertigen versuchen, es taugt nicht viel und besitzt einen Zusammenhang. Solidarität mit der SU zu formulieren, der einiges damit zu tun hat, was Brecht für Sozialismus hält, etwas Tugendhaftes zum Beispiel. Brecht schreibt am 27.10.41 (27, 20), also vor der Souvarine-Lektüre über Korsch-Lektüre – Korsch hat Aufsätze geschickt – von den „*Ähnlichkeiten der beiden großen Bewegungen Faschismus und Bolschewismus*“ und weiß als Reporter am Spielfeldrand, „*da sind auch ganz verschiedene Klassen, in deren Auftrag die Zentralisierung der Wirtschaft durchgeführt wird (was diesen verschiedenen Klassen allerhand kostet). Möglich, daß die faschistische Konterrevolution dem Proletariat da eine sehr trübe Phase erspart, indem sie sie erledigt (im Doppelsinn). Das alles machen besser Korporationen als Räte.*“ Wieder gilt, das ist Schreib- und Redeweise der

Komintern und der Fans des sowjetkommunistischen historischen Materialismus, was Brecht vor sich hin räsoniert. Könnten nicht tollerweise die Nazis eine historische Phase abarbeiten und erledigen, die dann dem Sowjetkommunismus ermöglicht, historisch voranzuschreiten und zum Siege zu eilen. Wo ist welche Klasse und wie sind die verschiedenen Klassen tätig? Die Nazis haben offensichtlich wenigstens teilweise ähnliche Ziele wie die Kommunisten, wie sollten sie sonst denen in die Hände arbeiten.

Die Nazis versuchen sie der Volksgemeinschaft wegen gerade abzuschaffen, wie auch immer, die prokapitalistische Politik hat ihren Ausgangspunkt beim Staat, den die Partei in der Hand hat, weil sie von einer breiten Mitglieder- und Wählerschaft zu dieser Variante nationaler Politik, der Volksgemeinschaft, eingesetzt worden ist. Sie haben nicht den Auftrag der „*Zentralisierung der Wirtschaft*“ erteilt. Gleich nicht denselben die Arbeiter in der SU, wo sie von der Partei vertreten werden. Was hat eine solche Zentralisierung mit den Interessen der Arbeiter zu tun? Bei den Nazis ist die Wirtschaft für die Nation und für das Deutschtum da, das ist keine Zentralisierung. Sondern völkische Effektivierung. Kosten tut das allen derzeit 1941 Morden und Sterben, was schon mehr Erklärung erfordert, als vom „*Auftrag*“ der „*Zentralisierung*“ in beiden Ländern zu fassen.

Der Krieg geht von einem Land aus. Deutschland. Die Überlegung, dass die Politik der Nazis dem Proletariat „*eine sehr trübe Phase*“ erspart, nimmt in Kauf, dass die Opfer der „*faschistischen Konterrevolution*“ von Nutzen sind und im Grunde historisch recht sinnvoll, weil sie ersparen, was sonst das „*Proletariat*“ erledigen müsste. Wieder die Akzeptanz bei Brecht, die KPdSU in eins zu setzen mit dem Proletariat, statt mitzuteilen, dass dies die Partei verkündet. Nicht zum Thema wird, dass der

⁶ Die bei Hillesheim interpretierte „Mahagonny“-Oper stellt Brecht als „Sittenschilderung“ vor (2, 334).

Stalinismus eine ganze Menge davon gehabt hat, was „eine sehr trübe Phase“ genannt werden kann. Und gerechtfertigt wird mit erkannten Gesetzen der Weltgeschichte, die so ihre Phasen hat, der Begriff ist neben dem der „Etappe“ etc. ein stalinistischer. Brecht übernimmt ihn und seine gesamte Argumentation ist sichtlich geprägt von der Zuhilfenahme des SU-Erklärungsmodells. Selbst wenn Brecht damit so ein bisschen spielt und vorführt, was er auf der Pfanne hat. Das wird schon verdammt dialektisch sein für Brecht, dass die Konterrevolution der Revolution auf die Sprünge helfen kann. Das Schlechte hat sein Gutes.

Im weiteren Brecht-Zitat (29, 217) bei Kiesel kann der Brecht-Leser ein wenig aufatmen, der bei Brecht doch noch ein paar richtige linke antikapitalistische Erkenntnisse finden will. Der Textausschnitt stammt aus einem Brief an Korsch: *„Da zwingen vielleicht doch gewisse elementare historische Aufgaben den verschiedenen Klassen ähnliche Methoden und Institutionen auf? Sie bleiben verschiedene Klassen mit ihren ähnlichen Apparaten und die proletarische Klasse schafft doch sehr viel tiefere Umformung der Basis selber.“* Die Fragezeichen sind zu verteidigen. Bringen aber kaum etwas. Bei Brechts Sozialismus stehen „elementare historische Aufgaben“ (siehe „Auftrag“) auf der Agenda, nicht, was den Menschen nutzt, die die kapitalistische Ökonomie nicht als Grundlage ihrer Wohlfahrt begriffen haben und an einer anderen Ökonomie ein Interesse hegen. Wieder handeln die „Klassen“, nicht die Parteien, wieder sind es die „verschiedenen Klassen“, an denen Brecht festhält, wahrscheinlich wieder Kleinbürger gegen Arbeiter. So ähnlich er „Methode“ und „Institutionen“ finden mag. Nichts wird genauer analysiert. Anscheinend herrscht die Geschichte die Ähnlichkeit auf. Am Ende trotzdem ein kleiner Hoffnungsschimmer. Auf Brecht bezüglich (sonst nicht, nicht darüber hinaus, nein, kein Lichtblick). Der Hoffnungsschimmer wird kaum etwas für die Lektüre von Helmuth Kiesel gewesen sein.

Wieder falsch ist, dass die „proletarische Klasse schafft“, nichts davon, aber die „viel tiefere Umformung der Basis“, was sie eigentlich geschafft haben soll, nach Brecht, was auch nicht stimmte (das Wort „tiefere“ stimmt nicht), selbst wenn die Partei als Subjekt genannt wäre und das Proletariat in Brechts Satz ersetzt; das, was die SU an Umformung geschafft hat, war die Übernahme von Privateigentum in Staatseigentum, aber nicht viel mehr. Immerhin das. Das Wort „selber“ ist doppelbezüglich, auf Basis, wie auf Proletariat. Aber angedeutet ist bei Brecht, und das ist dann richtig: Von einer anderen, von einer antikapitalistischen Ökonomie, dies die Basis, davon handelt die antikapitalistische Kritik weiterhin. Soviel Bolschewismus zählt.

3 Kiesel und Hillesheim und ihr jeweiliger Blick auf Brecht

Zu Kiesel nur noch, dass für ihn Brecht ein bedeutender Dichter ist, er Brecht gewürdigt haben will. Aber er verstößt ein wenig gegen seine Apologie der Totalitarismustheorie (auch noch der bei Souvarine, nicht einmal Hannah Arendt ist dabei), wenn er Brecht zugutehält, dass dessen *„Eintreten für sozialistische Vorstellungen [...] angesichts der ökonomischen und sozialen Verhältnisse und Verwerfungen seiner Zeit verständlich und seinen Motiven nach ehrenwert war.“* (188) In wie vielen Büchern steht eigentlich, wie „ehrenwert“ die vom rechten Mob ermordete Rosa Luxemburg war? Brecht wird tatsächlich exkulpiert. Tja, die „Verwerfungen“ andauernd, sie setzen einem schon zu. Brecht gehört mit seinem „Eintreten“ in seine Zeit und dort soll er verbleiben. Alles zu seiner Zeit. Im Leben wie in der Geschichte. Kiesel schildert die Mühe der Anpassung. An die heute so schillernde antitotalitäre Zeit. Sich damit auseinanderzusetzen, welche „sozialistische Vorstellungen“ Brecht gehabt hat und die Kritik der „ökonomischen und sozialen Verhältnisse“ gerade aufrechtzuerhalten und zu betreiben, ist ein Gegenprogramm.

Dazu der Titel dieses Artikels. Brechts Vers aus der „*Courage*“ besitzt Klasse im Interrogativpronomen „*was*“; nicht: „*wer*“ heißt es. Was noch nicht gestorben ist, das ist u.a. die antikapitalistische Kritik. Dafür sorgt die kapitalistische Entwicklung. In der Gegenwart. Vielleicht ist die Siegesfeier des Kapitalismus vorläufig und die Trauerfeier über die Niederlage antikapitalistischer Kritik gebiert neue Kritik, auch die an der bisherigen.

Zu Hillesheim lässt sich anmerken, wie weit er nach links rückt. Pardon. Pardon. Er schreibt, dass die „*Mahagonny*“-Oper auch „*unbedingt (!) als schonungslose (!) Analyse des Kapitalismus zu deuten*“ ist, schließt aber gleich an, es verbietet sich die „*Verortung in marxistischem Gedankengut*“ (155). Er kämpft sichtlich mit dem Unterschied. Brechts Oper sei „*schlicht keinerlei Ideologie anpassbar, [...] Die marxistische Lehre steht am Ende nicht als heilsbringende Option da; auch sonst keine.*“ (156) Stimmt, die Marxsche Kritik war nicht als heilsbringend gedacht und nicht als Ideologie; „*Heil*“, das war der Ruf von anderer Seite.

Mit den Tafeln, die einher getragen werden am Ende von Brechts Oper, ist mancherlei angesprochen, z.B. die Hobbes-Anspielung unübersehbar, „*FÜR DEN KAMPF ALLER GEGEN ALLE*“ (2, 387, Versalien BB) steht auf einer der Tafeln. Soll die Eintracht der guten Gemeinschaft gelten? Es steht schon vorher Hobbesianisches in der Szenenbeschreibung bei Brecht zum Auftritt der Übriggebliebenen im Untergang von Mahagonny, es zeige sich „*Feindschaft aller gegen alle*“; alle seien „*Unbelehrt*“, heißt es. Ist den Zuschauern und Lesern eine Belehrung zugebracht? U. U. gehört die Lehre, sich die Behaustheit des Sozialismus zu suchen, zu Brechts Erkenntnissen. Als Teil von jener Kraft, die das Gute schafft. Selbst wenn sie nicht deutlich am Schluss der Oper sich findet. Viel Spielraum bleibt. Auf der letzten „*Riesentafel*“ steht: „*FÜR DEN FORTBESTAND DES GOLDENEN ZEITALTERS*“

(2, 389, Versalien BB). Es ist im untergegangenen Mahagonny nicht gewesen; dessen Fortbestand zu verkünden, ist eine Illusion. Jetzt kann das schon meinen, Sozialismus mit goldenem Zeitalter zu verwechseln, ist auch eine Illusion. Ein falsches Strapazieren der antikapitalistischen Kritik ins Utopische und ein falsches Folgern aus ihr. Aber vielleicht verwechselt Brecht gerade und meint ein goldenes Zeitalter light. Sehr light. Am Schluss in der Oper wird wiederholt: „*Können einem toten Mann nicht helfen.*“ Wenn er tot ist, stimmt das. Der kann sich nicht einmal mehr selber helfen.

Das passt nicht zu Hillesheims Feststellung zur Hölle bei Dante, Sartre und Brecht, dass „*der Mensch des Menschen Teufel (der „Wolf“ bei Hobbes, DH) ist und keine anderen Kräfte in Anspruch genommen werden müssen, ihn in unsagbares Leid zu stürzen.*“ (157) Was heißt das, von außen würden „*Kräfte*“ herangetragen werden, und das ist getan worden, was er selbst nicht tut, sagt Hillesheim. Und so wird der Mensch ins „*Leid*“ gestürzt, das ist schlimm, denn (!) im Leid, im unsagbaren, hockt er doch sowieso bereits. Im Prinzip braucht es keine Wissenschaft, es ist eben nichts weiter zu sagen; nicht daraus, Leid wahrzunehmen, Erkenntnisse zu gewinnen, woher es rührt. Es ist alles von vorherein und immerdar ein Elend.

Die kapitalistischen Verhältnisse sind menschengemacht und keine Schickung der Weltgeschichte. Es liegt darin aber nicht das „*Allgemeingültige*“ (160), nicht das „*Nichts*“, da ist immer schon etwas, etwas Bestimmtes, das „*Konkrete*“ sagt Hegel, Gegenstand der „*bestimmten Negation*“, große Oper, aber nicht das „*Grundprinzip der Welt*“, kein Akzeptieren von einem „*ontologischen Zustand*“ (172). Ist es nicht außerdem kotzlangweilig, insofern der Befund einmal ermittelt und ergangen ist, stets wiederholt „*Allgemeinmenschliches*“ (156) festzustellen? ¶

KARL GREISINGERS 16 GESAMMELTE TEXTE ÜBER BRECHT

Michael Friedrichs

Es ist sehr zu begrüßen, dass Karl Greisinger sich entschieden hat, seine Brecht-Texte aus gut 25 Jahren gesammelt zu veröffentlichen. Zu begrüßen aus mindestens drei Gründen:

- Lehrer, die die Energie auf- und das Niveau mitbringen, „nebenher“ noch publikationsreif zu recherchieren, sind leider selten,
- die Zahl Augsburger Brecht-Experten war immer beklagenswert niedrig, trotz der vielen offenen Fragen, die uns die Zeitzeug:innen hinterlassen haben, und
- die Zusammenstellung seiner Texte lässt eine besondere thematische Schwerpunktbildung erkennen: die Region um Augsburg herum (aber Augsburg schon auch).

Karl Greisinger, Jahrgang 1940, wurde nicht wie Brecht mit Lechwasser getauft. Aber immerhin mit Donauwasser: geboren in Höchstädt an der Donau, also bayerischer Schwabe. Er ist kein klassischer Literaturwissenschaftler, war Realschullehrer für Deutsch und Englisch. Er hat regelmäßig in der Augsburger Literaturzeitschrift „Gegenwind“ publiziert, die in 30 Ausgaben bis 2014 erschien. Lyrik und Prosa sind ihm mindestens so wichtig wie die Beschäftigung mit Brecht, davon zeugen mehrere eigenständige Buchveröffentlichungen.

Entdeckungen im Bereich Brecht und Augsburg können durch Bekanntschaften entstehen – Karl Greisinger kennt viele kulturinteressierte Leute. Oder durch Lesefunde – seine Bücherregale sind prall gefüllt. Ein



164 Seiten, Wiesenburg-Verlag, ISBN 978-3-96921-019-2, 14,90 €

früher Lesefund liegt ihm besonders am Herzen (und wie so viele Ältere ärgert er sich heute, nicht rechtzeitig bei einschlägigen Personen, die er kannte, nachgefragt zu haben, solange sie noch lebten). Es geht um den Journalisten und produktiven Schriftsteller Alfred Mühr, der stark NS-belastet war und nach dem Krieg zurückgezogen in Zusmarshausen lebte. Er hatte 1977 die Anekdote publiziert, Brecht habe nach dem Zweiten

Weltkrieg zusammen mit ihm ein westdeutsches Tourneetheater gründen wollen, und darüber hätten sie beide in München und dann nochmal im Augsburger „Perlachstüberl“¹ gesprochen. Karl Greisinger stieß bei der Lektüre des Mühr-Buchs „Deutschland, Deine Söhne“ darauf und schrieb darüber 1998 für die „Augsburger Allgemeine“. Die brachte den Artikel zwar, setzte aber darüber die Überschrift „September 1950: War er dort oder nicht?“.

Greisinger hatte natürlich nachgeschaut, ob das Thema Mühr in der 1997 veröffentlichten „Brecht Chronik“ von Werner Hecht vorgekommen war. Das war nicht der Fall, also ließ Greisinger Hecht die Information zukommen. Seitdem hat er die Genugtuung, dass in den Folgejahren immer mehr Brecht-Biografen das Thema aufnahmen und – obwohl sich keine Bestätigung im Brecht-Nachlass oder von anderen Zeitzeugen fand – mit den Jahren als immer glaubwürdiger beurteilten, angefangen von Jürgen Hillesheim in seinem „Augs-

1 Für Nicht-Augsburger: Mührs Bezeichnung ist fehlerhaft, die Kneipe heißt „Perlachstüble“, sie steht ja in Schwaben, nicht in Oberbayern.



Karl Greisinger vor dem Brechthaus Augsburg 2023
(Foto: privat)

burger Brecht-Lexikon“ (2000, „mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten“), bis zu Hechts „Kleiner Brecht-Chronik“ (2012), in der Brechts Angebot an Mühr als Faktum notiert wird (S. 178). Erdmut Wizisla dokumentierte das Mühr-Kapitel in seinen „Begegnungen mit Brecht“ (2009), mit der Vorbemerkung: „Mührs Bericht ist mit äußerster Vorsicht zu behandeln.“ (S. 294)

Eine wichtige weitere Entdeckung gelang Greisinger mit der Zuordnung einer Brecht-Grafik von Caspar Neher zum Gedicht „Herr der Fische“ samt ausführlicher Interpretation (veröffentlicht im „Dreigroschenheft“ 4/2011). Ohne Greisingers Ammersee-Leidenschaft wäre ihm das sicherlich nicht gelungen. Und in diesem Fall stieß seine Veröffentlichung sofort auf begeisterte Zustimmung bei Brechtexperten.

Wertvoll auch die Veröffentlichung zweier unbekannter Brechtfotos (davon eines aus dem berühmten Atelier Reißler) und die Entschlüsselung des darauf vermerkten Namens Kürzels „S. B.“, verbunden mit der Identifizierung einer weiblichen Bekanntheit Brechts aus Lechhausen 1917 (Dreigroschenheft 2/2014). Hut ab! ¶

Der vorstehende Text ist zugleich das Nachwort im besprochenen Buch.



90 JAHRE BRECHT IN SVENDBORG: EINE LESUNG

Der Verein Brecht Hus Svendborg schrieb folgende Ankündigung auf Facebook (deutsche Übersetzung von Facebook):

„In diesem Sommer ist es genau 90 Jahre her, dass der deutsche Schriftsteller Bertolt Brecht und seine Familie aus dem Nazityskland flohen, um sich in der strohbedeckten Bindewerkstatt Svendborgsund niederzulassen, wo er in den folgenden Jahren mehrere seiner wichtigsten Stücke und die Sammlung „Svendborgdigte“ schrieb.

Wir wollen den 90. mit einer Spätsommerveranstaltung im Hausgarten begehen.

Autor Jens Christian Grøndahl hat die Initiative für diese Veranstaltung ergriffen, die vom Verein Brecht Hus, Bibliothek Svendborg und ‚Dage med Brecht‘ veranstaltet wird. Gemeinsam mit dem Publikum und mit Svendborgsund als Hintergrund werden wir Brechts Exil in Dänemark gedenken und ihm als Dichter Tribut zollen. Wir glauben, dass es dazu beitragen kann, dem Publikum eine Erfahrung und die Möglichkeit zu geben, über Migration damals und heute zu meditieren.“

Mit etwa 150 Besuchern war die Veranstaltung am 13.8. sehr erfolgreich. Schriftsteller und andere Personen lasen aus den „Svendborger Gedichten“. (Kontakt und Fotos: Kirsten Skou Nicolaisen – vielen Dank! mf) ¶

WARUM ICH DIE „KRIEGSFIBEL“ IN AUGSBURG STUDIERE

Sieun Ha 하시는

Es ist mir eine große Ehre, Sie zu begrüßen. Ich bin Sieun Ha M.A. (Chonnam National Universität in Südkorea), derzeit als Gaststudentin in Augsburg, wo ich die „Kriegsfibel“ von Brecht recherchiere.



Brechts Einzigartigkeit ist auch in Korea durch seine repräsentativen Werke wie „Die Dreigroschenoper“, „Mutter Courage und ihre Kinder“ bekannt, und Brecht hatte einen großen Einfluss auf das koreanische Theater. Unter seinen vielen Werken begann mein Interesse an der „Kriegsfibel“ nach etlichen Universitätsvorlesungen. Durch Vorlesungen über Literaturwissenschaft und Medientheorie wurde ich sehr interessiert an den Funktionen und Grenzen der Fotografie. Unter anderem wollte ich mich intensiv damit beschäftigen, dass Brecht Kritik an der Manipulationsfähigkeit der Fotografie aufwirft. Für mich war am beeindruckendsten, dass seine „Kriegsfibel“ anhand der Schrecken des Krieges durch die Kombination von Bildern und Texten zum aktiven Denken der Leser anregte.

Mein Forschungsthema ist „Die Beziehung zwischen Foto und Text – Im Fokus auf das Fotobuch von Brecht“. Seine Methoden für die Kombination von Text und Foto in der Kriegsfibel sind wie folgt: Die erste Methode ist die Kombination der Fotos mit dem von Brecht verfassten Text. Die zweite Methode ist die zusätzliche Einbeziehung der ursprünglichen Bildunterschriften, die das Bild völlig anders interpretiert haben als Brechts Vierzeiler. Die zweite Kombina-

tionsmethode ist für die von Brecht beabsichtigte ‚kritische Aufnahme der Medien durch die Leser‘ viel besser geeignet. Durch die Kombination eines neuen Textes wie eines Epigramms mit Foto wird eine neue Perspektive geschaffen, damit die Leser den alten Bedeutungskomplex von Text und Foto auflösen und neue Bedeutungsmöglichkeiten suchen können. Seine Verbindungsweisen haben den deutlichen Zweck, die Leser zur aktiven Beteiligung zu fördern. Meine Arbeit wird sich ebenfalls auf diesen Punkt konzentrieren.

Mit diesem Ziel studiere ich in Augsburg parallel Sprachen. Zunächst möchte ich Prof. Jürgen Hillesheim von der Brecht-Forschungsstätte dafür danken, dass er mir die Möglichkeit gegeben hat, nach Augsburg zu kommen. Insbesondere die Ausstellung von Caspar Neher und Brecht in Augsburg sowie die Brecht-Sammlungen in der Staats- und Stadtbibliothek haben meine wissenschaftliche Neugier weiter gefördert.

Außerdem konnte ich den Stolz spüren, Brecht zu studieren, während ich den verschiedenen Vorträgen zuhörte und zusah, wie Menschen im Brecht-Haus leidenschaftliche Diskussionen führten. Darüber hinaus halfen mir Spaziergänge durch die schönen Straßen Augsburgs und das Lesen von Büchern am Fluss, mehr über Brechts Jugend zu verstehen. Mit dieser Erfahrung werde ich meine Forschung von Brecht weiter fortsetzen. Vielen Dank für das Lesen. ¶

KREIDEKREISE LASSEN SICH AUCH NEU ZEICHNEN

Brecht in Salzburg

Diana Zapf-Deniz

Brecht und die Salzburger Festspiele. 1951 ein Skandal, dass Brecht ein Stück hierfür hätte schreiben sollen. 2023 eine Sensation mit „Der kaukasische Kreidekreis“. Schauspielchefin Bettina Hering plante für ihren letzten Festspielsommer heuer etwas Einzigartiges und für die Salzburger Festspiele Bahnbrechendes: Heldgard Haug vom Kollektiv Rimini Protokoll soll mit dem inklusiven Schweizer Theater Hora Kleist oder Brecht spielen. Haug entschied sich für Brecht. Weltweit berichteten Medien über diese freie Version Brechts, wie etwa *The New York Times*. Denn wenn eines der international bedeutendsten Klassikfestivals nach über 100 Jahren erstmals Inklusionstheater wünscht, ist das ein unübersehbares Zeichen. Sieben komplett ausverkaufte Aufführungen à 100 Minuten, geprägt von Schauspielkunst, Nachdenklichkeit und Herzenswärme. Spielstätte ist der große Saal der Szene Salzburg mit seinem zum Teil entblößten Ziegelbau. Das Bühnenbild ist modern und ähnelt einem Scrabble-Spielfeld (die richtigen Worte finden – wie passend). Schultafelgrüne Quadrate, einzelne in der Farbe Magenta, die zum Teil auch schweben können. Mittig im hinteren Bereich das Schlagwerk für die Live-Musik. Dahinter 15 Quadrate, die als Monitore dienen. Die Schauspieler*innen sowie die Musikerin, allesamt mit kognitiven Beeinträchtigungen, sind bereit. Während Besuchende noch ihre Plätze einnehmen, zeichnen Robin Gilly, der das Kind Michel spielt, und Perkussionistin Minhye Ko Kreidekreise auf den Boden. Zwei Wischroboter treten dabei immer wieder in Aktion und machen das Spielfeld im Nu blitzblank. Remo Beuggert gibt den Dorfrichter Azdak und den Moderator zugleich, Tiziana Pagliaro die leibliche Mutter, eine Fürstin, der Ma-



Das „Kind“, gespielt von Robin Gilly, umrahmt von der Magd Grusche (li. Simone Gisler) und der Fürstin (re. Tiziana Pagliaro). (Foto © Salzburger Festspiele /Monika Rittershaus)

terielles zunächst wichtiger ist als ihr Kind, und Simone Gisler spielt die Magd Grusche, die das Kind fürsorglich großzieht. Grusches Schwarm, der abwesende Soldat Simon, heißt im echten Leben auch Simon – Simon Stuber. Er wird via Videoeinspielung auf die Bühne geholt, da ein langer Aufenthalt, Endproben und die Aufführungen höchstwahrscheinlich zu stressig für ihn wären. Dies ist dem eindrucksvollen Programmheft zu entnehmen, das Auszüge aus dem Probenstagebuch enthält. Darin findet der Lesende auch die Projektbeschreibung in Leichter Sprache. An alle*s und jede*n ist gedacht. Auf vieles gibt es Antworten – auf noch mehr gibt es bewusst Fragen; viele Fragen. Und warum fragt eigentlich niemand das Kind selbst, ob es lieber bei der leiblichen oder der mütterlicheren Mutter bleiben möchte?

Der Soldat fragt in einer der insgesamt acht Proben: „Wo ist das Kind?“ Grusche antwortet: „Es liegt da.“ Das Kind: „Ich liege da. Wer kümmert sich jetzt um mich? Hier liege ich! Ganz allein! Hallooo?“ Einfache, durchdringende Sätze. Jede Rolle, jede Sichtweise und jede reale Person wird betrachtet und beschrieben und auf das Spielfeld projiziert. Theater und Wirklichkeit beginnen in Haugs Fassung mit den Horas miteinander zu ver-

schmelzen. Dazu die gesamte Spieldauer über wunderbare Stimmungsmelodien von Minhye Ko auf dem Marimbaphon, Komposition Laura Knüsel. „Der kaukasische Kreidekreis“ 2023 beleuchtet große Themen unserer Zeit: Inklusion, Mutterrolle, Sorgerecht und Konsumgesellschaft. Die beiden Frauen, die um das Kind ringen, begeben sich in den Ringkampf. Machen sich vor der ersten und zweiten Probe warm mit Dehnübungen, Fingerknacken und sich auf die Brust klopfen. „I see you“ gestikuliert die Fürstin mit zwei Fingern, die von ihren Augen zur Magd Grusche zeigen. Die Fürstin gewinnt beide Male. Auch im echten Leben sei sie, die Fürstin, Tiziana Pagliaro, eine Person, die gerne im Rampenlicht steht. Simone Gisler dagegen wollte bewusst die Magd sein, weil diese unschuldig ist und mütterlich und weil sie gerne den Haushalt macht. Damit kann sich Gisler identifizieren. Von den anderen erfährt der Zuschauende ebenfalls deren Motivationen für ihre Rollen. Was können die beiden Mütter dem Kind bieten? Nur Liebe oder Reichtum? Eine Reise auf den Mond oder ein geborgenes, zärtliches Zuhause. Gibt es mehr als nur zwei Lösungen? Möchte der Richter ein Vater sein? Könnte er das Kind nehmen? Könnte jemand aus dem Zuschauerraum das Kind großziehen?

Je weiter das Theater fortgeschritten ist, desto weniger nimmt man die kognitiven Beeinträchtigungen der Expert*innen, wie sie Haug nennt, wahr.

Während des Stücks stellt sich einem schon die Frage, in welch absurdem Gefängnis unsere Gesellschaft eigentlich leb(t)e. Warum behindern wir Menschen mit Beeinträchtigungen derart? Warum schließen wir sie aus? Warum leben wir nicht selbstverständlich mit ihnen zusammen? Warum machen wir Unterschiede und halten uns für die Besseren?

Die nächste Probe bezieht das Publikum mit ein. Pinkfarbene Klötzchen tanzen auf der

Bühne an durchsichtigen Fäden. Ihre Schatten schweben an den Wänden des Theaters. In den Kästchen befinden sich Bücher. Für jede*n Zuschauer*in eines. „Wir leihen es Ihnen. Also nicht einstecken!“, betont Beuggert in seinem sympathischen Schwyzerdütsch, lacht verschmitzt und hebt den Zeigefinger Richtung Publikum. Eine ganze Probe lang darf jede*r sich das Büchlein ansehen, darin schmökern, Kindheitsfotos der Schauspieler*innen entdecken und erfahren, welche Antworten sie auf Fragen geben wie z. B. „Soll alles so bleiben wie es ist?“, „Was wurde mir in die Wiege gelegt?“ und „Wäre ich gerne Vater oder Mutter?“. Diese sehr persönlichen Biografien gehen unter die Haut. Sie sind geprägt von Lebensfreude und Mut, aber auch von Entbehrung und Verlust. Anderssein. Trotzdem den Platz im Leben und in der Gesellschaft finden. Selbstbewusst sein. Sex haben und Kinder bekommen. Tabuthemen offen ansprechen. Die Magd Grusche träumt von ihrer Hochzeit in Weiß mit ihrem Soldaten Simon und von sehr heißem, wildem Sex. Dabei erzählt sie so lebhaft und authentisch, dass jede*r Anwesende spürt, dass sie es sich wirklich so wünscht. Theater, das von Herzen kommt und zu Herzen geht. Dieser Kreidekreis zieht hoffentlich noch lange weite Kreise in die Welt und ins Innere der Anwesenden. Volltreffer! Sichtbarmachung unserer Gesellschaft geglückt. Großer Applaus mit zum Teil Standing Ovations.

Postskript

Haug hatte zuerst Bedenken Brecht zu wählen, aufgrund der Rechte. Dass „Der kaukasische Kreidekreis“ so inszeniert werden durfte, überrascht und erfreut manche zugleich in der Theaterwelt. Johanna Schall äußert sich auf unseren Wunsch in einem sehr netten Telefonat zur Freigabe: „Das ist ein tolles Projekt. Die haben uns eine wunderschöne Konzeption geschickt. Warum hätten wir es nicht freigeben sollen?“ Schall freut sich über den Erfolg der inklusiven Neuinszenierung: „Das ist doch großartig, dass das so gut ankam.“ ¶

„DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT“ IN DEN WIENER KAMMERSPIELEN

Ein vergnüglicher Nachmittag mit Bertolt Brecht

Ernst Scherzer

Die Kleinbürger haben es Bertolt Brecht angetan: In jungen Jahren äußerte sich das in dem kurzen, vielleicht als bürgerliche Komödie zu bezeichnenden Stück – in einem Sammelband des Suhrkamp-Verlages übrigens nur mit „Die Hochzeit“ betitelt –, später in den „Sieben Todsünden der Kleinbürger“, bei deren Aufführungen meist nur der erste Teil des Titels genannt wird und die überdies in Österreich so gut wie gar nicht gespielt wurden – in Graz wurde vor Jahrzehnten eine Produktion der Vereinigten Bühnen nach einer einzigen Aufführung abgesetzt!

Möglicherweise wäre die Vorstellung der „Kleinbürgerhochzeit“ in den dem Theater in der Josefstadt angeschlossenen, wenn auch in einem völlig anderen Bezirk beheimateten Kammerspielen auch ein vergnüglicher Abend geworden; aber wer weiß, ob sich da ein ebenso mitgehendes und sogar an den jeweils passenden Stellen amüsiertes Publikum eingefunden hätte. Das verdient jedenfalls besonders vermerkt zu werden.

Dass das Stück kein ganz großer Brecht ist, muss an dieser Stelle kaum betont werden. Aber es bedarf doch einer Reihe guter Schauspieler, damit das Ganze nicht zum bloßen Klamauf (als den ein Wiener Kritiker nicht weiter verwunderlich, da der Autor in dieser Stadt nach wie vor unbeliebt ist, die Produktion dennoch bezeichnet hat) ausartet.

Nach ebensolchen Leuten sucht man im Theater in der Josefstadt schon seit Jahrzehnten nicht vergebens. Allein wenn man die Besetzungen der auf einem halben Hundert DVDs festgehaltenen Stücke durchblättert, liest sich das wie das „Who is who“ der Wiener Schauspielszene. Die ausgewählten Titel der laufenden Spielzeit unter anderen mit zwei Peter-Turrini-Uraufführungen können sich ebenfalls sehen lassen.

Der Regisseur Philip Tiedemann brachte „Die Kleinbürgerhochzeit“ vor fast einem Vierteljahrhundert am Berliner Ensemble so erfolgreich heraus, dass sie bis nahezu in die Gegenwart auf dem Programm stand. Die ebenfalls in Wien verbreitete Behauptung, er habe dort die Spieldauer verdoppelt, entbehrt jeder Grundlage. Eine ganze Reihe witziger Einfälle geht auf sein und das Konto seines Bühnenbildners Alexander Martynow. Freilich wird trotz aller Bemühungen der Schauspieler, von denen kein einziger besonders hervorzuheben ist, weil jeder (natürlich auch jede) ganz trefflich besetzt ist, bald vorhersehbar, wann das nächste selbstgebastelte Mobiliar zusammenbricht. Dem Vergnügen tut das keinen Abbruch.

Mit Brecht hat das Haus ansonsten nicht allzu viel am Hut. Vor etlichen Jahren gab es eine nicht zuletzt als solche nicht unumstrittene Uraufführung der „Judith von Shimo-da“ in den Räumen des Haupthauses in der Josefstadt (Dreigroschenheft 1/2009), bereits als Video festgehalten wurde „Die Dreigroschenoper“, auf die möglicherweise nach der Wiederaufnahme im Dezember noch eingegangen werden kann.

Zur Spielstätte im ersten Wiener Gemeindebezirk ist noch nachzutragen: Nicht alle Dokumentationen – so „vergisst“ eine lokale ganz auf ihn – nennen den Namen eines Theatermannes, der wohl als Entdecker der Qualitäten des Stückeschreibers („Bertolt Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert“ – die Verleihung des Kleist-Preises durch ihn vor 101 Jahren war die Folge) bezeichnet werden darf: Herbert Jhering war jedenfalls am Haus, ob als Direktor von 1916 bis 1919 scheint nicht vollkommen klar zu sein. ¶

DAS ENDE DER EMPATHIE

Christina Tscharyiski hat den Puntila am Berliner Ensemble inszeniert

Katrin Dollinger

„Herr Puntila und sein Knecht Matti“ erzählt von Macht und Abhängigkeit. Der Theatertext sezziert das unsichtbare Gewebe, das eine Gesellschaft im Innersten zusammenhält.

Auf der einen Seite begegnen wir dem Gutsbesitzer Puntila, der Macht und Kapital schöpft aus dem, was er sein Eigen nennt. Ihm gegenüber steht die ohnmächtige Schar der Vielen, die nichts haben als ihre bloße Arbeitskraft. Was die wert ist und ob die überhaupt gebraucht wird, bestimmt wiederum der Gutsbesitzer. Die meiste Zeit ist er besoffen, was für eine verantwortungsvolle Unternehmensführung nicht gerade dienlich ist. Christina Tscharyinskis Inszenierung am Berliner Ensemble rückt diesem Puntila zu Leibe mit epischen Mitteln, sanften Aktualisierungen, und einem hochpräsenten Schauspielensemble, aus dem Sascha Nathan in der Hauptrolle besonders hervorsticht.

Die Bühne ist ein weißer vernebelter Guckkasten, auf dessen Rückwand sich ein zackiger Leuchtstreifen abzeichnet wie ein Blitz die Silhouette eines Bergmassivs. Katerstimmung mischt sich in die Nebelschwaden. Die Party ist vorbei. Ein Reinigungstrupp tritt mit in Signalfarben leuchtenden Overalls an die Rampe und trägt den Prolog vor, den Brecht bei der „Darstellerin des Kuhmädchens“ verortet. Es sind drei Frauen. Ihre Kostüme lassen sich lesen als Anspielung auf all die Namenlosen, ohne deren Arbeit die Straßen der Stadt im Dreck versinken würden. In einer Ecke sitzt der



Prolog mit heruntergekommenem Puntila. Foto v.l.: Pauline Knof, Nora Moltzen, Nina Bruns, Sascha Nathan (© JR Berliner Ensemble)

Gutsherr blubbernd und sabbernd auf dem Boden. Sascha Nathan spielt diesen Puntila als erbärmlich heruntergekommenen, dem Alkohol verfallenen Pfau. Seine angetrunkene Lässigkeit, seine Redseligkeit, sein dreister Scheiß-auf-alles-Gestus sorgen beim Publikum immer wieder für Lacher. Die dunklen Flecken auf dem verwaschenen Hemd, von denen man nicht genau weiß, ob sie von Schweiß oder Erbrochenem herrühren, könnten fast Mitleid erregen mit dieser Kreatur. Doch der Schein trügt. Denn Puntila hat zwei Gesichter. Wenn er betrunken ist, will er einer vom Volk sein. Der Rausch lässt ihn von der Gleichheit aller Menschen träumen. Er verteilt großzügige Geschenke und wäre am liebsten jedermanns Freund. Doch im nüchternen Zustand verwandelt er sich in einen rücksichtslosen Ausbeuter, einen, der vor dem Dorfrichter und dem Dorfpfarrer kuscht, Arbeiter mit sozialistischer Agenda vor die Tür setzt und seine Angestellten erniedrigt. Dieser Herr verdient keine Empathie. „Auf dem Gesindemarkt“, eine der besten Szenen des Abends, wird das besonders

deutlich. Puntila taxiert das Publikum mit schwankendem Blick. Die vierte Wand ist offen. Die Zuschauer bekommen die Rolle der Arbeitssuchenden zugeschoben. Puntila darf sich neue Knechte aussuchen. Nathan schwadroniert puntilesk über die Nähe von Arbeitgebern und Arbeitskräften, beschwört das große gemeinsame Ganze. Ach wie schön das wäre, wenn alle Gutsherren dieser Welt ein so aufrichtiges Interesse an ihren Arbeitern hätten. Die Stimmung im Publikum ist bestens. Dennoch bleibt die Situation entlarvend, weil die einen in ihre Rolle gezwungen sind, und er, der Herr, der über ihnen steht, den Blick nach unten wirft auf eine Masse gesichtsloser Arbeitskräfte, die auf dem Hof nach seiner Pfeife tanzen sollen. Keiner weiß das besser als Matti, sein Chauffeur. Die braunglänzende Lederjacke gibt seiner Figur Kontur. Wo Puntila verwaschen ist, zeigt Matti Profil. Seine unfreiwillige Aufgabe ist es, die Welt seines Herrn zusammenzuhalten, Entscheidungen zu treffen, die der Chef im Vollrausch nicht mehr treffen kann. Indem er ihm immer wieder aus der Patsche hilft, sichert er sich seine Arbeit, sein Einkommen, letztlich die eigene Existenz. Nicht nur Matti, alle Bediensteten des Puntila verhalten sich so. Sie alle scheinen gefangen in einer willkürlichen und unumkehrbaren Hackordnung. Auf der untersten Stufe dieses Systems stehen die Frauen. Puntilas Tochter Eva (Nora Quest) darf durchaus lasziv mit Matti vom Balkon aus flirten. Sie ist oben, er ist unten. Aber wenn es dann ans Eingemachte geht, um Selbstbestimmung, steht Eva als Frau noch tiefer als Matti der Knecht. Eva kann nicht im Vagen bleiben, kann Matti nicht „ausprobieren“. Sie muss ihn heiraten, wenn sie am Hof bleiben will, und die Erniedrigung ertragen, dass sie von Matti als unbrauchbares Ehefrauenmaterial zurückgewiesen wird. Matti kann den Hof verlassen, Eva bleibt in der Verfügungsgewalt ihres Vaters.

Tscharyiskis Inszenierung regt zum Nach-

*Matti verabschiedet sich, Eva muss bleiben.
Foto v.l. Nora Quest, Peter Moltzen
(© JR Berliner Ensemble)*



denken über gegenwärtige Machtverhältnisse und Klassismus an. Szene für Szene gelingt es dem Abend, auch den letzten Funken Empathie mit dem clownesken Gutsherrn zu töten, ihn als das narzisstische Monster zu entlarven, das er ist. Die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Ganzen drängt sich mit jeder Minute stärker auf. Warum? Warum wird dieser Versager von den anderen getragen, ertragen und gestützt? So kommt ein brechtscher Denkprozess in Gang. ♪

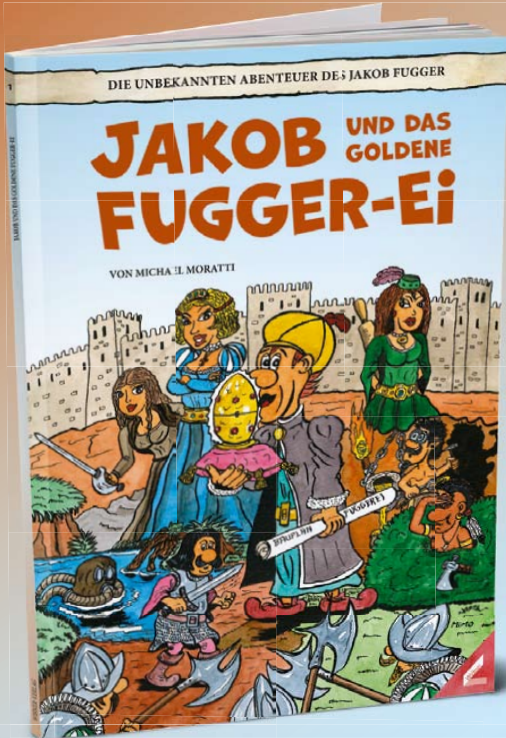
Infobox

Herr Puntila und sein Knecht Matti
von Bertolt Brecht
Regie: Christina Tscharyiski, Bühne: Thilo Ullrich, Jelena Miletić, Musikalische Leitung: Johannes David Wolff, Dramaturgie: Johannes Nölting, Licht: Reiner Casper.
Premiere am 22. April 2023
Dauer: 2 Stunden 15 Minuten, keine Pause

Brecht schrieb „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ im Jahr 1940 im schwedischen Exil. Der Text basiert auf finnischen Erzählungen und einem Stückentwurf von Hella Wuolijoki. Paul Dessau steuerte die Musik bei.

Die österreichisch-bulgarische Regisseurin Christina Tscharyiski war mit ihren Arbeiten mehrfach zum Radikal jung Festival in München eingeladen. Dies ist ihre vierte Inszenierung am Berliner Ensemble.

NEU: LUSTIGER ABENTEUER-COMIC



Jakob und das goldene Fugger-Ei

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



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