DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

33. JAHRGANG HEFT 4/2026

U. FISCHER ÜBER BRECHT UND KURT HARALD ISENSTEIN (FOTO)

N. WILLUMSEN ÜBER AUSLAUFENDE COPYRIGHT-FRISTEN

A. HAUFF ÜBER DAS KURT WEILL FEST IN DESSAU

MARO

BRECHT.

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

KIGG

Brechtshop in der

BUCHHANDLUNG
AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

KUNST

Ein sehr früher und später Kontakt – Bertolt Brecht und Kurt Harald Isenstein (1921 … 1955) 3

Ulrich Fischer

BRECHTS SCHULE

Neue Quellenfunde zum Volksschüler Bertolt Brecht 12

Mario Felkl

THEATER

Produktiv – und nicht außer Gefahr:

Ein Rückblick auf das Kurt Weill Fest in Dessau-Roßlau im Schatten der Landtagswahlen 17

Andreas Hauff

REZENSION

Herzlich willkommen, Brecht NB 8!. 26

Michael Friedrichs

NACHRUF

„Brechts Werke und Worte gelten bei Freund und Feind“ 28

Nachrufe auf Brecht in Tageszeitungen der DDR und in der Schwäbischen Landeszeitung: Ausstellung in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

Bettina Perz

Nachruf auf Bertolt Brecht 30

Karl Kleinschmidt

BERTOLT BRECHT ARCHIV

Mehr Recht als Brecht. Was passiert mit Brechts Werk am 1. Januar 2027?. 31

Noah Willumsen

THEATER

Otto Tausig: Meine zwei Erlebnisse mit Brecht 35

aufgeschrieben von Inge Fasan

DER AUGSBURGER

Mari Holds selbstloser Mut und eine indirekte Würdigung in Brechts „Augsburger Kreidekreis“ 37

Michael Friedrichs

FREUNDSCHAFT

Brecht und Klabund: Kleinkunst, China und modernes Theater . . 41

Michael Friedrichs

BRECHT INTERNATIONAL

Ruth Berlau in Brechts Hus. 45

Andrea Paluch stellte ihren Roman „Alles für einen“ am Svendborg-Sund vor

Ernst-Ullrich Pinkert

EDITORIAL

Drei Bekannte von Brecht, über die bisher in der Literatur wenig bekannt ist, stellen wir in diesem Heft vor. Den Anfang macht *Ulrich Fischer* mit einer ausführlichen Ausarbeitung über den Bildhauer und Grafiker Harald Isenstein. Hedda Kuhn besuchte den Künstler zusammen mit Brecht im Atelier, und noch im September 1955 schrieb Brecht Isenstein eine Karte. Wir dürfen hier – möglicherweise erstmals – zwei Skizzen von Isenstein zu Inszenierungen von „Mann ist Mann" veröffentlichen (die sicherlich Lust auf mehr machen).
Ein weiterer Brecht-Bekannter ist der Pfarrer Karl Kleinschmidt, gefunden in der Ausstellung der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek von Nachrufen auf Brecht, über die *Bettina Perz* berichtet. Der dritte ist der österreichische Schauspieler Otto Tausig: Von ihm dokumentieren wir lesenswerte schriftliche Erinnerungen an BB.
Andreas Hauff berichtet in gewohnt anschaulicher Genauigkeit über das diesjährige Kurt Weill Fest in Dessau-Roßlau, bei dem bereits die Bedrohung durch den Rechtsextremismus spürbar war.
Mario Felkl hat Dokumente zu Brechts ersten beiden Volksschuljahren ausgewertet, die kürzlich dem Augsburger Stadtarchiv zugegangen sind – eine hilfreiche Ergänzung und auch Korrektur später Erinnerungen von Zeitzeugen. Und wer hätte gedacht, dass es für Rechtschreiben und Aufsatz schon in der ersten Klasse Noten gab?
Noah Willumsen klärt die Frage des auslaufenden Copyrights – am 1.1. endet ja nicht das Copyright der Mitwirkenden, die Brecht überlebt haben … und das teils ziemlich lange.¶

Lesen Sie wohl! Michael Friedrichs

IMPRESSUM

Dreigroschenheft
Informationen zu Bertolt Brecht

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

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

Anschrift:
MaroVerlag, Zirbelstraße 57a, 86154 Augsburg
Telefon: 0821-41 60 33
www.maroverlag.de
redaktion@dreigroschenheft.de
vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung:
MaroVerlag
Ethikbank
Swift-Code: GENODEF1ETK
IBAN: DE69 8309 4495 0003 2106 26

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs *(mf)*

Wissenschaftlicher Beirat: Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:
Inge Fasan, Mario Felkl, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Karl Kleinschmidt, Bettina Perz, Ernst-Ullrich Pinkert, Otto Tausig, Noah Willumsen

Titelbild: Akademie der Künste Berlin, Harald-Isenstein-Sammlung, Isenstein 348: Helene Weigel, Rollenstudie 1928

Druck: Saxoprint GmbH, Dresden

ISSN: 0949-8028

Stadt Augsburg

Gefördert durch die Stadt Augsburg

bert brecht kreis · augsburg e.V.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

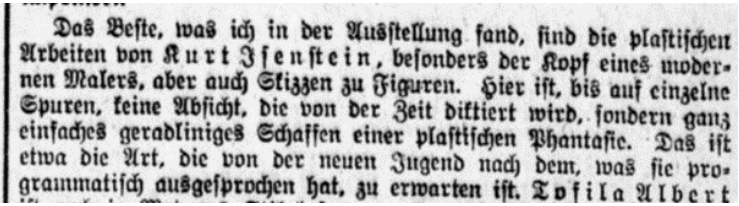
EIN SEHR FRÜHER UND SPÄTER KONTAKT – BERTOLT BRECHT UND KURT HARALD ISENSTEIN (1921 … 1955)

Ulrich Fischer

So begann es:[1]

> He treffe ich am fünften Tag. In guter Laune wegen der Briefe. Ich lache immer, sie sagt von Verpflichtungen, will mich küssen, ich winke ab. Sie ist stärker, sie hat einen Triumph hinter sich, wird geliebt. Bei einem Bildhauer Isenstein erlebe ich ihn. Ein junger, starker Mann mit dickem Kopf, etwas rohem Gesicht, langsam, zäh, spießig. Er mißfällt mir nicht gerade. Er steht halb hinter ihr, halb an sie drängend, die Hand in der Hosentasche, durch die Nase schnaufend. *Gewiß* (kursiv im Original, U. F.) hat sie Verpflichtungen! [2]

Der fünfte Tag nach Brechts Ankunft in Berlin am 7. November 1921 war der 12. November, ein Sonnabend. Hedda Kuhn hatte ihm, diesmal nicht bei Frank Warschauer, sondern in der Ziethenstraße 6, ein Zimmer in einer Parterrewohnung besorgt. Da Brecht von „einem Bildhauer Isenstein" spricht, können wir annehmen, dass nicht er den Kontakt vermittelt hat, sondern Hedda Kuhn oder der Verlobte und angehende Arzt Ernst Wollheim[3]. Allerdings: Kurz zuvor, am 31. Oktober[4], hatte der damals einflussreiche Kritiker Fritz Stahl im *Berliner Tageblatt* eine überaus positive Rezension über die Arbeit Isensteins veröffentlicht, die im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof in der gerade laufenden sogenannten „Juryfreien Kunstschau" zu sehen war, sodass der Besuch beim Künstler möglicherweise hier seinen Anlass findet.



Das Beste, was ich in der Ausstellung fand, sind die plastischen Arbeiten von Kurt Isenstein, besonders der Kopf eines modernen Malers, aber auch Skizzen zu Figuren. Hier ist, bis auf einzelne Spuren, keine Absicht, die von der Zeit diktiert wird, sondern ganz einfaches geradliniges Schaffen einer plastischen Phantasie. Das ist etwa die Art, die von der neuen Jugend nach dem, was sie programmatisch ausgesprochen hat, zu erwarten ist. Tofila Albert

Wo Hedda Kuhn, Ernst Wollheim und Bertolt Brecht den damals noch recht unbekannten Harald Isenstein getroffen haben, muss im Dunkeln bleiben. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass das Kennenlernen in Isensteins (späterem) Atelier in Mahlow, Dreibundstraße 1, stattgefunden hat. Denn diese neue Siedlung mit dem Namen „Waldblick"[5] wurde erst 1920 erschlossen, und das erste feste Haus, das 1922 fertiggestellt wurde, gehörte dem damals nicht unbekannten Physiker Graf von Arco (1869–1940)[6]. Nach diesem ist die Straße heute benannt und sie liegt nur wenige Schritte von der Landesgrenze Berlin/Brandenburg entfernt. Ob damals Isensteins Berliner Stadtatelier Lützowstraße/Ecke Potsdamer Straße schon existierte, kann nicht festgestellt werden.[7]

Fest steht aber, dass sich damals vier fast gleichaltrige junge Menschen getroffen haben, denen eine – wenn auch durch die poli-

1 ich danke Michael Friedrichs für wertvolle Hinweise.
2 BFA 26, S. 259.
3 zu den beiden mein Text in 3gh 4/2025, S. 10ff.
4 nicht wie teilweise behauptet vom 1. November 1921.
5 nicht „Waldsiedlung", wie oft behauptet.
6 Telefunken-Direktor und Hochfrequenzspezialist. Zur damaligen Zeit Vorsitzender des Deutschen Monistenbundes.
7 Ein Eintrag in den einschlägigen Berliner Adressbüchern der Zeit lässt sich nicht finden, wahrscheinlich war es nur ein Untermietverhältnis.

tischen Zeitumstände teilweise tragisch und dramatisch überwölbte – wissenschaftliche und künstlerische Zukunft offenstand. Nahtlos kann man anschließen an Brechts Notat zu seinem jüdischen Freund Frank Warschauer: „Und das ist nun ein Jude! Auch Dr. Feuchtwanger ist ein Jude! Die Christen tun so was nicht“.[8] Brecht war bei der Zusammenkunft der einzige Nichtjude.

Im Zentrum dieses Beitrages steht Harald Isenstein, der bis 1933 zu einer markanten und herausragenden Gestalt im Bereich der bildenden Kunst werden sollte. Wie so viele seiner Zeitgenossen, die aus politischen und rassischen Gründen aus Deutschland brutal vertrieben wurden, geriet er nach seinem Tode 1980 in Vergessenheit, aus der ihn Eberhard Schmidt durch sein verdienstvolles Bändchen mit dem treffenden und sprechenden Titel „Kurt Harald Isenstein. ‚Dort, wo ich wirken kann, ist meine Heimat‘“ 2021 herausgerissen hat.[9]

Kurt Harald Isenstein, so sein vollständiger Name, geboren am 30. August 1898 in Hannover, war als Kind mit seiner jüdischen Familie 1905 nach Berlin gezogen, wo der Vater Adolf ohne großen geschäftlichen Erfolg als Kaufmann in der Firma Behrens & Baumann Nachfolger, einer Damenkonfektionsfirma, tätig war. Innerhalb Berlins zog die Familie mehrfach um.

Behrens & Baumann Nachf. (G. Peiser u. C. Blumenthal), N. A 6 Merk. 7123, Konfektion f. Damen – W 8, Taubenstr. 24. [G, Ps 53932.

Isenstein, Adolf, Kaufm., W 62, Lutherstr. 30 III.
— Albert, Kaufm., W 30, Frobenstr. 16 II.
— Wolfgang, Kaufm., W 50, Ansbacherstr. 37.

Isenstein, Adolf, Kaufm., W 30, Barbarossastr. 56 IV. T. Mdf. 2823, f. Behrens & Baumann Nachf.
— Albert, Kaufm., W 10, Corneliusstraße 1 I. [BK Deutsche Bl., Dept. A].

Isenstein, Adolf, Kaufm., W 30, Barbarossastr. 56 II. T. Mdf. 2823, f. Behrens & Baumann Nachf.
— Wolfgang, Kaufm., Steglitz, Feuerbachstr. 8 I. (Post Friedenau) T. 1308.

Adressbücher 1906, 1915 und 1919

Isensteins Mutter, Jenny Henriette, geborene Meyer, stammte aus einer nach Dänemark Mitte des 19. Jahrhunderts ausgewanderten deutsch-jüdischen Familie, geboren in Kopenhagen, wo ihr Großvater als Oberrabbiner tätig war.

Obwohl die bildende Kunst in seiner Familie keine Tradition hatte, erkannten Isensteins Eltern früh, welches bildnerisch-künstlerische Talent ihr Sohn hatte. Und auch auf dem von ihm besuchten, als „fortschrittlich“ bekannten „Werner von Siemens Realgymnasium“ sprach man bald von einem „Wunderkind“. Neben dem Gymnasium durfte und konnte Harald die renommierte private (Albert) „Schule Reimann“[10] in Schöneberg besuchen.[11]

Nachdem er vorzeitig das Realgymnasium verlassen hat, absolviert er eine Lehre als Steinbildhauer und besucht daneben die Kunstgewerbeschule. Bereits im Januar 1916 wird er in die Königliche Berliner Kunstakademie aufgenommen und besucht die Bildhauerklassen von Hugo Lederer, Ferdinand Spiegel, Wilhelm Gerstel und Peter Breuer. Noch keine 20 Jahre alt, wird seine Porträtbüste der gleichaltrigen Hildegard Eick, die seine Frau werden sollte, von der Berliner Sezession für die Jahresausstellung 1917 angenommen. Danach kam das jugendliche Alter des Künstlers heraus, was dazu führte, dass er erst mit 23 Jahren den

8 Bertolt Brecht, BFA Bd. 28, Briefe 1, Frankfurt 1998, Seite 81f.

9 Berlin 2021.

10 auch „Reimann-Schule“ genannt.

11 siehe zu dieser Institution: Swantje, Die Reimann-Schule in Berlin und London (1902–1943). Ein jüdisches Unternehmen zur Kunst- und Designausbildung internationaler Prägung bis zur Vernichtung durch das Hitlerregime, Aachen 2009.

schon geschilderten Erfolg in der „Juryfreien Kunstschau“ 1921 ernten konnte. Sein Studium, zwei Jahre durch Kriegsdienst unterbrochen, hatte er im selben Jahr beendet.

Im Bericht Stahls über die „Juryfreie Kunstschau“ des Jahres 1922[12] wird er zwar nicht mehr erwähnt, aber auch die viel beachtete Ausstellung, in der insgesamt fünf Beiträge von Otto Dix, Erich Goldbaum, Godal und Georg Kobbe als „unzüchtig“ beschlagnahmt wurden, war für ihn ein ganz besonderer Erfolg.[13] Denn diese Ausstellung hatte durch die übergriffige staatliche Aktion ein besonderes Interesse gefunden, nicht zuletzt, weil viele Sympathisanten der betroffenen Künstler öffentlich ihre Empörung bekundeten, unter dem ironischen Hinweis darauf, dass die staatsanwaltliche Beschlagnahmeaktion zu einer erheblichen Popularisierung dieser Kunstwerke beigetragen habe.[14] Und seitdem zeigte die Erfolgskurve steil nach oben. Private und öffentliche Auftraggeber, aller politischen Couleur übrigens, gaben sich die Klinken der Ateliertüren in die Hand. Und ein weiteres Atelier betrieb er nun in der schon genannten Waldsiedlung namens Waldblick. Und noch bevor Harald Isenstein sein 30. Lebensjahr vollendet hatte, war er einer der herausragenden in Berlin wirkenden bildenden Künstler.

Aber sein Talent beschränkte sich nicht nur darauf, sondern zunehmend wurde er, dessen Interessen sich keineswegs nur auf die bildende Kunst erstreckten, auch als Theater- und Konzertbesucher stets mit Zeichenblock und Stift und Pinsel unterwegs, zu einem der produktivsten und bekanntesten Pressezeichner. Sein umfangreiches Werk wurde zu einer der wesentlichsten Dokumentationen der damaligen Theater- und Musikszene. Kaum ein Schauspieler, kaum ein Dirigent, kaum ein Instrumentalsolist oder Sänger, der von ihm nicht mit schnellen Strichen treffend porträtiert wurde.

Und so versteht es sich fast von selbst, dass unter den von Harald Isenstein Porträtierten auch Schauspieler aus dem unmittelbaren Umkreis von Bertolt Brecht zu finden sind. So beispielsweise mehrere Zeichnungen von Carola Neher, 1927. Eine ganze Serie von Zeichnungen Heinrich Georges in der Rolle als Galy Gay, sowie dieser zusammen mit Viktor Schwannecke und Harald Paulsen, auch von letzterem allein, entstand, als Brechts „Mann ist Mann“ in der Berliner Volksbühne am Bülowplatz am 4. Januar 1928 unter der Regie von Erich Engel, Bühnenbild Caspar Neher, Premiere hatte. Als dieses Brechtstück am 6. Februar 1931 im Schauspielhaus wieder von Erich Engel inszeniert wurde, war Harald Isenstein erneut zur Stelle und fertigte Theaterzeichnungen an: von und mit Alexander Granach, Peter Lorre, Helene Weigel und Theo Lingen. 14 Porträts anlässlich mehrerer Engagements zeichnete Harald Isenstein von einem der damaligen Lieblingsschauspieler Bertolt Brechts, Alexander Granach.[15] Unmittelbare Belege dafür, dass es bei diesen Theaterarbeiten zu persönlichen Kontakten zwischen Brecht und Isenstein kam, habe ich nicht gefunden. Doch die Anwendung von Wahrscheinlichkeitstheorien könnte zu Vermutungen führen.

Harald Isenstein war zudem ein veritabler „Amateurviolinist“, aber nicht diese Eigenschaft brachte ihn in Kontakt mit Albert Einstein, sondern dessen Tochter Margot, die Schülerin bei Harald Isenstein war. Denn von 1922 bis 1925 war Isenstein an

12 Berliner Tageblatt vom 14. Oktober 1922.

13 Harald Huder, in Begleitblatt zur Ausstellung des Kunstamts Neukölln zur Ausstellung „Harald Isenstein“, Berlin 1979.

14 vgl. Klaus von Beyme, Die Radikalisierung der Künstler in der Weimarer Republik, in: Transformation des Rechts in Ost und West: Festschrift für Prof. Dr. Herwig Roggemann zum 70. Geburtstag / Dirk Fischer (Hrsg.), Berlin 2006, Seite 548.

15 Über ihn berichtete ich im 3gh 4/2023, S. 3 ff.

Die Akademie der Künste Berlin, Harald-Isenstein-Sammlung (Dank an die Archivarin Katja Weingartshofer!), gibt zu diesen Skizzen folgende Informationen: ↑ *Isenstein 348, Mann ist Mann / Bertolt Brecht, Berlin, Volksbühne am Bülowplatz, Premiere: 4.1.1928, Regie: Erich Engel, Bühnenbild: Caspar Neher, Helene Weigel, Rollenstudie, signiert Isenstein, Bleistift, Schwarzer Stift auf Briefpapier, auf Papier montiert, ohne Datum, Maße: 20,5 x 26 cm*
→ *Isenstein 432, Mann ist Mann / Bertolt Brecht, Berlin, Staatstheater, Schauspielhaus, Premiere: 6.2.1931, Regie: Bertolt Brecht, Erich Engel, u.a. mit Alexander Granach, Peter Lorre, Helene Weigel, Wolfgang Heinz, Theo Lingen, Szenenbild, in Druckschrift signiert Isenstein, Bleistift, Feder auf Zeichenpapier, Blatt montiert und auf Karton montiert, Enthält auch: Bildausschnitt-Vermerk und -Markierung, ohne Datum, Maße: 22x33,5cm. –*
Der nicht bezeichnete Schauspieler hinter Granach und Lorre dürfte der Darsteller des Fairchild sein (Dank an Noah Willumsen für die Recherche!), das war laut Hecht, Brecht-Chronik, *Paul Bildt.*

EISENSTEIN

der Schule, an der er seine erste künstlerische Ausbildung erhalten hatte, der Reimann-Schule, als Lehrer für Skulptur tätig gewesen und hatte dann, nachdem er sein Talent und sein Interesse an der Kunstpädagogik entdeckt hatte, zusammen mit Hans Baluschek die erste Berliner „Volks-Kunsthochschule“ gegründet, die Margot Einstein besuchte. Ihr Vater stimmte einer Büste zu, die 1928 vor dem Einstein-Turm in Potsdam aufgestellt wurde. Wie so viele andere seiner Werke wurde auch sie von den nationalsozialistischen Bilderstürmern entfernt, doch es gelang, sie versteckt in einem Labor über die Terrorzeit hinweg zu bewahren. Sie sollte Jahrzehnte später in der Beziehung zu Brecht wieder eine Rolle spielen. Einstein blieb aber nicht der einzige herausragende Wissenschaftler, den Isenstein modellierte: beispielhaft seien Lise Meitner, Otto Hahn und Niels Bohr genannt. Zu den von den nationalsozialistischen Bilderstürmern vernichteten Büsten gehört auch die von Magnus Hischfeld, die der Stürmung und Zerstörung seines Instituts durch die SA am 6. Mai 1933 zum Opfer fiel. Die Magnus Hirschfeld Gesellschaft veranlasste 1984 einen Neuguß, der nun als Leihgabe im Schwulen Museum in Berlin steht.[16]

Ob und wie sich der Kontakt zwischen Brecht und Isenstein nach dem ersten Treffen im November 1921 weiterentwickelt hat, lässt sich kaum nachvollziehen. Hinweise gibt es lediglich darauf, dass Ernst Wollheim, der Hedda Kuhn nur wenige Monate danach heiratete, sodass der Kontakt beider zu Brecht wahrscheinlich völlig abbrach, mit seiner Gattin in freundschaftlichem Kontakt zu Harald Isenstein blieb.[17] Dies gilt jedenfalls, bis alle drei vor den Nationalsozialisten fliehen mussten. Eberhard Schmidt berichtet davon, dass der niedersächsische CDU-Politiker Volkmar Köhler, Oberbürgermeister von Wolfsburg, Bundestagsabgeordneter und parlamentarischer Staatssekretär, der als leitender Angestellter der Volkswagen AG an Kunstausstellungen des Unternehmens in den Jahren 1955–1967 beteiligt war, zu einem Förderer Harald Isensteins und seines Werkes wurde. Schmidt gibt die Erinnerungen Köhlers an eine Sitzung für eine Porträtbüste Köhlers so wieder:

> Es folgten zwei Tage intensiven Schaffens im Atelier, die uns unvergesslich sind. Isenstein arbeitete schnell und scheinbar mühelos. Während er modellierte, erzählte er ständig von seiner Zeit in Berlin um 1930, von Lise Meitner, Otto Hahn, Max Reinhardt, besonders aber von Begegnungen mit Brecht. Eingeprägt hat sich uns der Bericht über eine Ausfahrt mit Brecht in dessen eigenem Auto – etwas damals wirklich Besonderes – in die Mark Brandenburg. „Plötzlich habe Brecht angehalten, sei vor dem Auto auf und ab gegangen und sei dann unvermittelt stehen geblieben mit der Frage: ‚Was meinst Du, wird von dieser Zeit übrigbleiben?‘ Brechts Antwort folgte sofort: ‚Mein Werk!‘“[18]

Da Brecht bekanntlich ab Mitte der Zwanzigerjahre eine intensive Beziehung zu den Massenphänomenen des Sports entwickelte, ist nicht ausgeschlossen, dass die herausragenden Arbeiten, die Harald Isenstein von Sportlern und für Sportereignisse, etwa die damaligen Olympischen Spiele, anfertigte, die beiden in Kontakt ließen. Das muss (leider) eine reine Spekulation bleiben, die die Lücke schließen soll, die sich zwischen dem ersten dokumentierten Kontakt und dem Jahre 1955 in der Recherche des Verfassers auftut.

Im Gegensatz zu vielen anderen bekannten Persönlichkeiten aus allen Lebensbereichen, beispielhaft sei aus dem Jahr 1930

16 https://magnus-hirschfeld.de/gedenken/erinnern/hirschfeld-familie-und-freunde/hirschfeld-denkmale/

17 so der Bericht des Sohnes Frank Wollheim, in Rebecca Schwoch, Berliner jüdische Kassenärzte und ihr Schicksal im Nationalsozialismus, Berlin 2009, Seite 916 ff.

18 Eberhard Schmidt, a.a.O., Seite 125f.

hier Alfred Döblin genannt, schuf Isenstein keine brechtsche Büste.

Eine spezifische politische Haltung Isensteins, jenseits der Unterstützung der Weimarer Republik und ihrer Institutionen, vermochte ich nicht festzustellen, insofern ein markanter Unterschied zur Entwicklung seines Freundes Bertolt Brecht. Doch nicht nur seine jüdische Abstammung, auch seine künstlerische Entwicklung ließ dunkle Wolken über seiner bisher so erfolgreichen Karriere aufziehen.

Harald Isenstein modelliert Alfred Döblins Kopf, Berlin 1930

Als der greise Reichskanzler Hindenburg, dessen Büste Harald Isenstein 1931 im Auftrage des preußischen Staates angefertigt hatte, und zwar in der Reichskanzlei, „wo mir (Harald Isenstein, U.F.) der alte General Modell saß … Er war alt und senil und ich wusste nicht, über was ich mit ihm reden sollte“,[19] am 30. Januar 1933 Hitler zum Reichskanzler ernannte, war Isenstein sofort klar, dass er keine Zukunft mehr in Deutschland hatte. Er hatte bereits Kontakte in die Heimat seiner Mutter, nach Kopenhagen, geknüpft, das Haus in Mahlow verkauft, als die Schlägerbanden Anfang Juni 1933 das Atelier in der Siedlung Waldblick stürmten und Isensteins Eigentum entweder mitnahmen oder zerstörten. Isenstein berichtet: „Unsere Sachen (waren) im Atelier in der Stadt untergebracht. Als ich am Morgen kam, wurde ich verhaftet, verhört, entlassen und später am Tage wieder ergriffen und mit einem Knüppel halbtot geschlagen. Es gelang mir auf die Straße zu flüchten, das Blut strömte über Gesicht und Kleidung, und ein freundlicher Polizist nahm mich in ein nahegelegenes Krankenhaus mit. Der Arzt sagte nicht ein Wort, und der einzige Kommentar des Polizisten war: ‚Sie sollten froh sein, dass Sie überhaupt leben. Beruhigen Sie sich!‘“[20]

Ende Juni floh das Ehepaar mit Touristenpässen nach Dänemark, wo er bereits ein hohes Maß an Bekanntheit erreicht hatte. Der Direktor der Kopenhagener Kunstakademie, Professor Einar Utzon-Frank, verschafft ihm sofort eine Arbeitsgenehmigung, weil er Isenstein unverzüglich und umstandslos als Meisterschüler annimmt.[21] Margot Einstein vermittelt ihm darüber hinaus ein handschriftliches Empfehlungsschreiben ihres Vaters: „Herr K. H. Isenstein ist ein angesehener Bildhauer und ein vortrefflicher Mensch. Ich kenne ihn seit Jahren persönlich und habe mich an vielen seiner Werke gefreut. Er hat auch eine Büste von mir gemacht, die von einem Institut angekauft worden ist. Er ist ein ausgezeichneter Porträtist und wird auch als Kunstpädagoge hochgeschätzt. Ich würde mich freuen, wenn der Künstler in Kopenhagen Beachtung fände und im besonderen, wenn sich eine Stelle fände, die seine in Deutschland verbliebene H. Hertz-Büste sicher ausstellen helfen würde.“[22]

19 ebenda, Seite 41 f.

20 ebenda Seite 68

21 ebenda Seite 70 ff.

22 zitiert nach ebenda, Seite 71.

Am 4. Juli 1938 wurde das Ehepaar Isenstein ausgebürgert.[23]

In den ersten zehn Jahren der Emigration entwickelt sich Harald Isenstein als vielseitiger Künstler weiter. Er wirkt als Kunstpädagoge an der Borup-Hochschule Kopenhagen und gründet später nach dem Vorbild der „Schule Reimann" und seiner eigenen Schule in Berlin eine private „Kunstshole". Er erhält weiter prominente Aufträge, porträtiert Wissenschaftler, Künstler, Politiker und nimmt an einer Vielzahl bedeutender Kunstausstellungen teil. Eine weitere künstlerische Betätigung findet Harald Isenstein in der Literatur. Er beginnt zu schreiben und mehrere seiner Werke werden im dänischen Rundfunk als Hörspiele gesendet. Dass sich Brecht, der sich ja bis April 1939 im dänischen Exil befand, jemals mit Isenstein in Dänemark getroffen hat, kann nicht nachgewiesen werden.

Während Brecht sich rechtzeitig vor der deutschen Okkupation Dänemarks am 9. April 1940 nach Schweden retten konnte, blieb Isenstein zunächst noch in der Emigration in Dänemark. Als der „Reichsbevollmächtigte" der deutschen Besatzungsmacht Werner Best[24] den Auftrag erhält, „die Judenfrage in Dänemark zu lösen", und diese Lösung darin besteht, dass im Rahmen des ausgerufenen Ausnahmezustandes alle Juden aufgespürt und deportiert werden sollen, können die Isensteins in Dänemark nicht mehr sicher sein. Doch bekanntlich erfährt Georg Ferdinand Duckwitz von diesen Plänen und informiert die dänische Politik über diese, sodass fast alle dänischen Juden rechtzeitig fliehen konnten. Für das Ehepaar Isenstein ging es mit einem Fischkutter in einer trotz der geringen Entfernung gefahrvollen und schwierigen Fahrt nach Schweden, in dieses sichere neutrale Land, das Bertolt Brecht damals bereits in Richtung Helsinki, Moskau, Wladiwostok und Los Angeles verlassen hatte. Darüber, ob sich Harald Isenstein und das Ehepaar Wollheim bzw. Bertolt Brecht während ihrer Emigrationszeit in Dänemark bzw. Schweden (wohin die Wollheims emigriert waren) getroffen haben, oder auch nach dem Kriege, konnte ich nichts ermitteln.

Schweden war für Isenstein nur ein vorübergehendes Ausweichquartier gewesen, er kehrte mit seiner Frau bereits im Mai 1945 nach Kopenhagen zurück, und das Ehepaar erhielt 1947 die dänische Staatsbürgerschaft. Fast nahtlos konnte Isenstein an seine künstlerische Karriere dort anknüpfen und sie noch weiter ausbauen. Es gelang ihm auch, in beide deutschen Staaten vergleichsweise intensive Kontakte zu knüpfen und hier auch finanziell erfolgreich zu sein.

Für die bundesrepublikanischen Fernsehanstalten gestaltete Isenstein die Serien „Wir modellieren mit Harald Isenstein" und „Wir zeichnen mit Harald Isenstein – Zeichenunterricht am Bildschirm". Seine kunstpädagogischen Bücher sind erfolgreich im In- und Ausland. Mehrere Ausstellungen finden in der Bundesrepublik statt. Während seine Bemühungen um (finanzielle) Wiedergutmachung mit den damals üblichen Mini-Beträgen abgespeist wurden, kann er insgesamt doch noch bis zu seinem Tode am 3. Februar 1980 in Kopenhagen in gewissem Sinne eine Rehabilitierung erfahren.

Die DDR konnte Isenstein als „Opfer des Faschismus" in ihre Geschichtserzählung zwanglos aufnehmen, ohne jedoch Werke von ihm anzukaufen oder auszustellen. Allerdings beauftragt ihn die Deutsche Post (DP) 1957 mit dem Entwurf einer Briefmarke zum Physiker Heinrich Hertz, der jedoch nicht umgesetzt wird.

23 Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger vom 7. Juli 1938.

24 dessen Nachkriegskarriere war bekanntlich eine besondere.

Harald Isenstein, fotografiert von Fred Stein (ohne Datum; © Leo Baeck Institute, Margo Wolff Collection, AR 1470)

*Isensteins Neujahrsgruß an Brecht 1956 (*BBA 0684/081)

Zuvor bereits hatte sich Harald Isenstein brieflich bei Bertolt Brecht gemeldet. Er schrieb ihn unter dem 2. September 1955 an:

> Lieber Herr Brecht, ich fahre zum 1. Mal nach 22 Jahren nach Deutschland zu einer Ausstellung meiner Theater- und Musikzeichnungen im Kunstamt Kreuzberg … und es würde mich freuen, Sie bei dieser Gelegenheit wieder zu sehen. Vielleicht kann ich Ihnen einiges über Albert Einstein erzählen. Habe soeben einen Bericht von seiner Sekretärin erhalten, die eine Jugendfreundin von mir ist aus meiner ‚Kriegszeit' in Freiburg. Habe eben noch eine zweite Niels Bohr Büste abgeschlossen. Mit den besten Grüßen, Ihr Harald Isenstein (ab 12. September in Berlin).[25]

Unmittelbar nachdem diese Karte bei Brecht eingetroffen war, antwortete dieser am 13. September 1955:

> Lieber Isenstein, vielen Dank für Ihre Karte. Ich würde mich freuen, wenn Sie mich im Schiffbauerdammtheater, wo ich jeden Vormittag bin, aufsuchen würden. Wenn es Ihnen lieber ist, so können wir uns auch anderswo verabreden.[26]

Aus dem Treffen wurde nichts, doch der wieder aufgenommene Kontakt blieb bestehen und Harald Isenstein nutzte ihn, um bei Brecht nachzufragen, ob er wisse, was mit seiner bereits hier angesprochenen Einstein-Büste geschehen sei. Brecht beauftragte Isot Kilian mit der Recherche, sie schrieb den Rat der Stadt Potsdam an, und so konnte Brecht nach Kopenhagen telegraphieren: „Einstein lebt. Brecht".[27] Nähere Informationen gab Brecht in einem Brief vom 9. Dezember 1955:

> Lieber Isenstein, nach einer Mitteilung aus Potsdam erfahre ich, dass Ihre Einstein-Büste wieder im Einstein-Turm im Gelände des Potsdamer Observatoriums steht.[28]

Am Jahresende sandte Isenstein noch einen Neujahrsgruß an Brecht (*siehe Abb.*).[29] Das war der letzte unmittelbare Kontakt vor Brechts Tod am 14. August 1956. ¶

25 Bertolt-Brecht-Archiv (BBA) 0684/094-095+082-093

26 BFA, Bd. 30, Briefe 3, Seite 376.
27 BBA 0754/012
28 BBA 0684/097
29 BBA 0684/081

NEUE QUELLENFUNDE ZUM VOLKSSCHÜLER BERTOLT BRECHT

Mario Felkl

Am 1. September 1904 absolvierten an der Volksschule „bei den Barfüßern“ rund 50 Kinder ihren ersten Schultag. Sicher ahnte damals niemand, dass man einen der Abc-Schützen später zu den bedeutendsten Schriftstellern des 20. Jahrhunderts zählen würde: Eugen Berthold Friedrich Brecht. Seine ersten Schuljahre waren bislang nur mithilfe vager Kindheitserinnerungen von Zeitgenossen zu rekonstruieren. Schülerverzeichnisse der Barfüßerschule, die unlängst in das Stadtarchiv gelangten und dort für die Forschung erschlossen wurden, erlauben nun einen faktenbasierten Blick auf Brechts frühe Schullaufbahn.[1]

Die Schule „bei den Barfüßern“ war eine vom protestantischen Volksschulfonds getragene Mädchenschule.[2] Neben den schulpflichtigen Mädchen besuchten sie in den ersten beiden Jahrgangsstufen auch die Jungen des Viertels in sogenannten „kombinierten Kursen“.[3]

Volksschule bei den Barfüßern um 1940, gesehen vom Mittlerem Graben und der Pilgerhausgasse (StadtAA, Fotosammlung FA C 3313 / FA C 3317)

Die Brechts waren im September 1900 in die Bleichstraße 2 in der Klaucke-Vorstadt gezogen.[4] Protestantischen Familien dieses Viertels stand es grundsätzlich frei, sich eine ihnen geeignete protestantische

1 Einträge zu Bertolt Brecht finden sich in den Schülerverzeichnissen des ersten kombinierten Kurses 1904/05 (Stadtarchiv Augsburg (StadtAA), Volksschule bei den Barfüßern, Nr. 142) und des zweiten kombinierten Kurses 1905/06 (StadtAA, Volksschule bei den Barfüßern [im Folgenden VS Barf], Nr. 154). Zu Walter Brecht finden sich Einträge in den Schülerverzeichnissen der Jahrgänge 1906/07 und 1907/08 (StadtAA, VS Barf, Nr. 164 und 176).

2 Eine knappe Schilderung der Schulgeschichte findet sich bei Martin Nießeler: Augsburger Schulen im Wandel der Zeit, Augsburg 1984, S. 159.

3 Im Adressbuch von Augsburg 1904 (III. Teil, S. 18-19) findet sich der Hinweis: „Die Mädchenschule bei den Barfüßern besuchen auch die im 1. und 2. Jahre der Schulpflicht stehenden Knaben dieses Sprengels […]. Den Bewohnern des ehemaligen Stadtbezirkes Lit. J (inkl. Klauckevorstadt) ist es überlassen, ihre Kinder protestantischer Konfession in die ihnen am besten gelegene Schule zu schicken.“

4 Werner Frisch / K.W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Fotos, Augsburg 1998 (2. Aufl.), S. 24 (im Folgenden zitiert als: Frisch / Obermeier: Brecht in Augsburg).

Volksschule auszusuchen.[5] Dass die Wahl auf die Barfüßerschule fiel, erscheint räumlich naheliegend, sie lag nur einen knappen Kilometer vom Wohnhaus entfernt. Ausweislich des Schülerverzeichnisses war fast die gesamte Klasse Brechts protestantischer Konfession.[6] Allerdings zählten auch die beiden jüdischen Schülerinnen Elsa Luchs (1898 Binswangen – 1984 São Paulo) und Adele Obernbreit (1898 Augsburg – 1974 Worchester / Massachusetts) zu seinen Klassenkameradinnen.[7] Ob sie engeren Kontakt mit Brecht pflegten, ist fraglich. Wie sich Berts Bruder Walter später erinnerte, machten sich die Buben nichts aus den Mädchen in ihrer Klasse.[8]

Das Schulgebäude befand sich in einem etwas verschachtelten Gebäudekomplex an der Kreuzung von Mittlerem Graben und Pilgerhausgasse, der später bei den Fliegerangriffen im Februar 1944 vollständig zerstört wurde. Neben den Klassenräumen war im Gebäude auch ein Kindergarten untergebracht, den Brecht im Jahr vor seiner Einschulung besuchte.[9] Nach der Erinnerung Walter Brechts brachte das Dienstmädchen der Familie ihn und seinen Bruder in schneereichen Wintern mit dem Schlitten vom Familiendomizil in der Bleichstraße zur Schule.[10]

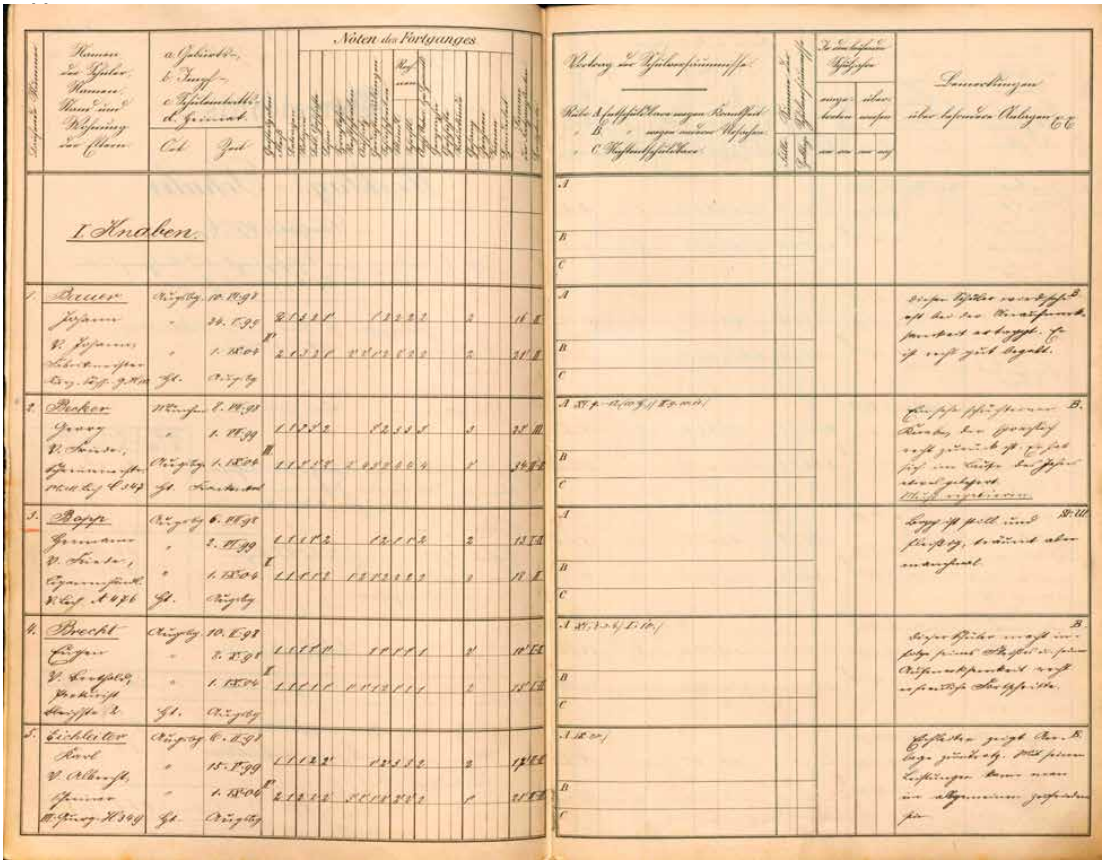
In beiden Schuljahren wurde Brechts Klasse vom Volksschullehrer Albrecht Häres unterrichtet. Nur für den Handarbeitsunterricht waren Frieda Greiner (1873–1918) und Henriette Kneule (1867–1944) verantwortlich.[11]

Porträt des Volksschullehrers Albrecht Häres (1874-1935), StadtAA, Einwohneramt 342 (Sichtvermerke für Reisepässe im Juli 1921)

Häres stammte aus Langenzenn bei Fürth, wo er am 18. Januar 1874 geboren wurde.[12] Seine Jugend verbrachte er in Lindau. Nach Besuch des Lehrerseminars in Schwabach absolvierte er 1896 die Anstellungsprüfung als Bester von 43 Geprüften. Seit November 1897 wirkte er – zunächst als Hilfslehrer – an den protestantischen Volksschulen in Augsburg. Als Brecht zur Einschulung kam, war der nun 30jährige Häres bereits in die zweite Gehaltsstufe als „wirklicher Lehrer" aufgestiegen. Ein im Schwäbischen Schulanzeiger nach seinem Tod im Februar 1935 abgedruckter Nachruf bescheinigte ihm eine „Liebe zum Beruf, natürliche Begabung, und hohes Pflichtgefühl", Eigenschaften, die ihn zu einem „Meister in seinem Fache" werden ließen. Häres sei ein „zielsicherer, gerechter Führer und warmherziger Berater" gewesen, „hinwegsehend über kleine Dinge, immer hinweisend auf den Kern der Sache in Unterricht und Erziehung".[13]

Albrecht Häres war auch für die Führung

5 Vgl. Anm. 2.
6 Vgl. StadtAA, VS Barf, Nr. 142.
7 Zu den Lebensdaten von Elsa Luchs und Adele Obernbreit vgl. [https://www.datenmatrix.de/projekte/hdbg/spurensuche/content/pop-up-biografien-gesamtliste_content.htm], zuletzt aufgerufen am 27. August 2026.
8 Vgl. Walter Brecht: Unser Leben in Augsburg, damals, Frankfurt am Main 1984, S. 34 (im Folgenden zitiert als: Brecht: Unser Leben in Augsburg).
9 Vgl. Frisch / Obermeier: Brecht in Augsburg, S. 37.
10 Brecht: Unser Leben in Augsburg, S. 31.
11 Vgl. StadtAA, VS Barf, Nr. 142 und 154.
12 Zum Lebenslauf von Albrecht Häres vergleiche dessen Personalakt im StadtAA, P 8, Nr. 791 und den Nachruf im Schwäbischen Schulanzeiger: Amtliches Mitteilungsblatt der Regierung von Schwaben, Jg. 53/1935, S. 97.
13 Vgl. den zitierten Nachruf.

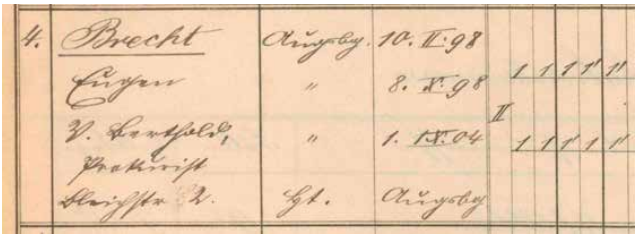


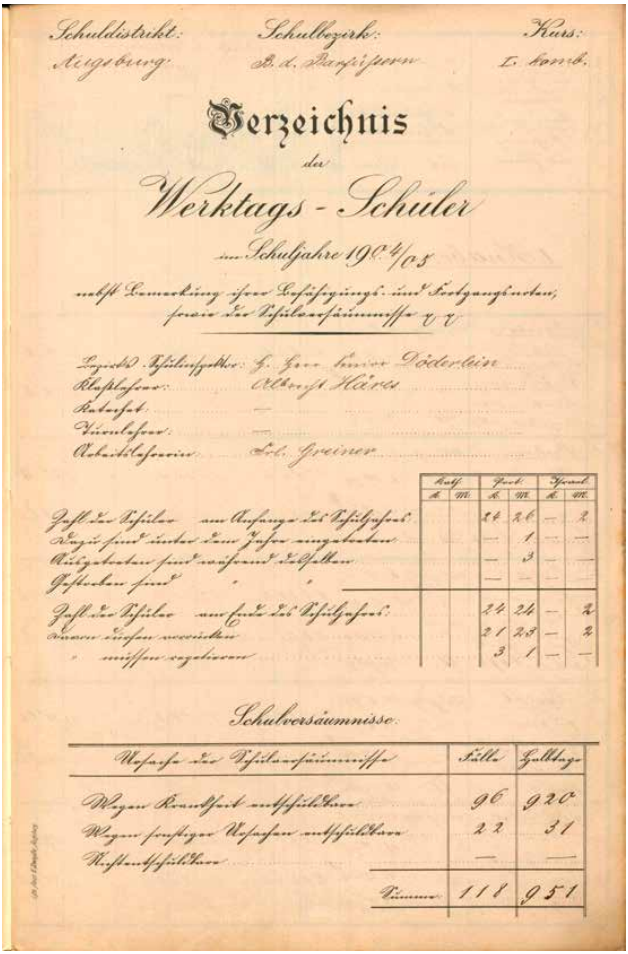
des Schülerverzeichnisses seiner Klasse verantwortlich, in dem er Brechts Zensuren und seine Entwicklung penibel dokumentierte. In beiden Jahren weist sein Notenspiegel ausschließlich gute und sehr gute Leistungen aus. Zum Ende des ersten Schuljahres vermerkte Häres: „Dieser Schüler macht infolge seines Fleißes und seiner Aufmerksamkeit recht erfreuliche Fortschritte.“[14] Im zweiten Jahr charakterisierte er Brecht als einen „freundliche[n] und aufmerksame[n], wie es scheint, etwas nervöse[n] Knabe[n]“.[15] Diese Einschätzung sollte sich in den folgenden Jahren bestätigen. In der dritten und vierten Klasse, Brecht besuchte nun die Stadtpflegeranger-Schule (St. Anna-Grundschule), litt er wiederholt unter nervösen Gesichtszuckungen und verbrachte in der Folge einen Kuraufenthalt in Bad Dürrheim.[16] In den ersten beiden Jahrgangsstufen blieben Brechts Fehlzeiten jedoch übersichtlich. Vom 2. bis 4. November 1904, am 10. Januar 1905 und am 21. März 1906 blieb er der dem Unterricht fern.[17]

Bertolts Bruder Walter besuchte die Schule bei den Barfüßern ab September 1906.[18] Nicht Albrecht Häres, sondern Wilhelm Kleyer (* 1869 in Nördlingen) übernahm

14 Vgl. StadtAA, VS Barf, Nr. 142.
15 Vgl. StadtAA, VS Barf, Nr. 154.
16 Vgl. Frisch / Obermeier: Brecht in Augsburg, S. 46.
17 Vgl. StadtAA, VS Barf, Nr. 142 und 154.
18 Vgl. StadtAA, VS Barf, Nr. 164.

die Leitung seiner Klasse.[19] Visitationsprotokolle in seinem Personalakt charakterisieren ihn als „eifrigen, fleißigen, pflichtgetreuen Lehrer“.[20] In ein anderes Licht rücken ihn hingegen die persönlichen Erinnerungen Walters. Wenn auch Körperstrafen zum Alltag in der Schule und vielfach auch zuhause gehörten, so schilderte er die Züchtigungsmethoden dieser Lehrkraft als besonders impulsiv und übermäßig hart: „An sich war gegen ihn nichts einzuwenden. Doch verfiel er in Zorn, so strafte er unbeherrscht und übertrieben, und nahezu immer traf es seine Tochter Frida, die mit uns in einer Klasse war. Warum er gerade an ihr seinen Zorn ausließ, blieb uns ein Rätsel, denn Frida war ein ruhiges, im allgemeinen braves Kind.“[21] In den amtlichen Schülerverzeichnissen ist von diesen Wutausbrüchen nichts zu lesen. Frida Kleyer erhielt Bestnoten und den Eintrag „brav und fleißig“.[22] Walter Brecht, in dessen Zeugnis ebenfalls fast ausschließlich Einser zu finden waren, charakterisierte er im ersten Jahr als „eine gutmütige, aber lebhafte Natur“. Sein „schwächlicher Zustand“ erfordere „eine nachsichtige Behandlung“.[23] In der zweiten Klasse





Aufnahmen aus StadtAA, Volksschule bei den Barfüßern, Nr. 142 (Schülerverzeichnis des ersten kombinierten Kurses 1904/05)

19 Vgl. ebd.
20 Vgl. StadtAA, P 8, Nr. 291.
21 Vgl. Brecht: Unser Leben in Augsburg, S. 32.
22 Vgl. StadtAA, VS Barf, Nr. 164.
23 Vgl. ebd.

vermerkte Kleyer schlicht: „gutmütig und strebsam“.[24]

Die Schülerverzeichnisse geben also wertvolle Hinweise zum Fortgang von Bertolt und Walter Brecht in ihren ersten Schuljahren. Gleichwohl wird im Vergleich mit Walter Brechts Kindheitserinnerungen deutlich, dass die in den amtlichen Quellen gemachten Angaben auch durchaus kritisch zu hinterfragen sind. Umgekehrt werfen die Listen der Barfüßerschule wiederum Fragen zu den Erinnerungen von Zeitgenossen auf. So berichtete der spätere Fotograf Franz Kroher (* 1898), er sei in den ersten Schuljahren mit Brecht in eine Klasse gegangen.[25] In den Schülerverzeichnissen der Barfüßerschule hingegen ist zu ihm nichts zu ermitteln. ¶

Mario.Felkl@augsburg.de

24 Vgl. StadtAA, VS Barf, Nr. 176.

25 Vgl. Frisch / Obermeier: Brecht in Augsburg, S. 42.

Notenspiegel Bertolt Brechts in den ersten beiden Volksschuljahren
(erstellt nach StadtAA, Volksschule bei den Barfüßern, Nr. 142 und 154)

	1. Klasse 1. Halbjahr	1. Klasse 2. Halbjahr	2. Klasse 1. Halbjahr	2. Klasse 2. Halbjahr
Geistesgaben	II	II	II	
Fleiß	1	1	1	1
Betragen	1	1	1	1
Religion	1	1	1	1
Biblische Geschichte	1	1	1	1
Lesen	1	1	1	1
Sprachlehre	-	-	2	1
Rechtschreiben	-	1	1	1
Aufsatz	-	1	1	1
Gedächtnisübungen	1	1	1	1
Schönschreiben	1	2	2	2
Rechnen mündlich	1	1	2	2
Rechnen schriftlich	1	1	2	2
Heimatkunde	1	1	1	1
Gesang	2	2	2	1
Zeichnen	-	-	2	2
Summe der Fortgangsnoten	10	13	17	15
Hauptnote	I-II	I-II	I-II	I-II

Produktiv – und nicht außer Gefahr:

EIN RÜCKBLICK AUF DAS KURT WEILL FEST IN DESSAU-ROSSLAU IM SCHATTEN DER LANDTAGSWAHLEN

Andreas Hauff

Kann man im August 2026 über das Kurt Weill Fest in Dessau-Roßlau schreiben, ohne über Politik zu schreiben? Wohl kaum – angesichts der Beachtung, die die bevorstehenden Landtagswahlen in Sachsen-Anhalt finden. Allerdings: Das, was jetzt für Aufregung sorgt, war vor einem halben Jahr schon absehbar.

Zu denken gab schon im März eine kleine Episode am Dessauer Hauptbahnhof: Beim Einstieg in eines der Großraumtaxis, die abends einen Teil des öffentlichen Nahverkehrs bedienen, fragte ein junger Mann, der das weiteste Fahrtziel hatte, den Lenker, wie er den Sitz der mittleren Sitzbank umlegen müsse, um ganz nach hinten zu gelangen. Der Taxifahrer erledigte das selbst – aber nicht ohne die raubeinige Frage *„Bist du ein Deutscher oder kein Deutscher?"* Eine ältere Dame bemerkte darauf freundlich: *„Es fährt ja nicht jeder Mercedes"*, und ich sagte: *„Das hätte ich auch fragen können"*, worauf eine Art begütigendes Gebrummel antwortete. Sachlich war die Frage sinnlos, atmosphärisch war sie beunruhigend, zumal der Fahrer selbst Kollegen ausländischer Herkunft hat, Bauhaus und Kurt Weill Fest internationale Touristen anziehen und Dessau-Anhalt einst ein Musterland der Aufklärung mit europäischer Ausstrahlung war. Nun bin ich neben diesem Rüpel in Dessau durchaus wieder zahlreichen gastfreundlichen und hilfsbereiten Menschen begegnet. Doch was soll werden, falls der Geist des Ressentiments und der Menschenfeindlichkeit zur offiziellen Linie einer Landesregierung wird?

Ausdrücklich von Politik war beim Kurt Weill Fest selbst wenig die Rede. Am vorletzten Tag des 34. Jahrgangs luden die Veranstalter Interessierte ins Kurt Weill Zentrum. Über die Hintergründe von Programmplanung und Vereinsarbeit sprach Thomas Markworth, Präsident der Kurt Weill Gesellschaft, assistiert von der künstlerischen Leitung, Constanze Mitter und Gerhard Kämpfe. Im Verlauf seiner Ausführungen verwies Markworth auch auf die bevorstehenden Landtagswahlen und eine erwartbare Gefährdung des Festivals durch einen AFD-Wahlsieg, der die Partei in die Regierungsverantwortung bringen könnte. Das schon im Januar bekannt gewordene Wahlprogramm der Partei macht klare Ansagen. Der Kampagne *„modern denken"* der Landesregierung zum 100-Jahre-Jubiläum des Bauhauses in Dessau 2025 setzt man die Losung *„deutsch denken"* und *„ein neues nationales Selbstbewusstsein"* entgegen. Den Theatern wird pauschal vorgeworfen, sie böten *„nur allerseichteste Unterhaltung oder International(istisch)es"*. Ohne ein glaubhaftes Bekenntnis *„zur patriotischen Grundhaltung"* würden Vereine nicht mehr gefördert. Diktion und Inhalt des Programms erinnern stark an deutschnationale und nationalsozialistische Kampfbegriffe vor 100 Jahren. Diese Passagen wirken seltsam weltfremd und aus der Zeit gefallen, aber Menschen können sich auch an Worthülsen festhalten und berauschen.

Zugunsten des attackierten Bauhauses und mit Blick auf die Kulturszene insgesamt hat sich nun Ende August eine breite Initiative von Institutionen und Einzelpersonen mit einem *Bauhaus-Manifest 2026* zu Wort gemeldet. Da heißt es etwa: *„Das Bauhaus steht für eine geistige, soziale wie ästhetische Offenheit und kontinuierliche Erneuerung.*

Es steht für Austausch, transnationale Vernetzung und wechselseitige Inspiration. Diese Offenheit ist eine große Stärke deutscher Kultur und bereichert Deutschland. Kulturfeindlichen Nationalismus lehnen wir ab.“ Das Anhaltische Theater und die Kurt Weill Gesellschaft, beide wie das Bauhaus in Dessau-Roßlau beheimatet, haben sich bislang dazu nicht positioniert. Will man die örtliche AFD, die sich bislang mit Attacken zurückhält, nicht provozieren? Oder möchte man der inzwischen üblichen Polarisierung entgehen, in der man nicht mehr danach wahrgenommen wird, was man zu sagen hat, sondern welcher Seite man zugerechnet wird?

Die aktuelle programmatische Linie

Was hatte das Kurt Weill Fest 2026 zu sagen? Bühnenwerke des Komponisten waren nicht zu sehen und zu hören, und auch sonst hielt sich der Anteil Weillscher Musik deutlich in Grenzen. Letzteres erklärte Thomas Markworth im Publikumsgespräch mit der quantitativen Begrenztheit von Weills Œuvre angesichts seines frühen Todes mit nur 50 Jahren. Außerdem sprächen die frühen Werke das breite Publikum nicht an. Speziell Interessierte wolle man natürlich bedienen, müsse aber auf die Auslastung achten. Dem erwartbaren Argument, Weill habe den Großteil seiner Zeit, Kreativität und Energie in Musiktheater-Werke gesteckt, und einige davon seien in Dessau noch nie gespielt worden, kam Mitter mit dem Hinweis auf das Anhaltische Theater zuvor. Dessen Kooperationsbereitschaft ist offensichtlich begrenzt. Dass sich das vor Jahren personell ausgedünnte Haus in seinem abgemagerten Spielplan Optionen offenhalten will, erscheint verständlich, und ebenso, dass es sich ungern auf komplizierte Verhandlungen mit der New Yorker Kurt Weill Foundation einlässt. Doch mögliche Synergien und Profilierungschancen über die Region hinaus bleiben da auf der Strecke, und das Bild des Komponisten bleibt gerade im Zentrum seines Schaffens seltsam blass.

Die Problematik ist nicht neu. Schon 2009 hieß das Festmotto *„Round about Weill“*, und in diesem Sinne ließ sich bislang immer ein abwechslungsreiches Programm zusammenstellen. Seit einigen Jahren verfolgt man das Konzept, Weill als Zeitzeugen zu präsentieren. Dazu fanden sich in der Vorankündigung des diesjährigen Festivals zwei Deutungslinien. Die eine geht von Weill als jüdischem Komponisten aus, der Unterdrückung, Flucht und Vertreibung erfuhr und zudem (als Einwanderer in die USA) *„ein Musterbeispiel für Integration“* darstellt. Die andere folgt den innovativen Impulsen der 1920er Jahre: *„Die Lust am Experiment, die Suche nach Neuem und das Aufspüren der literarischen und musikalischen Qualitäten im Zeitenumbruch.“* Das aktuelle Festmotto lautete *„In Bewegung“*. Weill sei ein Mensch gewesen, *„der Wandel und Vielfalt als Chance begriff“*, und ein *„Musterbeispiel für Resilienz und Offenheit“*. Auf AFD-Linie liegt das natürlich alles nicht.

Die Sebastian Weber Dance Company – Irritation!

Nach dem gefeierten Auftritt der Sebastian Weber Dance Company aus Leipzig im letzten Jahr lag passend zum Motto *„In Bewegung“* ein Programm-Schwerpunkt auf dem Tanz – mit Weber selbst als Artist-in-Residence. Er gehört zu den Choreographen, die ihre Truppe nicht auf Einheitlichkeit trimmen, sondern Individualität fördern und zulassen. Dazu passt ein zentraler Satz aus seinem Interview im Festival-Magazin: *„Ich habe das Gefühl, dass das Diffuse, Offene, Flirrende des Tanzes die Welt viel besser begreift als der reine Intellekt.“* Sich auf das Vielschichtige und Unübersichtliche einzulassen statt auf das Eindeutige und Plakative, bedeutet natürlich eine Herausforderung für das Publikum. *„Ich mag es,“*

sagt Weber über die Arbeit mit seiner Truppe, *„wenn jeder eigene Resonanzen findet, die eigene Geschichte erzählt. Am Ende soll auch das Publikum die eigene Geschichte darin sehen und nicht unsere.“* Tatsächlich bringt zumindest die Abschlussvorstellung *Glitz*, andernorts viel gerühmt, das Publikum im Anhaltischen Theater an seine Grenzen.

Szenenfoto aus Glitz mit der Sebastian Weber Dance Company (© KWF 2026 V74 GLITZ-)

Das beginnt schon damit, dass die Choreographie eigentlich gar keinen klaren, sondern einen schleichenden Anfang hat. Schon etliche Minuten vor Vorstellungsbeginn sind Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne; allmählich werden es mehr. Sie tanzen wie normale Disco-Besucher zu Techno-Musik aus dem Lautsprecher – ganz unauffällig zunächst, nach einer Weile angereichert durch einzelne Ausbrüche von tänzerischer Virtuosität und Mini-Choreographien, die sich in Kleingruppen spontan zu entwickeln scheinen. In die Musik aus dem Lautsprecher blendet sich langsam die Live-Band auf der Bühne ein; und der Stil der Musik nähert sich der Rockmusik der 1970er und 1980er Jahre – deutbar als bewusste Reminiszenz an eine Zeit, in der Musik für Emanzipation und Befreiung stehen konnte. Der Tanz auf der Bühne geht zwar weiter, aber das eine oder andere Mitglied der Truppe blendet sich zwischendurch aus und hört fast andächtig zu. Im Publikum wird es eher unruhig. *„Die tanzen ja nur für sich,“* bemerkt meine Sitznachbarin durchaus treffend und verlässt bald darauf türenschlagend den Zuschauerraum. *„Langweilig!“*, schallt ein Ruf aus dem Rang.

Inzwischen haben die Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne einen Garderobenständer mit glitzerndem Fummel entdeckt. Sie bedienen sich, kleiden sich zum Teil mehrfach um, bis sie gefunden haben, was ihnen am besten gefällt, und tanzen darin weiter. Dass dann ein Mann auch einmal einen Rock anhat, sorgt bei einem Teil der Zuschauenden für Gekicher und Getuschel. Allmählich ändern sich dann Blickrichtung und Intensität des Tanzes. Mit markanten Step-Tanzfiguren in Richtung Publikum erscheint die Truppe zunehmend als Kollektiv, das demonstrativ und selbstbewusst seine Freude an der Bewegung und der Verkleidung auslebt. Dann wird es wieder ruhiger, die Tanzenden legen ihre Verkleidung ab, bis sie in dezenter Unterwäsche dastehen, ungeschützt und als Individuum, mit Blick ins teils feixende Publikum. Die nun folgende demonstrative Wendung in den Zuschauerraum mit individuellen Gesten – schutzsuchend, ratlos, kämpferisch oder siegesgewiss – zeigt, dass etwas auf dem Spiel steht. Vielleicht die Freiheit, für sich selbst und mit anderen Spaß zu haben, in Rollen schlüpfen zu dürfen, sich nicht gegen die Umgebung abpanzern oder sich fürchten zu müssen? In den einsetzenden Beifall hinein meldet sich einer der Tänzer zu Wort und lädt das Publikum zum Mittanzen ein. *„Glitz is hope, glitz is sexy“* ruft er, und animiert damit einen nicht unerheblichen Teil der Zuschauerinnen und

Sven Ratzke, Tanz auf dem Vulkan (© Alek Bruessing)

Zuschauer dazu, sich beim Ausklang mit zu bewegen.

Beim Schlussapplaus sehe ich teils Begeisterung, teils Irritation. Selbst finde ich die Botschaft des Abends sympathisch, frage mich aber auch nach der Kommunikationsstrategie. In den inzwischen international stark gemischten deutschen Tanzkompanien ist naturgemäß Englisch Verkehrssprache. Aber wäre vor einem überwiegend deutschen Publikum eine Anrede in deutscher Sprache nicht angemessener? Es ist ja durchaus etwas dran an dem, was der englische Publizist David Goodheart als Polarisierung von „*Anywheres*" und „*Somewheres*" ausgemacht hat. Nicht jeder gehört zu den weltgewandten Kosmopoliten, die sich überall auf der Welt zurechtfinden und zuhause sein können. Gerade in Sachsen-Anhalt finden sich vermutlich viele Daheimgebliebene, die mit den kulturellen Codes weltweiter Urbanität wenig vertraut sind. Wenn sie trotzdem ins Theater kommen, sollte man nicht über ihre Köpfe hinweg sprechen. „*In Deutschland kann jeder Englisch*", wird oft behauptet, aber das stimmt nicht, und überdies verstehen es nicht alle gleich gut.

Eingängig oder hintergründig? – Martin Auer und Sven Ratzke

Deutlich eingängiger ist da „*Das Gespenst von Canterville*" in der als Kulturstätte genutzten Marienkirche. Oscar Wildes witzige Erzählung aus dem Jahr 1887 vom englischen Schlossgespenst, das es nicht schafft, eine amerikanische Familie aus „seinem" Schloss zu vertreiben, wird in einer deutschen Textfassung von Rüdiger Ruppert als musikalisches Live-Hörspiel mit dem *Wilden Jazzorchester* und Christian Brückner als Erzähler präsentiert. Die Musik dazu stammt von dem deutschen Jazz-Trompeter und Bandleader Martin Auer (Jg. 1976 – nicht zu verwechseln mit seinem 13 Jahre älteren Namens- und Instrumentalkollegen in der HR-Bigband). Sie schafft zunächst einmal eine plausible atmosphärische Grundierung. Für Kurt Weill in den 1920ern stand der Jazz für den „*neuen Typus Mensch*", und der US-amerikanische Gesandte Otis, der mit klarem Verstand, demokratischer Gesinnung und Skepsis gegenüber allem adeligen Gehabe dem jahrhundertealten Schlossgeist die Existenz schwer macht, wirkt wie ein Vorbote dieses Typus. Die Geschichte als solche hat nach wie vor ihren Reiz. In der Wikipedia steht über sie der treffende Satz: „*Als Gesellschaftssatire beginnend, führt der Autor die Erzählung im Stil einer Burleske weiter, um sie romantisch-sentimental ausklingen zu lassen.*" Im Gegensatz zu den übrigen Familienmitgliedern entwickelt nämlich Otis' Tochter Virginia Empathie für den unglücklichen Schlossgeist und hilft, ihn von seiner tatsächlichen Schuld zu erlösen. Auers Musik zeichnet die aktuellen Wendungen der Geschichte wirkungsvoll und witzig nach, wirkt aber dort blass, wo die Handlung unerwartet in die metaphysische Dimension

abhebt. Auch könnte man sich eine spitzere Charakterisierung der britischen Adelswelt vorstellen. Den meisten Applaus beim Publikum erhält ein munterer Ragtime, der den Triumphtanz der beiden jungen Otis-Zwillinge begleitet.

Kurt Weill selbst scheint über dem diesjährigen Festival eher als Chiffre zu schweben denn als wirkliche Person präsent. In der Marienkirche präsentiert der Sänger und Entertainer Sven Ratzke ein Programm *„Tanz auf dem Vulkan"*, das anhand von Weills Musik ein Porträt vom Berlin der späten 20er Jahre zeichnet. Inhaltlich bleibt das nicht nur nahe am Klischee der „roaring twenties" und von „Babylon Berlin". Ratzke erfindet sogar neue Legenden dazu: Da besucht das anscheinend unzertrennliche Künstlerpaar Weill und Brecht die berühmte Tänzerin Josephine Baker bei ihrem Aufsehen erregenden Berliner Gastspiel 1926 im Hotel Adlon. Sie wünscht sich von den beiden *Dreigroschenoper*-Berühmtheiten (von 1928!) keine ganze Oper, sondern nur einen kleinen Song – und bekommt prompt den französischen Chanson *Youkali* geschenkt, den Weill erst 1934 in Paris komponierte – und das ganz ohne Brecht. Da Ratzke aber nun Wahrheiten, Halbwahrheiten und Legenden gleichermaßen mit Augenzwinkern präsentiert, parallel das Publikum auf die Schippe nimmt und ihm gleichzeitig um den Bart geht und überdies mit Selbstironie nicht geizt, darf man vielleicht hoffen, dass die Hörer die Erzählung als Flunkerei einzuordnen wissen. Die Weill-Songs im Programm singt Ratzke selbst – enorm abwechslungsreich in Haltung und Gestus, stimmlich allerdings ein wenig zu eindimensional. Frappierend ist die musikalische Begleitung durch das hochprofessionelle Matangi Quartett aus den Niederlanden. Arrangiert von Christian Papst (der im Festivalmagazin leider ungenannt bleibt), erklingen Weills Songs im Stil anspruchsvoller Streichquartett-Tradition von Beethoven bis Bartók. Hannelore De Vuyst und Maria-Paula Majoor (Violinen), Karsten Kleijer (Viola) und Arno van der Vuurst (Cello) lassen damit wirklich aufhorchen – sozusagen mit Widerhaken gegen das allzu Eingängige und Süffige, das sich manchmal bei Weill-Interpretationen einschleicht. Dem Komponisten Weill tut man damit keine Gewalt an: Er hat ja selbst in diesem klassischen Stil angefangen, den die Intendanz des Festivals als schwer vermittelbar einschätzt. Dass Ratzke, wie inzwischen bekannt wurde, Artist-in-Residence 2027 wird, ist sicher keine schlechte Idee.

Berlinisches – Ruttmann und Hollaender

Gleichfalls in der Marienkirche gab es Walter Ruttmanns Film *„Berlin – Die Sinfonie der Großstadt"* von 1927 zu sehen, aber nicht mit einer der verschiedenen Rekonstruktionen von Edmund Meisels Originalmusik, sondern mit Begleitung des renommierten *sonic.art saxophonquartetts.* Die Ankündigung las sich so: *„Die Musik führt Sie dabei durch die verschiedenen Stimmungen, Atmosphären und Eindrücke, mal melancholisch, mal lebenslustig, dann wieder leise und schließlich mit neuem Schwung. Mit Stücken von Kurt Weill, George Gershwin, Dmtri Schostakowitsch, Paul Hindemith und vielen mehr werden Sie hineinbezogen in die lebende und atmende Großstadt mit ihren Menschen, Emotionen und Wandlungen."* Adrian Tully (Sopransaxofon), Alexander Doroshkevich (Alt), Hiroaki Taewook Ahn (Tenor) und Annegret Tully (Bariton) spielen tatsächlich mit bewundernswerter Präzision und stilistischer Wendigkeit, und die Unterlegung der einzelnen musikalischen Nummern unter den Bildstreifen gemäß der Absicht ist ausgezeichnet gelungen. Dennoch würde ich jederzeit Edmund Meisels Musik in ihrer neusachlichen Distanz vorziehen. Das Konzept des *sonic.art saxophonquartett* entspricht der sogenannten mood-Technik. Die Musik unterstützt die Stimmung des Films dabei so ausgeprägt,

dass man in die üblichen Klischees vom Berlin der 20er Jahre abtaucht und darüber das genaue Beobachten vergisst – eingängig, aber wenig erhellend.

Ein Programm für historisch wirklich Interessierte präsentierte die um das Weill-Fest inzwischen sehr verdiente Chansonsängerin Anne Haentjens mit ihrem erfahrenen Klavierbegleiter Sven Selle in der Anhaltischen Gemäldegalerie. Unter dem Titel *Zwischen dem Woher und dem Wohin* nahm sie Friedrich Hollaender in den Blick. Der 1896 geborene Komponist floh ähnlich wie Kurt Weill als deutscher Jude 1933 nach Paris und dann weiter in die USA. Er überlebte Weill allerdings um fast 26 Jahre und kehrte 1955 nach Deutschland zurück. Sein künstlerischer Fokus lag, umgekehrt zu Weill, eher auf der Kleinkunst als auf dem Musiktheater. Seine Berliner Revuen in den 1920er und 1930er Jahren wurden berühmt, manche Textanfänge seiner Chansons zu gängigen Redewendungen. Anne Haentjens zeichnet in ihrem klug disponierten Programm in Liedern und Texten Hollaenders Lebensweg auf dem zeitgeschichtlichen Hintergrund nach. Manches davon macht heute noch betroffen – etwa *„Ich bin der kleine Hitler"* als ironischer Kommentar zur Unterschätzung der Nationalsozialisten vor 1933. Dass Haentjens beim Singen inzwischen zum Mikrofon greift, ist vollkommen legitim. Leider waren wegen undeutlicher Konsonanten die witzigen Liedtexte trotzdem nur teilweise zu verstehen. Hier böte sich für die Zukunft vielleicht an, das stimmlich anstrengende Non-Stop-Programm mit jemandem zu teilen. Auf die inhaltlichen Impulse möchte ich ungern verzichten.

Die Opernerstaufführung – „Alma" von Claudio Santoro

Auch wenn das Anhaltische Theater sich an Weill-Aufführungen vorerst nicht mehr heranwagt, so bemüht es sich doch, im Programm während des Festivals den einen oder anderen Kontext herzustellen. Der Termine wegen konnte ich die beiden Produktionen von Interesse allerdings erst zu einem späteren Zeitpunkt besuchen. Eine davon war *„Alma"*, die einzige Oper des brasilianischen Komponisten Claudio Santoro (1919–89). Santoro kam in Folge des brasilianischen Militärputsches von 1964 nach Deutschland. Er erhielt 1966 ein Residenz-Stipendium des DAAD und 1970 eine Professur an der Musikhochschule in Mannheim. 1978 kehrte er nach Brasilien zurück, besuchte Deutschland aber weiterhin jährlich. Sein kompositorischer Schwerpunkt lag auf der Instrumentalmusik und Kompositionen für Radio und Fernsehen. An die Gattung Oper wagte er sich erst in den frühen 1980er Jahren. „Alma" wurde 1985 fertig, aber erst 1998 in Manaus uraufgeführt. Danach fanden sich über Jahre hinweg noch Korrekturen im Nachlass. Die Dessauer Produktion ist nun die dritte überhaupt weltweit, zugleich die europäische Erstaufführung, und wenn man so will, Uraufführung der Fassung letzter Hand, denn inzwischen hat Santoros Sohn Alessandro sämtliche Änderungen seines Vaters in die Partitur eingearbeitet.

Das vom Komponisten selbst verfasste Szenario stützt sich auf einen Roman des brasilianischen Schriftstellers Oswald de Andrade (1890–1954) von 1922, aus dem er eine realistische Opernhandlung herausgezogen hat. Die Prostituierte Alma ist dem charmanten und zugleich brutalen Zuhälter Mauro verfallen. Für sie schwärmt aber auch der erfolglose Schriftsteller João do Carmo; er versucht, sie aus diesem Milieu zu befreien. Das gelingt ihm aber nur vorübergehend, weil er – so die Beobachtung seiner Umgebung – *„nicht mit ihr umgehen kann wie die anderen Kerle"* und sie vor allem als Quelle und Projektionsfläche seiner literarischen Produktion braucht. Regisseurin Christiane Iven deutet dies plausibel als verleugnete homosexuelle Veranlagung.

Alma: Das versammelte Ensemble, im Vordergrund KS Iordanka Derilova als Alma (© Claudia Heysel)

Almas Großvater Lucas – ein Mann mit solider bürgerlicher Doppelmoral, der selbst ins Bordell geht – wirft seine Enkelin wegen ihres unsittlichen Lebenswandels aus dem Haus. Nach dem Zerbrechen der vielversprechenden Beziehung zu dem wohlhabenden Ingenieur Teles Melo und dem Tod ihres Kindes kehrt Alma in ihr altes Milieu und zu Mauro zurück. João zerbricht an dieser Erfahrung und begeht Selbstmord.

Ein Großteil der Handlung spielt im Bordell und Kabarett Paradiso. Bühnenbildner Rifail Ajdarpasic hat dazu ein realistisches Bühnenbild gestaltet. Das Publikum im Anhaltischen Theater blickt sozusagen spiegelbildlich auf den stufig ansteigenden Zuschauerraum des Paradiso. Die von Ariane Isabell Unfried gestalteten Kostüme sind entsprechend charakteristisch, verschiedenartig und bunt zusammengestellt. Auf der obersten Bühnenebene sitzt eine spielbereite kleine Band, deren wechselnde Besetzung von Mitgliedern der Anhaltischen Philharmonie bestritten wird. Die eher intimen Szenen in Almas Zimmer oder in Joãos und Teles' Wohnungen werden dagegen zeichenhaft durch ein in die Bühnenmitte gestelltes Bett angedeutet. Auch die Hinterzimmer-Abtreibung an der schwangeren Alma wird hier gezeigt. Nur zu den offensichtlichen Misshandlungsszenen, wenn Mauro buchstäblich die Peitsche schwingt, senkt sich eine gelbe Umrandung um die Bühnenmitte, hinter der man nur Schatten sieht. Joãos Selbstmord wird angedeutet durch sein demonstratives Weggehen nach hinten über die Bühnenbegrenzung; das Weitere berichtet der als Varieté-Publikum gekleidete Opernchor des Anhaltischen Theaters.

Wenn es eine Verbindung zu Brecht und Weill gibt, dann weniger im Prostituierten-Milieu, das beide eher in stilisierter Form herbeizitieren, als in der drastischen, unpathetischen Sprache und in den vielen Chorpartien, die den Handlungsverlauf beschreiben, illustrieren und kommentieren. Atmosphärisch und klanglich sind sie nahe an Weills Chören in *Aufstieg und Fall des Stadt Mahagonny*. Die eigentlichen Theaterszenen, die im 1. Akt die oberflächlich fröhliche Welt des Amüsements zeigen, sind dagegen in einem raffiniert-unterhaltsamen neoklassizistischen Stil geschrieben, den Santoro wohl aus seinen Pariser Studienjahren bei Nadja Boulanger mitgebracht hat. Dazu hat der Choreograf Marcos Vinicius dos Anjos eine Reihe abwechslungsreicher Szenen für das Ballett des Anhaltischen Theaters gestaltet. Andere Teile der Partitur sind dagegen von einem spätromantisch-sinfonischen Stil getragen, der sich vom Realismus der Handlung deutlich abhebt – vielleicht als Verkörperung des rational nicht erklärbaren Fatalismus, mit dem sich Alma der toxischen Beziehungen zu Mauro

hingibt. Zwischen João und Alma mischen sich auch immer wieder Puccini-Anklänge ein – vermutlich als bewusste Anspielungen auf vergleichbare Frauenschicksale in Puccinis Opern. Sie fühlen sich aber irgendwie falsch an und stehen wohl mehr für Joãos verklärenden Blick als für die wirkliche Beziehung. Vergleicht man „Alma" mit europäischen Opernkompositionen der 1980er Jahre, so wirkt das Werk eher rückwärtsgewandt. Moderne Kompositionstechniken, die Santoro durchaus beherrschte, klingen nur in einer Traumszene Almas an. Insgesamt scheint es Santoro vor allem darum zu gehen, dem Publikum die Atmosphäre der brasilianischen 1920er Jahre nahezubringen – was ihm auch plausibel gelingt.

Sehr beeindruckend wirkt Iordanka Derilova als Alma. Die erfahrene Darstellerin versteht es, ihrer Bühnenfigur bis zum Schluss einen Unterton von verzweifelter Jugendlichkeit mitzugeben. Sehr vielfältig präsentiert sich die Männer-Riege: Kay Stiefermann als Zuhälter Mauro, Costa Latsos als Schriftsteller João do Carmo, Michael Tews als Großvater Lucas, Edison Silva Junior als reicher Ingenieur, Marcelo de Souza Felix als Polizist Dagoberto auf Abwegen, um nur die profiliertesten zu nennen. Gesungen wird in originaler portugiesischer Sprache mit gut abgestimmter deutscher Übertitelung. GMD Markus L. Frank am Dirigentenpult gestaltet den musikalischen Verlauf mit viel Gespür für Sänger, Timing und Atmosphäre. Das eher spärliche Publikum im Großen Haus wirkt bis zum Schluss etwas verloren im Saal, zeigt sich aber sehr konzentriert und am Ende begeistert.

„Ehrlich" – oder die Frage nach dem Gewissen

Mit der Uraufführung der Schauspielproduktion *„Ehrlich"* auf der Kammerspielbühne im Alten Theater begibt sich das Anhaltische Theater auf ein spannendes, aber auch etwas heikles Terrain. Das Auftragswerk an den Dramatiker Jörn Klare (Jg. 1965) befasst sich mit der vielschichtigen und widersprüchlichen Biographie des Architekten und Designers Franz Ehrlich. Ehrlich war begeisterter Bauhaus-Avantgardist, KPD-Mitglied und Widerstandskämpfer, KZ-Häftling, dann aber SS-Mitarbeiter, schließlich Architekt in der DDR, SED-Mitglied und Stasi-Informant. In der ehemaligen DDR hat sein Wirken Spuren hinterlassen. Sein architektonisches Hauptwerk ist der Gebäudekomplex des Funkhauses Nalepastraße, von 1952 bis 1990 Sitz des Rundfunks der DDR. Die von ihm entworfene Möbel-Typenserie *602* wurde zwischen 1957 und 1967 in größeren Stückzahlen produziert. Verdienste erwarb Ehrlich auch bei der Rekonstruktion des Goethe-Theaters in Bad Lauchstädt. Stein des Anstoßes ist aber, dass er als von der SS privilegierter Häftling das Lagertor des KZ-Buchenwald mit der berüchtigten Inschrift *„Jedem das Seine"* entwarf. Die Verwendung einer Bauhaus-Schrifttype hat er später zu einem Akt des Widerstands stilisiert. Fraglich ist allerdings, ob das überhaupt jemand merkte. Zudem führt es überhaupt in die Irre, das Bauhaus per se für eine antifaschistische Institution zu halten. Wie im schmalen Dessauer Programmheft nachzulesen ist, fanden etliche Bauhäusler ab 1933 den Weg zu den Nazis. (Von 1250 Personen traten 170 oder 188 in die NSDAP ein; beide Zahlen finden sich im Text nebeneinander.)

Was motivierte Ehrlich zur Kooperation mit der SS oder später der Staatssicherheit? Angst? Opportunismus? Die Hoffnung, Schlimmeres verhüten zu können? Allem Anschein nach hat er im Nachhinein einiges verschwiegen und beschönigt und sich auch auf eine scheinbar unpolitische Sachebene zurückgezogen: *„Ein Fenster, durch das auf ideale Art und Weise Licht fällt, ist ein Fenster, durch das auf ideale Weise Licht fällt. Egal, ob das nun ein Nazi, ein Sozialist oder irgendein Heiliger gebaut hat."* Für

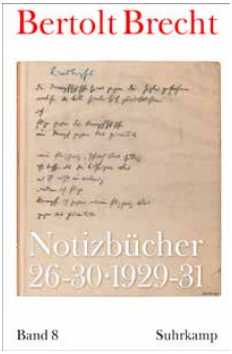
einen begeisterten Designer und Architekten ist es indessen auch schwierig, gar nichts entwerfen zu dürfen. *(„In mir steckt ein richtig guter Architekt.“)* Im Verlauf des Stückes schält sich als weiteres Handlungsmotiv Ehrlichs Bedürfnis nach Anerkennung heraus – vermutlich gesteigert durch die Frustration, mit der Vielfalt der persönlichen Begabungen nirgends so richtig zum Zuge zu kommen. Jörn Klares Spieltext unterscheidet bewusst drei Rollen: einen Erzähler, Ehrlich selbst und Ehrlichs Gewissen, das ihn zum Beispiel fragt: *„Gibt es in deinem Kopf eine Grenze zwischen dem, was falsch ist, und dem, was wahr ist?“* Dass Carolin Millner in ihrer Inszenierung diese drei Rollen innerhalb des Darsteller-Trios Roman Weltzien, Nora Rebecca Wolf und Mariann Yar rotieren lässt, ist eine kluge Entscheidung, denn sie unterläuft damit die beliebte Identifikation mit der „richtigen“ Seite. Jeder von uns könnte Ehrlich sein, und als Ehrlich ehrlich oder unehrlich. (Das Wortspiel mit dem Namen kann man sich kaum verkneifen; auch Klare benutzt es, aber nur ein einziges Mal.)

Ehrlich mit (v.l.) Roman Weltzien, Mariann Yar, Nora Rebecca Wolf (© Claudia Heysel)

Gut gelungen erscheint mir auch der spielerische Beginn des Stückes mit dem schrittweisen Aufbau der Bühne aus hölzernen Kisten. Wie beiläufig stoßen Weltzien, Wolf und Jahr in einer Kiste auf Ehrlichs Biografie, kommen allmählich ins Gespräch über den Fall und fangen an, Szenen daraus zu machen. Ab und an werden einige wenige Fotos, O-Töne und Videos eingeblendet (darunter natürlich das berüchtigte Lagertor), aber es bleibt doch viel Raum, den Worten hinterherzuhorchen. *„Ein Gewissen muss man sich auch leisten können“,* verteidigt sich Ehrlich da etwa, und wir kommen darüber ins Nachdenken. So hat die Aufführung etwas von einem Brechtschen Lehrstück, aber gerade bei diesem schwierigen Thema auf angenehm unverkrampfte Art. Beim Nachgespräch im Foyer sitzen relativ viel Auswärtige, die extra angereist sind, dagegen wenig Menschen aus Dessau und Umgebung. Das Lob für die Aufführung ist einhellig. Leider gibt es nur fünf Aufführungen. Eine Wiederaufnahme in der neuen Saison steht nicht an. Dabei könnte sich die Frage *„Was sagt dein Gewissen?“* in nächster Zeit häufiger stellen. ¶

Kurt Weill Fest 2027: „Mehr als Worte“

„Berlin, 1927. Kurt Weill und Bertolt Brecht begegnen sich zum ersten Mal. Damit beginnt eine Zusammenarbeit, die von Weills musikalischem Genie und Brechts scharfsinniger Wortgewandtheit geprägt ist und Werke hervorbrachte, die bis heute nichts an Relevanz und Faszination verloren haben.
Das Kurt Weill Fest 2027 widmet sich zum 100. Jubiläum dieser Begegnung der besonderen Kraft des Zusammenspiels aus Sprache und Musik. Wie sie einander neue Bedeutung verleihen und was sie in uns Menschen auslösen können.
Wir laden Sie ein, in dieser immer flüchtiger werdenden Zeit innezuhalten, aufmerksam zuzuhören, sich berühren zu lassen und zu erleben, dass Sprache und Musik eben viel ‚MEHR ALS WORTE‘ bedeuten können.“ (https://kurt-weill-fest.de/programm-2027/ , Abruf am 2.9.2026)



HERZLICH WILLKOMMEN, BRECHT NB 8!

Michael Friedrichs

Bertolt Brecht, Notizbücher Bd. 8, 624 Seiten, Suhrkamp, EAN: 9783518432822, 89 €

Sisyphos sollen wir uns laut Camus als einen glücklichen Menschen vorstellen. Im Fall der Herausgeber von Brechts Notizbüchern, Martin Kölbel und Peter Villwock, fällt einem das schwer. Ende Juni ist Band 8 erschienen: Brechts Notizbücher Nr. 26–30, von ihm benutzt in den Jahren 1929–31. Und da meine ich schon beim Durchblättern ziemlich derbe Flüche der Herausgeber zu hören. Denn wenn Meister Brecht schon Notizbücher nutzte und darin seine Notizen nicht datierte – konnte er dann nicht wenigstens erst das eine Notizbuch fertig vollschreiben, ehe er das nächste anfing? Nein, so viel Organisation war ihm offenbar nicht abzuverlangen. Mit dem Ergebnis, so haben es die Herausgeber analysiert, folgender Nutzungsphasen dieser Notizbücher 26–30:

NB 26: Jan–April 1929 und Ende 1931
NB 27: Ende Nov/Anfang Dez 1929 bis Juni 1930
NB 28: Februar bis Juli 1930
NB 29: Dez 1929/Jan 1930 bis Feb/März 1930
NB 30: Dez 1929/Jan 1930 bis Juni 1930

Es war eine Phase höchster Produktivität in Brechts Leben (nicht die einzige), und das schlägt sich in diesen Notizbüchern in folgender Weise nieder: Längere zusammenhängende Passagen gibt es hier nur manchmal – jede neue Seite kann einen völlig anderen Bezug haben. Im Register sind mehr als 70 Sammeltitel und mehr als 600 Einzeltitel aufgeführt – das führt die Titel in den Notizbüchern und die Titel in der Werkausgabe zusammen, auf die sie sich beziehen (lassen). Auch werden mehr als 100 Institutionen aufgelistet, die in diesen Zusammenhängen eine Rolle spielen, sowie mehr als 200 Personen und ihre Werke.

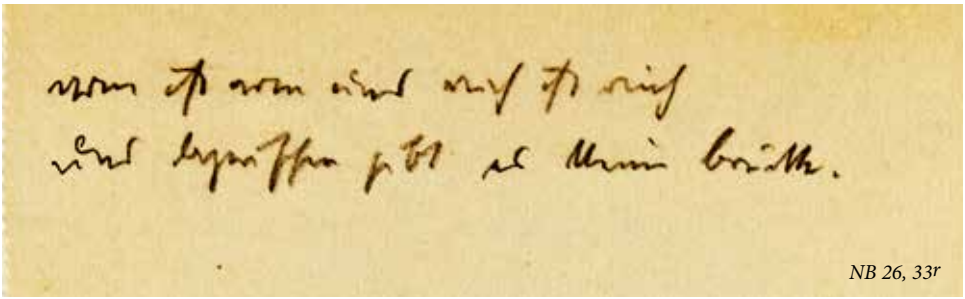
Für die Brechtforschung hat das die Konsequenz, dass man sicherheitshalber immer auch hier nachschauen sollte, egal ob man sich nun mit *Lindberghflug*, *Fatzer*, *Heiliger Johanna*, *Jae Fleischhacker*, *Die Beule*, Dschuang Dsi oder vielleicht auch dem „Lied der Starenschwärme" befassen möchte, oder womöglich mit Brechts Blick auf Fleißers *Pioniere in Ingolstadt*.

Ach, und gibt es in der BFA eigentlich eine Abteilung Aphorismen? Mir nicht bekannt. Aber Brecht schreibt welche, z.B.

> arm ist arm und reich ist reich
> und dazwischen gibt es keine brücke.
> (NB 26, 33r)

Kölbel/Villwock bezeichnen dies als Versentwurf im Fatzer-Zusammenhang (S. 480) – fachlich sicher zutreffend, aber ebenso sicher zu schade für Makulatur. Drei andere Aphorismen (aus NB 28) haben durchaus Eingang in die BFA gefunden (Bd. 21, Schriften 1, S. 402), einer davon ist „Demokratie ist wenn …". Im dortigen Kommentar wird als Quelle unspezifisch „Notizbuch" angegeben, und die Datierung auf 1930 sei unsicher (S. 755).[1]

1 Bei der Gelegenheit sei angemerkt: Die BFA-Editoren lesen „Philosophie", Kölbel/Villwock dagegen „Philosophen" – überzeugend, überprüfbar anhand der Reproduktion, die Suhrkamp ja in Farbe ohne Schranke bereitstellt (https://www.brecht-notizbuecher.de/reproduktionen/notizbuecher/, NB 28, 23r).
PS: Brechts „Die Philosophen sollten …" knüpft deutlich an die bekannte Feuerbach-These von Marx an.



NB 26, 33r

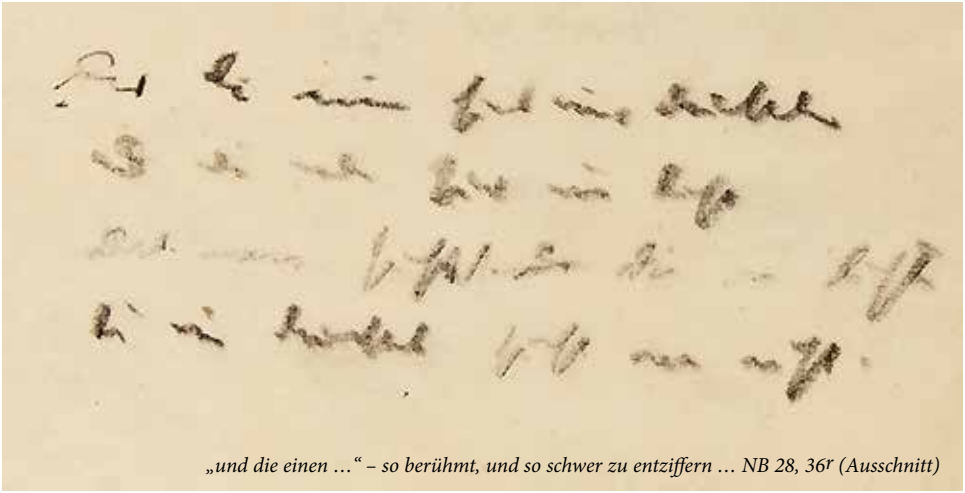
Hier eine kurze (sehr subjektive) Liste von bemerkenswerten Stellen – teils mir schon lange lieb, teils mir bislang unbekannt:

S. 70: P. i. I. (Pioniere in Ingolstadt)
S. 112: über die bauart lang dauernder werke
S. 124: aus welchem grunde immer
S. 132: wozu soll der assoziale verurteilt werden?
S. 134: engels meint, ursprung der familie
S. 182: lied der starenschwärme
S. 186: die 4 vorschläge für grabschrift
S. 210: demokratie ist wenn …
S. 240: als herr keuner in die emigration ging
S. 246: und die einen sind im dunkeln
S. 294: die staatsgewalt geht vom volke aus
S. 322: plagiate
S. 354: der denkende tadelte oft seine freundin
S. 378: fatzer. ihre odyssee beginnt …
S. 384: aus nichts wird nichts
S. 414: ich der ich nichts mehr liebe
S. 437ff: Lindberghflug

Auch da, wo Notizbucheinträge den Weg in die BFA fanden, etwa bei „Pioniere in Ingolstadt", kann man sich dem Charme der Originalnotiz und ihrer Transkription kaum entziehen.

Kurz gesagt: Es ist für mich nicht erkennbar, wie eine ernsthafte Arbeit mit Brecht-Texten ohne die Konsultation der Notizbücher-Edition möglich sein soll. Den beiden Herausgebern ist erfolgreiche Weiterarbeit und solide Finanzierung ihrer Arbeit zu wünschen – es sind ja noch sechs Bände in Planung. Der Rhythmus bisher ist: alle 2–3 Jahre ein nächster Band – sehr nachvollziehbar bei dem Haufen Arbeit. Also gilt es noch ca. 15 Jahre durchzuhalten.[2] ¶

2 Nicht ganz einfach: Nicht alle von uns sind <60.



„und die einen …" – so berühmt, und so schwer zu entziffern … NB 28, 36r (Ausschnitt)

„BRECHTS WERKE UND WORTE GELTEN BEI FREUND UND FEIND“

Nachrufe auf Brecht in Tageszeitungen der DDR und in der Schwäbischen Landeszeitung: Ausstellung in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

Bettina Perz

Anlässlich des 70. Todestages Bertolt Brechts zeigt die Brecht-Forschungsstätte in Kooperation mit der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg im Foyer der Bibliothek in ihrem Interimsquartier in der Schillstraße 94 die Ausstellung „*Schreiben Sie lieber, dass ich Ihnen unbequem war …‘: Bertolt Brechts Tod in Tageszeitungen der DDR und Augsburgs*“, eröffnet am 11. August.[1] Die kleine, aber feine Präsentation kontrastiert einige Nachrufe aus DDR-Zeitungen mit der „Schwäbischen Landeszeitung“, dem Vorläufer der heutigen „Augsburger Allgemeinen“. Die „Berliner Zeitung“ beispielsweise schrieb in ihrer Ausgabe vom 16.8.1956 bereits auf der Titelseite: „Der größte zeitgenössische deutsche Dramatiker starb am Dienstag. […] Brechts Werke und Worte gelten bei Freund und Feind“ (*siehe Abb. rechts*).

Die „Schwäbische Landeszeitung“ hingegen hält in einem zwar immer wieder durchaus anerkennenden Artikel in ihrer am selben Tag erschienenen Ausgabe kritisch fest: „Sein Herz schlug zu weit links“. Anders als bei den Beispielen der DDR-Zeitungen hat es der Nachruf nicht auf die Titelseite des AZ-Vorgängers geschafft, wie sprechend! Von diesem Kontrast lebt die Ausstellung, die aus einer Idee Prof. Jürgen Hillesheims, des Leiters der Brecht-Forschungsstätte, geboren wurde, der in seiner Einführungsrede auf die Instrumentalisierung Brechts durch die DDR („er war einer von uns“) abhebt und damit auch den Grundton der DDR-Nachrufe wiedergibt. Die Ausstellung in Augsburg an ebendiesem Ort zu inszenieren, in der Staats- und Stadtbibliothek, bietet sich an, verfügt diese doch über eine umfangreiche Zeitungssammlung. Leider ist die Dauer der

1 Die zitierte Formulierung stammt anscheinend aus dem Brecht-Nachruf von Karl Kleinschmidt in der „Berliner Zeitung“ vom 16.8.1956, dokumentiert in der Ausstellung. Bekannter ist Brechts Formulierung in einem Gespräch mit Kleinschmidt vom Juni 1956, wie sie Werner Hecht aus der „Neuen Zeit“ vom 19.8.1956 zitiert hat: „Schreiben Sie, dass ich unbequem war“ (Hecht, *Brecht Chronik*, 1997, S. 1242). Aus Kleinschmidts Nachruf in der „Berliner Zeitung“ dokumentieren wir nachfolgend eine längere Passage.

Die „Berliner Zeitung" erscheint täglich, außer Montags, sonntags mit Beilage „Bild-BZ" — Red. u. Verl. Berlin W 8, Jägerstraße 10/11; Telegr.-Adr.: Berlin

Berliner Zeitung

Donnerstag, 16. August 1956

Trauer um Bertolt Brecht

Der größte zeitgenössische deutsche Dramatiker starb am Dienstag / Zahlreiche Beileidsschreiben

Berlin (ADN/Eig. Ber.). Bertolt Brecht ist tot. Er starb am Dienstag an den Folgen eines Herzinfarkts. Das deutsche Volk und die gesamte Kulturwelt verlieren in ihm einen der größten Dramatiker der Gegenwart. Beileidstelegramme aus ganz Deutschland und dem Ausland zeugen von dem Schmerz, den der Tod des deutschen Dichters überall hervorgerufen hat.

Brechts Werke und Worte gelten bei Freund und Feind. Er sprach immer, wenn er den Frieden bedroht sah. So schrieb er 1951 in seinem Offenen Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller: „Wenn die Deutschen nicht miteinander sprechen, werden sie aufeinander schießen." Und weiter: „Das große Karthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten."

Das letzte Mal trat Bertolt Brecht vor einem Monat öffentlich als Warner auf, mit seinem an den Bundestag gerichteten Brief, der abschließt: „Da ich gegen den Krieg bin, bin ich gegen die Einführung der Wehrpflicht in beiden Teilen Deutschlands, und da es eine Frage auf Leben und Tod sein mag, schlage ich eine Volksbefragung darüber in beiden Teilen Deutschlands vor."

Berlin (Eig. Ber.). Die Regierung hat zur Vorbereitung der Beisetzung des Verstorbenen eine Kommission gebildet. Ihr gehören an: Dr. h. c. Johannes R. Becher, Minister für Kultur, als Vorsitzender; Dr. h. c. Paul Wandel, Sekretär des ZK der SED; Prof. Otto Nagel, Präsident der Deutschen Akademie der Künste; Prof. Dr. Friedrich, Präsident des Deutschen Friedensrates; Arnold Zweig, Mitglied der Akademie der Künste; Hanns Eisler, Mitglied der Akademie der Künste, und der Direktor der Akademie, Rudi Engel.

Das ärztliche Bulletin

Berlin (ADN). Am 14. August starb Bertolt Brecht an einem Herzinfarkt. Schon im Frühjahr traten Krankheitserscheinungen auf, die eine Krankenhausbehandlung durch Prof. Brugsch erforderten. Nach vorübergehender Besserung verschlechterte sich Brechts Befinden. Trotzdem führte er am 10. August eine Probe im Theater durch, nach der er sich außerordentlich erschöpft fühlte. In den folgenden Tagen nahmen Müdigkeit und Abgeschlagenheit zu, ohne daß sich irgendwelche, auf eine Herzkrankheit hinweisende Symptome zeigten. Eine akute Verschlechterung im Befinden des Kranken trat in der Nacht zum 14. August ein. Am nächsten Tage wurde der Herzspezialist Prof. Beyer hinzugezogen, der einen bedrohlichen Kreislaufkollaps feststellte, dessen Ursache zunächst nicht zu klären war. Erst das Elektrokardiogramm deckte einen ausgedehnten Herzinfarkt auf. Trotz intensiver Stützung des Herzens und des Kreislaufs war das zunehmende Versagen des Herzens und des Kreislaufs nicht aufzuhalten. Bertolt Brecht starb um 23.45 Uhr.

gez. Prof. Dr. Dr. Brugsch, Prof. Dr. Beyer, Dr. Krocker, Dr. Müller-Eisert

Das Beileid des Präsidenten

Liebe Helene Weigel!

Deine Mitteilung vom Tode Bert Brechts erfüllt mich mit schmerzlicher Trauer.

Er war uns allen nicht nur der bedeutendste deutsche Dramatiker unserer Gegenwart. Er war zugleich Sprecher und Lehrer der einfachen werktätigen Menschen, die er vor den tragischen Fehlern der Vergangenheit warnte, denen er eine bessere Zukunft durch friedliches Schaffen kündete. So wird er über den Tod hinaus unserem Volke und allen friedliebenden Menschen lebendig bleiben.

Ich drücke Dir in herzlichster Anteilnahme fest die Hand.

Dein

Wilhelm Pieck

Generalstreik al

Aber Kana[illegible] geht weiter

hochinteressanten Präsentation kurz – nur etwas mehr als zwei Wochen sind dafür angesetzt. Laut dem Leiter der Staats- und Stadtbibliothek, Dr. Karl-Georg Pfändter, ist dies der Tatsache geschuldet, dass die Zeitungen nicht übermäßig lange dem Licht ausgesetzt sein sollen – trotz der extra mit UV-Schutz ausgestatteten Vitrinen.

Die neue Augsburger Referentin für Bildung, Wissenschaft, Kultur und Welterbe Tatjana Dörfler, erst wenige Tage im Amt, ließ es sich nicht nehmen, an der Eröffnung nicht nur teilzunehmen, sondern zudem ein Grußwort zu sprechen und dabei sehr passend zu formulieren, dass Brecht ein „unbequemer Klassiker der Moderne" sei. Der Begriff „Klassiker" verweist auf Bleibendes und „unbequemer Klassiker" auf die Balance zwischen Anpassung und Opposition, worauf auch Jürgen Hillesheim in seiner Eröffnungsrede hinwies. „Aber das Gesündeste ist doch einfach: Lavieren" formulierte schon der junge Brecht am 3. September 1920 in seinem Tagebuch (BFA 26, S. 152). Mit dieser Biegsamkeit überstand er die Wirren des 20. Jh., Nazizeit, Exil, DDR-Herrschaft. Und für die Nachrufe anlässlich des Todestags gilt, was Jürgen Hillesheim in seiner Rede anmerkte: Irgendwie habe sich jeder seinen Brecht so zurechtgebogen, wie er ihm genehm war. ¶

NACHRUF AUF BERTOLT BRECHT

Karl Kleinschmidt

Dr. Karl Kleinschmidt (1902–1978) war ev.-luth. Pfarrer und Publizist. Im März 1939 protestierten Kleinschmidt und ein Amtsbruder in einem Brief gegen den Ausschluss der getauften Juden aus der Kirche; er wurde anschließend zur Wehrmacht eingezogen. Kleinschmidt, der nach dem Krieg in Schwerin lebte, hat in der DDR umfangreich publiziert, u.a. über Martin Luther, Thomas Müntzer, Ulrich von Hutten, Kurt Tucholsky. Mit Brecht war er offenbar gut bekannt, er schenkte ihm sein Luther-Buch und war erstaunt, dass Brecht es sogar lobte. Brecht schrieb ihm darüber am 21. April 1955 (BFA 30, S. 334+609); am 1. März hatte er den „Dompredigter Dr. Kleinschmidt" als Teilnehmer einer deutsch-deutschen Diskussion vorgeschlagen (BFA 30, S. 313+601f.), die aber nicht zustande kam. (mf)

(…) Die Nachricht von seinem Tode kam seinen engeren Freunden nicht überraschend, so gute Gründe sie auch seit einigen Wochen für die Hoffnung zu haben glaubten, daß er seine schwere Erkrankung würde überstehen können.

Er selbst, der erst 58jährige Schöpfer eines gewaltigen dramatischen und ethischen Werkes, hat auf dem Krankenbett der Möglichkeit eines frühen Todes auf seine Weise ins Auge gesehen. Bei einem meiner letzten Besuche war davon die Rede, daß ich im Falle seines Todes den Nachruf für die „Berliner Zeitung" schreiben würde. „Aber bitte: Offen gesagt!", sagte er dazu. Es war ein völlig unsentimentales Gespräch. Er bedauerte nur, im Todesfall die Kränze nicht sehen zu können, die die Nachwelt ihm flechten würde, um ihr erleichtertes Aufatmen darin aushauchen zu können.

Daß er damit nicht nur die Nachweltkränze der Welt meinte, die zu zerstören ihm zeit seines Lebens ein Anliegen war, sondern auch Kränze aus der Welt, deren Erbauung ihm am Herzen lag, gab seinem Witz die Bitternis tiefer Humorigkeit.

So ist mir, als ob er mir über die Schulter sähe, während ich diesen Nachruf schreibe, und als ob er ironisch würde, sobald mir das Herz in die Feder fließen will: „Wen interessiert es, daß Sie einen bewunderten Freund verloren haben. Schreiben Sie lieber, daß ich Ihnen unbequem war und unbequem zu bleiben gedenke. Es gibt da auch nach meinem Tode noch gewisse Möglichkeiten."

Das ist nicht nur mir gesagt, es ist uns allen gesagt. Bert Brecht war nicht nur seinen politischen Gegnern, er war auch uns, seinen politischen Freunden, unbequem, auf eine andere, viel tiefere Weise als seinen Feinden.

Er war uns unbequem auf eine besonders abgefeimte Weise, uns immer wieder nicht nur auf einzelne Mängel, sondern auf den Grundfehler unserer Überzeugungsarbeit hinzuweisen. Theoretisch in seinen theoretischen Äußerungen und praktisch in seinem literarischen Werk, auf den Grundfehler, daß sie Überredungs- und keine Überzeugungsarbeit ist. Er hat keine Zeile geschrieben, ohne für den Sozialismus zu werben und doch nie zu überreden, sondern stets zu überzeugen versucht, und er konnte überzeugen, weil er nicht überredete.

Das Unbequemste daran ist, daß es sich dabei nicht nur um eine andere Taktik oder Technik handelt, sondern um eine höhere Stufe der Menschlichkeit, um einen Respekt vor dem Andersdenkenden, der es ihm verbot, ihn zu überreden, wenn er ihn nicht zu überzeugen vermochte.

Seine vielberufene Befremdungstechnik ist eben keine Technik nur, sondern Frucht einer Menschlichkeit, die nicht umschreiben, beschönigen oder auf andere Weise das eigene Verbot verlockender machen will, als es tatsächlich ist, und lieber warnt als verlockt. (…) ¶

„Berliner Zeitung", 16.8.1956

MEHR RECHT ALS BRECHT. WAS PASSIERT MIT BRECHTS WERK AM 1. JANUAR 2027?

Noah Willumsen

Als Bertolt Brecht am 14. August 1956 starb, lebten seine Urheberrechte weiter. Werden sie nun auch dahinscheiden? Ein kurzer Blick zurück und ein langer Blick nach vorn.

Zu Lebzeiten hat Brecht seine Autorenrechte kräftig verteidigt. Einerseits, betonte er, musste er eine „Rente" haben, die ihm unprofitable Arbeiten ermöglichte.[1] Denn das waren die meisten seiner Arbeiten und nicht die schlechtesten darunter; „einen nicht unbeträchtlichen Teil" dieser „Rente" brauchte er auch für seine Mitarbeiter.[2] Andererseits hoffte er nach dem Zweiten Weltkrieg dem „Verfall der Kunstmittel unter dem Naziregime" entgegenzuwirken, indem er insbesondere deutschen Theatern die „schöpferische Verwertung" seiner Modellinszenierungen vorschrieb: „Im Hitlerismus hatte sich ein Stil blendender, pompöser Inszenierungen auf deutschen Bühnen etabliert, eine Manier des falschen Pathos und grober schauspielerischer Übertreibung."[3] So durfte man kein Brecht-Stück inszenieren. Seine aufdringlichsten Kontrollmaßnahmen nahmen dadurch die paradoxe Form einer auktorialen Aufforderung zum Plagiat an. Das „Kopieren" war, wie er aus eigener Erfahrung wusste, „eine Kunst für sich".[4]

Nach seinem Tod wuchsen jedoch die Widerstände an. „Gegen die Inszenierungsvorgaben des Meisters und der großen Witwe muckte keiner auf", resümiert Matthias Matussek. Doch als ihre Tochter Barbara Brecht-Schall den Familienbetrieb übernahm, „begann das Kesseltreiben."[5] Freilich scheute sich Brechts neue Erbin nicht, Absagen zu verteilen. Manche, wie oft vergessen wird, waren in der Sache gut nachvollziehbar: Dass sie 1975 eine *Dreigroschenoper* mit Peachum als antisemitische Karikatur unterband, war sicherlich kein großer Verlust für das Theaterleben.[6] Andere Entscheidungen schienen idiosynkratischer. Einar Schleef durfte *Puntila* 1996 als ‚nacktes Männerballett' inszenieren, doch bei *Galilei* stellte Brecht-Schall fest: „sieben nackte Kardinäle auf der Bühne und ein leerer Zuschauerraum – das brauche ich nicht."[7] Schon 1981 warfen ihr Jürgen Flimm, Frank-Patrick Steckel und der spätere BE-Intendant Claus Peymann in einem öffentlichen Brief eine „mißbräuchliche, willkürliche und anmaßende Handhabung" der Rechte vor und machten sich für eine „Nationalisierung des Brecht-Erbes" stark, „die den Intentionen des Stücke-Schreibers sicher entsprechen würde".[8]

1 Vgl. u. a. BFA 21, 457, 460; BFA 28, 364; BFA 29, 461.
2 BFA 28, 364.
3 BFA 25, 397, 73; Bertolt Brecht, „Unsere Hoffnung ist die Krise". Interviews 1926–1956, hrsg. Noah Willumsen (Berlin: Suhrkamp, 2023), 549.
4 BFA 35, 391.
5 Matthias Matussek, „Tortenschlacht um Brecht", in: *Der Spiegel* (15/1997). Matussek übertreibt in beiden Richtungen, aber die Tendenz stimmt. Brecht-Schall war nicht, wie Weigel, Alleinerbin, sondern vertrat eine Erbengemeinschaft, der ihre Geschwister Hanne Hiob und Stefan Brecht ebenfalls angehörte; Stefan Brecht verwaltete die Rechte seines Vaters im englischsprachigen Raum.
6 „Brecht mit dem Schabbes-Käppchen", in: *Der Spiegel* (43/1975). Regisseur Hansgünther Heymes Begründung, es wäre Verrat, „falsch humanistischer Reinwaschung mancher Rassen im ungeschichtlichen und ‚unbrechtschen Sinne' nachzugehen", überzeugte auch solche, die nicht wie Brecht-Schall vor den Nazis fliehen mussten, selten.
7 „Nackte Kardinäle", in: *Der Spiegel* (47/1996). Die Anteilnahme, die *Spiegel* an den Brecht-Erben gehabt hat, ist markant.
8 Zit. n. Benjamin Henrichs, „Enterbt die Erben!

Der Streit um Brechts Rechte flammte zuletzt in einem heftig umstrittenen Prozess auf, den Brecht-Schall 2015 gegen Frank Castorfs Inszenierung *Baal* führen ließ. Da Castorf das Stück mit Texten von Carl Schmitt, Ernst Jünger und Arthur Rimbaud spickte, erreichte Brecht-Schall eine einstweilige Verfügung dagegen; die Inszenierung durfte nur noch zweimal gezeigt werden. Man warf ihr die Destruktion eines großen Kunstwerks vor, doch zumindest ein Kommentator fragte sich: „Wer will schon, dass seine Texte mit Texten eines Nazi-Juristen wie Carl Schmitt gemischt werden, ohne dass deutlich wird, was von wem ist?“[9] Wie gern Brecht seine Texte mit Rimbauds mischte, war allerdings in *Im Dickicht der Städte* schon reichlich belegt.

Die Regisseurin Johanna Schall – Tochter und Nachfolgerin von Brecht-Schall, die am 31. August desselben Jahres verstarb – lehnte die Deutung des Falls als paradigmatischer Konflikt zwischen Erben und Kunstfreiheit ab:

> So ein toller Abend! Verschwendet! Schade! Aber ich kann die Last der Schuld nicht meiner Mutter auf die Füße knallen. […] Ein Vertrag wurde geschlossen, die Rechtslage war allen bekannt. Soviel ich weiß, stand in diesen Verträgen immer drin, dass man umstellen und streichen darf, dass man Geschlechter über Kreuz und sonst wie besetzen darf, aber man darf keine anderen Texte reinbringen, ohne vorher zu fragen. […] Hätten sie sie angerufen! Ich glaube immer noch: ein Anruf, und das Ding wäre gerettet …[10]

Am 1. Januar 2027 wird – zumindest bei *Baal* – der rettende Anruf bei den Brecht-Erben nicht mehr nötig sein. Denn die siebzigjährige Schutzfrist, die das europäische Urheberrecht einem Werk *post mortem auctoris* gewährt, läuft am Ende dieses Jahres ab.[11] Doch wie der Suhrkamp Theaterverlag auf seiner Website dargelegt hat, darf man sich in anderen Fällen auf längere Wartezeiten gefasst machen.[12]

Grund dafür ist die Bestimmung, dass *alle* Urheberrechte an einem Werk erst dann erlöschen, wenn die *letzten* Ansprüche abgelaufen sind. Brecht hat seine theoretischen Aufsätze, Gedichte und Prosa weitestgehend allein geschrieben, aber bei den Theaterstücken hatte er fast immer Mitarbeiter, die z.T. auch Urheberrechte an den Ergebnissen besitzen; in diesen Fällen bleiben seine Rechte bestehen bis 70 Jahre nach *ihrem* Tod. Das gilt auch für Komponisten, wenn nach juristischer Ansicht die Musik mit dem Text eine Einheit, ein sog. verbundenes Werk, bildet. Das liegt vor allem dann vor, wenn die Musik gleichzeitig mit dem Text entstand und uraufgeführt wird.

Paradebeispiel dafür ist *Die Dreigroschenoper*. Hier liegen die Rechte nicht nur bei Brecht, der den Text verantwortete (und 60% der Tantiemen bekam), sondern ebenfalls bei Elisabeth Hauptmann, auf deren Mitarbeit und verlorene Übersetzung Brecht sich stützte (12,5%), Karl Klammer (alias K. L. Ammer), aus dessen Villon-Übersetzung Brecht sich unerlaubterweise bediente (nach Bedrohung mit Rechtsfolgen 2,5%),

Schon wieder Ärger mit der Firma Brecht“, in: *Die Zeit* (29/1981). Entsprechende Anweisungen vermisst man in seinen Testamenten.

9 Rupprecht Podszun „‚Bitte nix mixen!‘ Streit ums Urheberrecht. Beobachtungen vom Prozess des Suhrkamp-Verlags gegen das Münchner Residenztheater wegen Frank Castorfs ‚Baal‘-Inszenierung“, *nachtkritik.de*, 18. Februar 2015 <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/streit-ums-urheberrecht-beobachtungen-vom-prozess-des-suhrkamp-verlags-gegen-das-residenztheater-wegen-frank-castorfs-qbaalq-inszenierung>.

10 Ulrich Seidler, „Brecht-Nachlassverwalterin Johanna Schall: Wie es mit dem Erbe von Bertolt Brecht weitergeht“, *Berliner Zeitung*, 2. Oktober 2015.

11 Der Urheberrechtsschutz erlischt nach dem 31. Dezember des 70. Todesjahrs – nicht nach dem Todestag selbst.

12 „Informationen zur urheberrechtlichen Schutzfrist der Theaterstücke von Bertolt Brecht“, Suhrkamp TheaterVerlag, 22. September 2025 <https://www.suhrkamptheater.de/nachricht/informationen-zur-urheberrechtlichen-schutzfrist-der-theaterstuecke-von-bertolt-brecht-b-4326>.

und schließlich Kurt Weill, der die Musik schrieb (25%) (*Abb. 1*).[13] Diese Aufteilung war außergewöhnlich: Bei *Der Protagonist* (1926, Libretto: Georg Kaiser) hatte Weill die für einen Opernkomponisten üblichen 66% der Tantiemen bekommen.[14] Warum das so gekommen ist, ist eine offene Frage. Vielleicht ging Weill pessimistisch davon aus, dass 25% von Null nicht viel weniger als 66% sein konnten; vielleicht wurde damit anerkannt, dass zumindest einige der berühmten Melodien nicht von Weill, sondern von Brecht stammten – wie schon für *Die Seeräuber Jenny* nachgewiesen worden ist.[15] Aber für die Zukunft ist das Wesentliche nicht die Frage, wer wieviel bekam und mit welcher Gerechtigkeit, sondern wer wann verstarb: Weill 1950, Brecht 1956, Klammer 1959, aber Hauptmann erst 1973. Weills Musik wäre seit 2021 nicht mehr urheberrechtlich geschützt, wäre sie nicht durch die Mitarbeit der anderen an Brechts Text gesichert – und zwar durch Hauptmann bis 2044. Das gilt entsprechend für das Stück als Ganzes. Hat man Hauptmanns Beitrag in früheren Zeiten oft heruntergespielt, so ist davon auszugehen, dass ihre Rolle in den nächsten Jahren auch rechtlich sehr ernst genommen wird.

Nun war Hauptmann keineswegs die einzige Mitarbeiter:in Brechts. Aus den vierzig oder fünfzig Menschen, die in Frage kämen, findet man jedoch nur wenige auf Suhrkamps Liste. Ein Close Reading zeigt, dass nur solche Namen vertreten sind, die auf Verträgen und Buchdeckeln zu lesen sind: Lion Feuchtwanger (gest. 1958), Hanns Eisler (gest. 1962), Günther Weisenborn (gest. 1969), Paul Dessau (gest. 1979),

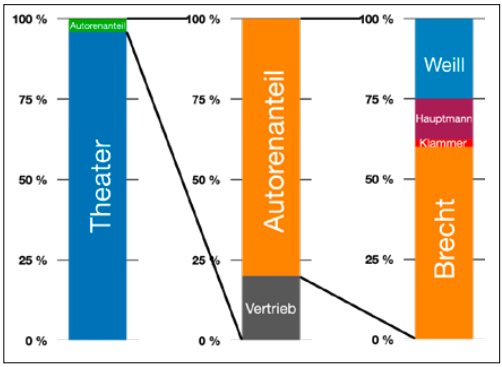


Abb. 1: Tantiemen für Die Dreigroschenoper: *Aufteilung nach Abzug des Theateranteils (i. d. R. um die 96% der Netto-Einnahmen in der Weimarer Republik) und der Vertriebskosten (20% des Autorenanteils)*

Anna Seghers (gest. 1983), Benno Besson (gest. 2006).[16] Solche wie Hans Winge, die mal eine Wendung beitragen durften, oder selbst Ruth Berlau, die trotz intensivem Austausch mit Brecht am deutschsprachigen Werk wenig mitschreiben konnte, kommen hier nicht vor.

Man muss hinzufügen: Gott sei Dank. Denn die Ergebnisse, die hier zusammengefasst werden, sind komplex genug (*Abb. 2*). Seine Stücke mit Eisler sind bis 2033 geschützt: *Die Gesichte der Simone Machard*, *Leben des Galilei, Die Maßnahme, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* und *Die Tage der Commune – Die Mutter* wegen Weisenborns Mitautorschaft sogar bis 2039. Mit Komponisten muss man aber genau unterscheiden: Bei *Mutter Courage und ihre Kinder* z. B. gilt der Urheberrechtschutz nur noch für die Berliner Fassung (1948/49), für die die Musik von Paul Dessau eigens geschrieben wurde. Man darf also erwarten, dass kein Theater Europas diese Fassung vor 2050 wieder aufführen werde, da sie auf die gemeinfrei werdende Urfassung (1939) zurückgreifen können.[17] Glei-

13 Siehe BBA 783 sowie BBA Z 4.

14 John Fuegi, „Most Unpleasant Things with *The Threepenny Opera*. Weill, Brecht, and Money", in: *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill*, hrsg. Kim H. Kowalke (New Haven: Yale UP, 1986), 57–182, 166.

15 Vgl. Albrecht Dümling, „Von wem stammt ‚Die Seeräuber-Jenny'? Quellen, Rezeption und Reaktionen", in: *Dreigroschenheft* (3/2017), 13–28.

16 Margarete Steffin und Hella Wuolijoki starben schon zu Lebzeiten Brechts.

17 Die Situation außerhalb Europas kann hier nicht erläutert werden. In weiten Teilen Afrikas und Asiens beträgt die Regelschutzfrist nur 50 Jahre (dort ist

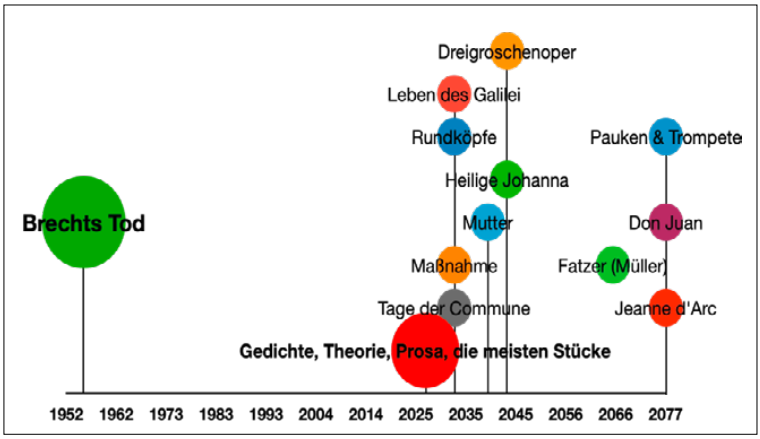


Abb. 2: Gemeinfreiheit von Brechts Werken

ches trifft für die von Dessau komponierte Berliner Fassung (1949) von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* zu. Heiner Müllers Spielfassung von *Fatzer* wird als dessen Werk geschützt, aber die Texte selbst werden jetzt gemeinfrei. Bis Brechts letzte Urheberrechte erlöschen – an Bearbeitungen, die er, Hauptmann und Besson für das Berliner Ensemble herstellten –, schreiben wir, soweit wir noch da sind, schon 2077, 120 Jahre nach Brechts Tod. Ausgerechnet seine kollektive Arbeitsweise, die den Privatbesitz an Gedanken und Formulierungen im Schreibprozess aufhob, wird dafür sorgen, dass sein urheberrechtliches Nachleben um Jahrzehnte, ja Generationen, verlängert wird.

Man mag einwenden, dass die letzten Werke wenig gespielt werden. Aber die eigentliche Frage betrifft nicht den Spielplan, sondern die geistigen Eigentumsverhältnisse unserer Gesellschaft. Autorenschutz durch Urheberrechte scheint alternativlos – auch wenn ihre Expansion mit einem drastischen wirtschaftlichen Abstieg freischaffender Künstler einhergegangen ist.[18] Aber es geht etwas Wesentliches dabei verloren, wenn man versucht, die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst in die Sprache der Vermögens- und Persönlichkeitsrechte einzelner zu übersetzen. In einem Prozess, den Barbara Brecht-Schall gegen die postume Veröffentlichung von Heiner Müllers *Germania 3* führte, kam das Bundesverfassungsgericht zu einem denkwürdigen Urteil, das nicht nur diese Publikation ermöglichte, sondern auch die soziale Funktion der Kunst mit ungewohnter Deutlichkeit anerkannte:

> mit der Veröffentlichung [steht] ein Werk nicht mehr allein seinem Inhaber zur Verfügung […]. Vielmehr tritt es bestimmungsgemäß in den gesellschaftlichen Raum und kann damit zu einem eigenständigen, das kulturelle und geistige Bild der Zeit mitbestimmenden Faktor werden. Es löst sich mit der Zeit von der privatrechtlichen Verfügbarkeit und wird geistiges und kulturelles Allgemeingut.[19]

Das ist mit Brechts Werk längst geschehen. ¶

Die Dreigroschenoper schon gemeinfrei); manche Rechtssysteme kennen auch keine ‚verbundenen Werke'. Die Rechtslage in den USA ist komplex genug, um einen eigenen Artikel zu erfordern.

18 Vgl. Cory Doctorow, *The Reverse Centaur's Guide to Life After AI. How to Think About Artificial Intelligence – Before It's Too Late* (New York: MCD, 2026), 106-136. Für die letzten Zahlen für Schriftsteller in Deutschland siehe Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller (ver.di), „Das Einkommen der Autor/innen in Deutschland. Ein Datenreport auf der Basis der amtlichen Statistik 2023" <https://cms-s3.verdi.de/drupal/public/documents/240930_verdi_VS_DE-Autoreneinkommen.pdf>.

19 Bundesverfassungsgericht, Beschluss vom 29. Juni 2000, 1 BVR 825/98, I.23. <https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Entscheidungen/DE/2000/06/rk20000629_1bvr082598.html>

OTTO TAUSIG: MEINE ZWEI ERLEBNISSE MIT BRECHT

aufgeschrieben von Inge Fasan

In Ursula Krechels Roman Shanghai fern von wo *geht es u.a. um Franziska Tausig (1895–1989). Durch diesen Roman sind wir auf deren Sohn aufmerksam geworden, den Schauspieler Otto Tausig (1922–2011), der 16-jährig mit dem Kindertransport nach England gelangte; sein Weg auf die Bühne war dornenreich. In seiner Lebensgeschichte* Kasperl, Kummerl, Jud *(Wien: Mandelbaum 2005, in 3. Auflage weiterhin erhältlich), von Otto Tausig erzählt und von Inge Fasan aufgeschrieben, finden sich zwei lesenswerte Anekdoten von seinen Begegnungen mit Brecht (S. 104 + 114–116). (mf)*

1950 ist Otto Tausig mit dem Theater Scala Wien auf Tournee durch die DDR mit „Figaro". Tausig hatte kurzfristig als Figaro einspringen müssen für den erkrankten Star Karl Paryla.

Auf dieser Tournee lernten wir übrigens Bertolt Brecht näher kennen. Von ihm wollten wir unbedingt alle wissen – bis dahin hatten wir nur „Das kleine Organon" gelesen und konnten als eingefleischte Stanislawski-Anhänger relativ wenig damit anfangen –, wie man in seinem Sinne „richtig" Theater spielt. In der „Möwe" (einem Künstlerlokal in Ostberlin) hatten wir eine stundenlange Diskussion mit ihm. Selbst Wolfgang Heinz[1], ein ungeheurer Debattierer, war, wie wir alle, nach diesen zweieinhalb Stunden völlig geplättet von der Argumentation Brechts und – überhaupt nicht überzeugt. Aber keiner hatte noch Gegenargumente. Nur einer war echt überzeugt, das war Harald Benesch, der damals Dramaturg an der Scala war. Er war völlig hingerissen und sagte: Herr Brecht, ich möchte so gern nach Ihren Prinzipien in Wien ein Theater machen. – Brecht sog an seiner Zigarre und antwortete: Wenn Sie's können, ich könnt's nicht.

1953 inszeniert Brecht bei der Scala Wien sein Stück „Die Mutter", die Titelrolle spielt Helene Weigel.

Brecht inszenierte bei uns sein Stück „Die Mutter" (Spielzeit 1953/54)[2]. Wir hatten aus Berlin die Unterlagen für das Bühnenbild

1 Wolfgang Heinz (1900–1984), 1948 bis 1956 Schauspieler, Regisseur und Direktor der Scala Wien.

2 Die Premiere war am 31. Okt. 1953 (Werner Hecht, *Brecht Chronik*, 1997, S. 1085).

„Die Mutter", 1953 in der Scala Wien mit (v.l.) Ernst Busch, Erika Pelikowsky, Otto Tausig, Helene Weigel, Alfons Lipp, Fritz Hofbauer (Foto: Privatarchiv Otto Tausig)

bekommen und bei seinem Eintreffen war es fix und fertig, sodass er vom ersten Tag an auf der gewünschten Schräge und mit allen Details probieren konnte. Heinz war gerade verreist und ich als sein Stellvertreter saß in der Direktionskanzlei, als unser Bühnenmeister bleich von der Probe heraufkam und mit bebender Stimme verkündete, Brecht habe soeben das Bühnenbild geändert und wolle die Schräge weglassen. In Praxis hieß das, wir mussten das fertige Bühnenbild wegwerfen und ein neues bauen. Bei unseren Finanzen eine Katastrophe, aber für den weltberühmten Brecht ermöglichten wir es zähneknirschend. Dann kam der Requisiteur zu mir und teilte mir mit, er müsse 30 Keramiktöpfe kaufen, denn es würde jeden Tag einer zerbrochen werden.

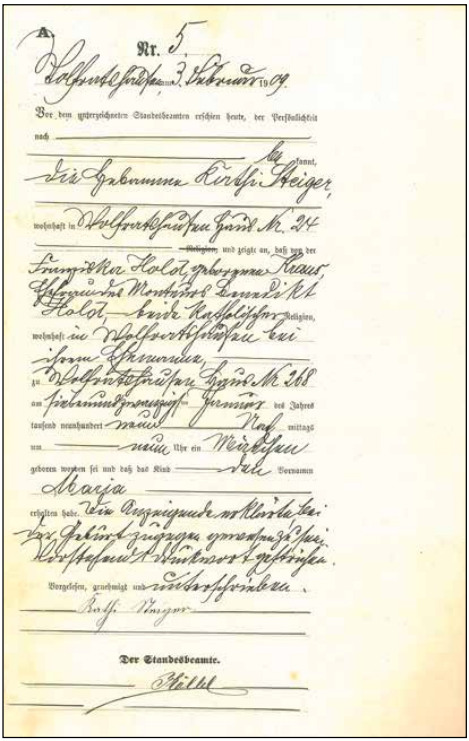
In einer Szene der „Mutter" durchsucht die Polizei deren Küche und dabei geht das Kostbarste, was diese Hunger leidende Familie besitzt, der Schmalztopf, zu Bruch. Und nun kam etwas, das man sich bei den ungeheuren Summen, mit denen die Theater heute subventioniert werden, gar nicht mehr vorstellen kann. Ich ging doch tatsächlich zu Brecht und sagte: Wir haben so wenig Geld und jeden Tag ein neuer Schmalztopf, das können wir uns nicht leisten. Könnten wir nicht vielleicht einen Blumentopf nehmen, das ist billiger. — Brecht war mehr verblüfft als erbost und meinte eher kleinlaut, dieses Requisit sei doch der Mittelpunkt der Szene. Mit ihm würde gezeigt, wie rücksichtslos die Polizei mit den Ärmsten der Armen umgehe. Und ein Blumentopf sei doch etwas ganz anderes und drücke nicht aus, worum es da geht. Nun, er bekam seine Keramiktöpfe und ich begreife heute noch nicht, wie ich Brecht mit so einem Ansinnen kommen konnte. ¶

Herzlichen Dank an den Mandelbaum Verlag Wien für die freundliche Abdruckgenehmigung!

MARI HOLDS SELBSTLOSER MUT UND EINE INDIREKTE WÜRDIGUNG IN BRECHTS „AUGSBURGER KREIDEKREIS“

Michael Friedrichs

„Von Augsburg kommend / Sagten Sie einstmals schaudernd, Sie haßten Kinder, aber / Als die Barbarische erschien, hatte sie Ihre Augen und bald / Hatte sie zwei Mütter.“ So charakterisiert Brecht die Mari Hold in seinem bekannten „Dankgedicht“ von 1934. Es gab offenbar eine besonders engen Draht zwischen ihr und der Brecht-Weigel-Tochter Barbara. Jürgen Hillesheim hat schon im „Augsburger Brecht-Lexikon“ (2000) die These vertreten, dass die Magd Anna in Brechts „Augsburger Kreidekreis“ (1940) Züge der Mari Hold trägt. Inzwischen ist klar: Brecht hat einen subtilen Bezug zu ihr in seine Kreidekreis-Erzählung eingebaut.



Nr. 5

Wolfratshausen, 3. Februar 1909.

Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien heute, der Persönlichkeit nach bekannt,

die Hebamme Kathi Steiger,

wohnhaft in Wolfratshausen Haus Nr. 24

und zeigte an, daß von der

Franziska Hold, geborene Kraus,

Ehefrau des Monteurs Benedikt Hold, beide katholischer Religion,

wohnhaft in Wolfratshausen bei

ihrem Ehemann,

zu Wolfratshausen Haus Nr. 268

am siebenundzwanzigsten Januar des Jahres tausend neunhundert neun Nachmittag

um neun Uhr ein Mädchen

geboren worden sei und daß das Kind

Maria

erhalten habe. Die Anzeigende erklärte, bei der Geburt zugegen gewesen zu sein. Vorstehend 1 Druckwort gestrichen.

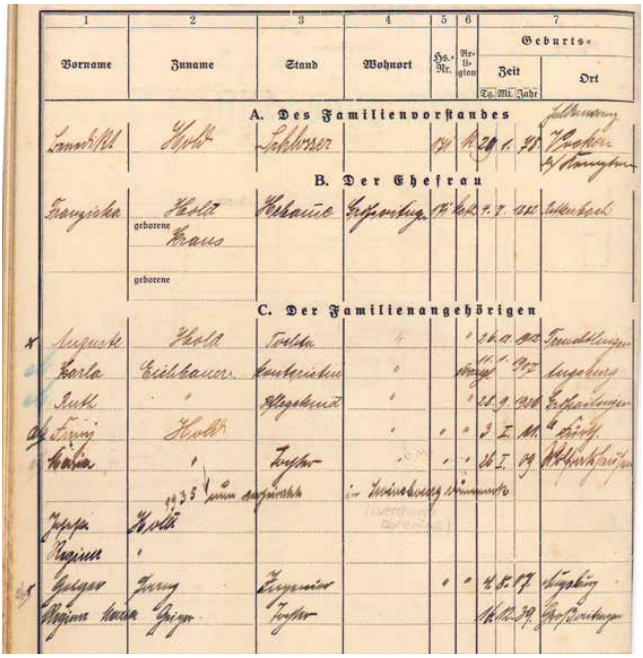
Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben.

Kathi Steiger.

Der Standesbeamte.

Kölbl

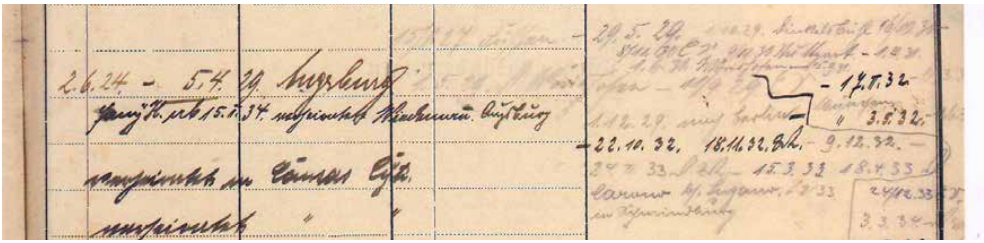
↑ *Das „Eisenamtshaus“, Geburtshaus von Mari Hold in Wolfratshausen, und ihre Geburtsurkunde (Repros: Archiv Wolfratshausen; Dank an Dr. Robert Schulz)*
← *„A. Nr.5, Wolfratshausen am 3. Februar 1909. Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien heute, der Persönlichkeit nach bekannt, die Hebamme Kathi Steiger, wohnhaft in Wolfratshausen Haus Nr. 24, und zeigte an, daß von der Franziska Hold, geborene Kraus, Ehefrau des Monteurs Benedikt Hold, beide katholischer Religion, wohnhaft in Wolfratshausen bei ihrem Ehemann, zu Wolfratshausen Haus Nr. 268 [= heutige Adresse: Untermarkt 14] am siebenundzwanzigsten Januar des Jahres tausend neunhundert neun Nachmittags um neun Uhr ein Mädchen geboren worden sei und daß das Kind den Vornamen Maria erhalten habe. Die Anzeigende erklärte, bei der Geburt zugegen gewesen zu sein. Vorstehend 1 Druckwort gestrichen. [Religion bei der Hebamme]*
Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben.
Kathi Steiger.
Der Standesbeamte. Kölbl“

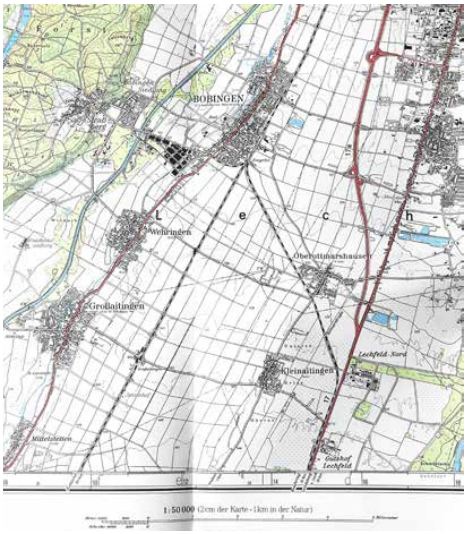


Aus dem Familienbogen der Familie Hold, Großaitingen (Dank an Michael Lang, Verwaltungsgemeinschaft Großaitingen)
← Josepha ist die große Schwester, deren Nachfolgerin Mari bei Vater Brecht wurde.

Geboren wurde Mari Hold 1909 in Wolfratshausen, südlich von München. Aber ehe sie zu den Brechts nach Augsburg kam, lebte sie acht Jahre in Großaitingen, südlich von Augsburg. In Großaitingen wurde auf dem Familienbogen (*siehe Abb. unten*) festgehalten, dass sie vom 2.6.1924 bis 5.4.1929 in Augsburg war – das ist die Zeit bei Vater Brecht. Unter den zahlreichen, kaum lesbaren Eintragungen mit Bleistift lässt sich u.a. entziffern: „1.12.29 nach Berlin“: Das ist der Wechsel zur Familie Brecht/Weigel. „Carona b/. Lugano“ steht für ihren erneuten Anschluss an die Familie während deren Flucht und Suche nach einem Exilort 1933; „in Schwindburg“ hält fest, dass sie anschließend in Svendborg, Dänemark, für die Familie arbeitet.

Aber im März 1933 war sie wieder einige Tage oder Wochen bei ihren Eltern in Großaitingen, und da hat sie sich anscheinend nicht polizeilich gemeldet. Der Grund dafür war damals gut zwei Jahre alt: Barbara Brecht, die einige Tage vor dem Reichstagsbrand von Elisabeth Hauptmann aus Berlin nach Bayern verbracht und beim Großvater Brecht in Augsburg untergebracht worden war. Als die Polizei sich dann bei diesem meldete, um nachzuforschen, ob das Kind bei ihm sei, musste schnell gehandelt werden.





Großaitingen und die östlich davon verlaufende Bahnlinie (Bayerisches Landesvermessungsamt 1963, 1983)

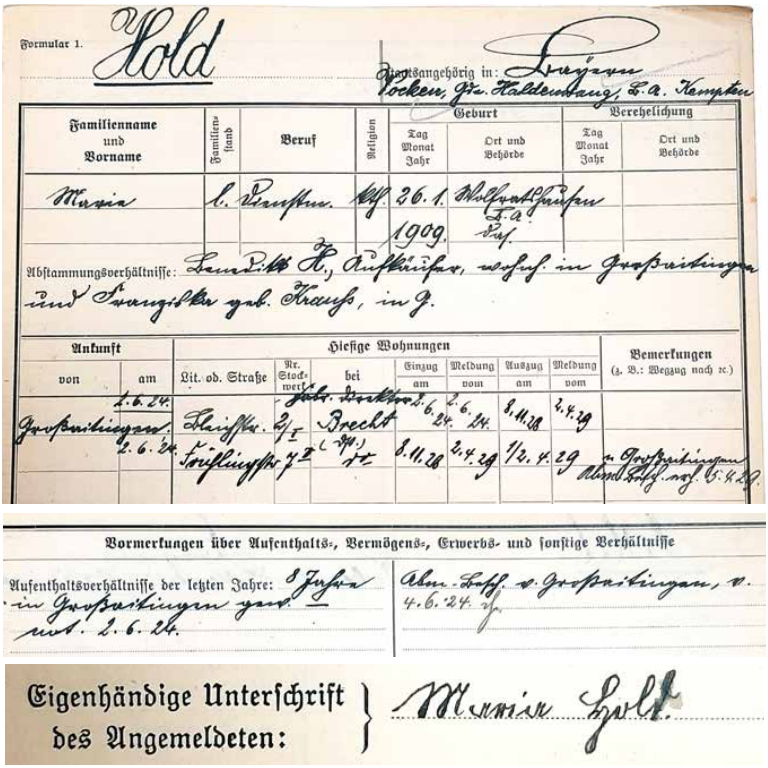
Der dänische Brechtforscher Hans Christian Nørregaard hat 1971 Maria Ohm, geb. Hold, interviewt. Im von Erich Maiberger 1995 herausgegebenen „augsburger brecht brief Nr. 39–40" (S. 71–74, hier S. 72) schildert Nørregaard auf Basis dieses Interviews ihr Leben wie folgt:

> Maria Hold wurde in Wolfratshausen bei München geboren, eine von fünf Schwestern, der Vater war Monteur, die Mutter Hebamme. Schon als neunjährige besuchte sie häufig ihre ältere Schwester Josepha, die als Hausmädchen bei Berthold Brecht senior in Augsburg arbeitete. Sie bekam schon damals einen Eindruck von der Liberalität und Herzlichkeit des Herrn Direktors den Hausangestellten gegenüber, die im damaligen Deutschland ungewöhnlich war, und als Josepha die Stelle aufgab, wollte Maria, die nur 13 oder 14 Jahre alt war, unbedingt die Nachfolge im Brechtschen Haushalt antreten. Nach fünf Jahren bei dem alten Brecht meinte dieser, sie sei jetzt reif genug, um für seinen Sohn, den jungen aufstrebenden Dichter, in Berlin das Haus zu führen. Da sie Bert Brecht seit langem kannte und mochte, sagte sie zu, und mit dem ausdrücklichen Einverständnis ihrer Eltern fuhr sie in die Reichshauptstadt. Dort blieb sie drei Jahre lang, bis der Haushalt sofort nach dem Reichstagsbrand aufgelöst wurde.
>
> Die noch nicht dreijährige Tochter von Brecht und Helene Weigel, Barbara, wurde vorübergehend zum Großvater nach Augsburg geschickt, als aber der alte Brecht telefonisch gefragt wurde, ob er ein Kind seines gesuchten Sohnes bei sich beherberge, bat er Maria Hold das Enkelkind bei ihrer Mutter, die jetzt in Großaitingen bei Augsburg wohnte, vor dem Zugriff der Gestapo zu verstecken, bis sie ins Ausland gebracht werden konnte. Später schloß sich Maria der exilierten Familie Brecht an, und schon im Mai 1933 fuhr sie nach Dänemark. Maria Hold versorgte bis zum 5. November 1934, als sie den Fleischer Jørgen Henrik Ohm heiratete, den Haushalt und die Kinder von Brecht und Weigel, zuerst auf der Insel Thurø, später in Skovsbostrand, etwa drei Kilometer von Svendborg.

Als Mari Hold sich im März 1933 in Großaitingen nicht polizeilich meldete, ging sie ein Risiko ein, anscheinend erfolgreich. Laut einem auf *Soundcloud* verfügbaren ausführlichen Interview mit der englischen Quäkerin Irene Grant war es dann wohl Maris Mutter, die die kleine Barbara an den Bahnhof Großaitingen brachte und der couragierten Engländerin in den Zug reichte. Die gab das Kind an der österreichischen Grenze als ihres aus und konnte die Barbara ihren Eltern wohlbehalten übergeben.

Mari Hold, verh. Ohm, ist u. a. hierzu 1978 vom damaligen Leiter des Brechtarchivs Gerhard Seidel interviewt worden, 35 Jahre nach den Ereignissen (Tonbandabschrift BBA Z11/62-96, hier Z11/73-74):

> S[eidel]: Das ist diese Angelegenheit mit Barbara, wie sie eigentlich herausgekommen ist.
> O[hm]: Ja, das weiß ich also nicht. Ich weiß nur, daß ich sie abgeholt hab bei ihrem Großvater und mit zu meinen Eltern nach Hause genommen habe, weil Brechts Vater angerufen wurde. Ein jener (?) hat gefragt, ob er ein Kind von Brecht auf Besuch dahat. Dann hatte der Großvater gewußt: Also, sie sind nach dem Kind aus. Und dann hat er mich gleich



Formular 1.

Hold

Dienstangehörig in: Lugau
Locken, Gde. Haldenbang, L.A. Kempten

Familienname und Vorname	Familienstand	Beruf	Religion	Geburt: Tag Monat Jahr	Geburt: Ort und Behörde	Verehelichung: Tag Monat Jahr	Verehelichung: Ort und Behörde
Maria	l.	Dienstm.	kath.	26.1. 1909.	Wolfratshausen L.A. Tölz		

Abstammungsverhältnisse: Landw. K., Aufkäufer, wohnh. in Großaitingen und Franziska geb. Krauß, in G.

Ankunft: von	Ankunft: am	Hiesige Wohnungen: Lit. od. Straße	Nr. Stockwerk	bei	Eingzg am	Meldung vom	Auszug am	Meldung vom	Bemerkungen (z. B.: Wegzug nach etc.)
Großaitingen	1.6.24. 2.6.24.	Hauptstr.	2/I	Brecht	2.6.24.	2.6.24.	8.11.28	2.4.29	
		Friedlingstr.	7		8.11.28	2.4.29	1/2.4.29		n. Großaitingen abgem. 5.4.29

Vormerkungen über Aufenthalts-, Vermögens-, Erwerbs- und sonstige Verhältnisse

Aufenthaltsverhältnisse der letzten Jahre: 8 Jahre in Großaitingen gem. 2.6.24.

Abm. Polizei v. Großaitingen, v. 4.6.24. g.

Eigenhändige Unterschrift des Angemeldeten: Maria Hold

Aus dem Meldebogen von Maria Hold, Stadtarchiv Augsburg. Sie wohnt und arbeitet bei Vater Brecht 1924–28 in der Bleichstraße 2, dann, nach seinem Umzug, in der direkt daneben liegenden Frühlingstraße 7, für ein halbes Jahr, ehe sie nach Berlin zu Brecht/Weigel geht. Es ist ausdrücklich festgehalten, dass sie „8 Jahre in Großaitingen" gewohnt hat. Und der Meldebogen trägt ihre eigenhändige Unterschrift. (Dank an Georg Feuerer, Stadtarchiv Augsburg).

angerufen, oder, ich glaub, ich war bei ihm dort. Und dann bin ich zu meinen Eltern mit ihr gefahren.
S.: Ja, also irgendjemand hat Barbara von Berlin nach Augsburg gebracht. Sie haben sie in Augsburg abgeholt und haben sie zu Ihren Eltern gebracht. Und dann zu einer Engländerin, der Sie sie übergeben haben und die sie dann nach Carona gebracht hat. Und im April darauf sind Sie selber nach Carona gefolgt.
O.: Ja, bin ich selber.
S.: Und Sie sagten mir, also, daß für Sie damals politische oder andere Überlegungen überhaupt nicht im Vordergrund standen, sondern Ihre Anhänglichkeit …
O.: An die Familie.

Es war also ein bisschen wie im „Augsburger Kreidekreis": Nicht die Mutter rettet das Kind, sondern die Hausangestellte. (Allerdings war es im richtigen Leben die Mutter, Helene Weigel, die die Engländerin Irene Grant in Wien für die gefährliche Reise gewonnen hatte.)

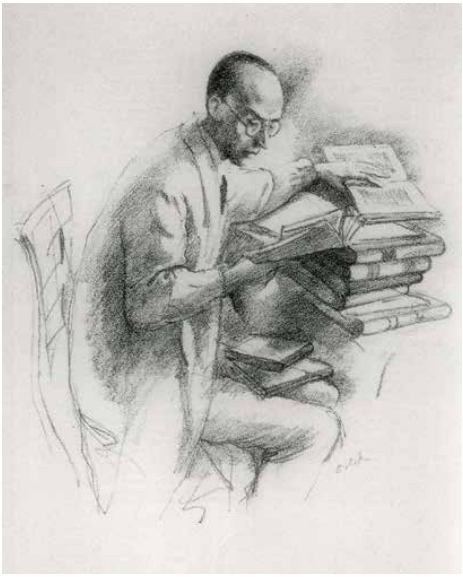
Eine indirekte, subtile Würdigung von Mari Holds selbstlosem Handeln bringt Brecht in Dänemark 1940 in seinem „Augsburger Kreidekreis" unter, als er die Magd Anna mit dem Kind ausgerechnet nach Großaitingen flüchten lässt:

> Sie brachte das Kind, nach langen Beratungen mit Schwester und Schwager, zwei Wochen darauf aufs Land in das Dorf Großaitingen, wo ihr älterer Bruder Bauer war. (BFA 18, S. 343)

Es gibt in Augsburgs Umgebung viele Dörfer, aber Brechts Wahl fiel auf Großaitingen. Reelle Grundlage einer fiktionalen Augsburger Erzählung. ¶

BRECHT UND KLABUND: KLEINKUNST, CHINA UND MODERNES THEATER

Michael Friedrichs



Klabund in einer Lithographie von Emil Orlik 1915

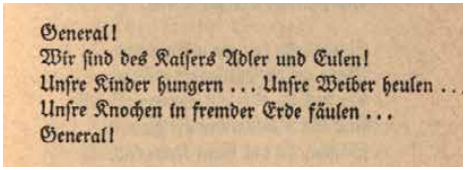
Alfred Henschke war, ähnlich wie Valentin Ludwig Fey, sehr erfolgreich in der Wahl seines Künstlernamens: Für beide ist der Geburtsname kaum bekannt, man spricht von ihnen allgemein als „Klabund" bzw. „Karl Valentin". Brecht dagegen hatte mit seinem Schwanken zwischen „Berthold Eugen", „Bert" oder „Bertolt" kein so glückliches Händchen. Dass Brecht viel bei Karl Valentin gelernt hat, ist inzwischen recht bekannt, weniger aber seine Verbindung zu Klabund. Versuchen wir einen Überblick.

Der Altersunterschied betrug acht Jahre. Klabund veröffentlichte seinen ersten Gedichtband 1912, mit 22 Jahren: „Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern": das sind unkonventionelle Gedichte, respektlos, mit hohem Sexanteil.

1915 macht ihn ein Freund auf ein von Hans Bethge übersetztes Gedicht von Li Bai (Li-Tai-Pe) aufmerksam (vgl. Guido von Kaulla, *Brennendes Herz Klabund*, Zürich 1971, S. 76). Bethges Buch „Die chinesische Flöte" (1907) ist ein Bestseller. Klabund, der als Klassenbester eine gute Schulbildung hinter sich hat, liest nun in der Bibliothek französische Übersetzungen klassischer chinesischer Gedichte, etwa von Judith Gautier (Erstauflage 1867) und Marquis d'Hervey Saint Denys (1862), auf denen die Verdeutschungen oft beruhen; Werke von beiden waren und sind in der Münchner Staatsbibliothek verfügbar. Er konsultiert auch deutschsprachige Versionen, etwa von Alfred Forke und Otto Hauser (siehe Kuei-Fen Pan-Hsu, Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds, 1990).

Auf den Kriegsbeginn 1914 reagiert Klabund zunächst patriotisch, 1915 veröffentlicht er *Dumpfe Trommel und berauschtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegslyrik*", mit teils martialischen, teils kriegskritischen Texten, Erstauflage 10.000 Exemplare. Klabund strebt nicht Werktreue an, das wäre ohne Chinesischkenntnisse auch nicht möglich. Es seien „durchaus keine Übersetzungen. Sondern Nachdichtungen. Aus dem Geist heraus. Intuition. Wiederaufbau" (*Dumpfe Trommel*, Nachwort S. 42).

So lautet Klabunds zweite Strophe von „Klage der Garde" (S. 3:)


General!
Wir sind des Kaisers Adler und Eulen!
Unsre Kinder hungern ... Unsre Weiber heulen ..
Unsre Knochen in fremder Erde fäulen ...
General!

Der Text stammt aus dem klassischen „Buch der Lieder“ (heute übliche Schreibweise *Shijing;* bei Klabund wie bei Victor von Strauß 1880, seiner Vorlage, *Schi-King*). Bei Victor von Strauß hieß die Strophe so:

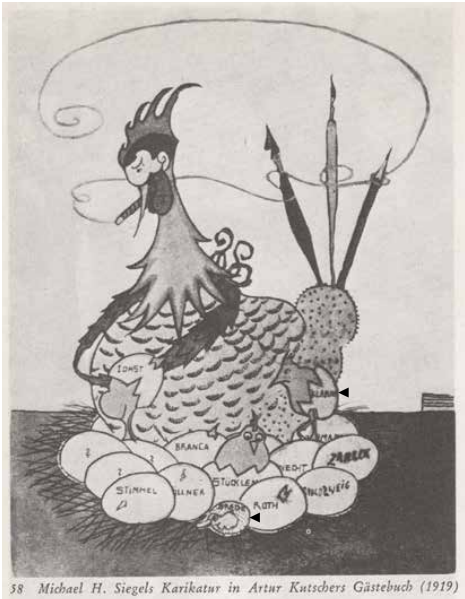
> Reichsfeldmarschall!
> Wir sind des Königs Krallen und Soldaten.
> Was hast du in das Elend uns gestürzt,
> Wo wir an's Ende nie gerathen?

Klabund verschärft den Ton dramatisch, bei ihm wird das Gedicht zur aktuellen Anklage. Das kann man als literarische Kriegslist würdigen – die deutsche Zensur kann schließlich gegen alte chinesische Literatur nicht einschreiten. Ein Exemplar des Buches von Klabund wird Teil von Brechts Bibliothek (BBA 2007, Nr. 679).

An dem berühmten Seminar an der Münchner Universität von Artur Kutscher haben sowohl Klabund wie Brecht teilgenommen, aber, entsprechend ihrem Altersunterschied, zu unterschiedlichen Zeiten. Immerhin gibt es ein Dokument mit den Namen von beiden: eine Karikatur zeigt Artur Kutscher und seine jungen Talente. Kutscher hatte sein Seminar mal als „Brutstätte junger Genies“ bezeichnet, und das griff die Karikatur auf, die 1919 ein Teilnehmer, Michael H. Siegel, anfertigte (enthalten in Frisch/Obermeier, Brecht in Augsburg, Suhrkamp 1976, Abb. 58): da ist ein schlüpfendes Küken als „Klabund“ bezeichnet und ein etwas aus der Art gefallenes Entenküken als „Brecht“ (*siehe Bild rechts*).

Den frühesten Beleg für eine aktive Beschäftigung Brechts mit Klabund notiert sein Freund Caspar Neher in seinem Tagebuch 1919, 16.2.:

> Frühstück bei Gablers George [Georg Pfanzelt], der neue Lieder komponiert hatte, selbige aber absolut nicht vorsang. Bert sang seine Lieder und eines von Klabund. (Brecht Notizbücher 1-3, 2012, S. 426)



58 Michael H. Siegels Karikatur in Artur Kutschers Gästebuch (1919)

Wie Klabund hat auch Brecht Gedichte als Lieder vorgetragen, und da zu Klabund keine Noten überliefert sind, hat Brecht seine Klabund-Melodie wohl improvisiert.

Bis einschließlich 1919 veröffentlicht Klabund sieben Bände Prosa, acht Bücher mit eigenen Gedichten und fünf mit Nachdichtungen, darunter „Li tai-pe“ 1916. Er schreibt Texte für die sich rasch entwickelnde Kleinkunstszene und tritt auch vielfältig selber auf. Persönlich lernt Brecht Klabund dann 1920 in Berlin kennen, wie Hedda Kuhn erzählt hat (Interview 1969, Frisch/Obermeier, Brecht in Augsburg, Aufbau 1997, S. 243):

> Es gab in Berlin damals einen Studentenclub, der sich ‚Liga‘ nannte und dem ich angehörte. Wir trafen uns auf dem Dachboden im Haus der Eltern eines Clubmitgliedes Walter Großmann, das war in Schöneberg, in der Neuen Winterfelder Straße. Als Brecht erstmals in Berlin war, hatten wir gerade den Klabund im Club eingeladen. Bert kannte Klabund noch nicht und hörte nun erstmals dessen Gedichte und Lieder. Auch Bert trug einige

seiner Lieder und Balladen vor. Er sang sehr wirkungsvoll.

Bei seinem zweiten Berlin-Aufenthalt 11/1921 bis 4/1922 vertieft sich die Zusammenarbeit, man zieht gemeinsam um die Häuser, und Klabund vermittelt Brecht den Kontakt zum Verlag Erich Reiß (BFA 26, 261–264, 269); in diesem Verlag hatte Klabund u. a. 1916 seinen Roman „Moreau" veröffentlicht. Schon im September 1920 hatte Brecht mit Klabund über Geld geredet:

> Samstag, 11.
> Mittags nach München. […] Hatte Klabund getroffen. Er verdient schlecht (höchstens 1000 im Monat. Mit allen Dramen bisher 3000 Mark, mit „Moreau" 6000). Wir wollten im Winter einen Schwank schreiben. Jetzt fiel mir ein: einen Film? Und ich entwarf ihn, noch nachts im Bett, zusammen mit Otto, wir hatten nur ein Bett, lagen zusammengepfercht, er schnarchte, ich arbeitete am „Mormonenpapst", während ich um Decke für meine armen Füße kämpfte. (BFA 26, 162)

Das Filmprojekt kommt nicht zustande; Brechts diesbezüglichen Bemühungen werden in dieser Zeit stark von der Notwendigkeit angetrieben, Geld für Paula Banholzer und den gemeinsamen Sohn Frank zu verdienen.

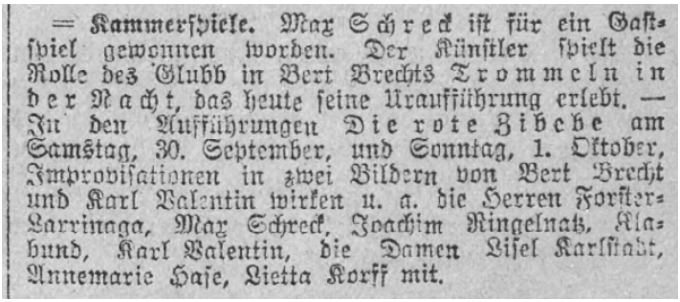
Am 29. September 1922 findet in den Münchner Kammerspielen die Uraufführung von Brechts „Trommeln in der Nacht" statt, und in zwei Nachtvorstellungen an den beiden Abenden danach kann Brecht ein Kleinkunst-Programm im selben Haus organisieren, unter dem Titel „Die rote Zibebe", Beginn jeweils 22 Uhr, mit bekannten Künstlern, u.a. Max Schreck, der gerade mit dem Film „Nosferatu" international berühmt wird. Und auch wenn auf dem Programmzettel der Name Klabund fehlt, war er wohl zumindest an einem Abend beteiligt, wie die Ankündigung in den „Münchner Neuesten Nachrichten" (29.9.1922, Abb. unten) ebenso wie Hanns Otto Münsterers *Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922* (1963, S. 166-169) belegen.[1]

Seinen größten Erfolg hat Klabund, der sich nicht hauptsächlich als Theaterautor versteht, mit seinem „Kreidekreis" 1925. Die Schauspielerin Elisabeth Bergner hat in ihren Erinnerungen erzählt[2], wie sie, die von Klabunds chinesischen Gedichten begeistert war, ihn als von der Tuberkulose stark geschwächten Mann kennenlernte und ihm eine ältere deutsche Version des chinesischen Stücks (von Wollheim da Fonseca 1876) zur Bearbeitung empfahl – auch in der Aussicht auf eine gute Rolle darin für sich. Es wurde einer der größten Theatererfolge der Weimarer Republik, und Elisabeth Bergner ebenso wie Carola Neher feierten Erfolge in der Rolle der Haitang.

Die Happy-End-Schlusszeilen lauten:

1 Dirk Heißerer hat die grundlegende Analyse der „roten Zibebe" in der Zeitschrift *Juni*, Heft 49/50, 2015, S. 10–92, verfasst.

2 *Bewundert viel und viel gescholten: Elisabeth Bergners unordentliche Erinnerungen*, 1978, S. 72–74.



= **Kammerspiele.** Max Schreck ist für ein Gastspiel gewonnen worden. Der Künstler spielt die Rolle des Glubb in Bert Brechts Trommeln in der Nacht, das heute seine Uraufführung erlebt. — In den Aufführungen Die rote Zibebe am Samstag, 30. September, und Sonntag, 1. Oktober, Improvisationen in zwei Bildern von Bert Brecht und Karl Valentin wirken u. a. die Herren Forster-Larrinaga, Max Schreck, Joachim Ringelnatz, Klabund, Karl Valentin, die Damen Liesl Karlstadt, Annemarie Hase, Lietta Korff mit.

Münchner Neueste Nachrichten, 29. Sept. 1922, Morgenblatt. Die Mitwirkung des Schauspielers Max Schreck wird hervorgehoben, sowohl für „Trommeln in der Nacht" wie für „Die rote Zibebe".

Elisabeth Bergner mit Eugen Klöpfer 1925 in Klabunds „Kreidekreis" (Foto: E. Bergner, vor S. 97)

HAITANG:
Verzeihen will ich dir, wenn du dies Kind
Als deins erkennst, denn also muß es sein.
Gezeugt hat es der Sturm, geboren hats der Wind.
Sein Pate war der gelbe Mondenschein.
KAISER: Noch heut verkünd ich dich dem Volk als meine Gattin.
HAITANG *(hebt das Kind hoch):*
Mein Mondkind! Mein Sonnenkind!
Mein Schmerzenskind! Mein Herzenskind!
Ich habe alles Leid auf mich genommen
Das je dich könnte überkommen.
Dir werden alle Glocken Freude läuten.
Dir werden alle Tage Glück bedeuten.
Gerechtigkeit, sie sei dein höchstes Ziel,
Denn also lehrt's des Kreidekreises Spiel.

Vorhang

Der Kreidekreis, Neuauflage 1950, S. 103

In sehr ähnlicher Weise wie Elisabeth Bergner hat die Schauspielerin Luise Rainer 1944 in Amerika, wo sie bereits zwei Oscars gewonnen hatte, im Gespräch mit Brecht, der sich erkundigte, welche Rolle sie gern auf der Bühne spielen würde, Klabunds Kreidekreis erwähnt. Sie vermittelte Brecht einen Vertrag mit einem New Yorker Theaterunternehmer, und er machte sich ans Schreiben. Er brauchte allerdings länger als verabredet, und Luise Rainer missfiel, was sie als Entwurf zu sehen bekam. Der große Erfolg begann daher in diesem Fall nicht wie erhofft am Broadway 1944, sondern erst 1954 am Berliner Ensemble.

> Aber sobald Brecht sich von der Vorstellung befreit hatte, daß Luise Rainer die bis dahin „Katja" genannte Figur spielen werde, erlebte diese Figur eine Metamorphose, die zwar in Brechts Augen eine Verbesserung war, sie aber zugleich weniger geeignet machte für den Broadway.[3] (James Lyon, Bertolt Brecht in Amerika, 1984, S. 176)

Für beide Autoren, für Klabund ebenso wie Brecht, spielte die Begegnung mit der chinesischen Weltliteratur eine wesentliche Rolle für ihre künstlerische Orientierung, und was sie draus machten, wurde ein beträchtlicher Teil ihres beruflichen Erfolgs. Beide trauerten weder dem zerbrochenen Kaiserreich nach noch dem verlorenen Weltkrieg. Beide wurden früh vom Daoismus beeinflusst. Beide waren zuversichtlich, bessere und/oder erfolgreichere Texte schreiben zu können als die, deren Vorlagen sie benutzten. Brecht mit seiner Gewohnheit, lange an seinen Texten zu feilen, war sicherlich der bessere Dichter als der Schnellschreiber Klabund, über den Gottfried Benn einmal spöttelte, er habe schon wieder einen Band „hervorkarnickelt".

Immerhin sind auch einige von Klabunds Werken noch auf dem Markt, und einige seiner Texte wurden zu Klassikern der Kleinkunstszene. ¶

3 Bei der Premiere in Berlin spielte Angelika Hurwicz die Figur, die inzwischen Grusche Vachnadze hieß.

RUTH BERLAU IN BRECHTS HUS

Andrea Paluch stellte ihren Roman „Alles für einen“ am Svendborg-Sund vor

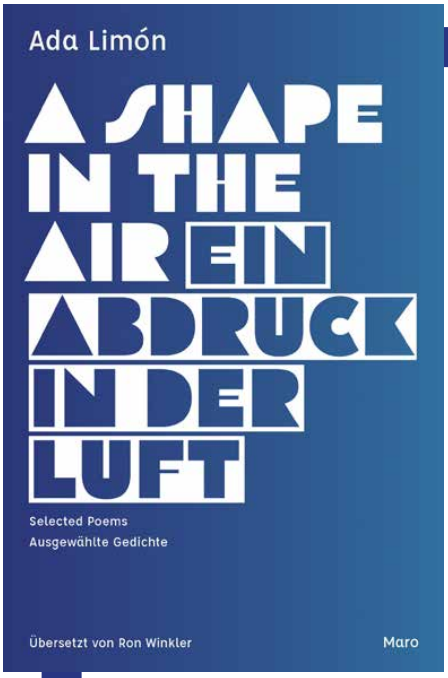
Ernst-Ullrich Pinkert

Mehrere Publikationen verfolgten zuletzt das Ziel, die Schauspielerin, Regisseurin, Fotografin und Autorin Ruth Berlau aus dem Schatten Brechts heraustreten zu lassen, um sie als selbstständige, tatkräftige und unternehmungslustige Frau zu zeigen. Das ist auch das Anliegen von Andrea Paluchs Roman *Alles für einen* (Hamburg 2025).

Paluch stellte ihr Buch, das in Kürze auch auf Dänisch vorliegt, am 6. September 2026 im Garten des Svendborger Brecht-Hauses vor. Nach einführenden Worten las sie einzelne Kapitel daraus vor und ergänzte diese durch zusätzliche Überlegungen. Sie erklärte, warum Ruth Berlau so viel mehr war als nur eine selbstlose Mitarbeiterin Brechts, der ihre Liebe missbrauchte; sie wolle in ihrem Buch u.a. nachweisen, dass Berlau vor ihrer Begegnung mit Brecht 1933 ein ganz selbstbestimmtes Leben geführt habe. Ein Ereignis in Berlaus Leben im August 1928 behandelt sie deshalb im Roman besonders eingehend: ihre Radtour von Kopenhagen nach Paris und zurück. Unterwegs belieferte Berlau die dänische Zeitung *Ekstra Bladet* regelmäßig mit phantasievollen Reiseberichten. Die Erzählerin – in der man die Autorin selbst zu erkennen glaubt – wird durch sie dazu inspiriert, „Ruth auf ihrer Reise in Gedanken [zu] begleiten“ (27). Diese Begleitung ist durchaus aufwändig und prägt die gesamte Architektur des Buches.

Fast alle Zeitangaben in den Kapitelüberschriften verweisen auf August 1928. Durch die massive Präsenz dieses Jahres und der Fahrradtour sowie die Auseinandersetzung mit den Reisebriefen bleibt Brecht, der im Titel des Romans als der „eine“ anonymisiert wird, vorerst im Hintergrund. Aber entgegen den in den Kapitelüberschriften geweckten Erwartungen umfasst der erzählerische Spiel-Raum nicht nur den August 1928, denn die Erzählerin verfügt über die gesamte Lebenszeit Berlaus – auch nach der Begegnung mit Brecht 1933. So kann sie ihre Absicht verwirklichen, mit Brecht „ein Hühnchen zu rupfen“ (20). Das tut sie nach Kräften: Sie rügt ihn als „paternalistischen Besserwisser“ (116), beklagt seine „kindische Selbstverliebtheit“ (117), „seine manipulativen Umdeutungen und unerfüllten Versprechen“ (145) und verurteilt, dass er Ruth Berlau „emotional missbraucht“ habe (152). Da sie Brechts Haltung zu Berlau insgesamt „einfach nur zum Kotzen“ findet (103), will sie ihm „so wenig Platz wie möglich einräumen“ (20) und nennt ihn „einfach nur B.“ (20). Gleichwohl aber kann sie auf ihn als kräftige Kontrastfarbe zu der um ihre „Selbstbehauptung“ (49) ringenden Berlau nicht verzichten.

Andrea Paluch rechnet in ihrem Buch bei dem Versuch, Ruth Berlau Gerechtigkeit zu verschaffen, rigoros mit Brecht ab – ohne Rücksicht auf Verluste. Bei ihrem *live*-Auftritt im Schatten des Brecht-Hauses gerät ihre Abrechnung in den improvisierten Vortragsteilen jedoch in den Weichzeichner, so dass ihre kritischen Anmerkungen zu Ruth Berlau gleichzeitig mehr Gewicht erhalten. Das Publikum applaudierte herzlich – und das stets gastfreundliche Brechts Hus kredenzte Erfrischungen. Viele saßen nach der Veranstaltung noch zusammen, unterhielten sich angeregt und genossen die besondere Atmosphäre des Gartens am Svendborg-Sund. (*Foto: E.-U.P.*) ¶



Ada Limón

A Shape in the Air
Ein Abdruck in der Luft

Ausgewählte Gedichte
Selected Poems

Übersetzt von Ron Winkler

304 Seiten
Klappenbroschur
28 Euro
ISBN 978-3-87512-684-6

Wie fühlt es sich an, begafft und auf den Körper reduziert zu werden? Ist das Abweichen von eigenen Wünschen zugunsten unserer Mitmenschen ein Opfer oder Sinnbild von Zuneigung? Und wie der Verantwortung gegenüber unserem Grund und Boden gerecht werden?

Ada Limón verführt uns mit Momentaufnahmen. Sie eruiert Schmerztoleranz in Beziehungen und spürt dem Gefühl nach, die eigene Fehlbarkeit zuzulassen und die resultierende Verletzlichkeit auszuhalten. Ihre Lyrik thematisiert Vergänglichkeit, gesellschaftliche Missstände, Misogynie, und nicht zuletzt die Frage, wie wir Menschen miteinander und mit der Natur umgehen.

Der Lyriker Ron Winkler hat für diesen Band Gedichte aus dem Gesamtwerk von Ada Limón ausgewählt, die im Original zwischen 2006 und 2022 erschienen sind.