

- 
- Häuserreihe:  
BrechtWeigelHaus  
Brecht am Himmel  
Brechts Koffer in Moskau  
Meißners BB-Geschichten
  - im Diskurs:  
„Zu Hause wissen alles“

Rezensionen  
Meldungen  
Termine

3 / 2002  
EUR 3,-

# *Dreigroschenheft*

Informationen zu Bertolt Brecht



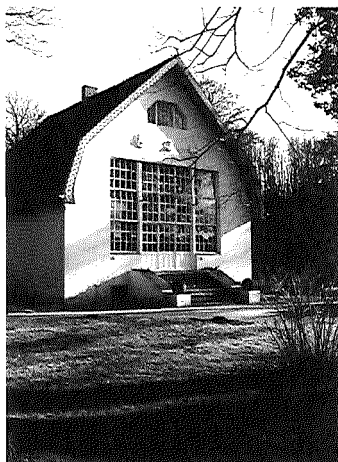
**SIE ERREICHEN  
UNS IN EIN PAAR  
MINUTEN.**



**ODER IN EIN PAAR  
SEKUNDEN.**

Stadtsparkasse Augsburg   
[www.stadtparkasse-augsburg.de](http://www.stadtparkasse-augsburg.de)

Wo immer Sie uns brauchen, wir sind für Sie da. Gerne beraten wir Sie persönlich. Sie können Ihre Geldgeschäfte aber auch bequem per Internet abwickeln. Oder per Telefon. Sie haben jederzeit die Wahl. Und wir sind auf jeden Fall in Ihrer Nähe. Am besten, Sie schauen gleich mal bei uns rein: [www.stadtparkasse-augsburg.de](http://www.stadtparkasse-augsburg.de)



**Titelbild:** „Eiserne Villa“ Heute, Buckow,  
Bertolt-Brecht-Straße 30, Foto: Kurt Idrizovic

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	4
<b>Kurioses</b>	
<i>Freimut Börngen: Bertolt Brecht – Am Himmel geehrt</i>	5
<b>Häuserreihe</b>	
<i>Margret Brademann / Roger Weniger: BrechtWeigelHaus in Buckow, Teil I</i>	7
<b>Beiträge</b>	
<i>Werner Hecht: Moskauer Gretchen-Frage: Was war in Brechts Koffer?</i>	15
<i>Hiltrud Häntzschel: „Auf den Brecht kannst Du Dich verlassen“ – Marie- luise Fleißers Brecht-Geschichten</i>	18
<b>Zeitzeugen</b>	
<i>Ernst Schumacher: Wie ich nach dem Krieg erstmals von Marieluise Fleißer hörte ...</i>	28
<b>Diskurs</b>	
<i>Sabine Kebir: „Wir haben uns dabei fast totgelacht“</i>	38
<i>Werner Hecht: Nicht alle wissen alles</i>	45
<b>Rezensionen</b>	
<i>Dieter Wöhrle: Marieluise Fleißer zum 100. Geburtstag</i>	50
<i>Dieter Wöhrle: „1929 – ein Jahr im Fokus der Zeit“</i>	52
<i>Dieter Wöhrle: Der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts</i>	55
<b>Mitteilungen</b>	
Aufgelesen: BB im Boulevard-Dschungel	56
<b>Termine</b>	57

## IMPRESSUM

### Dreigroschenheft

#### Informationen zu Bert Brecht

Erscheinungsweise: 1/4-jährlich,

jeweils zum Quartalsbeginn

Einzelpreis: € 3,-

Jahresabonnement:

Inland: € 15,-, Ausland € 20,- (incl. Porto)

#### Redaktion:

Dreigroschenheft

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

Tel.: 0821 / 51 88 04 – Fax: 0821 / 39 1 36

Brechtshop@t-online.de

www.dreigroschenheft.de

Kurt Idrizovic, Christiane Hempel

(Christiane.Hempel@dreigroschenheft.de)

Uschi Huber, Horst Thieme

#### Gestaltung:

Thomas Gaissmaier \* Verlagsdienstleistungen TextLift

textlift@t-online.de

#### Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Freimut Börngen, Margret Brademann, Hiltrud Häntzschel,

Werner Hecht, Sabine Kebir, Ernst Schumacher,

Roger Weniger, Dieter Wöhrle

#### Verlag:

Dreigroschenverlag – Obstmarkt 11 – 86152 Augsburg

ISSN 0949-8028 (1/2001)

# Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,

nunmehr ist die Hitze des Sommers über uns hereingebrochen – aber nicht nur das, auch „König Fußball“ ereilte die Nationen. Zum Zeitpunkt unserer Schlussredaktion wissen wir bereits, dass Deutschland im WM-Finale ist, allerdings gegen wen steht noch nicht fest. Ob es Brasilien oder die Türkei sein wird, erfahren wir erst morgen. Somit sparen wir uns einen Kommentar. Hochkochen dürften die Emotionen schon, wenn beispielsweise die Türkei gegen Deutschland antritt. Haben wir doch erlebt, wie sich die Türken über ihren Sieg gegen Senegal freuten und überall Siegesfeste auf deutschen Straßen feierten. Männer, Frauen und Kinder waren unterwegs und riefen: Türkei, Türkiye.

Nun gut – kommen wir wieder zu anderen wichtigen Themen, kommen wir zu Bertolt Brecht.

Wussten Sie, dass Brecht uns doch aus dem Universum „zuwinkt“? Nein? Sie meinen, man möchte ihn erneut auf einen Sockel stellen, um ihn dort „verstauben“ zu lassen, wie es hin und wieder passiert. Astronom **Freimut Börngen** hat in der Thüringischen Landessternwarte schon den einen oder anderen Planetoiden entdeckt – unter anderen auch (12298) Brecht. Lesen Sie nebenstehenden Beitrag von Freimut Börngen unter der Rubrik „Kurioses“.

Unser Titelbild zeigt Brechts Buckow – genauer die „Eiserne Villa“, in die seit nunmehr 25 Jahren das BRECHTWEIGELHAUS integriert ist. Das Jubiläum wurde Anfang Juni festlich eingeläutet, geht aber weiter mit einem bunten Sommerprogramm, das Sie unter der Rubrik „Termine“ am Ende des *Dreigroschenhefts* finden. Die Leiterin des BRECHTWEIGELHAUSES, **Margret Brademann**, hat zusammen mit dem Ingenieur **Roger Weniger** einen Beitrag über die „Eiserne Villa“ und das dazugehörige Gärtnerhaus zusammengestellt (ab S. 7). In der vorliegenden Ausgabe beginnen wir mit Teil I, der sich mit der Architektur und der Baugeschichte beschäftigt. (Teil II erscheint dann in Heft 4/2002)

Vor kurzem las man in den Feuilletons der diversen Tageszeitungen des Öfteren über „Brechts Moskauer Koffer“ – denselbigen „berühmten“, den Brecht 1941 Margarete Steffin überlassen hatte, denn die Emigration in die USA stand bevor. Seine Mitarbeiterin blieb in Moskau wegen ihrer Tbc-Erkrankung und starb kurz darauf. Diese Geschichte ist hinreichend bekannt. Unbekannt – meinen einige Journali-

sten – sei hingegen der Inhalt der verschollenen Baggage. **Werner Hecht**, Herausgeber zahlreicher Publikationen zu Brecht und Weigel, bringt ab S. 15 ein wenig Licht ins Dunkel des Kofferinhaltes und räumt mit einigen Irrtümern auf.

Wenn auch etwas verspätet, aber nicht zu spät, können Sie die erst im letzten Jahr zusammengetragenen Forschungsergebnisse von „Marieluise Fleißers Brecht-Geschichten“ (ab S. 18) erfahren – sozusagen als Nachzügler des vergangenen Fleißer-Jahres. Die Literaturwissenschaftlerin **Hiltrud Häntzschel** hatte anlässlich des 100sten Geburtstages der „Fleißerin“ eine Ausstellung für die Ingolstädter Geburtstagsfeierlichkeiten zusammengetragen, um dort Aktuelles zum Verhältnis „Fleißer/Brecht“ zu präsentieren. Kurz darauf erschien darüber eine Publikation beim Marbacher Magazin, Sonderheft 96/2001 – ebenfalls von Hiltrud Häntzschel herausgegeben. Unser Rezensent **Dieter Wöhrle** bespricht diesen Band ab S. 50. Um das Thema „Fleißerin“ abzurunden, meldet sich noch ein Zeitzeuge zu Wort: **Ernst Schumacher**. Der bekannte Publizist und Freund Brechts erinnert sich an die Uraufführung von Fleißers „Der starke Stamm“ in München (ab S. 28).

Im Diskurs über die Urheberschaft des Stücks *Alle wissen alles* befinden sich **Sabine Kebir**, die gerade an einer Ruth-Berlau-Publikation arbeitet, sowie **Werner Hecht**, der als Mitherausgeber der „Großen kommentierten Frankfurter und Berliner Ausgabe der Werke Brechts“ und somit als Fachmann des Brechtschen Werks bekannt ist. Sabine Kebirs These, dass nicht der Berlau, sondern eher Brecht das Stück zuzuordnen sei, wird von Werner Hecht stark angezweifelt und der Frage nach einem verantwortungsvollen Editionsprinzip der Herausgeber der GBA unterworfen. Lesen Sie beide Positionen ab S. 38 bzw. ab S. 45.

## Information des Bertolt-Brecht-Archivs Berlin:

Die „Neuzugänge in der Bibliothek“ erscheinen erst wieder in der Oktober-Ausgabe des *Dreigroschenhefts* – selbstverständlich in vollem Umfang.

Mit einem abwechslungsreichen Sommerprogramm verabschieden wir uns von Ihnen und wünschen viel Vergnügen beim Durchblättern der vorliegenden Ausgabe.

Ihr *Dreigroschenheft*-Team

# Kurioses

## Bertolt Brecht – Am Himmel geehrt

Von Freimut Börngen

M.P.C. 40708

2000 MAY 23

(11605) Ranfagni = 1995 UP.

Discovered 1995 Oct. 19 by I. Tesi and A. Boattini at San Marcello Pistoiese. Piero Ranfagni (b. 1949) worked for many years as a technician at Arcetri Astrophysical Observatory. He is on the technical staff of the TIRGO Telescope and in the project office of I.L.T. He has also been very active in the history of astronomy and in popular astronomy.

(11669) Pascalscholl = 1907 XY.

Discovered 1997 Dec. 7 by the OCA-DLR Asteroid Survey at Cassiopeia. Pascal Scholl (b. 1994) is the younger son of astronomer Hans Scholl.

(11682) Shiwaku = 1998 EX.

Discovered 1998 Mar. 3 by H. Abe at Yatsuka. Hideo Shiwaku (b. 1963) is one of promoters of the Matsue Astronomical Club, an amateur astronomer group in the Matsue area of Japan, and a good friend of the discoverer.

(11830) Jeseenius = 1084 JE

Discovered 1984 May 2 by A. Mrkos at Kleť. Ján Jeseňský (Jeseenius, 1866–1921) was a physician, head of Prague university beginning in 1918 and Tycho Brahe's friend in Prague. He was executed at the beginning of the Thirty Years' War. The name was suggested by J. Tichá and M. Tichý.

(11849) Fauvel = 1988 CF.

Discovered 1988 Feb. 15 by E. W. Elst at the European Southern Observatory. Charles Fauvel (1904–1979) was a French aviator who in 1933 invented the flying wing. He solved the problem of the longitudinal stability of a double-curved wing by arranging for the center of gravity to be just ahead of one-quarter of the total length of the wing. The name was suggested by R. Jesse.

(11899) Weill = 1991 GJ.

Discovered 1991 Apr. 9 by F. Börngen at Tautenburg. The German-American composer Kurt Weill (1900–1950) was born in Dessau. The *Dreigroschenoper* ("The Threepenny Opera", 1928), written with Brecht, was a revolution in the musical theatre. In 1935, he emigrated to New York and became a highly successful composer on Broadway.

(11912) Piedade = 1992 OP.

Discovered 1992 July 30 by E. W. Elst at the European Southern Observatory. Serra de Piedade in the Brazilian state of Minas Gerais, east of the capital of Belo Horizonte, is the location of the Piedade Observatory. During the 1970s the discoverer spent many hours there observing variable stars.

(11942) Guettard = 1993 NV.

Discovered 1993 July 12 by E. W. Elst at the European Southern Observatory. Jean-Etienne Guettard (1715–1786) was a French geologist and mineralogist. From the evidence of fossils found in the volcanic hills of the Pays de Dôme, in south-central France, he concluded correctly that they conflicted with the time scheme of the Old Testament.

(11943) Davidhartley = 1993 OF.

Discovered 1993 July 20 by E. W. Elst at the European Southern Observatory.

David Hartley (1705–1757) was an English physician and philosopher who attempted to explain how thought processes occur. His major work, *Observations on Man, His Frame, His Duty and His Expectations*, is important in the history of psychology for suggesting that body and mind function in concert.

(11944) Shaftesbury = 1993 OK.

Discovered 1993 July 30 by E. W. Elst at the European Southern Observatory. Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671–1713) was an English politician and philosopher. Educated by philosopher John Locke, he soon developed his own school of thought. His philosophy was also influenced by the "Cambridge Platonist", who stressed the existence of a natural moral sense.

(11946) Bayle = 1993 PB.

Discovered 1993 Aug. 15 by E. W. Elst at Cassiopeia. French philosopher Pierre Bayle (1647–1706) wrote the *Dictionnaire historique et critique*. Because it deliberately tried to destroy orthodox Christian beliefs, he aroused the ire of many of his colleagues. In 1682 he published some reflections on the comet of 1680, deriding the superstition that comets presage catastrophes.

(11966) Plateau = 1904 PJ.

Discovered 1994 Aug. 12 by E. W. Elst at the European Southern Observatory. Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801–1883) was a Belgian physicist who stated the so-called "Plateau-problem". The proof of the existence of a minimal surface (of least area) bounded by a simple closed curve in space was solved in 1930 by means of variational analysis.

(12001) Alena = 1998 FQ.

Discovered 1998 Mar. 21 by T. Stafford at the Zeno Observatory. Alena Ruth Robbins is the mother of the discoverer.

(12182) Storm = 1973 UQ.

Discovered 1973 Oct. 27 by F. Börngen at Tautenburg. The writer Theodor Storm (1817–1888) was a local judge in his northern German hometown Husum. He wrote impressive poems and more than 50 novels. As a north Frisian coastal district, he described the landscape and the people of his hometown.

(12244) Werfel = 1988 RY.

Discovered 1988 Sept. 8 by F. Börngen at Tautenburg. Austrian author Franz Werfel (1890–1945) was a playwright who achieved international success as a novelist and essayist (*The Struggle for Peace*, *Man of Faith*, *The Trial of Jeremiah*, *Between Heaven and Earth*). After his rejection by the Prussian Academy of Poetry, he fled to the U.S. in 1940.

(12298) Brecht = 1991 PL.

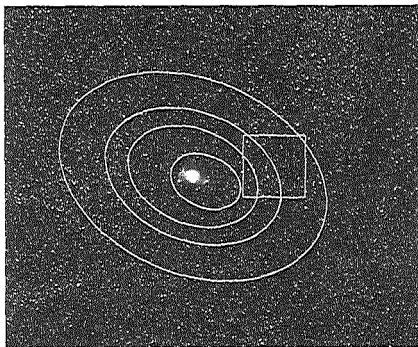
Discovered 1991 Aug. 6 by F. Börngen at Tautenburg. Bertolt Brecht (1898–1956), German author, songwriter, producer and social critic, was born in Augsburg. His *Leben des Galilei* (1943) is a true masterpiece. It 1933 he left Germany and finally found refuge in the U.S. In 1949, he founded the Berliner Ensemble in East Berlin, together with H. Weigel.

(12316) Kretner = 1992 HD.

Discovered 1992 Apr. 30 by F. Börngen at Tautenburg.

In unserer nächsten kosmischen Umgebung – zwischen Mars und Jupiter – bewegen sich viele Kleinplaneten im Planetoidengürtel. Sind ihre elliptischen Bahnen um die Sonne sehr genau bekannt, erhalten sie vom Minor Planet Center Cambridge (USA) eine permanente Nummer. Dieses legt fest, wer der Entdecker ist. Der hat das Recht, dem nummerierten Planeten einen Namen zu geben.

Ein im August 1991 an der Thüringer Landessternwarte in Tautenburg bei Jena vom Autor (Freimut Börngen, *Anm. d. Red.*) entdeckter Astero-



id erhielt im November 1999 die Nummer (12298). Er schlug für ihn den Namen Brecht vor. Seit dem 23. Mai 2000 führt das Objekt offiziell diesen Namen.

Er wurde in den Minor Planet Circulars (M. P. C.) veröffentlicht. In der Namensbegründung heißt es in der deutschen Übersetzung: „Bertolt Brecht (1898–1956), ein deutscher Schriftsteller,

Liederdichter, Regisseur und Gesellschaftskritiker, wurde in Augsburg geboren. Mit seinem ‚Leben des Galilei‘ (1943) erlangte er Weltruhm. 1933 verließ er Deutschland und fand schließlich in den USA

# Minor Planet Ephemeris Service: Query Results

Below are the results of your request from the Minor Planet Center's Minor Planet Ephemeris Service. Ephemerides are for the geocenter.

(12298) Brecht = 1991 PL17

Epoch 2002 May 6.0 TT = JDT 2452400.5 Williams  
M 272.80620 (2000.0) P Q  
n 0.26115804 Peri. 68.56820 +0.95668786 -0.26771703  
a 2.4240065 Node 306.78205 +0.18477098 +0.86194357  
e 0.2386326 Incl. 8.20837 +0.22496225 +0.43055879  
p 3.77 H 14.4 G 0.15 U 2  
From 27 observations at 4 oppositions, 1989-2001, mean residual 0".50.

} tsakur ele m ant

Last observed on 2001 Mar. 26. Elements from MPC 36686.

Discovery date : 1991 08 06  
Discovery site : Tautenburg  
Discoverer(s) : Börngen, F.

Further observations? None needed at this time.

12298	Date	UT	R.A. (J2000)	Decl.	Delta	r	El.	Ph.	V	Sky Motion "/min	Motion P.A.
	2002 06 09 00		18 38.06	-31 24.0	1.472	2.444	158.2	8.9	17.8	0.49	271.

This service has been made possible by [Process Software Corporation](#), and their excellent VMS Web server, Purveyor.

(12298) ist ein normales Gürtelplanetoid und gehört der inneren Gürtelzone I an.

Seine Umlaufzeit um die Sonne beträgt 3.77 Jahre.

a 2.424 AE große Bahnhälfte  
e 0.239 Exzentrizität der Bahn  
i 8.21 i Bahnneigung gegen die Ekliptik

Aus der absoluten Helligkeit  $H = 14.4$  läßt sich ein Durchmesser von etwa 5 km ableiten.

Zuflucht. 1949 gründete er mit H. Weigel das Berliner Ensemble in Ostberlin.“

(12298) Brecht braucht für einen Umlauf um die Sonne 3.77 Jahre. Seine Größe, Form und chemische Zusammensetzung sind noch nicht bekannt. Aus fotometrischen Daten lässt sich aber abschätzen, dass er einen Durchmesser von etwa fünf Kilometern hat. Seine Oberfläche beträgt demnach etwa 9 km x 9 km. Mehrere Kleinplaneten wurden im Vorbeiflug aus nächster Nähe fotografiert. „Brecht“ sollte man sich ebenso als

einen unregelmäßig geformten Gesteinsbrocken mit zahlreichen Kratern, Erhebungen und Dellen vorstellen. Der Autor hat gleichzeitig mit Bertolt Brecht auch den Komponisten der Dreigroschenoper – Kurt Weill – durch die Benennung des Kleinplaneten (11899) geehrt.

(Dr. Freimut Börngen, Jg. 1930 war 40 Jahre – bis 1995 – Astronom an der Thüringer Landessternwarte in Tautenburg bei Jena. Diese Sternwarte verfügt über Deutschlands größtes Optisches Teleskop, einem Zwei-Meter-Spiegel-Teleskop.)

# Häuserreihe



„Eiserne Villa“ heute, Buckow, Bertolt-Brecht-Straße 30, Foto: Kurt Idrizovic

## „... ein altes, nicht unedel gebautes häuschen ...“

Vor 50 Jahren bezogen **B. Brecht** und **H. Weigel** ihren Sommersitz in Buckow

### Teil 1: Architektur und Baugeschichte bis 1952

Von Margret Brademann und Roger Weniger

Die Schönheit des von Bertolt Brecht und Helene Weigel seit 1952 zum Lieblingsaufenthaltsort auserkorenen Anwesens am Buckower Schermützelsee zu erklären, ist einfach. Es liegt ideal und seine Häuser waren vollkommen geeignet, um die Wünsche des Künstlerpaares zu erfüllen. Seit 1948, der Rückkehr nach Berlin, waren allerdings schon einige Jahre vergangen. Umso dringender war Brechts Wunsch geworden, ein Haus außerhalb Berlins zu finden, wohin er Gäste einladen konnte, wo er aber vor allem wieder ungestört arbeiten konnte. Denn die Zeit in der großen Stadt verbrachte er meist am Theater. Und selbst in der

Wohnung in Weißensee war er zu selten ungestört, um sich in neue Projekte zu vertiefen und die dazu notwendigen langen Gespräche mit Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen zu führen. Seine Sätze im Journal vom 14. 2. 52 beschreiben genau, was ihm gefiel:

*„Mit Helli in Buckow in der Märkischen Schweiz Landhäuser angesehen. Finden auf schönem Grundstück am Wasser des Schermützelsees unter alten großen Bäumen ein altes, nicht unedel gebautes Häuschen mit einem andern, geräumigeren, aber ebenfalls einfachen Haus daneben, etwa 50 Schritte entfernt. Etwas der Art*

wäre erschwinglich, auch im Unterhalt. In das größere Haus könnte man Leute einladen.“<sup>1</sup>

Zwei kleine Häuser, in denen man getrennt und doch gemeinsam leben konnte, alte große Bäume am See, eine Natur, die seiner Neigung für wechselnde Stimmungen, unterschiedliche Jahreszeiten entsprach und das Haus eines Künstlers, in dem es ein Bildhaueratelier gab, wie im schwedischen Lidingö<sup>2</sup> begeisterten Brecht und auch Helene Weigel. Wie geschaffen war dieses idyllische Anwesen für die schöpferische Arbeit und für die Gespräche mit denen, die man für diese Arbeit brauchte, die korrigieren, mitarbeiten und anregen sollten.

Zunächst soll hier die Baugeschichte der Eiserernen Villa und des daneben liegenden Gärtnerhauses beschrieben werden, bevor im nächsten Kapitel, das in Dreigroschenheft 4/2002 erscheint, das Leben in Buckow und die Gedenkstätte nach 1977 vorgestellt wird.

Dass die Wahl auf Buckow fiel, ist nicht schwer nachzuvollziehen. Die „Perle der Märkischen Schweiz“, war bereits in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts als Erholungsort und Sommerfrische entdeckt worden. Theodor Fontane hatte schon 1864 dem Ort und der Gegend Buckow zwei Kapitel in seinen Wanderungen gewidmet und den Aufschwung, der mit der Erschließung durch die Eisenbahn eintreten sollte, vorausgesehen.<sup>3</sup>

Auch heute noch unterscheidet sich Buckow von den übrigen Städtchen in der reizvollen märkischen Landschaft dadurch, dass der Ort in eine hügelige Landschaft eingebettet ist. Die Anlage des Orts am See weckt Erinnerungen an Süddeutschland, wenn auch vielleicht nicht direkt an die Schweiz. Brecht mag sich so vielleicht an

die Zeit am Ammersee zurückerinnern haben, wo er am 11. August 1932 ein Haus erwarb und nur 7 Wochen nutzen konnte.

### Baugeschichte der Häuser

Die Grundstücke und Gebäude am Standort des heutigen BRECHTWEIGELHAUSES haben ähnlich wie ihre berühmten Bewohner eine wechselvolle Geschichte erlebt, die von der vielfältigen Beziehung zwischen bildender Kunst, Architektur, Literatur, der Landschaft und den Menschen selbst, die hier lebten, Zeugnis gibt. Der Anfang liegt dabei, literarisch gesehen, in der Zeit Theodor Fontanes.

Ab 1888 entstand am Schermützelsee entlang der Seestraße (der heutigen Bertolt-Brecht-Straße) eine Kolonie für das Bürgertum und für Künstler aus der nunmehr über die Ostbahn gut erreichbaren Hauptstadt – eine Entwicklung, die um diese Zeit in vielen Randbereichen der Großstädte einsetzte. Entlang dieser Seestraße entstanden meist historisierende Landhäuser und Villen. Eine Postkarte von 1903 zeigt typische Hausformen an der Seestraße, die sich im Wesentlichen heute noch so dem Betrachter präsentieren. Fontane, der regen Anteil an der Architekturgeschichte nahm und früheren Geistesgrößen ironisch den Vorwurf machte, dass sie das Alter von Gebäuden nach dem Zustand des Verfalls beurteilten,<sup>4</sup> machte sich auch Gedanken über die Villenkolonien seiner Zeit, die er als zukunftsweisende Einrichtungen ansah,<sup>5</sup> von deren historisierenden Architektur er sich aber distanzierete. So schreibt er anlässlich einer Spreefahrt:

„(...) präsentierten sich auch Villenanlagen, die in allen erdenklichen Spielarten (...) zu uns sprachen. Dicke und schlanke Flachtürme, mit Pfeilern, Sims und Balustrade. Alles in allem ein wunderbarer Anblick, der, nach mehr als einer Seite hin, zu denken gibt. (...)“<sup>6</sup>

Schon immer hat sich jedoch „unser“ Anwesen von den übrigen Bauten der Buckower Vil-

1 Bertolt Brecht, Werke. 30 Bände. Hrg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, Suhrkamp-Verlag Frankfurt am Main 1989-2000, Bd. 27, Journale 2 1941-1955, S.330.

2 Vgl. Bertolt Brecht, Werke a.a.O., Bd.26, Journale 1938-194, S. 339).

3 Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Zweiter Teil: Oderland. Hrg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1994, 101f.

4 Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Viertes Teil: Spreeland. Hrg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1994, 414 f..

5 ebenda, 287.

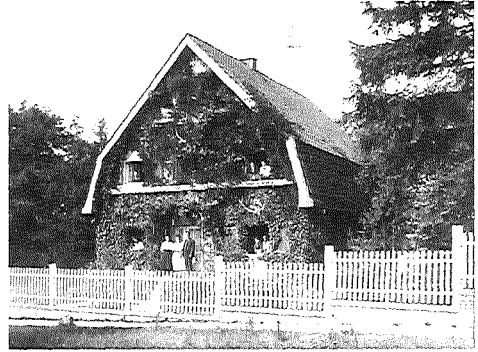
6 ebenda, 70 f.

lenkolonie deutlich abgesetzt. Hier stand zunächst die so genannte „Eiserne Villa“, deren Geschichte sich anhand des Grundbuchs von Buckow<sup>7</sup> und der Erzählungen des Zeitzeugen Emil Fischer, geb. 1888<sup>8</sup>, sowie weiterer Dokumente in Umrissen nachvollziehen lässt:

Nach mehreren Vorbesitzern erwarb 1892 der Färbereibesitzer und Berliner Stadtverordnete Ernst Wilhelm Matterne (1846 - 1900) das Grundstück am Schermützelsee und vergrößerte den Besitz bis 1895 durch Zukäufe auf 6.385 qm. Matterne ließ etwa 1896 die so genannte „Eiserne Villa“ errichten. Damit hatte es, den spärlichen Quellen zufolge, wohl Folgendes auf sich:

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, durch die als großartig erlebten Ingenieurbauwerke aus Eisen und Stahl inspiriert, auch viele Hochbauten mit gusseisernen und stählernen Bauelementen. Es kam regelrecht in Mode, „eiserne Gebäude“ zu errichten. Bekannt sind vor allem Ausstellungsbauten, weniger häufig waren Wohn- und Geschäftshäuser. Oft waren Eisen und Stahl nur für tragende Elemente eingesetzt, durchgängig eiserne Fassaden wie bei unserem Gebäude blieben selten.

Über das Aussehen des Buckower Gebäudes ist allerdings kaum etwas bekannt, der Grundriss lässt sich jedoch noch anhand des heutigen Katasterblattes ablesen. Nach der lebendigen Schilderung Emil Fischers, der einer der letzten Ackerbürger von Buckow war, war der Bau „ganz aus Eisen, auch die Wände“; das Haus besaß offenbar ein Stahlskelett mit doppelter Eisenplatten-Verkleidung, wobei die Hohlräume der Wände mit Sägespänen ausgefüllt waren. Um das eiserne Gebäude entstanden im Lauf der Jahre massive Anbauten. Ferner wurde ein Wasserturm in Backsteinarchitektur mit Zinnen errichtet, dessen unteres Geschoss als einziges Zeugnis der ersten Bebauung, wenn auch verändert, noch erhalten ist. Auf dem Gelände wurde nach



Wohnhaus der Familie Neuendorff, Aufnahme aus den zwanziger Jahren

Berichten von Zeitzeugen ein großer Park angelegt. Im Jahr 1900 starb Matterne, und der Besitz ging nach mehreren Wechseln an Dr. jur. Martin Prausnitz aus Berlin-Charlottenburg. Prausnitz konnte den Besitz allerdings bis 1908 abermals wesentlich vergrößern, nämlich auf über 1,2 ha. In der Nacht zum 6. August 1909 fiel die eiserne Villa einem Brand zum Opfer.<sup>9</sup> Durch das Sägemehl in den Wänden wurde das Feuer unterstützt, die anwesenden Eigentümer konnten nur ihr Leben retten.

Nach dem Brand der „Eisernen Villa“ wurde das Grundstück abermals mehrfach verkauft, bis es der Bildhauer Georg Roch aus Berlin-Schöneberg erwarb.<sup>10</sup> Die vielfachen Eigentumswechsel von 1888 bis 1910 sind Zeichen für die Bodenspekulation, die damals in allen neu erschlossenen Gebieten im Einzugsbereich der Großstädte herrschte.

Georg Roch ließ bis 1911 das spätere Wohnhaus von Helene Weigel, das heutige BRECHT-WEIGELHAUS errichten. Nach dem ersten Weltkrieg, im Jahr 1920 verkaufte er das Anwesen an die Verlagsgesellschaft „Mitteldeutsche Union“, deren Eigentümer Neuendorff mit sei-

7 Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Grundbuch Buckow, Band 8, Blatt 370.

8 Festgehalten von der Architektin Annedore Merk, geb. Günzel, der langjährigen Stadtbaurätin von Buckow.

9 Dokumentiert z.B. im Strausberger Wochenblatt vom 8.8.1909 (Heimatmuseum Strausberg); ferner Frankfurter Oderzeitung (Stadtarchiv Frankfurt/Oder), Müncheberger Zeitung (Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam).

10 Zu Georg Roch siehe insbesondere Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Leipzig: Seemann, 1958.

ner Familie dort bis 1945 wohnte.

Nach 1945 wurde der Verlag Mitteldeutsche Union enteignet. Das Landhaus Georg Rochs mit seinem Nebengebäude wurde in der Nachkriegszeit von der Stadt Buckow verwaltet und als Erholungsheim von der Firma Siemens-Planina in Berlin genutzt.



Familie Neuendorff an der Balustrade zum Schermützelsee, wahrscheinlich schon zur Zeit der „Eisernen Villa“ Maternes entstanden, Aufnahme aus den zwanziger Jahren

### Die Architektur des heutigen BRECHTWEIGELHAUSES

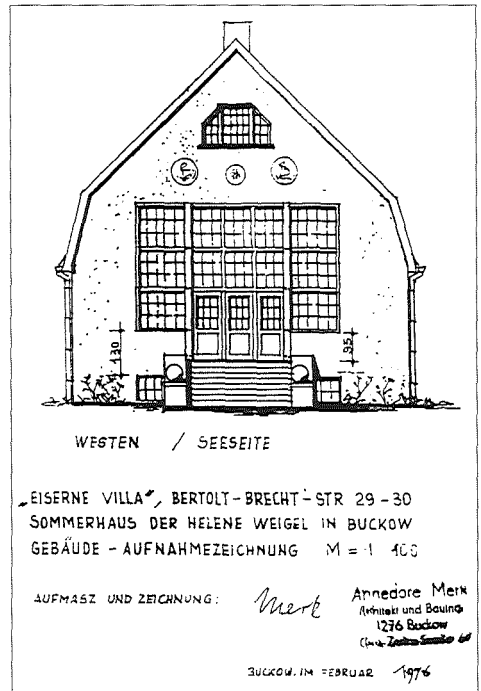
Nach dem Brand der Eisernen Villa hatte Georg Roch ein völlig neues Gebäude errichten lassen. Leider sind bisher auch über dieses Gebäude keine Originalunterlagen zugänglich. Georg Roch arbeitete zwischen 1908 und 1921 vielfach mit dem Berliner Architekten Prof. Bruno Möhring (1863-1929) zusammen, beispielsweise beim Gerickesteg im Bezirk Tiergarten und bei Ausstellungsbauten.<sup>11</sup> Er schuf bei diesen Projekten Möhrings die zugehörigen plastischen Bildwerke. Infolgedessen ist es nahe liegend, dass Möhring seinem Partner einen Entwurf für dessen Haus anfertigte; darauf wird später noch eingegangen.

Der heutige Bauzustand zeigt ein erdgeschossiges Atelierhaus mit Mansard-Giebedach, das sich über einem Sockel auf nahezu quadratischem Grundriss erhebt. Die straßenseitige Fassade ist geprägt von einem Holzverschalten Giebedreieck im Bereich des Dachgeschosses, das durchgehend mit weiß-grün-braunen, ursprünglich wohl eher mit hellblau-, „russisch-grün“-weißen, ornamentalen Malereien verziert ist. Ins Auge sticht auch das in den gleichen Farben gehaltene ornamentale Zierband der Windbretter, ursprünglich mit dem Motiv des „laufenden Hun-

des“, und die überwiegend weiße, kasettentartige Bemalung der Unterseite des Dachüberstandes. Die mit zahlreichen Sprossen versehenen Fenster besitzen Holzfensterläden, die ebenfalls mit dem „laufenden Hund“ bemalt sind. Diese Schmuckmotive sind typische Elemente des so genannten Heimatstils,

der auf lokale Bautraditionen, allerdings in einer freien Umwandlung, zurückgreift.

Die zum Garten und See gelegene Giebelseite wird durch das dreiteilige große, mit zahlreichen Sprossen gegliederte Atelierfenster beherrscht, das



11 Für Möhrings Werk siehe insbesondere: Ines Wagemann: Der Architekt Bruno Möhring, 1863-1929. Witterschlick/Bonn: Wehle, 1992 (= Beiträge zur Kunstgeschichte 8).

Wohnhaus von Georg Roch, erbaut 1910/11, Sommerwohnsitz von Helene Weigel, Bauaufnahme 1976 Annedore Merk

fast die gesamte Front einnimmt und über zwei Geschosse reicht. Dieses Fenster erhebt sich über einer dreiflügeligen Fenstertür und integriert deren Fensterteil. Entlang der die Tür begrenzenden Eisenträger sind noch Reste von Zierbemalungen in floralen Formen erkennbar. Von dieser Tür gelangt man über eine breite, von zwei Steinkugeln flankierte Treppe, die an Freitreppen herrschaftlicher Häuser erinnert, in den Garten. Über dem Atelierfenster erheben sich entsprechend der axialen Fassadengliederung drei Flachreliefs. Die Mittelachse der Seeseite wird somit betont durch die aufsteigende Linie von Freitrepppe, Atelierfenster, Medaillons und dem darüber liegenden, dreiteiligen Giebelfenster mit entsprechend der Dachneigung abgeschragten oberen Ecken. So präsentiert sich vor allem die Seeseite vornehm zurückhaltend.

Die nach einem Einbruch 1921 zur Sicherung des im Wesentlichen als Sommerhaus genutzten Gebäudes angebrachten Eisengitter in Scherenform prägten seitdem das Aussehen dieses Hauses entscheidend mit und sorgten dafür, dass sich der Name „Eiserne Villa“ auf dieses Gebäude übertrug. Diese Gitter sind heute wegen ihres schlechten Erhaltungszustands entfernt, das Gebäude zeigt sich also von außen im Originalzustand.

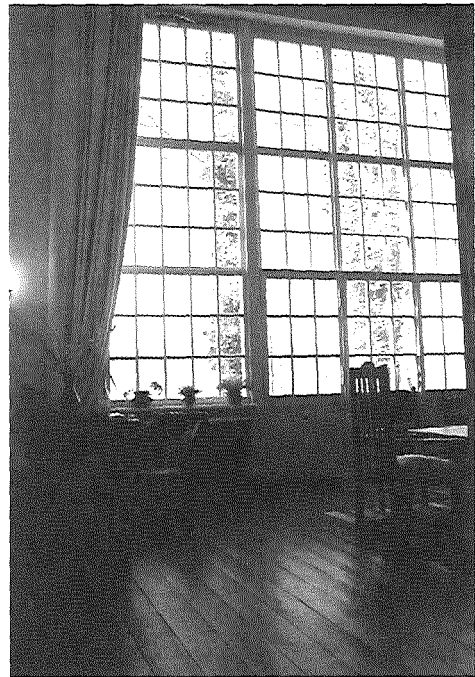
Das Raumprogramm und die Anordnung der Zimmer folgen konsequent der Funktion des Atelierhauses; die Räume gruppieren sich um das zweigeschossige, etwa 60 Prozent der Grundfläche einnehmende Atelier, mit seinen Fenstern zur Seeseite gerichtet. Atelierhäuser waren um die Jahrhundertwende weit verbreitet; das Atelier lag in der Regel nach Norden. Das Motiv der zweigeschossigen Halle taucht in der aus England stammenden Landhausarchitektur in den Jahren um 1900 häufig auf; bei Möhrings Ausstellungsbauten von 1904 (St. Louis) und 1907 (Berlin) finden sich ähnliche Raumbilder.

### **Das BRECHTWEIGELHAUS – ein Entwurf von Bruno Möhring?**

Eine Urheberschaft Bruno Möhrings konnte für das BRECHTWEIGELHAUS bisher nicht eindeutig belegt werden. An Möhringsche Entwürfe erinnert zunächst die Dachform, die eine optisch besonders geschlossene Dachhaut herbeiführt. Möhrings Brückengebäude zur Berliner Hansabrücke, sein eigenes Landhaus sowie

weitere Entwürfe weisen derartige Formen auf.

Schließlich sind die eisernen Rahmen des Atelierfensters mit floralen Motiven, wie sie Möhring oft verwendete, bemerkenswert, denn Möhring



Innenansicht „Eiserne Villa“ heute,  
Foto: Kurt Idrizovic

schuf viele Ausstellungs- und Pavillonbauten mit Eisenkonstruktionen, bekannt ist sein U-Bahnhof Bülowstraße in Berlin. Auf Möhring als Architekt deuten aber vor allem die konstruktiven Besonderheiten des Rochschen Landhauses, insbesondere im Dachbereich hin:

Um Raum zu gewinnen und dennoch einen natürlichen, gewachsenen Eindruck im Sinne des Landhausgedankens zu erhalten, entschied sich Roch für ein breitgelagertes Haus mit Mansarddach. Das Haus ist in seiner ganzen Anlage konsequent auf das zweigeschossige Atelier ausgerichtet. Alle baukonstruktiven Details sind sorgsam aufeinander abgestimmt. Auch die Konstruktion des Mansarddaches ist eine unübliche; sie wurde gerade wegen des Ateliers individuell ausgearbeitet. Der zweigeschossige Raum wird

in seiner Höhenwirkung optisch durch die so genannten „Vouten“ abgeschwächt. Der Knickpunkt des Mansarddaches liegt also innerhalb des Stockwerks. Das Besondere der hier angewandten Konstruktion ist schon äußerlich an der Dacheindeckung erkennbar, weil eine im Knick geschlossene Dachhaut vorliegt.

Man darf annehmen, dass Georg Roch als weit gereister, erfolgreicher Künstler seiner Zeit sich in seinem Landhaus einen Raum schaffen wollte, weit und groß genug, um die wechselnden Stimmungen der reizvollen märkischen Landschaft am See einzufangen und künstlerisch zu verarbeiten. Nichts mag näher gelegen haben, als den ihm bekannten Möhring als Architekten auszuwählen, denn auch dieser war Künstler mit einer unverwechselbaren Handschrift. Das entstandene Landhaus grenzt sich deutlich von den umliegenden, „hochstelzigen“ Gebäuden ab, es wirkt im Gegensatz zu den übrigen „Villen“ der Seestraße in die Landschaft eingebettet.

Für die komplizierte Dachkonstruktion ist eine statische Berechnung erforderlich. Von den damals in Buckow und Umgebung ansässigen Landbaumeistern dürfte dies kaum jemand beherrscht haben. Ein Architekt wie Möhring, ein anerkannter Brückenbauer und auch im Tiefbau bewandert, konnte für die Dachkonstruktion des Hauses seines Partners eine derartige elegante Lösung ausarbeiten und umsetzen. Damit konnte er sich selbst die Freude machen, die Gebäudesilhouette nach seiner Lieblingsform, dem Kielbogen zu gestalten. Insgesamt weist somit das BRECHTWEIGELHAUS eine auf das Raumprogramm besonders fein abgestimmte Baukonstruktion mit ziemlich „einmaligen“ Detaillösungen auf. Bei diesen Schlussfolgerungen bleibt freilich unklar, weshalb Möhring, der zahlreiche Entwürfe, auch solche unter Beteiligung von Roch, in der von ihm mit herausgegebenen Zeitschrift „Berliner Architekturwelt“ veröffentlichte, dann ausgerechnet einen Entwurf für seinen Partner Roch nicht einem breiten Publikum vorgestellt haben soll. Vielleicht deshalb, weil es sich trotz der interessanten Architektur um ein verhältnismäßig bescheidenes Gebäude handelt oder

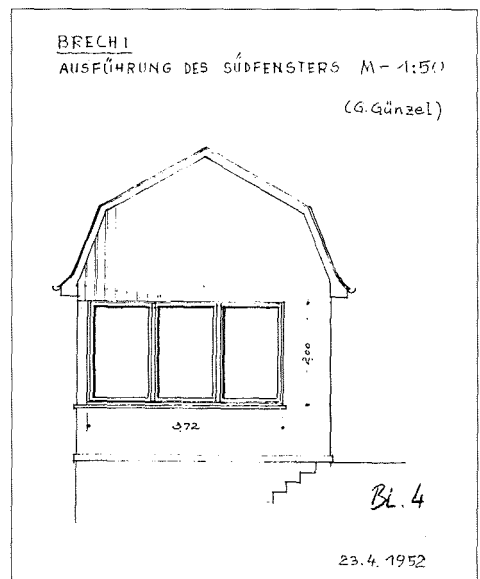
weil die Privatsphäre des Künstlers gewahrt bleiben sollte.

Die an der Seeseite angebrachten Medaillons von Georg Roch wurden bei der Rekonstruktion 1976/77 in das Atelier verlegt, um sie vor Witterungseinflüssen zu schützen. An der Außenwand befinden sich seither Abgüsse von Michael Noack.

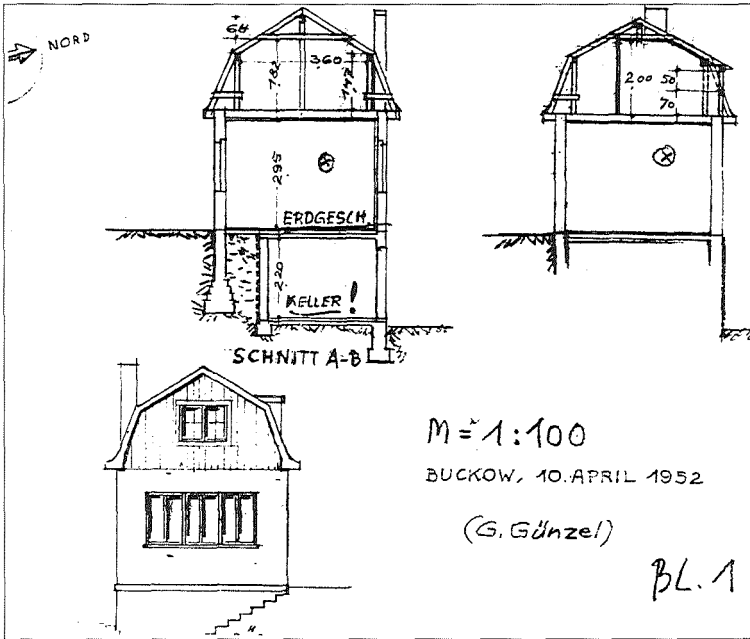
Die Medaillons enthalten Halbreiefs, auf denen unbekleidete, kniende Frauen dargestellt sind. Es liegt nahe, die Figuren als einen Zyklus Morgen-Mittag-Abend zu deuten, vergleichbar demjenigen von Edvard Munch, der allerdings noch die Nacht enthält. Auf der Straßenseite befindet sich oberhalb der Tür innerhalb des Rosenbogens ein ovales Medaillon mit einer weißen Darstellung von Europa auf dem Stier.

### Das Gärtnerhaus

Der Gesellschafter der Mitteldeutschen Union, Neuendorff, ließ nach 1921 das so genannte Chauffeurhaus oder Gärtnerhaus aus Berliner Abrissmaterial errichten, im Stil dem Hauptgebäude angepasst. Es ist vermutlich auf den Grundmauern einer älteren Bebauung in Hanglage errichtet worden. Dieses Haus diente Bertolt Brecht als Wohn- und Arbeitsort.



Plan zum Umbau des Gärtnerhauses, 1952, Gustav Günzel



Plan zum Umbau des Gärtnerhauses, 1952, Gustav Günzel

Mit den Umbauarbeiten wurde 1952 der Buckower Baumeister Gustav Günzel beauftragt. Der Umbau betraf alle Stockwerke, insbesondere den Einbau eines neuen Fensters und einer breiten Dachgaube. Eine längere Diskussion entwickelte sich um das Fenster in Brechts Arbeitszimmer. Nach dessen Vorstellungen sollte das Fenster einen möglichst ungestörten Blick in die Natur gewährleisten; hierzu sollte der Eckpfosten mit möglichst geringem Querschnitt ausgeführt werden. Der von Günzel vorgelegte Vorschlag (siehe Planzeichnung) gefiel Brecht nicht. Eine dünnere Konstruktion hätte aus statischen Gründen, da der Pfosten die gesamte Dachlast zu tragen hat, zu importierende Metallfenster vorausgesetzt. Erst ein Gespräch Günzels mit dem Architekten Prof. Henselmann, dem Erbauer der Stalinallee, mit dem Brecht befreundet war, überzeugte den Bauherrn von der vorgeschlagenen und dann auch realisierten Lösung.<sup>12</sup>

Leitung der Umbauten beauftragt, die vor der Eröffnung des BRECHTWEIGELHAUSES am 1. Juni 1977 notwendig waren.

Zu den Autoren:

*Margret Brademann, geb. 1956 in Westeregeln/Kreis Staßfurt, Schule in Wernigerode/Harz, 1977 Diplom-Museologin, 1985 Diplom-Historikerin, danach wissenschaftliche Mitarbeiterin im Schloss Wernigerode und im Stadtmuseum Strausberg, seit 1993 Leiterin des BRECHTWEIGELHAUSES in Buckow.*

*Roger Weninger, geb. 1952 in Nürnberg, Studium der Elektrotechnik in München, wissenschaftlicher Mitarbeiter der TU München, 1982 Promotion, danach in kommunalen Unternehmen tätig, seit 2002 bei den Stadtwerken Augsburg. Veröffentlichungen und Ausstellungen zur Architektur und Stadtteilgeschichte in München.*

Durch die Umbaumaßnahmen wurde aus dem ehemaligen Nebengebäude ein stattliches Wohnhaus mit einer respektablem Grundfläche von 185 Quadratmetern, so gesehen sogar das „größere Haus“ gegenüber der Grundfläche von 108 Quadratmetern beim Haus der Weigel.

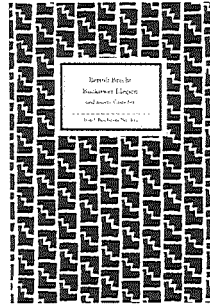
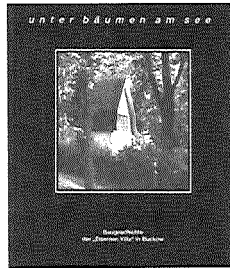
Die baugeschichtlichen Puzzleteile ließen sich nur durch das enorme ortsgeschichtliche Wissen der Buckower Architektin Frau Annedore Merk zusammenfügen. Frau Merk wurde 1976/77 mit der

12 Aufzeichnungen von Annedore Merk.

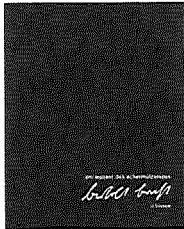
## Bücher und Broschüren über Brechts Buckow

Alle Bücher sind im Brecht-Shop erhältlich:  
Obstmarkt 11, 86152 Augsburg  
Tel.: 0821/518804  
Fax: 0821/39136

(1) **Unter Bäumen am See.** Baugeschichte der „Eisernen Villa“ in Buckow, 72 Seiten, mit zahlreichen Abbildungen und Fotografien, 5 €.



(2) **Bertolt Brecht, Buckower Elegien und andere Gedichte,** Insel-Bücherei Nr. 810, 52 Seiten, 9,80 €.



(3) **Am Wasser des Schermützelsees.** Bertolt Brecht in Buckow, mit zahlreichen Fotos, 26 Seiten, 2,50 €.



(4) **Helene Weigel in Buckow,** broschürt mit zahlreichen Fotos und Grafiken, 30 Seiten, 4,50 €.

**Sie suchen Bücher von Brecht?**

Wir haben fast alle Bücher vorrätig - auch vergriffene Raritäten!

**Sie sind Brecht-Fan und wollen Fan-Artikel?**

Wie wäre es mit einer Spieluhr, die Mackie Messer intoniert? Oder vielleicht einem T-Shirt?

Gerne senden wir Ihnen unseren Katalog.

Online: <http://www.brechtshop.de>



# brecht shop

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg  
Tel.: 08 21 / 51 88 04 • Fax: 08 21 / 39 1 36

# Beiträge

## Moskauer Gretchen-Frage: Was war in Brechts Koffer?

Von Werner Hecht

„Was war in Brechts Moskauer Koffer?“ So in Quiz-Shows gefragt, pflegen die Delinquenten resigniert und anerkennend zu murmeln: „Gute Frage!“ Nach dem Muster einer beliebten Fernseh-Sendung könnte man sich spontan die vier Antworten vorstellen: A) Gebrauchte Wäsche, B) Elefanten, C) Manuskripte, D) Samowar mit Tee. Der mit unnötigem Wissen vorbelastete Rater ermittelt im Ausschlussverfahren selbstverständlich sofort „C“. Nun würde der aufklärungsgeile Quizmaster die Situation erklären: „Nach langem Warten auf ein amerikanisches Visum macht sich Herr Brecht 1941 mit seiner Familie und zwei befreundeten Mitarbeiterinnen von

Finnland auf die Reise in die USA. In Moskau muss, wegen Organisation und Finanzierung der Weiterreise mit dem Transsibirischen Express, eine vierzehntägige Zwischenstation eingelegt werden. Der Gesundheitszustand der an einer Tbc leidenden Mitarbeiterin und Freundin Margarete Steffin verschlechtert sich dramatisch. Brecht will ohne sie nicht weiterreisen, muss sich aber dann doch entschließen, sie zurückzulassen, damit er das gebuchte (und wie sich später herausstellt: das letzte) Schiff nach Übersee in Wladiwostok rechtzeitig erreicht. Um der Mitarbeiterin seine Zuversicht auf Genesung auszudrücken und das Versprechen für eine Nachreise zu sichern, übergibt er ihr einen Koffer mit Arbeitsmaterial. Also ist Antwort C richtig.“



Aus Bertolt Brecht zum 100sten – Stimmen aus seiner Geburtsstadt, Zeichnung Joachim Palm

Unsere fiktive Quiz-Frage bekommt unerwartet Aktualität, seit der russische Kulturminister Michail Schwydkoj (nach einer Anfrage von Brechts Tochter an Wladimir Putin) mitgeteilt hat, er wolle sich um das Auffinden des Koffers bemühen.

Man müsste meinen: 62 Jahre nach der Übergabe eines Koffers an Steffin (die vier Tage später dort stirbt) dürfte eine solche Recherche nicht so einfach sein. Auf jeden Fall muss zuerst gefragt werden, ob denn die „Antwort C“ wirklich richtig ist?

Zum einen ist nirgends verbürgt, dass es sich um einen Koffer gehandelt hat. Brecht schreibt ins Journal: „Ich ließ ihr Manuskripte und alles zurück.“ Die Ma-

nuskripte waren für die Reise, wie wir wissen, in Kisten verpackt; aber das mag vielleicht unwichtig sein. Zum anderen: Ein Jahr nach ihrem Tod seiner „Grete“ (wie er sie nannte) gedenkend, erinnert sich Brecht etwas wehmütig an ihre „Besitztümern“: „Der zum Platzen gefüllte Koffer der Armen mit zerbrochenem Kamm, unstopfbaren Strümpfen, Papierresten, Bleistiftstumpen, durchlaufenen Schuhen, Fotos von verblichenen Ausflügen.“ In dem Koffer befanden sich ihre persönlichen Sachen, übrigens auch einigen elfenbeinernen Elefanten, die er ihr geschenkt hatte. Offensichtlich hat Brecht zwei Gepäckstücke ins Hospital gebracht. Alle notwendigen Nachforschungen bereiten freilich Schwierigkeiten: nahezu alle Freunde und Bekannten Brechts in der UdSSR

waren 1941 politischen Repressalien ausgesetzt.

Noch während der Bahnreise nach Wladiwostok erhält Brecht ein Telegramm von Maria Ostens. Sie war eine Freundin Steffins und hat die letzten Tage mit Grete im Hospital zugebracht. Am 4. Juni ist Margarete Steffin verstorben. Unmittelbar nach dem Einfall der deutschen Truppen in die Sowjetunion wurde Maria Osten vom NKWD verhaftet und am 8. 8. 1942 erschossen. Es muss vermutet werden,

dass sie auch schon zu der Zeit, als sie Margarete Steffin im Hospital betreute, unter Beobachtung des Geheimdienstes stand. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ist verhindert worden, dass Osten die Bagage der Steffin erhält; die Gepäckstücke wurden von der Sekretärin der auswärtigen Sektion im Schriftstellerverband sichergestellt. Den Leiter der Sektion, Michail Apletin, der ihn und seine Leute auch in Moskau betreut hatte, bittet Brecht noch von Wladiwostok aus, alles, was er der Steffin gebracht hat, nun in die USA nachschicken zu lassen. Wie man ihm nach Monaten wissen lässt, seien „die Sachen“ auch tatsächlich abgeschickt worden. Als Brecht hört, „daß ganze Schiffloadungen damals hier verbrannt wurden“, hält er die Bagage für endgültig verloren.

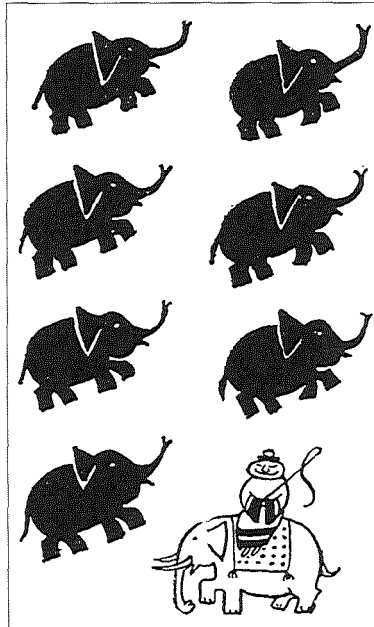
Vermutlich hat Brecht aber den Versicherungen seiner sowjetischen Partner doch keinen Glauben geschenkt. Als er 1955 zur Verleihung des Stalin-Friedenspreises erstmals wieder nach Moskau reist, fragt er Apletin, der ihn auch diesmal betreut, nach „seinen Sachen“ aus der Steffin-Kiste und erhält die Zusicherung, dass er sich darum kümmern will (keine Rede mehr von einem Verlust). Brecht stirbt 1956 und hat die Rückgabe nicht mehr erlebt. Sie geschieht erst

sechs Jahre später und ganz unspektakulär. Als sich Bodo Uhse Ende 1961 zufällig in Moskau befindet, drückt ihm ein Mitarbeiter des sowjetischen Schriftstellerverbands mit der Bitte um Weitergabe ein Konvolut mit Notizbüchern Steffins, mit Briefen Brechts und mit zahlreichen weiteren Papieren aus Steffins Nachlass, außerdem einige Erstausgaben von Brecht-Stücken in die Hand. Uhse schickt sie am 9. 12. 1961 an Helene Weigel, die sie in das Brecht-Archiv einordnen lässt (Mappen 2112-2114). Damit hat

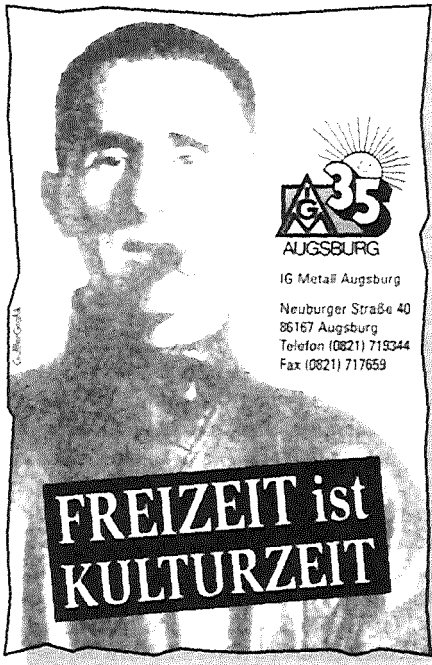
sich der Schriftstellerverband indirekt der Unwahrheit bezichtigt, das Material sei schon 1942 nach Santa Monica nachgeschickt worden. Das Geheimnis vom Moskauer „Koffer“ scheint aufgeklärt zu sein.

Dann kommt freilich 1978 erneuter Zweifel auf: Der russische Publizist Juri Okljanski bringt eine Romanmonographie über Margarete Steffin („Povest o malenkom soldate“ – Erzählung vom kleinen Soldaten) heraus. Er zitiert im Wortlaut etwa 40 Briefe Brechts und Steffins, die im Brecht-Archiv unbekannt sind. Das Schicksal der Moskauer Bagage Brechts verdunkelt sich erneut. Zu Recht vermutet die Tochter Brechts, Barbara, die nach dem Tod ihrer Mutter Helene Weigel das Erbe verwaltet,

dass das Material von 1961 nur einen Teil der Manuskripte aus der Kiste umfasst. Tatsächlich gibt Okljanski zu, die Originalbriefe, aus denen er zitiert, habe er vom Schriftstellerverband erhalten. Er versucht einen Deal zu machen und will die Briefe aushändigen, wenn sein Buch in Deutschland herauskommt. Darauf lässt sich Barbara nicht ein. Sie veranlasst über ihren Rechtsanwalt nun eine Korrespondenz, die in den Jahren auf mehr als zwei Leitz-Ordner anschwillt: 1982 mit Leonid Breshnew, 1985 mit Michail Gorbatschow und zwischendurch mit diversen



Aus Bertolt Brecht. *Ein Kinderbuch*, ausgewählt und zusammengestellt von Rosemarie Hill und Herta Ramthun, Illustrationen von Elizabeth Shaw, S. 104



Moskauer Verbandsdirektoren und Archivleitern. Meist wird darauf nicht reagiert, wenn, dann von untergeordneten Einrichtungen, die wiederum auf andere Zuständigkeitsbereiche verweisen. Wegen des unaufhörlichen Drängens der Brecht-Erbin übergibt dann überraschend im Mai 1986 die Sowjetische Botschaft ein Konvolut mit 109 Brief-Kopien an die Akademie der Künste. Die Originale bleiben in Moskau. Immer noch an den Originalen der Texte ihres Vaters für das Brecht-Archiv interessiert, lässt Barbara nicht locker und streitet sich mit Wladimir Terassow vom Komitee für das Archivwesen der Regierung der Russischen Föderation über den von ihm vertretenen Standpunkt, die Dokumente Brechts gehörten „zum Bestandteil des staatlichen Archivfonds“ der Russischen Föderation. Wir wissen also: die Kiste ist gerettet worden, einiges Original-Material daraus befindet sich noch in Moskauer Archiven. Da uns keine Bestandslisten zugänglich sind, wissen wir allerdings nicht, ob diese Reste, von denen im Brecht-Archiv Kopien liegen, tatsächlich alles umfassen, was aus der Kiste übrig geblieben ist.

Im Grunde dürfte das Geheimnis um Brechts und Steffins Texte aus Moskau ohne großen Aufwand zu lüften sein. Vor allem müsste der russische Kulturminister die Frage klären, ob der staatliche Archivfond der Russischen Föderation die Manuskripte und Briefe tatsächlich als eigenen Bestandteil ausgeben kann.

Um auf unsere Gretchen-Frage aus dem Quiz und seine vier möglichen Antworten zurückzukommen: Auf jeden Fall ist D „Quatsch“. Für den Steffinschen „Koffer“ treffen mit Sicherheit A (Wäsche u.a.) ebenso zu wie B (Elefanten). Bei der „Kiste“ stimmt C, aber über die Einzelheiten wird uns der Kulturminister noch genauer aufklären. Hoffen wir.

*(Unter dem Titel „Brechts Koffer / Die Moskauer Gretchen-Frage: Was war darin? Der russische Kulturminister ist die Antwort schuldig“ wurde dieser Beitrag am 6. 6. 2002 in der „Berliner Zeitung“ veröffentlicht.)*

Wenn Sie unter Druck stehen...

... wir helfen Ihnen weiter!

**Hofmann Medien Druck und Verlag GmbH**  
Zugspitzstraße 183  
86165 Augsburg  
Telefon (08 21) 27 28 90  
Telefax (08 21) 27 28 930

# „Auf den Brecht kannst Du Dich verlassen“

## Marieluise Fleißers Brecht-Geschichten

Von Hiltrud Häntzschel

Marieluise Fleißer und Bert Brecht – sie geben den Stoff ab für mehrere Geschichten, genau gezählt sind es drei, und es sind vor allem Fleißer-, nicht Brecht-Geschichten. Die erste und wichtigste reicht von der Bekanntschaft mit Feuchtwanger in München 1922 bis zum April 1929. Die zweite ist die Geschichte von Fleißers radikaler Distanzierung von diesem Lebensabschnitt. Die dritte Geschichte, das ist die literarische Zurichtung ihrer frühen Erfahrungen in ihrem späten zweiten Werk, ich nenne es das Projekt ihrer Lebenserzählung. Es tut Not, diese drei Geschichten so gut als möglich auseinander zu halten, nicht wie in den biographischen Arbeiten über Marieluise Fleißer dem in der Tat starken Sog nachzugeben und die frühen Erfahrungen mit den eingängigen, poetisierten, stilisierten Formulierungen aus der Retrospektive zu verfälschen.

In Brechts Werk übrigens und in seinem Nachlass hat die Schriftstellerin nur Spuren am Rande hinterlassen.

Für die Inthronisation dieses schreibenden ‚Paares‘ auf der literarischen Bühne trägt die Verantwortung der Kritiker Alfred Kerr.

Er, der erklärte Feind Brechts, macht am Montag, den 26. April 1926 im *Berliner Tageblatt* – Auflagenhöhe rund 400.000 Exemplare – in seiner listigen Besprechung der Uraufführung von *Fegefeuer in Ingolstadt* die Dramatikerin Marieluise Fleißer und den im Hintergrund an der Regie beteiligten Bertolt Brecht zu einem Paar, zu einem symbiotischen, ja schon zu einer Person:

„Begabt-naturalistisch ist die Fleißer – wenn’s



Die junge Dichterin, 20er Jahre.  
Aus: Hartenstein, Hülsenbeck, *Marieluise Fleißer. Leben im Spagat*, S. 50

die gibt ... und so sie nicht ein Pseudonym für den Brecht ist. Doch Ingolstadt wirkt eindringender als dessen Augsburg: die ersten zwei Akte so gehalten-stark, wie Brecht mit seiner hübschen Luftstimmungsfabrik sie bisher nicht gekonnt hat. (Ist er mang?) Wenn somit eine Anneluise Fleißer existiert, scheint sie: eine Beobachterin; eine Festhalterin (nicht ranzige Naturepigonin); eine kostbare Abschreiberin kleinemenschlicher Raubtierschaft, im heißig-heutigen Mittelalter. [...] Immerhin: statt eines, Baal genannten, einsamen Triebtiermenschen in Wäldern (Problem der Gegenwart) malt sie furchtbare Residuen eines noch jetzigen, eines vielleicht immerwährenden Zustandes; die tapfere Fleißerin – wenn sie existiert.

Im dritten Akt ist sie aber wirklich mit Brecht zu vertauschen (haben sie’s zusammen gemacht?): ...in der Suffstimmung, wo jener Autor halt nie weiter kann. [...]

Falls die Fleißerin existiert, ist sie wirklich eine Hoffnung [...].“ (Materialien, S. 36-39)

Das ist stachliger Lorbeer für beide Genannten. Kerrs Herabsetzung von Brechts Leistung hinter die der „No-Name“-Autorin aus der bayerischen Provinz muss dieser als subtile Bosheit lesen. Brecht wird daran zu nagen gehabt haben. Die absichtliche Unschärfe, die Kerr Fleißers Person (über die er natürlich Bescheid wusste) durch den nur halbrichtigen Vornamen und den unbestimmten Artikel gibt, muss sie irritiert, die Nennung in einem Atemzug mit Brecht dagegen in den Himmel gehoben haben. Dass es nicht die bequemste Ecke im Himmel ist, wird sie erst später erfahren. Sie ist durch Kerr ohne jedes eigene literarische, theatermethodische oder gar po-

litische Bekenntnis, unter Leugnung oder doch Infragestellung ihrer eigenen Identität, dem Lager Brechts zugeschlagen worden und bleibt es mit Nutzen und Nachteil bis zu ihrer schroffen Trennung im Frühsommer 1929.

1963 dann leitet Fleißer mit der Veröffentlichung der Erzählung *Avantgarde* (GW III, S. 117-168) die dritte der Brecht-Geschichten ein. „Ich habe mir ein Trauma von der Seele geschrieben“ (Kommentar zur Erzählung, GW III, S. 314), das ist die meistzitierte Selbstaussage über die Arbeit an dieser Geschichte, der Geschichte von Cilly Ostermeier, der Studentin aus der Provinz, die an das Genie gerät, die der Weltstadt nicht gewachsen ist, da lauert „Abgrund neben Abgrund“. In Cilly Ostermeier gestaltet Fleißer eine junge Dichterin, die im Berlin der Zwanziger Jahre an den „Frösten der Freiheit“ zu erfrieren droht, eine Künstlerin, die sich anmaßt, in die Avantgarde vorzustößen, und der das verheerend schlecht bekommt, die Dichterin, die ihr Talent verbiegen lässt vom Genie in eine Richtung, die ihm nützlich aber nicht die ihre ist, die Frau, die sein willenloses Spielzeug wird, bis es kaputt geht. „Es war nicht ganz heraus, war sie seine Mitarbeiterin, Freundin, Geliebte oder wurde sie seine Frau.“ Die Diktion der Erzählung ist von großer Entschiedenheit, sie vermittelt die Souveränität einer auktorialen Erzählerin, die sich um äußerste Aufrichtigkeit bemüht, die ihre Cilly sehr genau kennt bis weit unter ihrer Oberfläche, die sie nicht schon in ihrer Einfältigkeit, in ihrem Anlehnungsbedürfnis, das sie all die Fehlentscheidungen in ihrem Leben treffen lässt: „Sie mußte eben hoffen, daß sie es überstand. Ja, das mußte sie hoffen.“ Es konnte gar nicht ausbleiben, dass von nun an die Dichterin Marieluise Fleißer als das Frauenopfer Brechts schlechthin galt. Neu aufgefundene Korrespondenzen (die längst nicht alle in der nun vorliegenden Auswahl des Fleißerschen Briefwechsels veröffent-

licht sind) und anderweitig ermittelte Dokumente lassen eine Überprüfung dieser Lesart ratsam erscheinen.



Lion Feuchtwanger,  
um 1930.

Aus: Hartenstein, Hülsenbeck, *Marieluise Fleißer. Leben im Spagat*, S. 40



Bertolt Brecht

sondern beflügelt, inspiriert, beginnt sie mutig und eigensinnig ihm Konkurrenz zu machen, ebenfalls ein Stück zu schreiben: *Die Fußwaschung*. Ob es zu einer Begegnung mit Brecht, gar zu einer näheren Bekanntschaft gekommen ist, ist undokumentiert. Brecht übersiedelte im Sommer 1924 endgültig nach Berlin. Marieluise Fleißer musste sich zu Beginn des Sommersemesters 1924 ohne Abschlussexamen exmatrikulieren und – infiziert vom Bazillus der Kunst und des Ruhmes – nach Ingolstadt zurückkehren.

Was gibt es an verbürgten Begegnungen, an gemeinsamem Arbeiten, an Berührungspunkten zwischen Marieluise Fleißer und Bert Brecht, zunächst einmal bis zu dem für Fleißer ersten großen Erfolg 1926?

Im Sommer 1922 hatte die Studentin in München Lion Feuchtwanger kennen gelernt, über ihn bekam sie Verbindung zum Literatenkreis um die Münchner Kammerspiele. Sie besuchte im Mai 1923 Brechts Stück *Im Dickicht der Städte*, im März 1924 sieht sie *Leben Eduards des Zweiten von England*.

Nicht eingeschüchtert von der Genialität des jungen gefeierten Genies,

Sie beendet ihr Stück *Die Fußwaschung*, schreibt Erzählungen, und schickt sie zusammen am 22. Juli 1925 nach Berlin an Herbert Ihering, Feuilletonredakteur des *Berliner Börsen Couriers* und Brechts Promotor, schon deshalb auch Kerrs Gegner. Die ersten Erzählungen erscheinen umgehend im Feuilleton

der BBC.

Als das Stück dann endlich im März 1926 in der Jungen Bühne geprobt wird, schreibt ihr Feuchtwanger ermutigend: „Durchgesetzt hat es, allerdings von mir immer wieder angefeuert, Brecht. [...] Daß ich jetzt fort muß, ist insofern

kein Schade für Dich, als Brecht, mit dem ich zur Zeit arbeite und weiterzuarbeiten habe, jetzt Zeit hat, sich um die Aufführung zu kümmern. Du kannst Dich sehr auf ihn verlassen. [...] Ich hätte mich gern in Berlin ein wenig um Dich gesorgt; aber es interessieren sich jetzt soviele Menschen in Berlin für Dich, daß es wirklich kaum Not tut, und, wie gesagt, auf Brecht kannst Du Dich verlassen.“ (8. April 1926, Briefwechsel, S. 23 f.) Nichts spricht dagegen, dass er dieses Versprechen nicht gehalten hätte. An den letzten Proben zu *Fegfeuer in Ingolstadt* (so hat der Regisseur der Jungen Bühne, Moriz Seeler das Stück einigermmaßen selbstherrlich umbenannt) nehmen Brecht und die aus Ingolstadt angereiste Marieluise Fleißer gemeinsam teil. Über Brechts Anteil an der Aufführung wissen wir nichts, schon weil die Urfassung offensichtlich verschollen ist.



Szenenfoto *Fegfeuer in Ingolstadt*, Berlin 1926

### Nun gelten die Dramatikerin und der Theatermann also für ein Paar.

Ein schreibendes Paar, das hieße im engsten Verständnis gemeinsame oder zumindest aufeinander bezogene Autorschaft bis zur Symbiose, das kann heißen wechselseitige Beeinflussung, Förderung, Konkurrenz, Behinderung, alles ist im literarischen Werk möglich, was es an Beziehungsmustern bei Paaren gibt. Trifft eines dieser Arbeitsmuster auf Fleißer und Brecht zu?

Seit dem Premierenerfolg gibt es einige wenige Briefe, erhalten sind nur die seinen. Sie signalisieren eine gewisse Vertrautheit, im Übrigen bleibt man lebenslang beim Sie. Brecht kümmert sich (oder lässt kümmern) um Fleißers Auskommen, indem er ihr mit Elisabeth Hauptmanns Hilfe einen Rentenvertrag mit dem Ullstein-Verlag verschafft, er bemüht sich 1926 und noch einmal 1927 – allerdings erfolglos – um eine Veröffentlichung ihrer Erzählungen.

Zurück in Ingolstadt arbeitet sie sofort am nächsten Stück. Sie hatte es ihrem Vater noch aus Berlin angekündigt, sie muss ein Lustspiel schreiben, Ullstein zahlt die monatliche Rente nicht zum Spaß. Von Auftragsarbeit (wie bei Elisabeth Hauptmann und dem *Happy End*-Projekt 1929) kann keine Rede sein. Der einzige Hinweis auf Brechts Anteil(nahme) ist seine briefliche Nachfrage vom Oktober 1926: „Was ist mit dem Lustspiel?“ (Briefwechsel, S. 33)

Ende 1926 (nicht erst 1928) sind die *Pioniere in Ingolstadt* abgeschlossen, bereits am 12. Dezember 1926 unterzeichnet Marieluise Fleißer einen Vertrag mit den Münchner Kammerspielen über das Uraufführungsrecht. Über einen oder mehrere Besuche in Augsburg bei Brecht im Herbst 1926 wissen wir nur aus ihrer späten Erzählung.

Während der radikalen Politisierung der folgenden Jahre, während Brecht seine Hinwendung zum Marxismus vollzieht, lebt und arbeitet Marieluise Fleißer in München und Ingolstadt. Nur die ersten Monate des Jahres 1927 verbringt sie in Berlin, verlässt es überraschend im Juni, verbringt die Monate bis einschließlich September aus bislang unerfindlichen Gründen im Ostseebad Kolberg und kehrt bis zur legendären Aufführung der *Pioniere in Ingolstadt* Ende März 1929 nicht mehr nach Berlin zurück. 1928 verlobt sie sich mit dem Sportschwimmer und Tabakkaufmann Bepp Haindl aus Ingolstadt, hat freundschaftlichen Umgang mit dem engagierten NSDAP-Mitglied Bodo Uhse, Schriftleiter des nationalsozialistischen *Donauboten*. Ihre Feuilletongeschichten erscheinen im *Berliner Börsen Courier*, im *Berliner Tageblatt*, in der *Vossischen*, in der *Frankfurter* und in der *Magdeburgischen Zeitung*. Und gelegentlich kam

man Neues von ihr und höchst Lobendes über sie im Rundfunk hören. Bis zur Aufführung der *Pioniere* 1929, also für annähernd zwei Jahre gibt es keine Anhaltspunkte für Kontakte mit Brecht. Rechnet man die Zeit zusammen, die sie alles in allem in der Nähe des Brecht-Kreises (aber wohl enger bei Hannes Küpper denn bei Brecht) in der kalten Metropole verbracht hat – von 1925 bis zum April 1929 –, kommen auf vier Besuche verteilt, höchstens einige Monate zusammen.



Szenenfoto *Pioniere* in Ingolstadt, Berlin 1929

Ein Brief des Arcadia-Verlages vom 2. März 1929 (Nachlass Fleißer) und offensichtlich nicht ein diktatorisches Telegramm von Brecht, wie es später in ihren biographischen *Notizen* heißt, informiert die Autorin über die geplante Aufführung ihres Stückes am Schiffbauerdammtheater. Sie fährt nach Berlin in ein deutlich verändertes politisches Klima. Über die Probenarbeit selbst gibt es keine Dokumente, keine Beobachtungen von Zeitzeugen.

In Zusammenarbeit mit Fleißer greift Brecht getreu seiner Poetologie der permanenten Veränderung folgenreich in das über zwei Jahre alte Stück ein. Der Text schrumpft von 62 auf 39

Seiten, die Handlung wird zusammengezogen, vereinfacht, lange Dialoge stark gestrafft, die Personen schärfer karikiert.

Die für empfindliche Ohren ‚stark unbedenklichen‘ Dialoge (Bernhard Diebold in der *Frankfurter Zeitung*) stammen von der Dramatikerin selbst. Auf Brechts Konto gehen neben den gemeinsamen Texteingriffen die Regiezutaten, die die Aufführung für einen Teil des Publikums und der Presse zum Skandalon machten: Uniformen, die dem Stück das Kolorit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gaben, die Verschärfung der Militärsatire und vor allem jene Szene, in der sich das abspielte zwischen Karl und der Berta, was der für die Liebe hielt.

Die Premiere am 30. März 1929 wird ein mit Applaus und Buhs bedachter beachtlicher Erfolg. Um der Zensur zuvorzukommen (so schildert es Ernst Joseph Aufricht in seinen Erinnerungen, S. 91-95) mussten nach der Premiere in Absprache mit der Polizei einige Szenen entschärft, die Militärsatire gemildert, die Deflorationsszene in einer rhythmisch wackelnden Kiste getilgt, ein paar Sätze gestrichen werden. Dann wäre Theaterfrieden gewesen und Kunstgenuss, hätte nicht der Bürgermeister von Ingolstadt öffentlich Klage gegen das „Schmutz- und Schandstück“ erhoben, hätten nicht rechte und rechtsextreme Sauber-Blätter die arme Autorin im Namen der deutschen Kultur verschrien. Wessen Skandal war das? Hat man je ein Kunstwerk schlecht geredet, weil es dem Bildersturm gegen die ‚Entarteten‘ zum Opfer fiel? Die Polizeizensur wütete am Ende der Weimarer Republik, der Protest dagegen füllte täglich die liberalen Feuilletons. Wer Anstand und Kultur hatte, war auf Fleißers Seite und verteidigte sie, Polgar und Pinthus, Ihering und Kästner. Das Skandalöse am Berliner *Pioniere*-Skandal war weder das Stück noch die Gesinnung der Autorin noch Brechts Regie, skandalös verhielten sich allein die rechte Presse und die Ingolstädter Bürgerschaft. Selbstbewusst und ironisch wehrt sich die Dramatikerin am 17. April in ihrem Offenen *Brief nach Ingolstadt* an den Bürgermeister Dr. Gruber im *Berliner Tageblatt*.

Die Besprechungen der tonangebenden Kritiker zeigen Zustimmung, gelegentlich Begeisterung, die von Alfred Kerr, von Ihering, Pinthus, Walter Benjamin (sie wurde damals nicht veröf-

fentlicht). Bis zum 8. Mai 1929 sind die Pioniere in Berlin 43-mal gespielt worden, Aufricht hält die Aufführung für seine „gelungenste“ (S. 93).

Wie groß ist Brechts Anteil an diesem Stück über *Soldaten und Dienstmädchen*? Der Stoff – die Soldaten und Dienstmädchen – stammen aus ihrer eigenen Beobachtung, sie hat ihm von ihnen erzählt, sie waren demnach nicht sein Vorschlag. Gelernt hat sie bei ihm stilistisch. Vermutlich ist der Verzicht auf eine durchgehende Handlung im Sinne der aristotelischen Poetik oder wenigstens des herkömmlichen Stückbaus dem Einfluss der Brechtschen Theaterarbeit geschuldet. Aber Fleißer hält diese epische Technik, das Fehlen einer dramatischen Struktur nicht für Brechtsche Qualität, sondern für weibliches Unvermögen: „Wenn der bloße Kampf ein Drama wäre, hätten schon viele Frauen Dramen geschrieben. Aber zum sogenannten wohlabgewogenen Bau hat sie kein inneres Verhältnis.“ So jedenfalls urteilt sie in ihrem Beitrag zum Thema *Das dramatische Empfinden bei den Frauen* (zuerst erschienen am 15. Mai 1927 in der *Magdeburgischen Zeitung*, GW IV, S. 409).

In den folgenden Monaten – und damit beginnt die zweite der Fleißerschen Brecht-Geschichten – vollzieht sie die radikalste und folgenschwerste Wendung in ihrem Leben. Sie ist verunsichert, lässt sich von einem Mann, der an Exzentrik, an Selbstüberschätzung und Erfolglosigkeit alle anderen übertrifft, unter Aufgabe ihrer eigenen Autonomie ins intellektuelle Gegenlager ziehen: Er ist ein Hasser von Brecht, sein rechter Opponent im Politischen, zudem ein scharfer Verächter weiblicher Intellektualität: der Schriftsteller, Journalist und Ethnologe Hellmuth Draws-Tychsen.

Damit betritt nun ein weiteres schreibendes Paar die Bühne. Das Ausmaß seiner zerstörerischen Eingriffe in Fleißers privates wie ihr berufliches Leben kann man kaum anders denn monströs nennen. Mit ihm wechselt sie ins Lager ihrer schärfsten Feinde (zu ihnen zählen auch Autoren jener üblen Verrisse der *Pioniere*), übernimmt deren Argumentation, unterzieht sich einer Art Gehirnwäsche und ist von seinem Ungeist kontaminiert noch bis in die 60er Jahre. Im August 1933 verlo-



Hellmuth Draws-Tychsen

ben sie sich. Er ist es, der sie zur Entlobung in Ingolstadt nötigt, der ihr die Ehe verspricht. Immerhin ist er es auch, der sie das einzige Mal in ihrem Leben aus der Enge ins Ausland führt, nach Schweden, nach Andorra, nach Paris. Aber die Hauptsache auf diesen Reisen ist nicht das fremde Land, sondern der launische Draws-Tychsen. Er hofft auf Erfolg in ihrem Publizitätssog (und geniert sich nicht, dies offen zu bekennen), er zerstört alle ihre Bindungen an die Brecht-Leute, an ihren Verlag, kanzelt öffentlich ihre Schreibweise herunter, er spielt ihren selbstherrlichen Sekretär, diktiert ihr die Antworten auf ihre Briefe in seinem Sinn, er heißt sie von ihm vorformulierte Elogen auf ihn als den „überhaupt größten lebenden Lyriker“ veröffentlichen (in *Das Tage-Buch* 1932, GW IV, S. 437) und sie damit zum Gespött der Literaturszene machen.

Obleich sie nach dem *Pioniere*-Erfolg gefragt ist denn je, der Verlag ihre monatliche Rente erhöht (bis Draws-Tychsen die Verbindung durch unverschämtes Verhalten zerstört), die Redaktionen nach Geschichten verlangen, die Verlage nach Büchern, die Bühnen nach neuen Stücken, hat ihre Karriere schon einen Knick. Ihr Schreibstil kommt aus dem Tritt. Der Versuch, ihre Beziehungsgeschichte als begabte Schriftstellerin zwischen zwei chauvinistischen, mehr und weniger genialen Männern in dem Stück *Der Tiefseefisch* satirisch Gestalt zu geben, scheidet nicht an Brechts angeblichem Einspruch 1929, sondern an ihrer eigenen Involviertheit in die Situation und an ihrer Parteilichkeit, wie sie in ihrer späten neuerlichen Auseinander-



Das Paar Fleißer und Draws-Thychsen

setzung mit dem Stück durchaus erkennt. Im September 1930 lehnt ihr Bühnenverlag Arcadia den Vertrieb des Stückes (Nachlass Fleißer), am 8. November 1930 lehnen die Städtischen Bühnen Frankfurt (Briefwechsel, S. 102 f.) eine Aufführung des Stückes ab.

Während Brecht die bedürftige Kollegin 1932 Hans Henny Jahnn gegenüber für ein Stipendium vorschlägt, sieht sie nun in Brecht ihren Feind. Als im Herbst 1931 Carl Zuckmayer den Kleistpreis, mit dem sie für sich gerechnet hatte, Ödon von Horvath zuerkennt, verdächtigt sie Brecht, gegen sie zu intrigieren: „Es ist mir ein neuer Beweis“ schreibt sie am 5.11.1931 an Draws, „mit welchen feinen und jesuitischen Mitteln Brecht arbeitet, um mich auszuschalten. Er macht es eben so ganz undurchsichtig und auf dem Umweg über andere Personen, aber dahinter höre ich immerzu ein höhnisches Kichern.“ (Briefwechsel, S. 121)

Als Draws sich im Sommer 1933 in prekäre Geldnot hineinmanövriert hat, lässt sie sich nötigen, bei den neuen Literaturfunktionären für ihren ‚Mann‘ Draws betteln zu gehen:

„Er hat in der Ehe (sic!) mit mir“, schreibt sie an Hanns Johst, „jeden Vorteil, den ich kraft meiner damaligen Beziehungen an ihn heranzutragen gewillt war, ausgeschlagen, weil er nicht von rechts kam, und es erschüttert mich, Ihnen sagen zu müssen, dass er damit schwerste Kämpfe in unser Zusammenleben trug und noch die Kraft aufbrachte, mich erst aussen, dann innerlich und endgültig – zu meinem schweren finanziellen Nachteil, der auch der seine war – aus der unheilvollen Umklammerung der Brechtkreise zu lösen. Er glaubte damit Dienst an der Nation zu tun [...]. Und wenn es nach der Ansicht mancher die Tat eines reinen Toren war, ist er nicht gerade darum von jener Art Menschen, über die man den Namen Ewiges Deutschland schreiben muß? [...]“ (9. August 1933, Briefwechsel, S. 184)

Und während Brecht und seine Familie vor den Nazis um ihr Leben fliehen, sucht die Frau, die einmal seine „Fleißerin“ war, sich in einem sehr ausführlichen Lebenslauf für die Reichsschrifttumskammer vom 7.12.1936 ins rechte, im doppelten Sinn rechte Licht zu setzen, in dem sie Brecht nachgerade denunziert: „In München“ heißt es da, „hatte ich flüchtig einen gewissen

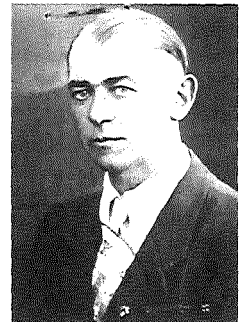
Bert Brecht kennengelernt“ und „Brecht legte mir einige Wochen vor der Aufführung [der Pioniere] meinen Eintritt in die kommunistische Partei nahe, was von mir abgelehnt wurde.“ (Akte der Reichsschrifttumskammer) Aus diesen Akten wird auch ersichtlich, dass von einem Schreibverbot durch die Reichsschrifttumskammer zu keiner Zeit die Rede war.

Die Beziehung zwischen Marieluise Fleißer und dem hochgradig neurotischen Draws-Tychsen erstarrt zu künstlerischer und seelischer Hörigkeit, führt zur Ausbeutung ihrer schöpferischen, ihrer körperlichen Kräfte, zur vollständigen Zerstörung ihrer wirtschaftlichen Basis, am folgenschwersten: zur Zerstörung in das Vertrauen ihrer schriftstellerischen Begabung. Nicht dem Skandal um die *Pioniere* gilt seither ihre Empörung, sondern dem Stück und was angeblich Brecht daraus gemacht hat; sie schiebt es als Auftragsarbeit Brecht in die Schuhe, und das bis in die 60er Jahre. Mit Ausdrücken wie „zersetzend“ und „entartet“ charakterisiert sie ihr eigenes Werk.

Über drei Jahre bis Ende 1932 hält sie aus mit ihm im immer kälter und einsamer werdenden Berlin. Mit allen, auch den Draws-Freunden, sind sie mittlerweile durch dessen unerträgliche Beleidigungen verfeindet. Der nach dem Krieg wieder aufgenommene Briefwechsel mit dem Freund Richard Friedenthal erzählt beklemmend davon. Sie fühlt sich „eingekreist bis zur Regungslosigkeit“ (an Draws 24.4.1933, Briefwechsel S. 170). Es folgen noch zwei Jahre in Ingolstadt, in denen sie Tag und Nacht seine erfolglosen Stücke ins Reine schreibt, bis sie nicht einmal mehr das Geld hat, Papier und Farbband zu kaufen, die weil er in Berlin ihre spärlichen Honorare einbehält, ein Zuhälter in literis.

Erst im Januar 1935 gelingt ihr die endgültige Trennung, sie heiratet – nun doch – den Tabakkaufmann Bep Haindl.

Nach dem Krieg ist es Marieluise Fleißer, die sich – als hätte sich



Bep Haindl, Passfoto

da nicht ein tiefer Graben aufgetan gehabt – dem aus der Emigration zurückgekehrten Kollegen Brecht in Erinnerung ruft. Wieder verdankt sie es seiner Vermittlung, dass unter Hans Schweikarts Regie ihr viertes Stück, *Der starke Stamm*, an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wird.

Als dann 1963 Marieluise Fleißers Erzählung *Avantgarde* erscheint, ist sie schon fast vergessen. Keines ihrer früheren Bücher ist lieferbar und nur ganz gelegentlich waren in den zurückliegenden Jahren kleine Erzählungen in Zeitungen erschienen. Im Gedächtnis der Älteren geblieben ist die dunkle Erinnerung an einen Berliner Theaterskandal um die *Pioniere in Ingolstadt* von 1929, aber nie hatte seither jemand ihre frühen Stücke nachlesen können. Sie selbst will mit ihnen nichts mehr zu tun haben.

Bald nach Erscheinen der Erzählung sieht sich die Autorin genötigt, Missverständnisse auszuräumen: „Die Brechtgeschichte ist nur in manchen Teilen autobiographisch“, schreibt sie an Hermann Kesten (20.11.1964, Briefwechsel S. 407), in anderen wieder nicht, entweder spukt mir da eine andere Frau hinein oder ein anderer Mann, der mir einmal nahestand. [...] Wenn man irgendwelche realen Begebenheiten einbezieht, wird das sofort als Schlüsselgeschichte erklärt.“ Und genau das ist geschehen: Im Kommentar der seit dreißig Jahren gültigen Werkausgabe heißt es: „Schlüssel zu den Figuren: Der Dichter: Bertolt Brecht. Der Jude: Lion Feuchtwanger. Nickl: Der spätere Ehemann Josef Haindl.[...] Der Mann (am Schluss des Textes) Hellmut Draws-Tychsen.“ Kein Dementi half mehr gegen die platte Gleichsetzung, die alsbald prekäre Folgen zeitigte. Denn mit diesen Gleichsetzungen erhielten die erzählten Ereignisse einer ausgewiesenen fiktionalen Geschichte die Weihen der Faktizität, des authentisch Autobiographischen.

Seit dem Erscheinen der Erzählung *Avantgarde* wird die Leidensgeschichte Marieluise Fleißers etwa so erzählt:

Fleißer und Brecht waren ein Paar, das die sexuelle Anziehung ebenso verband wie die Übereinstimmung in Fragen der Kunst, des Theaters. Die Frau ist die Liebende, der Mann dagegen benutzt sie nur zur Mitarbeit an seinem Werk,

zu seiner Befriedigung und wo es seinem Renommee oder der künstlerischen Anregung gut tut. Nach dem von ihm höhnisch inszenierten Skandal reißt sich Marieluise Fleißer, das als Künstlerin zerstörte Opfer von ihm los. (An Helene Weigel schrieb sie im Begleitbrief zum *Avantgarde*-Band dagegen: „ich habe diesen verdammten Einschnitt in meinem Leben immer bedauert“, Briefwechsel, S. 394)

Unterzieht man die Erzählung *Avantgarde* noch einmal einer wachsamem Lektüre auf der Folie von Fleißers Erfahrungen von fünf Jahren gemeinsamen Lebens mit Draws-Tychsen und der Kenntnis der erst kürzlich aufgefundenen Korrespondenzen, dann springt es einem plötzlich ins Auge, als entwickle man einen Film ein zweites mal und sieht, dass er mehrfach belichtet ist, dass da zwei, eigentlich sogar drei Paargeschichten übereinander lagern:

Die **erste**, das ist die Entdeckungs-, Erfolgs- und Begehrensgeschichte zwischen einer angehenden Schriftstellerin und einem genialen jungen Dichter; die **zweite** ist die Geschichte von der entbehrungsreichen Zuarbeit und der materiellen Ausbeutung einer Mitarbeiterin im Dunstkreis des Genies. (Fleißer erwähnt in ihren Richtigstellungen Elisabeth Hauptmann, deren Rolle in die Figur Cilly mit eingeflossen sei.) Die **dritte** Geschichte schließlich handelt von der Unterwerfung und in der Folge der gänzlichen Zerstörung einer erfolgreichen Schriftstellerin, die sich vollständig in Besitz nehmen und ihren Willen brechen lässt durch einen größtenwahnsinnigen Exzentriker. Die drei Paargeschichten sind auf kunstvoller Weise fast ununterscheidbar zu einer ineinander geronnen. Am Ende hat die Autorin die Nahtstellen im ‚Film‘ mit dichterischer Phantasie übermalt.

Das wahre Trauma hat Marieluise Fleißer sich nicht von der Seele geschrieben, es sitzt tief, und sie hat ihren bitteren Anteil daran. Sie hat es kunstvoll umschiff, verdrängt, übertragen (oder wie immer die Analytiker das nennen mögen). Das Trauma ihres Lebens war Draws-Tychsen, dessen Namen sie gar nicht mehr in den Mund nimmt: an seiner Seite „mußte sie lernen zu frieren“, lief sie in den „Abgrund“, litt sie die „Fröste“, nicht die der Freiheit, son-

dem der Hörigkeit: „Sie war sich selber ihr größter Feind.“ Dutzende von Formulierungen aus *Avantgarde* finden sich in der Korrespondenz der Beiden, in Fragmenten literarischer Bewältigungsversuche.

Die Entstehungszeit von *Avantgarde* ist auch die Zeit des Mauerbaus, des eisig kalten Krieges, da Brecht an vielen westdeutschen und österreichischen Bühnen noch boykottiert wurde. In den dann folgenden Jahren steigt der tote Dichter Brecht aufs Klassikerpodest. In seinen Dichtungen, seinen Botschaften erkennt sich der progressive Teil einer ganzen Generation. Erschrocken über die Rezeption von *Avantgarde* liefert Fleißer ein anderes Brecht-Bild nach, gibt in Interviews und Statements andere Auskünfte, malt die *Frühe Begegnung* (so lautet der Titel eines Brecht-Textes für Radio Zürich 1964) verklärend, aber nicht weniger fiktional und reich an literarischen Reminiscenzen aus. Brecht ist nun nicht mehr das zerstörerische Genie, sondern sie anerkennt ihren großen Lehrer, ihren Förderer, in dessen Dunstkreis gelebt und erfolgreich geschrieben zu haben ihr Attraktivität verleiht. Von nun an erzählt Marieluise Fleißer kurzerhand ihre Biographie um, Cilly Ostermeiers Erlebnisse, die sie erfunden hatte, mutieren zu ihren eigenen.

Nach dieser Attraktivität richtet sie ihr Werk aus. Vieles verwirft sie und lässt es verschwinden. Sie sucht den Frieden mit ihren frühen Arbeiten indem sie sie umschreibt, bis hin zur Einfügung jener hochproblematischen Szene über die Schändung eines jüdischen Friedhofs im Roman *Mehltreisende Frieda Geier*, in der Absicht, eine frühe widerständige, kritische Sensibilität für das antisemitische Klima der VORNS-Zeit zu suggerieren. Ihren eigenen Anteil an ihrem Verstummen in den 30er Jahren, ihre eigene konservative Kehrtwendung, ihren ‚Verrat‘ an Brecht, ihre Unfähigkeit, aus dem Hörigkeitsverhältnis auszubrechen, summa summarum: Das ungelöste Trauma musste auf irgendeine Weise erträglich gemacht, auf andere, auf anderes übertragen werden.



Marieluise Fleißer, 1950

So verwandelt sich der Bruch mit Brecht zu einem durch den Nationalsozialismus erzwungenen, auf den sie nun die Schuld an ihrem jahrzehntelangen Verstummen überträgt. Dass die *Pioniere in Ingolstadt* bei der Bücherverbrennung ins Feuer geworfen worden seien, gehört schon deshalb zu Fleißers Erdichtungen, weil sie als brennbare Ware gar nicht verfügbar waren.

Die Werkedition hilft bei der Legendenbildung kräftig nach: Ein Typoskript *Notizen*, kalendarrisch-biographische Angaben, die zwischen Fakten und Fiktionen changieren, erhalten in der Werkausgabe kurzerhand den scheinbar originalen Fleißer-Titel *Meine Biographie*. Nur ein paar Eckdaten stimmen darin mit Fleißers Curriculum Vitae überein. Es sollte sich erübrigen, darauf hinzuweisen, dass alle die Anekdoten – das Telegramm von Brecht und der absichtlich inszenierte Skandal, das Hausverbot des Vaters und der Selbstmordversuch (in dem viel enger Fleißers Erlebnissen angenäherten Text *Situationen* schildert sie eine Selbstmorddrohung!), Brechts Anweisung, den *Tiefsee Fisch* verschwinden zu lassen, die Bücherverbrennung und das Schreibverbot – dort hingehören, wo sie herkommen, ins Reich der Erzählung, der Fabel. Diese *Notizen* sind so wenig eine Autobiographie wie es *Avantgarde* je war.

Bei allem, was sich über Brechts Beziehung zu Frauen Bitteres sagen lässt: Er ist neben Feuchtwanger, neben Ihering und Pinthus ihr eigentlicher Förderer. **Ihrer Begabung und ihm** hat sie den Erfolg zu verdanken. Seine Mitarbeiterin war sie nie, als Frau existierte sie kurz und ganz am Rande seines Lebens, entschwand wieder nach Ingolstadt, er hatte andere Sorge. Wenn **eine** Frau, die Brecht begehrte, von ihm **nicht** ausgebeutet und **nicht** hintergangen wurde, dann war es Marieluise Fleißer.

Die Erzählung *Avantgarde* ist zu so etwas wie einem Kultbuch über die Verhinderung weiblicher Kreativität und Intellektualität geworden.

Kultbücher sind die Nährlösung für Mythen. Sie sind wild und üppig gediehen.

Da gibt es:

1. den Mythos von Fleißers Scheitern an der Avantgarde (dabei ist sie von der literarischen Avantgarde nachgerade umworben worden und hatte die namhaftesten Vertreter auf ihrer Seite)

2. den Mythos vom Scheitern in der Metropole (in der sie mit dem Brecht-Kreis nur wenige Monate gelebt hat; nur dem Berliner Feuilleton und den Berliner Aufführungen hat sie ihren Ruhm zu verdanken, der Provinz dagegen ihren Skandal)

3. ist es vor allem das Brecht-Bild aus *Avantgarde*, das fatale Folgen hatte.

Wo immer es um das Thema Brecht und die Frauen geht, ist die Figur des Dichters aus der *Avantgarde*-Erzählung in Verbindung mit den angeblich autobiographischen Auskünften zum authentischen Porträt Brechts mutiert. Dem mag Vorschub geleistet haben, dass gewisse Charakterzüge und Verhaltensweisen Brechts bei Draws-Tychsen ins Groteske, ja Pathologische verzerrt wieder begegnen.

### **Marieluise Fleißer wird zur Opferikone.**

Carola Stern über Brecht und Fleißer: „Er hatte sie nicht nur künstlerisch gefördert, sondern auch leichtfertig prophezeit: ‚Das wird meine Frau!‘ Als sie in der Zeitung von seiner Heirat mit der Weigel liest, will auch sie nicht länger leben, wird ebenfalls gerettet und reagiert zunächst ähnlich wie die Hauptmann. Im Unterschied zu Bess Hauptmann trennt sie sich im Sommer 1929 endgültig von Bert Brecht, kehrt in ihre Heimat nach Ingolstadt zurück.“ (S. 30)

Elfriede Jelinek, notwendigerweise in Unkenntnis der Draws-Geschichte, urteilt: „Für mich ist sie als Dramatikerin größer als Brecht, der sie zerstört hat als Dramatikerin [...] als Dramatikerin stelle ich die Fleißer über ihn und er muß das auch gespürt haben, weil er sie so nachdrücklich vernichtet hat“. Ähnlich dem angeblich autobiographischen aufsitzend urteilt Klaus Theweleit über Fleißer und Brecht im *Buch der Könige*.

Gerda Marko liest aus der Erzählung: „Ihre verzweifelte Bindung an Brecht war eine einzi-

ge Qual, für die er allerdings kaum verantwortlich gemacht werden kann. Sie hat sich ihm ausgeliefert in geradezu blindwütiger Hingabe. Sein doppelter Verrat, ihr Theaterstück, das sie nur auf seine Anregung hin geschrieben und nie als gelungen betrachtet hatte, als Anlaß zu einem inszenierten Skandal zu benutzen, und seine Heirat, die sie mit all den anderen Geliebten auf die Plätze verwies, hat sie aus der Bahn geworfen.“ (S. 175)

In der literaturwissenschaftlichen Forschung macht sich in jüngster Zeit da und dort Skepsis gegenüber der platten autobiographischen Lesart bemerkbar. Vorherrschend aber ist noch immer das Muster, wie es Ute Wedel in ihrer Dissertation über *Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht* 1983 gezeichnet hat, indem sie die Beziehungsgeschichte zwischen dem „Dichter“ und Cilly Ostermeier als die Geschichte zwischen Brecht und Fleißer interpretiert: „Für Marieluise Fleißer bedeutete ihre Beziehung mit Brecht einen stufenweise fortschreitenden Identitätsverlust. War sie zu Anfang wenigstens noch seine Schülerin, ‚sie lernte schreiben an der Art wie er schrieb‘ – später das Medium seiner literarischen (Selbst)Verwirklichung – In seinem Suchen und Werden suchte sie mit, war der gewünschte Fänger für seinen Ball – so läßt die Erkenntnis ihrer bloß relativen, auf den Mann bezogenen, Existenz sie schließlich völlig verstummen. Dieser Prozeß einer allmählichen Zerstörung entfaltet sie in ihrer Erzählung.“ (S. 88)

Das trübste Rührstück vom verlassenen Mädchen Marieluise, das sich bei der Nachricht von Brechts Heirat mit Helene Weigel die Pulsadern aufschneidet, konstruiert in dreister Erfindung der Brecht-Forscher John Fuegi aus Marieluise Fleißers Erzählung (S. 300). Aber damit sind wir auf dem Niveau der Regenbogenpresse angekommen.

### Quellen:

Aufricht, Ernst Joseph: *Erzähle damit Du Dein Recht erweist*. Berlin: Propyläen Verlag 1966.

Bundesarchiv Berlin, RKK Akte Haindl, Marieluise 2101/0446/04

Fleißer, Marieluise: *Briefwechsel 1925-1974*. Hg. von Günther Rühle. Frankfurt a.M. 2002

Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. Bd. III, IV. Hg. von Günther Rühle. Frankfurt a.M. 1994

Fuegi, John: Brecht & Co. Biographie. Autorisierte erweiterte und berichtigte deutsche Fassung von Sebastian Wohlfeil. Hamburg

Jelinek, Elfriede: Wend Kässens im Gespräch mit Elfriede Jelinek. Kulturjournal. Bayerischer Rundfunk, 21. April 1996

Marko, Gerda: Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz. Zürich/ Düsseldorf 1995

Rühle, Günther (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a.M. 1973

Stern, Carola: Männer lieben anders. Helene Weigel und Bertolt Brecht. Berlin 2000

Theweleit, Klaus: Buch der Könige. Bd.1: Orpheus und Euridike. Basel/ Frankfurt a.M. 1991

Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht. Frankfurt a.M./ Bern/ New York 1983

*(Dieser auf der Tagung „Schreibende Paare. Wechselwirkungen zwischen Liebe, Text und Profession“ der Stiftung Brückner-Kühner vom 8. bis 9. November 2001 in Kassel gehaltene Vortrag wurde für das „Dreigroschenheft“ bearbeitet. Die Originalfassung wird im Tagungsband, herausgegeben von Friedrich W. Block, erscheinen.)*

*(Hiltrud Häntzschel, Dr. phil., ist Literaturwissenschaftlerin und Publizistin in München. Sie hat zuletzt als Kuratorin die Ausstellung „Diese Frau ist ein Besitz. Marieluise Fleißer aus Ingolstadt zum 100. Geburtstag“ erarbeitet, die von November 2001 bis Februar 2002 in Ingolstadt und anschließend im Literaturhaus München gezeigt wurde. Begleitend ist das von ihr verfasste Marbacher Magazin 96(2001) zu Marieluise Fleißer erschienen. Im Juli erscheint ihr neues Buch „Brechts Frauen“ bei Rowohlt. Kontakt: [hhaentzschel@hotmail.com](mailto:hhaentzschel@hotmail.com))*

## *Eine Nummer verpasst?*

Alle alten Dreigroschenheft-Nummern sind bei uns natürlich noch erhältlich!  
Jedoch sind die ersten beiden Ausgaben (1 und 2 / 94) nur noch als Kopie verfügbar.

Brechtshop  
Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg  
Tel.: +49/(0)821 / 51 88 04  
Fax: +49/(0)821 / 39 136  
E-Mail: [brechtshop@t-online.de](mailto:brechtshop@t-online.de)

## *Dreigroschenheft*

**Auch im Internet:**  
**<http://www.dreigroschenheft.de/>**

# Zeitzeugen

## Wie ich nach dem Krieg erstmals von Marieluise Fleißer hörte und 1950 die Uraufführung des „Starken Stamms“ erlebte

Von Ernst Schumacher

Von der Ingolstädter Dichterin Marieluise Fleißer vernahm ich erstmals Ende September 1946, und zwar durch Jacob Geis. Das kam so:

Nach einer schweren Verwundung, die Ende 1943 zu meiner Entlassung aus der Deutschen Wehrmacht führte, hörte ich als Student der Germanistik an der Münchner Universität in Vorlesungen des „Theaterprofessors“ Arthur Kutscher erstmals den Namen Bert Brechts und erhielt erste Kenntnisse seines lyrischen und dramatischen Werkes vor 1933. In seiner letzten Vorlesung im Juli 1944 fällt Kutscher über Brecht das Verdikt: „Brecht ist das apokalyptische Tier in der deutschen Literatur.“

Gerade das reizte mich. Nachdem ich durch die Lektüre des Artikels „Des Teufels Gebetbuch? Eine Auseinandersetzung mit dem Werke Bertolt Brechts“ des Jesuitenprofessors Karl Thieme im Februarheft 1932 der katholischen Monatszeitschrift „Das Hochland“ intensiver mit dem literarischen Werk des jungen Brecht bekannt geworden war, beschloss ich nach dem Krieg, mein Studium mit einer Dissertation über die dramatischen Versuche Brechts bis 1933 abzuschließen.

Aber schon die Besorgung der benötigten Primärliteratur von Brecht war schwierig. In allen einschlägigen Bibliotheken hieß es: „Verbrannt“, „Verlagert“, „Zur Zeit nicht verfügbar“. Im Sommer 1946 lernte ich den Dramaturgen Jacob Geis kennen. Geis war damals ein Herr Mitte fünfzig, warf aus tief liegenden Augen unter einer hohen, schon in eine Halbglatze übergehenden Stirn scharfe Blicke, gab sich immer geschäftig. Jedermann hatte einfach zu wissen, dass er in der Wei-



Der starke Stamm, Münchener Kammerspiele 1950 mit Therese Giehse als Balbina

marer Republik ein bedeutender Dramaturg am Theater, in der Nazizeit ein bedeutender Dramaturg bei der Bavaria-Filmgesellschaft in München-Geiselsgasteig war und jetzt an den Münchener Kammerspielen als „graue Eminenz“ des Intendanten Erich Engel amtierte und außerdem mit seinem Stück *Die Brüder Allemann* der Geschichte einer deutschen

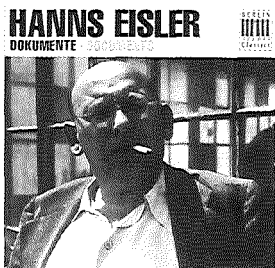
Familie in der Nazi-Zeit, dem Spielplan des Theaters den überfälligen Bezug zur Zeit gab.

Ende September 1946, das Oktoberfest fand erstmals nach dem Krieg wieder statt, lud mich Geis in sein Haus in Buch bei Herrsching am Ammersee ein, wohin er während der Kriegszeit seine Bibliothek evakuiert hatte. Von ihm erfuhr ich, nicht ohne Selbstgefälligkeit von seiner Seite, dass er 1919 als Dramaturg am Residenztheater München dem von Brecht bewunderten Schauspieler Albert Steinrück den *Urbaal* übermittelt hatte; dass er der Dramaturg bei der Uraufführung von Brechts *Im Dickicht* im Jahr 1923 im Residenztheater war, die unter der Regie von Erich Engel zu einem Skandal wurde, so dass er – Geis – deshalb „den Hut nehmen“ musste, und dass er 1926 die Regie bei der Uraufführung von Brechts *Mann ist Mann* in Darmstadt hatte.

In diesem Zusammenhang hörte ich durch Geis zum ersten Mal auch von einer Dichterin, deren Stück *Pioniere in Ingolstadt* er als Regisseur im Schiffbauerdamm-Theater in Berlin am Ostersonntag 1929 zur Uraufführung gebracht habe: Marieluise Fleißer. Kutscher hatte es, wie ich nachträglich aus meinem Kollegheft ersehen konnte, nicht für erwähnenswert gehalten.



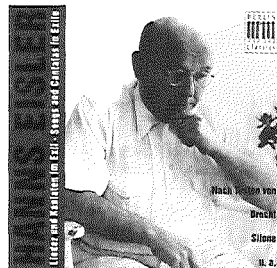
## Sommeraktion: Hanns Eisler auf CD Nur solange der Vorrat reicht – Jetzt zugreifen:



### Hanns Eisler: DOKUMENTE

Musik und Gespräche von und mit Eisler. Aufnahmen stammen überwiegend aus den 50er Jahren. Mit Gisela May, Irmgard Arnold, Hans Bunge, Andre Asriel u. v. a.

4 CDs jetzt nur € 19,- (früher € 40,-)



### Hanns Eisler: LIEDER UND KANTATEN AUS DEM EXIL

Nach Texten von Brecht, Silone, u. a. Inhalt: Lieder I, Kantaten im Exil, 2 Sonette, Lieder II (1942), Aus dem „Hollywooder Liederbuch“.

2 CDs jetzt nur € 12,- (früher € 25,-)

### Weitere HANNS-EISLER-EINZEL-CDs

Jede CD für nur € 5,00

(o. Abb., nur begrenzte Stückzahl lieferbar)

- **DEUTSCHE SYMPHONIE** für Soli, Sprechstimmen, Chor und Orchester op. 50, Text: Bertolt Brecht – Hanns Eisler – Julius Bittner
- **CHORLIEDER – KINDERLIEDER – VOLKSLIEDER**, Woodbury- Liederbüchlein, Gegen den Krieg, Neue Deutsche Volkslieder, Suite
- **HISTORISCHE AUFNAHMEN**, Lieder und Balladen, „Die Mutter“, „O Fallada, da du hangest“, Vier Wiegenlieder
- **CHÖRE**, Männerchöre, Stücke für gemischten Chor, Auf den Straßen zu singen, Freedom Song, Dictator's Song, Einheitsfrontlied
- **VOKALSINFONIK**, „Lenin-Requiem“, Ernste Gesänge, Die Teppichweber von Kujan-Bulak, Bilder aus der „Kriegsfibel“
- **Orchesterwerke**, Suiten 1-4, Thema mit Variationen, Kammer-Symphonie
- **Orchesterwerke**, Kleine Sinfonie, 5 Orchesterstücke, Goethe-Rapsodie, Winterschlacht-Suite
- **Kammermusik**, Palmström op. 5, „Reisesonate“, Nonett Nr. 1, Septett Nr. 2 „Zirkus“, Zeitungsausschnitte für Gesang und Klavier



# Willkommen im Brecht-Shop

## Sommeraktion Brecht-Bücher Solange der Vorrat reicht

### Werner Mittenzwei »Das Leben des Bertolt Brecht«

Mittenzweis große Brecht-Biografie ist die umfassende Darstellung von Leben und Werk des bedeutendsten Dramatikers, Lyrikers und Regisseurs des 20. Jahrhunderts. Einige der besten Kapitel sind dem Regisseur Brecht gewidmet. Gestützt auf reichhaltiges Archivmaterial, Gespräche, Interviews und Korrespondenzen wird ein lebendiges Bild auf die Persönlichkeit BB geworfen.

Zwei Bände, broschürt im Schuber, ca. 1530 Seiten für nur 12 € (früher 25 €)



### Bibliothek Suhrkamp – Jedes Buch für nur 4 €

Bertolt Brecht

Schriften  
zum Theater

Bibliothek Suhrkamp

Bertolt Brecht

Politische Schriften

Bibliothek Suhrkamp

Bertolt Brecht

Me-ti.  
Buch der Wendungen

Bibliothek Suhrkamp

Bertolt Brecht

Dialoge  
aus dem Messingkauf

Bibliothek Suhrkamp

**BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136**



## Sommerangebote – Jede CD für nur € 5,00 Solange der Vorrat reicht

**Marianne Faithfull singt Kurt Weills:**

### THE SEVEN DEADLY SINS

Sowie Songs aus  
„Der Dreigroschenoper“,  
„Happy End“,  
„Mahagonny“



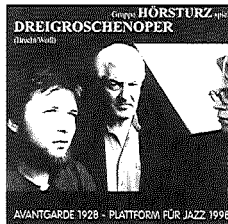
### Marcel Reich-Ranicki liest Texte von und über BERTOLT BRECHT

U. a. Brecht –  
Der Klassiker und Verführer,  
Die Liebe in seinem Werk,  
Das Glück der Liebe,  
Der Ernst der Liebe,  
Ein Kenner der Liebe?



### Gruppe HÖRSTURZ spielt DREIGROSCHENOPER

Avantgarde 1928 – Plattform für Jazz 1998



### Bertolt Brecht/Henrik Lauerwals: DRAMOLETT DES BEISCHLAFS (o. Abb.)

Henrik Lauerwald beschäftigt sich sprachlich und musikalisch mit den erotischen und pornografischen Gedichten und Liedern von Brecht. Aber auch die die Liebesgedichte kommen nicht zu kurz.

**Bestellfax an  
Brecht-Shop  
Obstmarkt 11  
86152 Augsburg**

**Titel/Menge/Preis**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Name.....

Straße.....

Ort.....

Telefon.....

Fax.....

Einzug

K-Nr. ....

BLZ.....

Unterschrift

.....

Datum.....



# ABONNEMENT

## Das Dreigroschenheft-Abonnement

### INLANDS-ABO

- Hiermit abonniere ich das *Dreigroschenheft* für mindestens 4 Ausgaben (1 Jahr) zum Preis von 15 € inkl. Versandkosten. Das Abonnement verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (4 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.

### AUSLANDS-ABO

- Hiermit abonniere ich das *Dreigroschenheft* für mindestens 4 Ausgaben (1 Jahr) zum Preis von 20 € inkl. Versandkosten. Das Abonnement verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (4 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.

NAME / VORNAME

STRASSE / HAUSNUMMER

PLZ / ORT / LAND

E-MAIL / FONE / FAX

- ICH BEZAHLE MEIN ABONNEMENT BEQUEM UND BARGELDLOS DURCH BANKEINZUG VON MEINEM BANK- / POSTGIROKONTO (NUR MÖGLICH FÜR KONTEN, DIE IN DEUTSCHLAND GEFÜHRT WERDEN)

KONTO-NUMMER

BLZ

GELDINSTITUT / ORT

- PER KREDITKARTE (VISA / EUROCARD) GILT FÜR ALLE AUSLÄNDISCHEN ABONNEMENTEN

KREDITKARTENUMMER

GÜLTIGKEIT DER KARTE

- NACH ERHALT DER RECHNUNG  
ICH ERHALTE DAS ERSTE HEFT, WENN DER RECHNUNGSBETRAG ABGEBUCHT BZW. EINGEGANGEN IST.

DATUM / UNTERSCHRIFT

BITTE SCHICKEN SIE MIR FOLGENDE PRÄMIE/GESCHENK

- BRECHT BEIM PHOTOGRAPHEN  
 BRECHTS TAGEBUCH N<sub>o</sub> 10  
 SPORT UND POESIE + ÜBER DIE IRDISCHE LIEBE

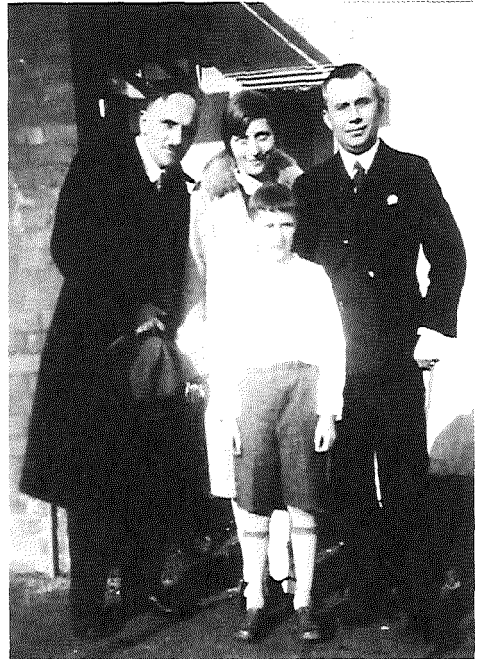
**BESTELL-HOTLINE** Telefon 0821-518804 Fax 39136

ten, unter seiner Aufzählung und Bewertung von „Volks- und Bauernstücken“ Namen und Werke dieser Autorin anzuführen. Ich fand zwar die Namen und Stücke von Richard Billinger, Eugen Ortner, Florian Seidl und Alois Johannes Lippl, alles Bayern (mit Ausnahme von Billinger, der Oberösterreicher war), aber nicht Namen und Werke dieser Dichterin aus Ingolstadt. Dabei hatte Marieluise Fleißer, wie ich später erfuhr, 1922 als Studentin selbst bei Kutscher Vorlesungen gehört, ehe sie in den Bannkreis von Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht geriet, das Studium abbrach und zu schreiben begann.

Geis verband jedenfalls seine Erinnerung an die Inszenierung der Uraufführung der *Pioniere in Ingolstadt* im Schiffbauerdamm-Theater mit der Hervorhebung, dass er von Brecht als Regisseur ins Spiel gebracht worden sei, weil er eben als Münchner gute Kenntnisse auch von der bayerischen Provinz, von Soldaten und Mädchen in Garnisonsstädten, von Kleinbürgermentalitäten und kirchlicher Bigotterie in „Städten auf dem Land“ gehabt habe. Die Inszenierung habe einen großen Skandal ausgelöst, und zwar wegen der Vorführung einer Verführungsszene zwischen einem Pionier und einem Dienstmädchen auf einer Friedhofsbank und der Betätigung des Geschlechtsverkehrs zwischen den beiden in einer wackligen Kiste unter den Augen der anderen Pioniere. Der Berliner Polizeipräsident ‚höchstderoselbst‘ habe eingegriffen und die Beseitigung dieser Szenen verlangt. Die Fleißer, ein Provinzmädchen, habe gar nicht recht begriffen, wie ihr geschehe, obwohl sie ja eigentlich schon durch die Inszenierung ihres dramatischen Erstlings *Fegefeuer in Ingolstadt* einige Jahre zuvor durch die Junge Bühne unter Moritz Seeler im Deutschen Theater, die von Brecht durchgesetzt worden sei, hätte ‚aufgeklärt‘ sein können.

Da mir aber vor allem daran gelegen war, meine ‚Basiskennnisse‘ über Brecht zu erweitern, schenkte ich dieser Schilderung von Geis, wie es bei der Inszenierung der *Pioniere von Ingolstadt* in Berlin dank seiner Regieeinfälle zugegangen war, ungleich weniger Beachtung als seiner sich anschließenden Schilderung, wie

er zu Beginn der Zwanziger mit Brecht zusammen in einem Kuhstall in Utting am Ammersee die in der *Hauspostille* von 1927 erstmals abgedruckten *Mahagonnygesänge* ausgeheckt und in Form gebracht habe. Am wichtigsten war für mich, dass sich Geis gegen die Hinterlassung meiner Kennkarte und die Verpflichtung, ihm eine ‚Naturalsteuer‘ in der Form von Eiern, Butter, Mehl zu entrichten (die von niemand anderem als von meiner Mutter beigebracht werden konnte, die als Damenschneiderin vornehmlich für Bauern arbeitete), den broschürten grauen Band der Brechtschen *Versuche 1-4* aus dem Kiepenheuer Verlag, die noch vor 1933 erscheinen konnten, und die Ausgabe der *Hauspostille* von 1927 leihweise zum Abschreiben überließ. Am allerwichtigsten war, dass er mir die Adresse von Brecht in Santa Monica gab, über die ich Brecht von meiner Absicht unterrichten konnte, über sein dramatisches Frühwerk zu promovieren und ihn dafür um Unterstützung zu bitten.



Der Kritiker Ihering (rechts) mit Sohn, Marieluise Fleißer und Jakob Geis

Als ich Bertolt Brecht Mitte Juni 1949 nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Ostberlin persönlich kennen lernte und er mir in Gesprächen, die ich Ende September fortsetzen konnte, erste Auskünfte über seine künstlerische Entwicklung in Wechselwirkung mit seiner sich verändernden Gesellschaftsauffassung und schließlichen Parteinahme gab, spielte die Erwähnung der Aufführungen der dramatischen Erstlinge der Fleißer in der Reichshauptstadt nur eine ganz beiläufige Rolle. Ganz und gar unerwähnt blieb die Privatheit seiner Beziehungen zu der von ihm protegierten Autorin, von der ich erst viel später erfuhr. Sie wurde von Brecht auch danach niemals angesprochen. Nie wäre es Brecht in den Sinn gekommen, sich über sein Verhältnis zur „Fleißerin“, wie er sie nannte, so intim auszulassen, wie sie es schließlich in ihrer Geschichte *Avantgarde* 1963 tun sollte.

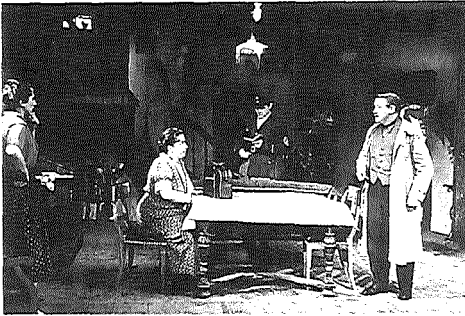
Ende September und Anfang Oktober 1950 bekam ich mehrfach Gelegenheit, meine inzwischen erweiterten und vertieften Kenntnisse über die Entwicklung von Dramatik und Theater nach dem ersten Weltkrieg im Gedankenaustausch mit Brecht zu überprüfen. Brecht war (zusammen mit Ruth Berlau) nach München gekommen, um bei der westdeutschen Erstaufführung seiner Chronik aus dem dreißigjährigen Krieg *Mutter Courage und ihre Kinder* an den Münchner Kammerspielen selbst Regie zu führen. Im Zusammenhang mit der Erörterung, welche Bedeutung der Dramatik der so genannten Neuen Sachlichkeit in der Periode des wirtschaftlichen und politischen Stabilisierung der Weimarer Republik nach Einführung der Reichsmark ab 1924 für seine eigene Entwicklung beizumessen sei, setzte er mir bei einem Gespräch im Hotel Vierjahreszeiten auseinander, seine eigene „neue Sachlichkeit“ sei vor allem durch das Kennen lernen des amerikanischen Behaviorismus, einer halb materialistischen, halb utilitaristischen, für Zwecke der möglichst rationalen Verwertung physischer und geistiger Arbeitskraft durch das Monopolkapital entwickelten Verhaltenslehre, beeinflusst worden. Auf die Höhe einer solchen „Sachlichkeit“ hätten sich nur noch Schriftsteller der Sowjetunion wie Sergej Tretjakow als Verfechter einer neuen „Produktionskunst“, wenn auch zu Recht

kritisch, „hinaufzuarbeiten“ gewusst. Der Durchschnitt der „neusachlichen“ deutschen Dramatiker habe „nicht die Bohne“ von einer solchen realmaterialistischen Begründung der „Neuen Sachlichkeit“ begriffen. Über das Niveau eines kritischen Realismus traditioneller Art seien die allermeisten nicht hinausgekommen, auch wenn sich in ihren Arbeiten Gesellschaftskritik partieller Art, zum Beispiel der Justiz, des Militärs, der Pfäfferei geltend gemacht habe. Dabei habe oftmals schon die bloße Benennung, das Anreißer – weit entfernt von einer bewusst kritischen Auseinandersetzung und Bloßstellung der gesellschaftlichen Zustände – genügt, um Aufsehen bis zum Ärgernis zu erregen. So habe er bei der Inszenierung der *Pioniere in Ingolstadt* im Frühjahr 1929 in Berlin eben „nur ein wenig“ am Erscheinungsbild von Militär, Spießbürgertum und Bigotterie „herumzukratzen“ brauchen, um sofort einen Skandal auszulösen. Aus seiner Schilderung musste ich den Eindruck gewinnen, dass er es eigentlich war, der die Regie führte, auch wenn Geis seinen Namen dafür hergab, ein Eindruck, der bekanntlich später von Marieluise Fleißer wiederholt bestätigt wurde, als sie nach ihrem späten „Come back“ in den sechziger Jahren auch um Selbstauskünfte über die Aufführung der *Pioniere in Ingolstadt* im Schiffbauerdamm-Theater in Berlin 1929 gebeten wurde.

Dass „die Fleißerin“ zu der „Bearbeitung“ der *Pioniere* nicht gestanden, sondern sich schließlich habe einreden lassen, sie selbst sei damit vergewaltigt worden, kennzeichne, so Brecht weiter, die weltanschauliche Begrenztheit der meisten „neusachlichen“ Dramatiker. Politisch sei „die Fleißerin“ völlig naiv gewesen, sonst hätte sie sich „wegen dieser Affäre“ nicht von seinem Kreis abwenden dürfen.

Brecht machte einen Sprung in die Gegenwart und gab seinen Eindruck wieder, den er beim kürzlichen Wiedertreffen mit „der Fleißerin“ nach zwei Jahrzehnten hier in München gewonnen habe, nämlich dass sie zwar von den Braunen, die ohne Schwierigkeiten wieder zu Schwarzen mutiert waren, den Hals voll habe, da sie von ihnen für über ein Jahrzehnt um die weitere Entfaltung ihres literarischen Talents gebracht worden sei, habe aber offensichtlich auch weiter Schwierigkeiten, wirklich politisch zu denken,

um etwa den dominant gewordenen Ost-West-Konflikt, aus dem die Vertiefung der Spaltung Deutschlands resultiere, auf klassenmäßige Verursachungen zurückzuführen.



*Der starke Stamm*, Münchener Kammerspiele 1950

Das hindere ihn freilich nicht, dem Intendanten der Kammerspiele Hans Schweikart das Volksstück *Der starke Stamm* für eine Aufführung zu empfehlen, das „die Fleißerin“ schon während der letzten Kriegsjahre geschrieben und jetzt auf aktuelle Ereignisse hin, von denen er selber gar nichts gehört habe, wie die angeblichen Muttergottes-Erscheinungen in Heroldsbach („oder wie das Dorf da heißt...“) „zurechtgefummelt“ habe.

„Mir ist das alles zu provinziell, aber es ist immer noch besser, an den Kammerspielen dieses Stück zu spielen, als nur den modischen existentialistischen Quark nachzuspielen.“

Es war sichtlich, dass er „der Fleißerin“ auch jetzt helfen wollte, ihr Selbstvertrauen als Schriftstellerin zurück zu gewinnen. Trotzdem war ihm, wie sich später zeigen sollte, das Wiedersehen mit „der Fleißerin“ nicht wichtig genug, um es unter den Begegnungen, die er während seines Aufenthaltes in München hatte, zu erwähnen, die er in seinem *Arbeitsjournal* festhielt.

Unmittelbar nach der Premiere der *Mutter Courage und ihrer Kinder* am 8. Oktober 1950, die für Brecht wie für die Darsteller trotz der vorausgeschickten Invektiven der „Neuen Zeitung“, des Organs der amerikanischen Besatzungsmacht, zu einem Triumph wurde, machte sich Hans Schweikart tatsächlich selbst ans Werk, den

*Starken Stamm* ins Szene zu setzen. Ihm standen Schauspielerinnen und Schauspieler zur Verfügung, denen der bayerische Dialekt, in dem das Stück durchgängig gehalten war, als „Muttersprache“ mitgegeben war und die deshalb auch die dem Dialekt inwohnende „vertrackte Dialektik“ gleichsam naturwüchsig mit hervorgehen zu lassen vermochten.

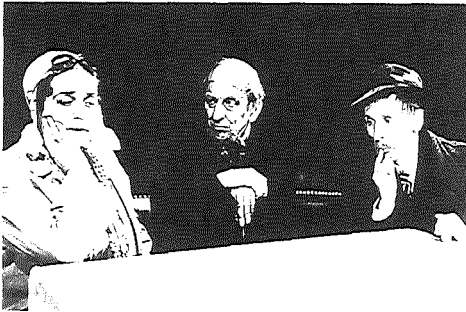
Die Hauptrolle des Sattlermeisters Leonhard Bitterwolf, den es schon kurz nachdem er Witiber geworden, nach dem jungen Fleisch seiner Magd Annerl gelüftet, obwohl die viel lieber auf seinen Sohn Hubert stünde, vertraute Schweikart Adolf Gondrell an, der zu dieser Zeit vor allem als „Conferencier“ in der Schaubude öffentliches Ansehen genoss und der deshalb entweder von Schweikart gezügelt wurde oder sich selbst in seinem Drang, zu brillieren, so zurücknahm, dass letztlich das Bild eines hand-samen, umgänglichen „Mannsbilds“ herauskam. Dem „Objekt seiner Begierde“, der Magd Annerl, verlieh Charlotte von Bomhard einen kratzigen Charme, während Hans Reiser dem ausgetricksten Sohn Herbert die angemessene naive Hilflosigkeit gab, die, wie man im Bayerischen sagt, schließlich „mit dem Ofenrohr ins Gebirg schauen“ muss.

So richtig urbayerisch ging es mit einem anderen Trio zu: Da war einmal Rudolf Vogel, der spitzgesichtig, hakennasig dem Metzgerjackl seine Gerissenheit gab, die ihn mit der ebenso geldgierigen wie umtriebigen Schwägerin Bitterwolfs, Balbina Puhlheller, verbindet, in der er jedoch in der Darstellung dieser Figur durch Therese Giehse übertroffen wurde. Die Geschäftstüchtigkeit ihrer „Mutter Courage“ wurde in der ebenso verschlagenen wie durchsichtigen Abgefemtheit dieser „Bauernfängerin“ aufgehoben und bedurfte schon des starken „Stoßdämpfers“, mit dem schließlich Wastl Witt, Urgestalt bayerischen Volkstheaters, als reicher Onkel den verfahrenen Familienkarren auffing.

Die Premiere fand am 7. November 1950 statt.

Als seinerzeitiger bekennender Verfechter eines neuen, eben eines „sozialistischen Realismus“ vermochte ich mich nur mit Vorbehalt dem Beifall des groß- und kleinbürgerlichen Publi-

kums anzuschließen, das sich mehr oder weniger gebrochen in den verschiedenen Figuren des *Starken Stamms* wieder zu erkennen vermochte, aber sich natürlich durchaus nicht betroffen zu fühlen brauchte, da im Grunde doch alles beim alten bleibt, auch wenn Annerl schließlich doch den Wittiber statt seines Sohns zum Ehemann nehmen muss, weil der sie geschwängert hat.



*Der starke Stamm*, Münchener Kammerspiele 1950

Ich gebe wieder, wie ich die Aufführung für meine essayistisch-kritische Sammlung „Mit der Linken geschrieben“, die ich damals in Arbeit hatte, bewertete:

„Marieluise Fleißers ‚Der starke Stamm‘ gesehen. Mußte hell lachen, als ich die Verfasserin der ‚Pioniere in Ingolstadt‘ leibhaftig sah. Sie war eine ordentliche niederbayerische Kleinbürgerin, durchaus nicht so, wie man es erwartete, wenn man die ‚Mehltreisende Frieda Geier‘ gelesen hat, wenn man verschiedene ihrer Berliner Geschichten kennt, durch ihre Brille einen leicht bürokratischen, handwerkerhaften Zug erhaltend. Handwerk war auch ‚Der starke Stamm‘. Gehört auf das Münchner Volkstheater. Unvergleichlich nach wie vor ihre Stärke, dem kleinen Mann aufs Maul zu schauen. Aber das ist auch alles. Vier Akte schleppt sich die durchaus ordinäre Geschichte vom verwitweten Sattler zwischen einer reschen Jungen und einer Haare auf den Zähnen habenden Schwägerin hin. Insgesamt ein erschreckend gewöhnliches Niveau. Die Versuche von Zeitbezüglichkeit machten dies nur noch mehr fühlbar. Wie soll auch das Kleinbürgertum, insbesondere das niederbayerische, noch Anlaß zu einer Komödie sein, wenn der gesellschaftliche Gegenspieler in jeder Form fehlt? Das Inter-

ne wird so oder so eine unbefriedigende Angelegenheit bleiben müssen. Erst recht natürlich, wenn dieses zähe Zeug noch eines *deus ex machina* in der Form eines gutmütigen, klarsehenden Onkels bedarf. Die berühmte Giehse mußte sich lebhaftestens anstrengen, um vorzutäuschen, daß sie etwas rette. Das sagt alles.“

Natürlich war das aus der ebenso rechtgläubigen wie rechthaberischen Position eines „Sozialistischen Realismus“ heraus geschrieben, wie sie sich in den Nachkriegsjahren in der Auseinandersetzung mit bürgerlichen Literatur- und Theatertheorien herausgebildet und in Abgrenzung von so genannten „revisionistischen“ Auffassungen noch verfestigt hatte.

Die Kenntnis von Brechts *Kleinem Organon für ein Theater*, 1949 im „Bertolt-Brecht“-Sonderheft der Zeitschrift „Sinn und Form“ veröffentlicht, hatte mich darin durchaus bestärkt, gerade weil die Ableitungen für eine Einsichten in gesellschaftliche Zusammenhänge vermittelnde, zu „eingreifendem Denken“ befähigen sollende, eben sozialistisch-realistische Kunst viel komplexer angelegt und differenzierter auf die Moderne bezogen war, als es etwa bei Georg Lukács der Fall war. Von dieser Position aus war *Der starke Stamm* eben nur dem „kritischen Realismus“ zuzuschlagen, weil er den kleinbürgerlichen Horizont nicht überschritt: Reich an Lebenserfahrungen, an Einblicken in die materiell immer bedrängte Lage von Handwerkern in einer kleinen Stadt, mit scharfem Sinn für psychische Befindlichkeiten von Verwandten und Bekannten, vorgetragen in einem originär bildhaften Dialekt, aber insgesamt doch nur zu dramatischer Genremalerei gerinnend, ohne Auf-, geschweige denn Ausblicke aus dieser sozialen Befangenheit, die, wie ich erst später erfahren sollte, von „der Fleißerin“ selbst als geisttötende Gefangenschaft empfunden und bewertet wurde. Warum ich wider bessere Kenntnis der heimischen Geografie nicht nur das Stück, sondern auch noch die Autorin dem Niederbayerischen zuschlug, obwohl sie als gebürtige und verbleibende Ingolstädterin ja Oberbayerin war, vermag ich im nachhinein nur als schlampiges Versehen oder aber als unbewusste Kennzeichnung besonderer gesellschaftlicher Zurückgebliebenheit des Volksstücks wie seiner Verfas-

serin auslegen, galten doch die niederbayerischen Bauern und Kleinbürger als noch konservativer als die oberbayerischen...

Erst viel, viel später – und ganz genau erst durch die Veröffentlichung des Briefwechsels, den die Fleißer pflegte, zu ihrem hundertsten Geburtstag – sollte ich erfahren, dass die Fleißer 1955 im Zusammenhang mit ihrer zeitweiligen Erwägung, in der DDR die nötige Schaffensfreiheit wiedergewinnen zu können, diese Unterscheidung zwischen „kritischem“ und „sozialistischem Realismus“ durchaus für die Bewertung ihres dramatischen wie epischen Werkes gelten ließ und bekannte, nie etwas anderes habe schreiben zu können, aber auch schreiben zu wollen als Werke, die dem ersteren, eben dem „kritischen Realismus“ zuzuordnen seien.

Um so erstaunter war ich daher, aus dem Briefwechsel auch schwarz auf weiß ersehen zu können, dass sie nach ihrem „Come back“ in den sechziger Jahren ernsthaft mit Helene Weigel und Elisabeth Hauptmann über eine Aufführung des von ihr in eben diesen Jahren „entdialektisierten“, in eine hochdeutsche Fassung gebrachten *Starken Stamms* im Berliner Ensemble korrespondierte. Die Neuinszenierung in der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin (mit Ruth Drexel als Balbina) Anfang Februar 1966 und im Münchener Volkstheater im November des gleichen Jahres, denen andere Inszenierungen auf westdeutschen Bühnen folgten, musste in ihr den Wunsch verstärkt haben, sich endlich auch in Brechts Theater, das sie sehr bewunderte, gespielt zu sehen. Aber dort wurde zu dieser Zeit vielmehr nach Stücken gesucht, in denen die Bewältigung des „Aufbaus des Sozialismus“ problematisiert wurde (kritisch abgehandelt, deshalb schließlich verworfen, etwa in dem von dem jungen Dramatiker Volker Braun vorgelegten Stück *Kipper Paul Bauch*, ins Positive gerückt, deshalb angenommen, in der *Johanna von Döbeln* von Helmut Baiertl), und wenn in diesem Jahrzehnt im BE überhaupt über Realismus diskutiert wurde, dann höchstens über „dialektischen Realismus“ (als innerer Gehalt eines „dialektischen Theaters“ in Verwirklichung Brechtscher Vorgaben verstanden). Bloße „Zustandsbeschreibungen“, auch wenn sie noch so realistisch waren wie *Der star-*

*ke Stamm*, konnten von diesem Standpunkt aus nur als Ausdruck gesellschaftlicher Zurückgebliebenheit erscheinen, die darzustellen auf bundesrepublikanischen und Westberliner Bühnen angebracht sein mochte, aber in der DDR wie von „dunnemals“ wirken musste. Natürlich wurde das „der Fleißerin“ nicht so direkt gesagt; der Briefwechsel darüber blieb einfach einseitig (genauso der über eine Aufführung der ebenfalls überarbeiteten *Pioniere in Ingolstadt*) und schlief ein.

Sei es, wie es war, auf alle Fälle konnte ich mir nach dem Anblick des *Starken Stamms* und seiner Verfasserin nach der Uraufführung in den Münchner Kammerspielen im November 1950 nie und nimmer vorstellen, dass diese personalisierte Kleinbürgerin schließlich noch als (Groß-) Mutter mit Martin Sperr, Rainer Werner Faßbinder und Franz Xaver Kroetz einen „starken Stamm“ bajuwarischer Dramatik, der den Anfängen Brechts durchaus entsprechen sollte, begründen würde...

*(Ernst Schumacher, bekannter Theaterwissenschaftler und -kritiker sowie als Freund Brechts einer der letzten wenigen Zeitgenossen, die noch eine ganz persönliche Sicht auf Bertolt Brecht haben. Heute lebt der gebürtige Bayer in Schwerin.)*

## Wussten Sie schon?

Nahezu ALLE im Dreigroschenheft besprochenen Bücher können Sie problemlos sofort bestellen im

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

**Tel.: 0821 - 51 88 04**  
**Fax: 0821 - 39 1 36**

**e-mail: [brechtshop@t-online.de](mailto:brechtshop@t-online.de)**  
**Katalog anfordern!**

## „Wir haben uns dabei fast totgelacht“

### Ist Alle wissen alles ein unbekanntes Lustspiel von Bertolt Brecht & Co.?

Von Sabine Kebir

Ruth Berlau verliebte sich sofort in Brecht, als sie ihn 1933 bei der damals auch in Deutschland sehr bekannten Schriftstellerin Karin Michaelis traf, die einer erheblichen Anzahl deutscher Flüchtlinge eine erste Unterkunft bot. Der exilierte Dichter hatte es aber nicht eilig, mit Berlau eine Liebesbeziehung einzugehen. Es war kompliziert, die Verhältnisse zur Ehefrau Helene Weigel und zu seiner ebenfalls in Skovsbostrand lebenden Mitarbeiterin und Geliebten Margarete Steffin zu vereinbaren. Deshalb – so Berlau selbst – „dauerte es etwa zwei Jahre, bis ich mir meinen ersten Kuß abholte.“<sup>1</sup>

Sie hatte sich seit 1933 weniger als Schauspielerin und Regisseurin, dafür aber um so mehr als Vermittlerin wertvoller Kontakte zur dänischen Kulturszene nützlich gemacht. Ihren 1935 erschienen Erstlingsroman *Videre [Weiter]* hatte Brecht stark kritisiert. Es war eine recht kitschige Liebesgeschichte zwischen einem dänischen Journalisten und einem russischen Mädchen vor dem heroischen Panorama des sozialistischen Aufbauwunders in der Sowjetunion.

Abgesehen davon, dass Berlau wegen ihres Dänisch-Deutschs als Sekretärin nicht in Frage kam, lernte sie erst bei Brecht, knapp und konzentriert zu schreiben, nicht von Kitschvorstellungen, sondern von Alltagsrealitäten auszugehen. In dialogischer Zusammenarbeit schrieben sie zwischen 1937 und 1939 die Novellensammlung *Jedes Tier kann es*.<sup>2</sup> „Unsere Zusammenarbeit wuchs langsam. Es dauerte, bis ich alles begriffen hatte. Aber am Schluß konnte man kaum noch herausfinden, wer was geschrieben hat.“<sup>3</sup> Es kamen sehr lesbare, jeweils auf einen präzisen Punkt gebrachte Short Storys zustande, in denen es um die erotische Problematik von Frauen geht.

Im Winter 1937/1938 fand auch ein Lehrgang in Dramatik statt, in jenem Haus in Vallensbæk, das Ruth Berlau für ihre Zusammenkünfte gekauft hatte. „Wir blieben acht Tage und schrieben das Stück *Alle wissen alles*. Wir haben uns dabei fast totgelacht. Merkwürdigerweise scheint das Stück sonst niemanden zu amüsieren.“<sup>4</sup>

Die Fabel von *Alle wissen alles* spielt auf die Geschichten zweier Meisterdiebe an. Der erste, Hans Petersen, „Bohrendes X“ genannt, war in den zwanziger Jahren populär. Karin Michaelis schrieb in ihrer Autobiographie, dass es ihm gelang, „die Polizei durch die tollsten Diebstähle zu verspotten. Er plünderte zum Beispiel ein Haus und sandte am nächsten Tag einen eingehenden Bericht in doppelter Ausfertigung an die Zeitungen und an die Polizei. Er zählte die Gegenstände, die er genommen hatte und beschrieb ihren Wert. [...] Jedermann betrachtete es als seine höchste Heldentat, daß er ein ganzes Wochenende in der Wohnung des Polizeichefs verbrachte, der mit seiner Familie gerade auf dem Lande weilte. [...] Die Dänen [...] verzeihen fast alles, wenn sie darüber lachen können, und deshalb freute sich das ganze Land über die Abenteuer des ‚gefährlichen‘ Einbrechers [...]“<sup>5</sup> Als Petersen dann doch verurteilt wurde, bat Michaelis den König, ihn ihr für einen Resozialisierungsversuch freizugeben. Der auf Thurø zunächst gefürchtete Meisterdieb wurde zum anerkannten Mitglied der Inselgesellschaft und endete als Inhaber eines Antiquariats in Kopenhagen.

Als die deutschen Flüchtlinge in Michaelis' Häusern lebten, wohnte dort ein anderer Dieb namens Storm Nielsen, den sie ebenfalls ins bürgerliche Leben zurückführen wollte. Dass er als einziger seine Tür abschloss, weil er Angst hat-

1 Hans Bunge: Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, Darmstadt, Neuwied 1985, S. 49.

2 Ruth Berlau: Jedes Tier kann es. Erzählungen, Mannheim 1989.

3 Lai-Tu, a.a.O., S. 64.

4 Ebenda, S. 80-82.

5 Karin Michaelis: Der kleine Kobold. Lebenserinnerungen, Freiburg i. Breisgau, 1098, S. 287-288.

te, sein Fahrrad könne gestohlen werden<sup>6</sup>, hat Brecht natürlich amüsiert und wohl zu der Idee geführt, dass der im Stück unentdeckt bleibende Meisterdieb seine Wohnung mit einem Kombinationsschloss ausstattet. Und da er sich oft von Michaelis' Erzählungen inspirieren ließ erkannte er hier im wirklichen Leben dramatischen Stoff einer Art, wie er ihn immer schon interessiert hatte: Das Umschlagen von bürgerlichen Existenzen in eine Verbrecherlaufbahn und umkehrt waren auch Drehpunkte der *Dreigroschenoper* und von *Happy End* gewesen, dem von Elisabeth Hauptmann unter seiner Mitarbeit verfassten, bis heute erfolgreichen Boulevardstück.<sup>7</sup>

6 Birgit S. Nielsen: Die Freundschaft Bert Brechts und Helene Weigels mit Karin Michaelis: Eine literarische menschliche Beziehung im Exil. In: Die Künste und die Wissenschaften im Exil 1933-1945, Göttingen 1992, S. 81.

In den Aussagen Ruth Berlau zu den Quellen von *Alle wissen alles* verschmelzen die beiden von Karin Michaelis rezeptionsorientierten Diebe übrigens zu einer Figur: Die dramatische Geschichte des Bittgangs zum König und die Resozialisierung Hans Petersens, die in den zwanziger Jahren stattgefunden hatte ordnet sie dem zu Brechts Zeiten in Skovsbostrand lebenden Storm Nielsen zu (Lai-Tu.a.a.O., S. 82) Der berühmtere Meisterdieb Hans Petersen lebte aber damals schon längst nicht mehr auf Thurø, sondern – wie aus den Memoiren der Michaelis hervorgeht, als Inhaber eines Antiquariats in Kopenhagen. Dass Ruth Berlau die beiden Diebe miteinander identifizierte, deutete auch darauf hin, dass sie deren Geschichte nicht selbst recherchiert, sondern über Brecht erfahren (und in der Erinnerung verschmolzen) hat, dessen Inspiration durch Geschichten von Karin Michaelis ja vielfach belegt, aber wohl noch lange nicht vollständig herausgearbeitet worden ist. Die Vorstellung, dass nicht Charakter und Veranlagung, sondern Lebenschancen und Lebensumstände Diebe, bzw. bürgerliche Existenzen schaffen, ist eine der vielen gemeinsamen Standpunkte von Karin Michaelis und Bertolt Brecht gewesen.

7 *Happy End* war unter Brechts Regie (und etlichen Textaufgaben von ihm), ein Jahr nach der *Dreigroschenoper* am Schiffbauerdammtheater inszeniert worden. Wie aus Elisabeth Hauptmanns Erinnerungen hervorgeht, hatte aber nicht nur ihre damalige Lebensgefährtin Bianca Minotti für das Stück recherchiert, sondern Brecht hatte sich ebenfalls schon an den Recherchen über die Heilsarmee z.B. durch das gemeinsame Besuchen von deren Lokalen beteiligt. Das Stück war vom Schiffbauerdammtheater als Bearbeitung einer Magazingeschichte *Under the mistletoe* von der Amerikanerin Dorothy Lane angekündigt. Die Bearbeitung von der deutschen Bühne stamme „von Elisabeth Hauptmann. Die Songs sind von Brecht und Weill. Die Bilder von Caspar Neher.“ Trotz dieser eigentlich unmissverständlichen Ankündigung hat die damalige Kritik das Stück einhellig Brecht zugeschrieben (Siehe: Sabine Kebir: Ich fragte nicht nach meinem Anteil, Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Berlin 1997, S. 112ff) und bis heute kommt es besonders in den USA vor, dass das Stück unter Brechts Namen aufgeführt wird. Im Gegensatz zu weit verbreiteten Gerüchten hatte Brecht keinerlei Interesse, sich das Stück anzueignen.

Die Verleugnung von *Alle wissen alles* hat viel damit zu tun, dass er seit Ende der zwanziger Jahre nicht mehr als Autor solcher in seinen Augen eher harmloser Stücke in der Öffentlichkeit präsent sein wollte. 1938 konnte das als Defätismus ausgelegt werden. Bekanntlich hat sich Brecht auch später, in den USA nicht bereit gezeigt – wie etwa Weill – auf politische Substanz zu verzichten, um am Broadway gespielt zu werden.

Aber Berlau, die sich weder in ihrer Ehe noch als Schauspielerin am Königlichen Theater wohl fühlte, brauchte 1938 einen Erfolg auf einem neuen Gebiet. Deshalb sollte *Alle ved alt* im September 1938 unter ihrem Namen und ihrer Regie im renommierten Kopenhagener Apollo-Theater herauskommen. „Ich glaube, das Stück hat fünfunddreißig Personen. Ich inszenierte es [...] als sei ich der Teufel selber. [...] Ganz Kopenhagen bebt. Alle Kritiker raunten: ‚Berlau hat ein Stück geschrieben! Berlau hat selbst Regie geführt!‘ [...] Sie nannten mich ‚rote Ruth‘. Merkwürdigerweise mochten sie mich trotzdem gern. [...] Alle wollten zur Premiere kommen. Aber gerade da kam der Nationalökonom Fritz Sternberg, damals ein guter Freund Brechts[...] Sternberg ging mit zur Generalprobe. Danach sagte er: ‚Das kannst du nicht machen morgen, das ist unmöglich!‘ Ich weiß nicht mehr, was unmöglich gewesen sein soll, [...] aber ich war irritiert. [...] Mir war es plötzlich nicht mehr wichtig, daß das Stück herauskommt. Auch die Reaktion der Kritiker und der anderen Leute, die sich schon Karten gekauft hatten, waren mir gleichgültig. Aber die Schauspieler, die gearbeitet hatten! Das war grauenvoll. Trotzdem setzte ich das Stück ab. Statt Premiere zu haben, fuhr ich sofort mit Fritz Sternberg nach Skovsbostrand zu Brecht. [...] Die Katastrophe habe ich schnell

Im Vorspruch zur *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* schrieb er 1932 „Das Stück ist entstanden aus dem Stück *Happy End* von Elisabeth Hauptmann.“ (B.B.: Gesammelte Werke, Bd.2, Frankfurt am Main 1965, S. 910). Hauptmann dazu: „Ja, er wollte das absolut fixiert sehen, daß es nicht von ihm war, daß er nur seine Hand irgendwie im Spiele hatte.“ – Zit. nach: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil*, a.a.O., S. 115. Unabhängig, unter welchem Namen das Stück (z. T. widerrechtlich) gespielt wird, bleibt es bei der zur Entstehungszeit vertraglich fixierten Tantiemenverteilung: 40% für Elisabeth Hauptmann und jeweils 30% für Brecht und Weill.

vergessen. Nicht vergessen habe ich aber, was ich beim Schreiben und beim Inszenieren gelernt habe. [...] Die dänischen Witze erkenne ich als meinen Anteil. Aber darüber hinaus kann ich, auch beim nochmaligen Lesen, schwer auseinanderhalten, was von Brecht ist und was von mir, welche Sätze, welche Drehpunkte ich geliefert hatte.“ Margarete Steffin „hat meinen Text – sie mußte ihn in richtiges Deutsch bringen – heftig kritisiert. [...] Im Grunde war sie wohl dagegen, daß Brecht acht Tage nach Vallensbæk [...] gefahren war.“<sup>8</sup>

Sternberg, Steffin – und in den fünfziger Jahren Peter Palitzsch – hielten das Stück für schwach. Weil über *Alle wissen alles* bislang nur Kritisches bekannt war, galt es bislang als mehr oder weniger missglückter dramatischer Versuch von Ruth Berlau. Um Steffins Skript kümmerte sich niemand. Der dänische Brecht-Forscher Hans Christian Nørregaard schrieb, dass nur diese deutsche „vollkommen fertige Übersetzung mit Vorwort von Brecht“ existiere. *Alle wissen alles* von Ruth Berlau. Schwank in 3 Akten. 1939 [das Stück entstand realiter schon 1937/38 – S.K.] [...] wurde nie aufgeführt. Auch nicht der verschwundene dänische Originaltext.“<sup>9</sup>

Trotz des großen Publikumsinteresses an Brechts Frauen ist bislang nicht aufgefallen, dass ein dänischer Text *Alle ved alt* in dem der Akademie der Künste gehörende Ruth Berlau-Nachlass durchaus vorhanden ist. Zugleich existiert dort ein von Berlau 1945 für die New Yorker Publik Library angefertigter Film.<sup>10</sup> Mit diesem wurden die damals nur als Typoskripte vorhandenen Exilstücke Brechts und einige kleinere Arbeiten dem amerikanischen Markt angeboten. (Der Film enthält auch eine Erklärung von Brecht darüber, dass diese Werke unter Vorbehalt des Copyrights von einzelnen oder kollektiven Nutzern kopiert und gebraucht werden können.) Zwischen dem *Verhör des Lukullus* und dem *Kaukasischen Kreidekreis* steht auch das Stück aus Vallensbæk – Titelei: Bertolt Brecht: *Alle wissen alles*. Dann folgen vier Zeichnungen von

Robert Storm Petersen, einem berühmten Karikaturisten, der auch als Kabarettist und Schauspieler auftrat. Ruth Berlau hatte schon als Kind seinen Vorstellungen mit Begeisterung beige-wohnt. Mittlerweile war sie mit ihm befreundet und auch Brecht mochte ihn sehr. Er war, laut Berlau, seinerzeit der „einzige, der das Stück verstanden hat“, und sollte 1938 auch die Hauptrolle spielen. Die Zeichnungen zeigen:

1. Fischhändler Rasmussen, auf dessen Kopf sich sieben Hüte türmen
2. Zahnarzt Hansen, einen eleganten Dandy, mit Zigarette und Zahnzange
3. Rentier Christensen, dick, glatzköpfig, auf einer Couch sitzend
4. das Bühnenbild, bestehend aus drei nebeneinander liegenden Zimmern:
  - links das Wohnzimmer Christensens mit Plüschmöbeln
  - in der Mitte das Hinterzimmer des Fischladers von Rasmussen mit Holzbottichen und einem Eisenbett
  - rechts der Praxisraum von Zahnarzt Hansen mit Blattpflanzen



Zeichnung von Robert Storm Petersen zu *Alle wissen alles*: Fischhändler Rasmussen, auf dessen Kopf sich sieben Hüte türmen

8 Lai-Tu,a.a.O., S. 82-85.

9 Hans Christian Nørregaard: Bertolt Brecht in Dänemark. In: Exil in Dänemark, Heide 1993, S. 437.

10 RBA 79.

### Beschreibung des Stücks:

Christensens Frau Christine wundert sich, dass ihr Mann, der Aktionär ist, nicht immer genügend Geld für den Haushalt flüssig hat. Er hingegen regt sich über den schäbigen Fischhändler Rasmussen auf, weil er neuerdings sieben Hüte besitzt. Er kann sie nur gestohlen haben und scheint mit ihnen weitere Betrügereien zu planen. Christensen – der gerne den Polizisten spielt – meint, dass sein Nachbar der Meisterdieb ist, den der Volksmund das Bohrende X nennt, weil er mit einem Bohrer phänomenale Einbrüche zuwege bringt. Deshalb bestellt Christensen ein Sicherheitsschloss. Mit Zahnarzt Hansen und seiner Frau Minna bestehen hingegen freundschaftliche Kontakte. Kein Verdacht erregt, dass der Arzt seit Monaten an der Erfindung eines elektrischen Zahnbohrers arbeitet, der jedoch beim Patentamt keine Anerkennung fand, weil er zu stark bohrt. Hansen hat mit dem Prototyp nicht nur einem Patienten den Kiefer durchbohrt, sondern auch ganze Herdplatten. Auch er ist schlecht auf Rasmussen zu sprechen. Obwohl selbst ein Don Juan, glaubt er, dass in dessen Hinterzimmer Frauen verführt werden, darunter auch Minna.



Zeichnung von Robert Storm Petersen zu *Alle wissen alles*: Zahnarzt Hansen, ein eleganter Dandy mit Zigarette und Zahnzange

Soweit die Elemente für eine Klatsch- und Denunziationskomödie, die keine Gelegenheit für Klamauk auslässt. Sie spielt in der Fastnachtszeit, es kommt zu phantasievollen Kostümierungen. Zeitweise wird in allen drei Räumen gleichzeitig gespielt. Höhepunkt ist ein bei Rasmussen stattfindender Faschingsball der Fischhändlervereinigung, auf dem die Gäste als Fische verkleidet sind. Von Christensen alarmiert, erscheint Polizeikommissar Olsen plötzlich während des Balls, um das Bohrende X zu verhaften. Dass der Gastgeber nicht anwesend ist, verstärkt den Verdacht. Nur dem Zuschauer wird allmählich klar, dass das Bohrende X eher *derjenige* ist, der es am eifrigsten belastete und zu überführen trachtete.

Nicht nur durch die recht komplizierte Dramaturgie und das für Brecht typische Bestreben, die Aufklärung von der Bühne ins Publikum zu verlegen<sup>11</sup>, ist *Alle wissen alles* nunmehr nicht länger als Stück der im Schreiben von Dramen völlig unerfahrenen Ruth Berlau zu sehen, an dem Brecht lediglich etwas mitarbeitete. Es handelt sich vielmehr um ein Stück Brechts, zu dem Berlau beigetragen hat. Zweifelslos ist auch Steffin als Beitragende zu betrachten und nicht zuletzt Karin Michaelis als Lieferantin wichtiger Elemente des Stoffs.

Beim Vergleich der deutschen und der dänischen Version der beiden Fassungen zeigt sich rasch, dass die dänische eine Übersetzung der deutschen ist und nicht, wie bisher vermutet, umgekehrt. Handschriftliche Zusätze Brechts im deutschen Exemplar (wie auch die dort geklebten, also bereits während des Abschreibens korrigierten Teile) sind im dänischen Text bereits nahtlos eingearbeitet:

11 So zu schreiben, dass nicht die literarische Figur, sondern der Zuschauer 'lernt', konnte auch Karin Michaelis, wie es ihr Hauptwerk *Das gefährliche Alter* von 1910 meisterlich zeigt. Helene Weigel, die von Karin Michaelis schon zu ihrer Lyzeumszeit (seit 1917) gefördert wurde, hat es sicher schon damals gekannt. Ein Exemplar von 1928 befindet sich in Brechts Nachlassbibliothek. – Siehe: Sabine Kebir: Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie, Berlin 2000, S. 18ff. und 47ff. Wie eine Durchsicht der bis 1938 von Ruth Berlau verfassten Texte zeigt, war ihr diese Form der indirekten Übermittlung von Messages noch völlig fremd.

**Regieanweisung im deutschen Skript:**<sup>12</sup> „(probt Rasmussen, gerade jetzt sorgfältig einen Zylinderhut aus, vor einem Panamahut immerhin zurückschreckend, bevor er mit Schaufel und Hacke in den Laden geht, da die Ladenglocke klingelt)

In Brechts Handschrift zwischen „probt“ und „Rasmussen“ eingefügt: „zurückgekehrt“

**Durchgestrichen:** „gerade jetzt sorgfältig einen Zylinderhut“. Hinter: „Zylinderhut“ steht ein Kreuz.

**Über dem durchgestrichenen Text handschriftlich:** „unter insgesamt 7 Hüten, die er aus der Tüte genommen und an den Rechen gehängt hat,“

**Unter dieser Regieanweisung wird das Kreuz wiederholt, dahinter:** „Künstlerhut“

**Dänisches Skript:** „Er Rasmussen kommet tilbage og hat taget ialt syv Hatte af Posen og hängt dem paa Knægerækken; netop nu prøver han omhyggeligt en stor, sort Kunstnerhat, idet han dog viger tilbage for en Panamahut, gaar han med Spade og Skovl i Haanden du foran Butikken, butiksklokken ringer)“<sup>13</sup>

Dafür, dass nicht aus dem Dänischen ins Deutsche, sondern umgekehrt übersetzt wurde, sprechen noch weitere handschriftliche Einfügungen Brechts, die im Dänischen gleich verarbeitet wurden, aber auch andere Details. So wird auf dem Ball der Fischhändlervereinigung das als Flunder verkleidete Mädchen Pauline mehrmals mit dem Spruch „Immer munter, kleine Flunder“ geneckt. Im Dänischen fand sich wohl kein direkt auf eine ‚Flunderen‘ beziehbarer Reim. Sie wird mit „Sød som Honning, lille Dronning“ angesprochen<sup>14</sup> („Süß wie Honig, kleine [Bienen-] Königin).

Den Produktionsvorgang hat man sich folgendermaßen vorzustellen: Wie *Jedes Tier kann es* entstand auch *Alle wissen alles* in dialogischer Situation. An der Schreibmaschine wechselte man sich ab. Aus den von Brecht und den von Berlau (in sehr fehlerhaftem Deutsch) niederge-

schriebenen Teilen stellte Margarete Steffin ein Skript her. Obwohl sie das Stück aus mehreren Gründen nicht mochte, berichtet Berlau, dass sie „eine Geschichte mit einem Füllfederhalter eingebaut“ habe, die sie wiederum „sehr schlecht finde“: Ein lachsfarbener Füllfederhalter sollte das Indiz sein, an dem das Bohrende X zu erkennen ist. Im Verlaufe des Stücks tauchen aber massenhaft lachsfarbene Füllfederhalter auf, die aus einem Sonderangebot stammen. Obwohl sie die Idee nicht schätzte, hat Berlau sie in die dänische Spielfassung übertragen – ein weiteres Zeichen dafür, dass diese die Übersetzung ist. Eine handschriftliche Ergänzung Brechts, die einen weiteren, plötzlich auftauchenden lachsfarbenen Füllfederhalter betrifft, zeigt, dass er den Einfall mochte.<sup>15</sup>

Als weiterer Beitrag Steffins ist zu erkennen, dass Rasmussens Lehrjunge Valdemar ab S.10 plötzlich ausgeprägten Berliner Dialekt spricht. Nicht ausgeschlossen ist, dass die zur Fastnacht aus dem Radio kommenden Faschings-Verse von Steffin sind, Knüttelreime, bei denen sich Brecht – wären sie doch von ihm – nicht all zu viel Mühe gemacht hätte.

Von mir befragt, wieso die Große Kommentierte Frankfurter und Berliner Ausgabe *Alle wissen alles* nicht enthält, antwortete Werner Mitzenzwei, einer der Herausgeber: „Wegen der damals bereits im Gange befindlichen Diskussion, dass Brecht sich angeblich Werke oder Werkteile seiner Frauen angeeignet hätte, waren wir da sehr vorsichtig.“ In die BFA aufgenommen wurde nur das mit ‚Brecht‘ unterschriebene *Vorwort zu einem Schwank*, das eine auf den ersten Blick überflüssig wirkende Rechtfertigung der Gattung unternimmt: „Der dänische Schwank *Alle wissen alles*, der die Bearbeitung eines vergessenen englischen Schwanks aus den neunziger Jahren darstellt und zu dem ich selber einige Ratschläge beigesteuert habe, gibt mir Anlaß, meine Sympathie zu dieser Art der Dramatik auszudrücken, die allgemein als niedrig gilt.“ Im Folgenden rechtfertigt er aber den ‚Spaß an Niedrigem‘, denn ‚dazu haben wir ein Naturrecht.“ Interessant am vorliegenden Stück sei, dass die endgültige Lösung des Kriminalfalls nicht auf der

12 Ebenda, Typoskriptseite 2.

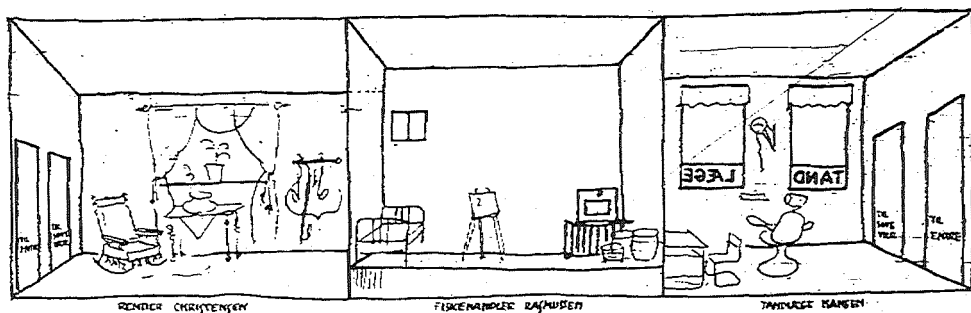
13 Unter der Signatur RBA 79 ist auch die dänische Spielfassung *Alle ved alt* einzusehen.

14 Ebenda, S. 82.

15 deutsches Typoskript, S. 13.

Bühne gezeigt wird, sondern dem Publikum anheim fällt: „Ein Mann vollführt einige Bewegungen, zwei andere deuten diese. Sie sind nur auf das Gehör angewiesen [...], während der Zuschauer auch noch sieht und so zu einer richtigen Deutung kommt.“ In der Tat kam hier zuerst in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* angewandte dramatische Technik zum Zuge, die Message durch keine der Figuren zum Ausdruck zu bringen, sondern durch das Publikum erschließen zu lassen.

wjetunion verhafteten Ernst Ottwald durch die in einer westlichen Zeitung veröffentlichte Behauptung zu belasten, er hätte von ihm hitlerfreundliche Briefe erhalten.<sup>17</sup> Brentano, der neben Korsch und Sternberg zu den ‚marxistischen‘ Lehrern Brechts gehört hatte, stand damals wegen seiner Rückkehr ins Reich mit den deutschen Behörden im Gespräch. Wahrscheinlich wurde von diesen die Denunziation Ottwalds erzwungen. Dies sind die makaberen Hintergründe der harmlos wirken-



Zeichnung von Robert Storm Petersen zu *Alle wissen alles*: Bühnenbild, bestehend aus drei nebeneinander liegenden Zimmern

Im letzten Abschnitt des ‚Vorworts‘ wird überraschenderweise eine Beziehung des Stücks zur politischen Aktualität behauptet: „Es bedarf kaum einer besonderen Erklärung, warum diese Atmosphäre des Verdachts, den alle gegen alle nähren, der Bespitzelung und der besonderen Verdächtigkeit des redlichen Mannes in unserer Zeit recht aktuell wirkt.“<sup>16</sup> Während der Zeilenkommentar der BFA hier nur auf den ‚Spitzel‘ in *Furcht und Elend des Dritten Reiches* verweist, zeigt ein Blick in den zweiten Band der Briefausgabe, dass Brecht Anfang 1938 nicht minder entsetzt war über die Verhaftungen Ernst Ottwalds, Carola Nehers, Sergej Tretjakows und Hermann Borchardts in der Sowjetunion. Das Netz der Denunziationen kannte offensichtlich keine Grenzen, es war diabolischerweise zwischen der stalinschen Sowjetunion und Hitlerdeutschland auf grässliche Weise gespannt, reichte aber bis in die westlichen Demokratien hinein. Seinem in die Schweiz emigrierten ehemaligen Freund Bernard von Brentano wirft Brecht im Februar 1937 vor, den in der So-

den Kriminalkomödie *Alle wissen alles*. Selbst in drei Räume aufgeteilte Bühne, wo sich die Verdächtigungen und Denunziationen von beiden Seiten auf das Zentrum richten, entpuppt sich als Vergegenwärtigung des satanischen Zusammenspiels von Hitler und Stalin in Hinblick auf die deutsche Linke. Rasmussen wäre dann die Vergegenwärtigung von Ottwald (oder auch Borchardt, der von Stalin an Deutschland ausgeliefert und dort in ein KZ gebracht wurde), der von zwei Seiten verschiedener, aus der Luft gegriffener Verdächtigungen unterworfen wird. Selbst im dreiteiligen Aufbau des Bühnenbilds lässt sich die Grundstruktur des Konflikts erkennen, in den der „redliche Mann“ Rasmussen geraten ist.

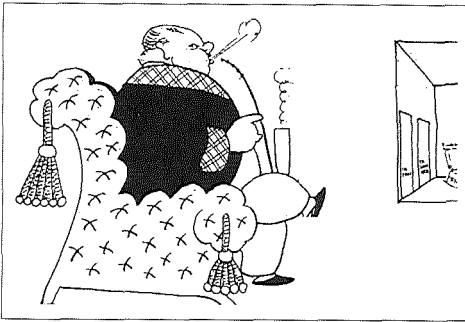
In der dänischen Spielfassung hat das *Vorwort* nicht Brecht, sondern „En gammel Dramatiker“ – „Ein alter Dramatiker“ unterschrieben, ein Zeichen, dass Brecht hier auch nicht im Hintergrund der Stückentstehung genannt werden wollte. Und dass der letzte Abschnitt über die beklemmende Aktualität des Themas von Bespitzelung und De-

16 BFA XXII/1, S. 502ff.

17 BFA XXIX, S.8-9.

nunziation im dänischen Vorwort – das vielleicht im Programmheft erscheinen sollte – schließlich weggelassen wurde, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Aufführung im September 1938 nur einen unpolitischen Schwank präsentieren wollte, mit dem alleinigen Ziel, Berlau eine neue Position im Kopenhagener Theaterbetrieb zu schaffen.

Die dänische Übersetzung des *Vorworts* präzisiert den im deutschen Original nur angedeuteten Bezug zu einem alten englischen Schwank. Das vorliegende Stück sei eine „jüngere, umfangreichere und robustere Schwester“ von Richard Brinslay Sheridans *Lästerschule*. Auch hier ging es um Klatsch, Bespitzelung und Verleumdung und auch hier wurde das Publikum angehalten, sich nicht den auf der Bühne getroffenen Urteilen anzuschließen.



Zeichnung von Robert Storm Petersen zu *Alle wissen alles*: Rentier Christensen, dick, glatzköpfig, auf einer Couch sitzend

In der dem Stück ebenfalls vorangestellten Regieanweisung heißt es im deutschen Exemplar: „Die Spielweise der Schauspieler sollte etwas von dem spielerischen Realismus und den amüsanten, so natürlichen Übertreibungen haben, die amerikanische Cartoons auszeichnen.“ In der dänischen Fassung ist zu „Cartoons hinzugefügt: „und die Zeichnungen Storm Petersens“. Damit ist auf den Star verwiesen, der das Stück „verstand“ und für die Aufführung am Apollotheater offenbar vielfältige Aufgaben übernommen hatte. Wahrscheinlich war er auch mit der Herstellung des Bühnenbilds betraut. Vor allem aber sollte er die Hauptrolle spielen, den Fischhändler Rasmussen. Die Hüte, die Rasmussen nicht gestohlen, sondern als einzige verfügbare Konkursmasse eines Kunden bekommen hatte, dem er viel Fisch auf Kredit verkauft hatte, stellten ein clowneskes Element

dar, das das Talent Storm Petersens als Komiker zur Entfaltung bringen sollte. Die Hüte hatten jeweils eine eigene Bedeutung in Bezug auf geplante Lebenshaltungen. So gab es einen Hut der Energie, und der bereits erwähnte Künstlerhut war der Hut der Wahrheit. Oft kann sich Rasmussen nicht entscheiden, welchen Hut er aufsetzen soll, insbesondere, wenn er zwischen dem Hut des Egoisten und dem des Altruisten wählen soll. Nicht nur hier ähnelt sein ärmlicher Laden bereits dem Laden des *Guten Menschen von Sezuan* (der, kaum eröffnet, schon kein Laden mehr ist, falls sich die mitleidige Shen Te nicht blitzschnell in ihren raffigigen Vetter Shui Ta verwandeln kann).

Brecht und Berlau arbeiteten noch in weiteren Dramenprojekten zusammen, bei denen er jedoch als Autor firmierte, weil es politische, sogar tagespolitische Stücke waren. *Dansen und Was kostet das Eisen*, auch die *Flüchtlingsgespräche* wurden in Hinblick darauf geschrieben, dass Berlau etwas zum Inszenieren haben sollte. Es gelang ihr tatsächlich *Was kostete das Eisen* in Schweden mit einer Amateurtruppe zu inszenieren, während Brecht, Weigel und Steffin bereits in Stockholm waren. Bei den größeren Stücken dieser Zeit, die Brecht für seine wichtigeren hielt, wie *Galilei*, *Mutter Courage*, *Arturo Ui*, und *Der gute Mensch von Sezuan* dialogisierte er hauptsächlich mit Margarete Steffin.

Heute tun sich Theater und Publikum gerade mit diesen Stücken schwer. Dagegen sind die Qualitäten der sekundären Stücke Brechts erst zum Teil entdeckt, wie es z. B. bei dem Jugendstück *Die Hochzeit* der Fall ist. *Kalkutta 4. Mai* – das er 1926 zusammen mit Feuchtwanger geschrieben hatte (und das bislang unter dessen Werken fungierte) – ist vor einigen Jahren als Brecht-Stück in Indien, mittlerweile auch im Berliner Renaissance-Theater aufgeführt worden.<sup>18</sup>

18 Am 13. März 1926 schrieb Elisabeth Hauptmann in ihr Tagebuch: „Jeden Tag arbeitet Brecht am *Hastings* [damaliger Arbeitstitel von *Kalkutta 4. Mai*] 3 Stunden. Gestern war Feuchtw. Da, ich hörte durch die Tür, wie Brecht diktiert und Feuchtwanger schreibt. Brecht macht alles, alle Idee u. Formulierungen, aber er läßt sich in keine großen Diskussionen ein, weil es ihm zu langweilig ist.“ Einige Tage zuvor, am 27. Februar hatte sie notiert: „Brecht hilft Feuchtwanger an der Bearbeitung von Warren *Hastings*. Ich lese Macaulays *Hastings* u. sehe, wie Feuchtwanger ihn zugerichtet hat. [...] Brecht sollte einen *Hastings* schreiben – er hat viele Ideen dazu [...] – Ich fragte nicht nach meinem Anteil, a.a.O., S. 42-44.“

Der kollektive Charakter seiner Stücke sollte nicht zu Diebstahl-Thesen dienen, sondern vielmehr als ihr besonderer Charakter deutlich herausgestellt werden. Ob Ruth Berlau von Brecht autorisiert war, das deutsche Skript *Alle wissen alles* auf den für die New Yorker Public Library bestimmten Film seiner Typoskripte zu bringen oder ob sie es aus eigener Vollmacht getan hat, lässt sich nicht ermitteln. Jedenfalls hat er das Stück nie selbst zur Veröffentlichung in seinen Werken oder gar zur Aufführung vorgeschlagen.

Die Beweggründe, die vor allem Brecht hatte, um *Alle wissen alles* seinerzeit als zu vernachlässigendes Nebenprodukt abzutun, sind verjährt. Auch das Thema des populären Meisterdiebs ist immer noch beliebt. Erinnert sei nur an das Interesse der Medien und des Publikums für den Einbrecher Dagobert, der zu Anfang der neunziger Jahre seinen polizeilichen Verfolgern mehrmals

Schnippchen schlug. Auch gehören Verbrechen im Gewande der Wohlanständigkeit immer noch zum Erfahrungsschatz des heutigen Publikums. Wir könnten in *Alle wissen alles* eine für heutige Verhältnisse recht intelligente Komödie sehen.

*(Der von Sabine Kebir für das „Dreigroschenheft“ bearbeitete Beitrag sowie der Abdruck des 1. Akts von „Alle wissen alles“ erschienen bereits in „Theater der Zeit“, 02.2002, Heft Nr. 2, S. 20-29.)*

*(Sabine Kebir, Literaturwissenschaftlerin, Politologin, Publizistin, Literaturkritikerin, Freie Autorin, lebt in Berlin. Diverse Veröffentlichungen zu „Brecht und die Frauen“, Elisabeth Hauptmann, Helene Weigel. Derzeitige Arbeit an einem Buch über Ruth Berlau.*

*Kontakt: [S.Kebir@t-online.de](mailto:S.Kebir@t-online.de))*

## Nicht alle wissen alles

Von Werner Hecht

### I Alte Fundsachen

Die Autorin Sabine Kebir pflegt bei ihren Darstellungen von Brecht-Frauen mit sensationellen Funden aufzuwarten und ist dabei nicht immer glücklich. Vor zwei Jahren überraschte sie zum Beispiel in ihrem Weigel-Buch<sup>1</sup> die Nachwelt mit der Entdeckung „einer hochkarätigen Diskussionsrunde“ vom 14. April 1935 in Moskau. Ihr Fund war ein wahrlich ungewöhnliches Dokument, nämlich das schriftliche („deutsch erst seit 1988“ vorliegende) Wort-Protokoll<sup>2</sup> dieser Diskussion. Mit der Entdeckung verhält es sich freilich wie mit den Nachrichten des berühmten Senders Jerewan: Im Prinzip ist es richtig, daß im April 1935 ein Gespräch über das Gastspiel des chinesischen Schauspielers Mei Lan-Fang in Moskau stattgefunden hat. Aber bei dem „Protokoll“ handelt es sich um kein historisches Dokument. Es ist auch keine Übersetzung aus dem Russischen. Und das Protokoll ist auch kein Protokoll.

Der schwedische Journalist Lars Kleberg, *geboren sechs Jahre nach der Diskussion*, war 1988

als Kulturattaché seiner Botschaft in Moskau. Da er an Theaterproblemen interessiert war, machte er sich den Jux, das (nicht protokollierte) Gespräch einiger sowjetischer Theaterleute mit ein paar Gästen fiktiv nachzuzeichnen. In den eigentlichen „kleinen Kreis“ fügte er auch Theaterleute ein, die 1935 gar nicht in Moskau waren. Das von ihm geschriebene Hearing nannte er „Die Zauberlehrlinge“; es bildet den mittleren Teil seines Tryptichons „Stjarnfall“<sup>3</sup>. Diese Quelllage konnte man allerdings schon in der deutschen Erstveröffentlichung nachlesen.

Kebir ist voll auf den faulen Zauber hereingefallen. Sie hält sowohl die Texte Klebergs für zeitgenössisch wie auch die von ihm diffizil beschriebene Dekoration („ein langer, mit grünem Filz bekleideter Tisch“<sup>4</sup>) und Verlaufsregie („Brecht geht, anscheinend widerwillig, an das Rednerpult... Schwacher Beifall, vereinzelt hartnäckig und langanhaltend.“<sup>5</sup>) Ausgerechnet aus diesem Protokoll hat Sabine Kebir ihren Rückschluss für die Ent-

1 Sabine Kebir, „Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie“, Berlin 2000.

2 Ebenda, S. 142-145.

3 So in der deutschsprachigen Übersetzung in „Lettre Internationale“, 3. Herbst 1988, Paris, S. 3, ausgewiesen.

4 Ebenda, S. 75.

5 Ebenda, S. 79f.

scheidung von Brecht und Helene Weigel abgeleitet, die Sowjetunion nicht als Exilland zu erwägen!

## II Neue Fundsachen

Bei Gelegenheit ihrer Beschäftigung mit Brechts Mitarbeiterin Ruth Berlau hat nun Sabine Kebir einen neuen Fund der Öffentlichkeit vorgestellt.<sup>6</sup> Demnach lägen genügend Indizien dafür vor, dass nicht Ruth Berlau, sondern Brecht selbst (den bisher der Berlau zugeordneten) Schwank *Alle wissen alles* geschrieben hat, gewissermaßen mit ihr und anderen Mitarbeiterinnen. Dem Brecht-Verlag zeigt sie gleichzeitig die Entdeckung an und bemängelt die Aussparung des Schwanks in bisherigen Brecht-Ausgaben. Es versteht sich von selbst, dass sie den Druck des „neuen“ Brecht-Stücks verlangt und sich als sachkundige Herausgeberin anbietet. Wenn die Edition gut gemacht werde, meint sie, „könnte der Suhrkamp Verlag gewisse Anachronismen, die die Konzeption der BFA [gemeint ist die große Brecht-Ausgabe, W.H.] hinsichtlich der Kollektivität von Brechts Werk noch geprägt haben, eindrucksvoll überwinden.“<sup>7</sup>

Als Beleg für die offenbar unzureichenden Recherchen und für die Arbeitsweise der Herausgeber der neuen großen Brecht-Ausgabe<sup>8</sup> gibt sie ein nicht nachgewiesenes Zitat des Mitherausgebers Werner Mittenzwei an, wonach die Entscheidung „eine damals bereits im Gange befindliche Diskussion“ beeinflusst habe, „dass Brecht sich angeblich Werke oder Werkteile seiner Frauen angeeignet hätte“; die Herausgeber seien „da sehr vorsichtig“ gewesen<sup>9</sup>. Kebir nimmt diesen Anspruch offensichtlich als bare Münze und unterstellt der Bemerkung Mittenzweis (falls er sie tatsächlich getan haben sollte) gar den Anspruch eines Editionsprinzips. Als hätten die Herausgeber den Brecht-Mitarbeiterinnen persönlich nicht nahe treten wollen und ihnen deshalb vorsichtshalber einige Texte Brechts gewidmet! Das wäre aller-

dings in der Tat nicht nur anachronistisch, sondern geradezu sehr willkürlich!

In Wahrheit gingen die Herausgeber seriöser und auch verantwortungsbewußter an die Arbeit. Die Prinzipien unserer Aufteilung der Werke Brechts wurden schon 1984 festgelegt, das war 10 Jahre vor der Unterstellung John Fuegis<sup>10</sup>, die jene Anteile-Diskussion in größerem Stile ausgelöst hat.

Es ist schon kurios: Da werden plötzlich „Funde“ gemacht, wonach Brecht geistiges Eigentum anderer gestohlen haben soll. Nun werden plötzlich „Funde“ auf den Markt geworfen, die den Schlingel sogar als Urheber geistigen Eigentums in fremden Arbeiten ouden. Dürfen also die Brecht-Erben mit unerwarteten Zugewinnen rechnen?

## III Fundsache: Verschenken von Texten

Im Weiteren soll nicht näher auf die Fundsachen der Autorin und ihren Umgang mit ihnen eingegangen werden. Der von Sabine Kebir aufgeworfene Fall des Schwanks *Alle wissen alles* gibt aber Anlass, die Haltung der Herausgeber zur Frage der Autorschaft Brechts darzulegen und zu erläutern. Wegen der ziemlich gut bekannten und erforschten Brechtschen Arbeitsweise im Team<sup>11</sup> musste dieses Problem von den vier Herausgebern natürlich *vor Konzipierung der Ausgabe* geklärt werden. In mehreren Sitzungen wurde ausführlich über die Fragen diskutiert: Welche Texte sind als Brecht-Texte zu deklarieren, auch wenn andere daran mitgearbeitet haben, und welche Texte waren als Texte anderer auszusparen, obwohl er an ihnen nachweislich ebenfalls mitgearbeitet hat? Der „Editionsbericht“ (den auch Werner Mittenzwei gezeichnet hat) gibt darüber in dem Abschnitt „Brechts Arbeitsweise und Autorschaft“<sup>12</sup> eindeutig Auskunft:

„in den Fällen, in denen Brecht seine Anteile an Texten ausdrücklich anderen überlassen hat, wird dies als Tatbestand anerkannt, und deshalb werden entsprechende Texte nicht als die Brechts

6 Sabine Kebir, „Wir haben uns dabei fast totgelacht“. Ist „Alle wissen alles“ ein unbekanntes Lustspiel von Bertolt Brecht & Co? In: Theater der Zeit, Berlin, 2002, Heft 2, S. 20-29.

7 Brief Sabine Kebirs vom 10.2.2002 an Wolfgang Jeske, Suhrkamp Verlag.

8 Bertolt Brecht, „Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe“, 33 Bände, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin und Frankfurt a.M. 1988-2000. (Künftig: GBA.)

9 Kebir, „Wir haben uns dabei fast totgelacht“, a.a.O., S. 22.

10 John Fuegi, „The Life and Lies of Bertolt Brecht“, London 1994.

11 Auch: „kollektive Arbeitsweise“. Die von Sabine Kebir gefundenen Bezeichnungen „Zusammenarbeit in dialogischer Situation“ oder „dialogische Zusammenarbeit“ scheinen mir zu umständlich.

12 GBA; Registerband; S. 810-812.

angesehen, auch dann nicht, wenn ihr quantitativer Anteil hoch ist.“<sup>13</sup>

Sehr hohe Anteile Brechts sind auf Grund der überlieferten Typoskripte beispielsweise im Kinderstück *Waldfest der Tiere* von Vera Skupin und Martin Pohl (das Wolfgang Struck 1952 am Berliner Ensemble inszeniert hat) ebenso wie bei der Komödie *Katzgraben* von Erwin Strittmatter zu finden. Auch schon in den ersten Berliner Jahren hatte Brecht eigene Texte anderen dediziert. Von Elisabeth Hauptmann erfahren wir in einem Brief aus dem Jahre 1954 an Brecht sogar, dass „Sätze“ zur Verfügung gestellt wurden: „1930: Ich habe Ihr Unglück mit meinen Augen gesehen, zwingen Sie mich nicht, das meine mit den Ihren zu sehen. Diesen schönen Schluß liehen Sie mir mal für eine Geschichte.“<sup>14</sup>

Brechts Anleihen für das Stück *Happy End* (bei dem die Hauptmann ihre Autorschaft mit einem Pseudonym verschleierte) beschränkten sich keineswegs nur auf Beisteuerung einiger Songs, wie Sabine Kebir durchaus richtig sieht. Die hohen Arbeitsanteile an Ruth Berlau's Geschichten-Sammlung *Jedes Tier kann es* sind ebenso wenig zu übersehen. Man könnte ohne Schwierigkeiten noch zahlreiche weitere Beispiele anführen. Lion Feuchtwanger hat den Umgang Brechts mit fremdem und eigenem Eigentum in seinem Nekrolog 1957 so ausgedrückt: „Brecht fraß viel Leben, er war herrisch und stolz und forderte von seinen Freunden geduldige Mitarbeit. Aber er war ohne jede Hoffart und Prahlerei und gab selber neidlos, großmütig, in Fülle. Er gab mehr, als er verlangte.“<sup>15</sup>

#### IV Fundsache: Berlau als Lieferantin von Geschichten

Nun hatte Ruth Berlau, wie es ja auch Sabine Kebir beurteilt, mit der deutschen Sprache Zeit ihres Lebens größte Schwierigkeiten, sowohl in der Syntax als auch in der Orthographie. Obwohl es seinem Sprachempfinden Qualen bereitet haben muss, fand sich Brecht offenbar damit ab. Ihr Dänisch-Deutsch störte ihn sozusagen nicht, und er

machte aus diesem ihrem Unvermögen auch keinen Hehl. So hat er einen ihrer Briefe, in dem sie von einem Friedensmeeting in New York berichtet, in sein „Journal“ nicht übertragen, sondern am 17. Oktober 1942 im originalen Wortlaut eingeklebt. Darin heißt es u.a.: „du hast wohl die beide getroffen, wenn nicht haben die so aus: Orson Welles ein kleines barch, fatblass. der stimme ist ja herlich, er sprach mit manuskrip und sehr abhängig von manuskript. er sprach ganz kurz. er geht sehr gut aber sieht eigentlich nicht gut aus. (ich sas auf die bühne, so ich sah ihm genau an)“<sup>16</sup> An einer Mitarbeit der Berlau bei literarischen Texten, wie sie etwa Elisabeth Hauptmann oder Margarete Steffin geleistet haben, war in der Tat überhaupt nicht zu denken. Das wusste Brecht, und er rechnete auch nicht damit; Berlau's Anregungen bezogen sich vorwiegend auf Fabeln, auf szenische Details und witzige Vorgänge („Klamotten“).

Zu allen Zeiten gab es mit der Berlau Probleme, wenn es sich um schriftliche Äußerungen handelte. Brecht bezog sie dennoch Anfang der fünfziger Jahre in die Redaktion von *Theaterarbeit*<sup>17</sup> ein. In diesem Buch gibt es neben gezeichneten Texten sehr viele, die keinem Autor zugewiesen sind. Für die Zusammenstellung der „Schriften“ Brechts wurde deshalb mit Hilfe der damaligen Mitarbeitern Palitzsch, Rüllicke, Monk und Hubalek recherchiert, welche gezeichneten und welche anonymen Texte wem (tatsächlich) zuzuschreiben waren. Natürlich haben wir auch alle Textzeugen herangezogen, die im Bertolt-Brecht-Archiv gesammelt sind. Bei den Texten, die Ruth Berlau als Verfasserin auswies, sind in der Regel ungewöhnlich viele Vorarbeiten überliefert. Es handelt sich durchgängig um Typoskripte, die so viele handschriftliche Korrekturen von Brecht und anderen Mitarbeitern aufweisen, dass letzten Endes außer dem Sachbezug kaum noch etwas vom ursprünglichen Entwurf übriggeblieben ist. Das soll an einem kleinen Beispiel deutlich gemacht werden.

16 GBA: 27, S. 127.

17 „Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles“, Redaktion: Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, Hg.: Berliner Ensemble, Helene Weigel, Dresden 1952. In der GBA befinden sich die von Brecht geschriebenen Texte in den Bänden 23, 24 und 25.

13 Ebenda, S. 811.

14 Werner Hecht, „Brecht Chronik 1898-1956“, Frankfurt a.M. 1997, S. 1120.

15 Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht. In: „Sinn und Form“, 2. Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957, S. 105.

V Fundsache: Berlaus „Die holländische Courage“

Ruth Berlau hatte Ende 1950 im holländischen Theater Rotterdams Toneel mit Aaf Bouber in

der Titelrolle eine Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* nach dem Berliner Modell von 1949 gemacht und Brecht darüber berichtet. Er ließ sie den Text für einen Beitrag in *Thea-*

~~PROLOGISCHER AUFWAND UNTER MODER~~

Wie viele <sup>Lehrjahre</sup> Schauspielerei hatte Aaf Bouber die Requisiteurinnen und meinte, es genüge <sup>ih</sup>, wenn sie sich auf der Premiere ~~mit~~ damit beschwerte.

<sup>aus Erfahrungen klug geworden</sup> Ich hatte als <sup>erster</sup> aller erstes der Requisiteurinnen <sup>mit</sup> Liste mit Bildern gegeben. Er ist ein Künstler und behauptete <sup>mit</sup> unsere Liste der Requisiteurinnen <sup>gab</sup> die Fabel des Stückes. Er schluckte die Liste wie <sup>andere</sup> ein Kriminalroman. War aber nicht gewöhnt, das der Regisseur <sup>erst</sup> Requisiteurinnenbesprechung anzusetzen und eine <sup>ganze</sup> Stunde vor <sup>der</sup> Probe die Schönheit und Richtigkeit der Requisiteurinnen <sup>überwachte</sup>.

lernt schnell das Überlegungen und Aussuchen <sup>von</sup> Requisiteurinnen gehört

Wie <sup>handelt</sup> die *Courage* eine alte, <sup>gebrauchte</sup> kleine Tabaksbeutel, es trägt <sup>die</sup> die Ruhe darzustellen wenn sie

(6. Bild) ihre Pfeife stopfend uns erklärt das arme Leute Courage brauchen, und warum. <sup>Wird</sup> Auch die Requisiteurinnen sind in Brechts

Modell nie zufällig. Der Tabaksbeutel, muss ~~mit~~ die Schönheit und Haltbarkeit von altem Leder haben, damit es mit <sup>Gratie</sup> handliert werden kann.

Der Regisseur <sup>us</sup> sich ins Material <sup>studien</sup> mit <sup>gemeinsam</sup> Requisiteurinnen begeben: Wie alt sind die <sup>alten</sup> Körper, wie muss <sup>das</sup> Bast <sup>aussehen</sup> <sup>aussehen</sup>? Wo ist ein Becher wertvoller <sup>ein</sup>, wo <sup>ein</sup> Hölz <sup>ein</sup>? Beim <sup>Feldhauptmann</sup> zeigt die Requisiteurinnen allein sein <sup>Karrier</sup> <sup>zusammengestohlenen</sup> Kriegsbeute. Also muss jede Sache wertvoll sein, <sup>sonst</sup> hätte er es nicht mit sich geschleppt.

hatte viel Sinn und Gefühl <sup>für</sup> Material und

Der holländische Requisiteur meinte, wenn die Direktion eine <sup>Kupfer</sup> Kessel für "seine" Küche ablehne, es kostete 60 Gylden. Wenn ich nicht eingeschritten <sup>hätte</sup>, hätte <sup>er</sup> <sup>von</sup> sein <sup>Geist</sup> selber gekauft.

Man muss mit allerlei Schwierigkeiten <sup>als</sup> Requisiteur rechnen: In Holland war gerade eine Krankheit <sup>ausgebrochen</sup> unter <sup>Hühnern</sup> u.d.g., so dass ein Verbot <sup>von</sup> Federn in eine Stadt zu bringen <sup>vorhanden</sup> war. Nachts <sup>smugelte</sup> unser Requisiteur <sup>keimig</sup> gereinigte Federn ins Theater um

terarbeit überarbeiten. Nun setzte die übliche Arbeitsweise ein: Berlau hatte ihren Text umgeschrieben (Urtext), mehrere Mitarbeiter (vor allem Peter Palitzsch) bearbeiteten ihn, und Brecht nahm schließlich die Endredaktion vor. In welchem enormen Umfang Eingriffe vorgenommen wurden, kann man dem beigefügten Ausschnitt einer aus fünf Teilen zusammengeklebten Manuskriptseite<sup>18</sup> entnehmen. Es geht in dem Text „Die holländische Courage“<sup>19</sup> in diesem Teil um die Benutzung von Requisiten. Im ersten Drittel der Seite beschränkt sich Brecht im Wesentlichen auf stilistische Verbesserungen. Dann streicht er aber das schon bearbeitete zweite Drittel gänzlich und formuliert es folgendermaßen neu (maschinenschriftlich, an die Seite angeklebt): „Auch die Requisiten sind in Brechts Modellen ja nie zufällig. Die Courage stopft in der sechsten Szene z.B. ihre Tonpfeife aus einem alten, kleinen Tabaksbeutel. Das gibt ihr das Ruhige, Ausgeglichenere, mit dem sie uns erklärt, dass arme Leute Courage brauchen. Der Tabaksbeutel muss die Schönheit und Haltbarkeit alten Leders haben, damit er mit Grazie gehandhabt werden kann.“ Der ganze Text ist von Brecht, trotz seiner erheblichen Mitwirkung mit „rb“ gezeichnet, er hat ihn also insgesamt seiner Mitarbeiterin Ruth Berlau zugewiesen.

Dedizierungen von Texten, die auf diese Weise entstanden sind, mussten selbstverständlich von uns akzeptiert werden. Im Einzelnen war dann auch völlig uninteressant, wie hoch der Anteil des einen oder des anderen war. Übrigens halte ich es im Falle von *Alle wissen alles* für eine außerordentlich kühne Maßnahme von Sabine Kebir, Brecht die Urheberschaft der deutschen Fassung des Schwanks zuzuordnen. Sie erkennt zwar auch die Mitarbeit von Margarete Steffin an, kommt aber nicht auf die naheliegende Idee, dass Steffin nicht nur alles getippt, sondern größere Teile auch selbst verfasst hat. Das belegen u.a. die Textpartien im Berliner Dialekt<sup>20</sup> (zu dem Brecht als bay-

rischer Schwabe überhaupt keinen Zugang hatte). Auch die Regieanweisungen<sup>21</sup> können meines Erachtens nicht von Brecht stammen. Wenn Sabine Kebir unter allen Umständen der Berlau das Stück wegnehmen will, könnte sie es – wenn man ihrem Artikel folgt – mit viel größerer Überzeugungskraft ausweisen als: „Ein Schwank nach einer Idee von Karin Michaelis und Storm Petersen, geschrieben von Margarete Steffin unter Mitarbeit von Ruth Berlau und Beratung von Bertolt Brecht“. Für die Herausgeber der Brecht-Ausgabe war das Kriterium entscheidend, dass es Brecht in seinem „Vorwort zu einem Schwank“ als eine fremde Bearbeitung bezeichnet hat, zu der er „selber einige Ratschläge beige-steuert habe“<sup>22</sup>. Gönnen wir doch Brechts Geschenke denen, die sie erhalten haben!

In den (sicherlich auch von Margarete Steffin geschriebenen) Versen am Anfang des III. Aktes heißt es:

„Aber bald sind wir am Ende unsres grossen Balles

Die Maske fällt! Und alle wissen alles!“<sup>23</sup>

Wie auch immer: Alle wissen alles ist auf jeden Fall besser, als wenn nicht alle alles wissen.

*(Werner Hecht (Jg. 1926), Studium bei Hans Mayer und Ernst Bloch an der Leipziger Universität. Von 1959 - 1979 Dramaturg und Regiemitarbeiter am Berliner Ensemble. 1977 - 1990 Direktor des Berliner Brecht-Zentrums. Herausgeber zahlreicher Publikationen zu Brecht und Weigel, Mitherausgeber der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts. Zahlreiche Fernseh-Filme.)*

wie uff Weiber uffpassen“! In: „Alle wissen alles“, BBA 626/32. Brecht hat 1939 auch in dem satirischen Dialog „Mies und Meck“ (GBA: 18; S. 329-338) den Berliner Dialekt von Margarete Steffin schreiben lassen.

21 BBA 626.

22 GBA: 22.1. S. 502. Da Brecht die Verhaftungen von Bekannten und Freunden in der Sowjetunion aufs Schärfste angriff, sehe ich keinen Anlaß, die im Vorwort erwähnte „Atmosphäre [...] der Bespitzelungen“ ausgerechnet in einem Schwank, bei dem sich seine Mitarbeiter und er „fast totgelacht“ haben, darauf zu beziehen. Kebirs Zitatnachweis („Bd. XX“) ist falsch.

23 BBA 626 (Einleitung des III. Aktes).

18 Privatbesitz.

19 Ruth Berlau, „Die holländische Courage“, in: „Theaterarbeit“, a.a.O., S. 328-332. Für den Druck ist der abgebildete Text nochmals geringfügig überarbeitet worden.

20 Z.B. Valdemar: „Wenn ick zum Beispiel hör, det Christensen schon 4 Wochen Zahnschmerzen hat, da weess ick doch Bescheid, wo der Zahn sitzt! Det weess ick doch. Genau wie ick neulich zu Emiljn jesagt habe, lieber een Sack Flöhe hüt

# Rezensionen

## Marieluise Fleißer zum 100. Geburtstag:

### es gibt sie doch – die Würdigung der ganz besonderen Art

Von Dieter Wöhrle

Mitunter haben Verspätungen auch ihre guten Zeiten. Denn dadurch erfährt die Publikation, die nicht ganz pünktlich zum 100. Geburtstag der Marieluise Fleißer erschien und deshalb nicht mehr in der Sammelrezension (vgl. Dreigroschenheft 1/2002) berücksichtigt werden konnte, jene Würdigung, die ihr zusteht. Nicht allein im Vergleich mit den rechtzeitig erschienenen Arbeiten verdient der Begleitband zur Ausstellung „Diese Frau ist ein Besitz“. Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. Zum 100. Geburtstag – so auch der gleichnamige Buchtitel – besondere Beachtung, sondern vor allem durch die Ergebnisse einer systematischen und erkenntnisreichen Archivarbeit, die Hiltrud Häntzschel zusammen mit der Betreuerin des Fleißerschen Nachlasses, Ingrid Eiden, den Lesern hier erstmals vorstellen.

Hätte Hiltrud Häntzschel das Kerr-Zitat nicht gefunden, das sie als Titel der Ausstellung wählte, sie hätte es zweifellos erfinden müssen, denn so treffend fasst es ihre neue und originäre Sicht auf die Ingolstädter Autorin zusammen. „Es spricht daraus zum einen die Freude, die Bewunderung eines einflußreichen Literaten für ein außergewöhnliches Talent, das er unter so vielen Mittelmäßigen entdeckt hat. Darin liegt aber auch schon der Besitzerstolz über einen Schatz, der jemand anderem als sich selbst gehört, über den man verfügen kann, den man hüten muß. Beide Lesarten treffen auf Marieluise Fleißer sehr genau zu.“ Dies ist zu Beginn des Bandes zu lesen, quasi als kühne Behauptung. Doch am Ende der Lektüre hält man die zahlreichen Beweise für diese These in Händen und weiß genau, warum dieses Zitat Frau Fleißer so treffend charakterisiert. Denn entgegen der bisherigen Sichtweise, die sich vorwiegend auf die Aussagen Fleißers

bezog und daher meist mit ihr argumentiert, wählte Häntzschel den Blick weg von der Autorin und hin zu den Quellen. Durch diesen Perspektivwechsel, der sich auch als Folge der Recherchen in der literarischen Szene der Zeit ergeben haben dürfte, wird einsichtig, wie sehr sich die Frau und die Autorin Marieluise Fleißer in

Besitz nehmen ließ und sich dabei weniger an eigenen Programmen orientierte als an Männern, deren Vorstellungen sie sich bereitwillig unterwarf.

Konsequent wurde daher auch nicht das klassische Fleißer-Foto aus dem Jahre 1926 als Titelbild gewählt, sondern jenes aus dem Jahre 1931, welches die Spuren ihres Zusammenlebens mit Hellmut Draws-Tychsen deutlich im Gesicht trägt. Solche Details wie auch die Bildwahl auf der Rückseite des Buches sind keineswegs Zufall,

sondern zeigen eine Autorin am Werk, die sich intensiv mit dem Leben und dem Werk Fleißers auseinandergesetzt hat und das Œuvre stets im Kontext der konkreten literarischen Verhältnisse und der Arbeiten von Schriftstellerkollegen zu lesen versteht.

Auf diese Weise wird den Lesern eine Art Plattform bereitgestellt, auf der sie wie auf einem Aussichtsturm von Fernglas zu Fernglas wandern, um die entsprechenden Sehenswürdigkeiten der Umgebung zu entdecken und genauer wahrnehmen zu können. Eröffnet wird das Panorama durch den Blick von drei Freunden, Alexander Weicker, Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht, den die „Förderer auf dem Theater“ fortsetzen, konkret: Moritz Seeler, Hannes Küpper, Ernst Joseph Aufricht. Der Seitenumfang der entsprechenden Darstellungen entspricht dabei konsequent der Bedeutung der einzelnen Personen für das Leben und Werk Marieluise Fleißer



ers. Der Chronologie entsprechend, folgt dem Kapitel „Das Feuilleton nimmt sie in Besitz“ und den Auftritten Iherings, Kerrs, Pinthus', Polgars, Benjamins, Diebolds, das private mit dem späteren Ehemann Bepp Haindl. Wenn auch im nächsten Kapitel „Kollegen und Weggefährten“ nur Männer, nämlich Richard Friedenthal, Bodo Uhse, Erich Kästner, Joachim Maass, David Luschkat, Hermann Kesten, Wolfgang Weyrauch, Erich Kuby Erwähnung finden, bleibt die Frage des geneigten Lesers oder der geneigten Leserin nicht aus: Und wo bleiben die Frauen? Die Antwort folgt auf dem Fuß, wenn Hiltrud Häntzschel das Verhältnis der Ingoldstädter Autorin zu ihren weiblichen Kolleginnen erörtert. Denn abgesehen von Anna Seghers herrscht Schweigen, und dies erstaunt wohl niemand, denn auch „die Fleißerin“ – sie übernahm gerne Brechts Wortwahl – erkannte: „Ich schreibe keine ‚Frauenbücher‘!“.

Ist diese Frage geklärt, überrascht der fortgesetzte Reigen an Männernamen kaum. Eher überraschend bleibt die Reihenfolge, denn auf die Lobeshymnen der Dichterkollegen Thomas Mann, Robert Musil, Hermann Hesse, Hans Henny Jahn, Gottfried Benn, Wilhelm Lehmann folgt erst jetzt das Kapitel Hellmut Draws-Tychsen unter dem Zitat „Er ist, auch wenn er schläft, ein Diktator“. Und zu dieser Einsicht soll auch der Leser kommen, denn zuvor hat er bereits schrittweise den negativen Einfluß dieses Herrn auf die Autorin erfahren, sei es im Kapitel Brecht, sei es im Kapitel Haindl. Streng der Chronologie folgend, schließen die Kapitel Georg Hetzelein, der Malerfreund, die Kollegen der Bayrischen Akademie, Georg Britting, Curt Hohoff, Wolfgang Koeppen, Joseph Breitbach, Günter Eich sowie die „Söhne“: Rainer Werner Fassbinder, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz den Band ab.

Blickt man auf diese dreizehn Kapitel zurück, so ist unschwer zu erkennen, wo die Schwerpunkte dieses Bandes liegen. Es sind die 20er Jahre, letztlich die Jahre 1925-1934, in denen Marieluise Fleißer im literarischen Leben der Zeit präsent war und eine Rolle spielte. Insofern bleiben die Ingoldstädter Kinder- und Jugendjahre im Dunkeln wie auch der Lebensabend in der bayrischen Provinz. Das Leben vor der

Schriftstellerin bleibt ebenso ausgeblendet, wie das Leben nach den Publikationen der 20er Jahre. Unfreiwillig komisch liest sich daher der Satz: „Am 3. März 1923 wird Marieluise Fleißer Schriftstellerin. In Stefan Großmanns liberaler Wochenschrift ‚Das Tage-Buch‘ erscheint durch Feuchtwangers Vermittlung ihre erste Erzählung: ‚Meine Zwillingsschwester Olga‘.“ Mit Karl Valentin lässt sich dazu nur sagen: „Des müßt scho gehen, aber des geht net.“ Man wird nicht an einem Tag und dadurch, dass an diesem ein Text publiziert wird, Autor. Noch jede Geschichte hat auch ihre Vorgeschichte, die mitunter nicht vergessen werden sollte.

Hierin liegt dann auch ein gewisses Manko in der überaus lesenswerten Geburtstagsgabe, denn der Eindruck drängt sich auf, die Konzentration auf die erfolgreichen Jahre habe die beiden Ausstellungsmacherinnen so viel Energie gekostet, dass für die Jahre davor und danach nur noch wenig übrigblieb. Insofern hätten wir auf die beiden letzten Kapitel gerne verzichtet, denn deren Qualität fällt gegenüber den vorangegangenen deutlich ab, und es ist ihnen anzumerken, dass zu einer angemessenen Darstellung, wie sie die übrigen Kapitel stets kennzeichnet, noch viele Recherchen nötig gewesen wären. Es spricht jedoch für den Band, dass er aus seinen Präferenzen keinen Hehl macht, weshalb den Reigen fremder Stimmen keineswegs die „Söhne“ beenden dürfen, sondern ein Autor der Weimarer Republik. Mit Bernard Guillemins Brief, so ist unschwer zu erkennen, möchte die Herausgeberin auch ihren Wunsch zum Ausdruck bringen, dass es nicht das Schlechteste gewesen wäre, wenn sich Marieluise Fleißer an den Rat des Kritikers gehalten hätte, und mitunter ihr Erzählmilieu um jenes der Großstadt ergänzt hätte. Vielleicht wäre ihr Leben dann anders verlaufen, wir wissen es nicht. Was wir allerdings nun genauer wissen, dank der genauen Recherchen der beiden Frauen, ist die Tatsache und die Formen, wie sehr Marieluise Fleißer ihr Leben interpretierte, etwa bezüglich eines angeblichen Schreibverbots in den Jahren nach 1933, während sie in Wirklichkeit Mitglied der Reichsschrifttumskammer war und zweimal ausdrücklich darum bat, nicht ausgeschlossen zu werden. Auf die „literarischen“ Vorlagen aus Ingoldstadt,

die so manche Interpreten gerne aufgriffen, wird in diesem Band gerne verzichtet und der Blick auf die Tatsachen gelenkt, die nicht selten den Fleißerschen Kommentaren widersprechen. Diese Widersprüche zwischen den Realitäten und den Wahrnehmungen der Schriftstellerin belegen Hiltrud Häntzschel und Ingrid Eiden eindrücklich, so dass die Charakterstruktur sowie die Abhängigkeiten der Marieluise Fleißer erkennbar werden, und nicht zuletzt deutlich werden kann, dass Bertolt Brecht keineswegs das Monster war, das diese Frau so einfach „sitzen ließ“. Von daher ist auch der abschließende Blick auf die Rückseite des Bandes das Gegenstück zum Titelblatt. So negativ der Einfluss Drawstychsen auf das Schaffen der Fleißerin war, und diesen Nachweis eindrücklich erbracht zu haben ist nur eines der vielen Verdienste des Bandes, so positiv muss jener Brechts gesehen werden. Und dies wusste niemand besser als die Ingolstädterin selbst, obgleich ihre literarischen Texte ein anderes Bild vermitteln. Deshalb der bewundernde Blick im Alter auf das Foto des jungen Brechts, dem sie so viel verdankte und den sie gleichwohl unter dem Einfluss Drawstych-

sen aus ihrem Leben strich. Es gehört mit zu den Trouvaillen dieses Bandes jenen Tiefstand ausgelotet zu haben, auf den Marieluise Fleißer in diesen Jahren sank, als sie ihren Verlobten als „größten lebenden Lyriker“ pries, und die Zeitschrift „Bücherwurm“ 1933 just dieses Votum einem Gedicht des Dichters gegenüberstellte. Und wäre etwas für eine Neuauflage des Bandes zu verändern, so wäre der Rezensent dankbar dafür, wenn zum beigefügten „Verzeichnis der ausgestellten Stücke“ und dem Faksimile des vierten Beiblatts der Morgenausgabe des „Berliner Tageblatts“ auch ein Heftchen mit den Transkriptionen der handschriftlichen Dokumente zur Verfügung stünde. Denn allzu gerne wüsste er die Titel jener grandiosen Bücher, die Drawstychsen Ende 1932 notierte und seine Verlobte im „Tage-Buch“ dann als ihre Leseempfehlungen ausgeben sollte.

**„Diese Frau ist ein Besitz“. Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. Zum 100. Geburtstag. Bearbeitet von Hiltrud Häntzschel, Marbacher Magazin, Sonderheft 96/2001, 178 S. 10 € (ISBN 3-933679-56-7).**

## **„1929 – ein Jahr im Fokus der Zeit“: oder wie unterbelichtet heute das Jahr erscheint**

Von Dieter Wöhrle

Bücher, die schlicht und einfach eine Jahreszahl im Titel nennen, scheinen in Mode zu kommen. Im Falle Hans-Ulrich Gumbrecht war die Überraschung allerdings groß, als dieser ausgerechnet das Jahr 1926 wählte, um den Versuch zu unternehmen, ein Jahr so vorzustellen, dass der Leser am Ende glaubt, in diesem spazierengehen zu können und es im Zuge der Lektüre hautnah zu erleben. „In 1926“ lautete daher konsequenterweise das Original, das 1997 auf Englisch erschien, ehe es vier Jahre später unter dem Titel „1926. Ein Jahr am Rand der Zeit“ auf Deutsch zu lesen war. Die Herausgeber des Ausstellungsbuches „1929. Ein Jahr im Fokus der Zeit“ ahnten wohl den möglichen Einwand, sich allein in fremden Fahrwassern zu bewegen, weshalb sie in der Vorbemerkung glaubhaft versichern: „Die Ausstellungsmacher dechiffrieren keine Codes, vielmehr beschreiben sie das An-

schaubare, das sinnlich Vorzeigbare des Jahres. Sie orten den Fokus der Zeit inmitten von 1929 und nicht am Rand der Zeit. Sie planten ihre Ausstellung schon, bevor Hans Ulrich Gumbrecht sein Buch in Amerika herausbrachte. Die Fokussierung eines Jahres, wie sie auch Felix Philipp Ingold mit seinem Buch über 1913 in Rußland vorgenommen hat, scheint einem Interesse unserer Zeit zu entsprechen.“ Dies mag man gerne glauben, und es wäre auch keine Schande gewesen, aufgrund eines informativen Buches über das Jahr 1926 ein neues, gleichfalls faszinierendes über das Jahr 1929 vorzulegen, schließlich widmet der Chronik Verlag jedem Jahr dieses Jahrhunderts einen meist knapp 250-seitigen Band. Oder eine Publikation im Stile Ingolds, dessen Studie „Der große Bruch Rußland im Epochenjahr 1913“ detailliert nachzeichnet, warum gerade dieses Jahr in „Kultur, Gesellschaft,

Politik“ – so der Untertitel – zum „Epochenjahr“ wurde. Dessen Dreischnitt, nach einer Beschreibung des zentralen Themas in 37 Kapiteln folgt eine Chronologie der Ereignisse, der sich dann der Abdruck wichtiger und vergessener Dokumente sowie Erinnerungen, Tagebücher, Aufzeichnungen aus dem Jahre 1913 anschließen, hätte sich auch für eine Darstellung des Jahres 1929 angeboten, wengleich der Charakter eines Epochenjahrs für das Jahr 1929 wohl mehr als zweifelhaft erscheint. Und dies obwohl die „Literarische Welt“ just im ersten Heft des Jahres 1930 zahlreiche Persönlichkeiten darum bat, das Jahr „1929 in der Weltgeschichte“ einzuordnen, wobei es unter anderem etwa um die konkrete Frage ging: „Glauben Sie, daß im Jahre 1929 etwas weltgeschichtlich Wichtiges geschehen ist? Und was?“ Von solchen Ereignissen, geschweige denn von den Antworten der Herren Heinrich Mann, Johannes Becher, Arnold Zweig, um nur einige der bekannten Namen zu nennen, liest man in dem Ausstellungsbuch, das sich anschickt „Ein Jahr im Fokus der Zeit“ vorzustellen, leider nichts. Dies ist insofern mehr als enttäuschend, hatten die beiden Herausgeber Ernest Wichner und Herbert Wiesner, unter Mitarbeit von Lutz Dittrich scheinbar mehr als fünf Jahre Zeit, nimmt man die expliziten Zeitangaben in der Einleitung ernst, um das Buch „1929“ und die ihm zugrundeliegende Ausstellung zu erarbeiten. Insgesamt fällt das Ergebnis überaus mager aus, und dies keineswegs nur im Vergleich zu den Studien Gumbrechts und Ingolds, sondern auch zur „Chronik 1929. Tag für Tag in Wort und Bild“ sowie den zahlreichen Text- und Bildbänden zur Kultur der Weimarer Republik oder ganz speziell des Berliners Leben in dieser Zeit.

So scheitern die Autoren nicht nur an der selbstgehängten Latte, sich in einer Reihe mit Gumbrecht und Ingold zu sehen. Denn bereits ein oberflächlicher Blick in die drei Studien zeigt, und die genaue Lektüre macht es dann sehr deutlich, dass mit diesem Ansinnen Äpfel nicht allein nur mit Birnen verwechselt werden, sondern Obst, Gemüse, Fleisch und Fisch in einen Korb geworfen werden, frei nach dem Grundsatz: essen kann man ja schließlich alles. Insofern sollte das entscheidende Charakteristikum von Gumbrechts

Arbeit nicht vergessen werden, dass er sich bewusst jeglicher bildlichen Illustration verweigert, und daher sich kein einziges Bild in seinen Ausführungen findet. Dies überließ er den begleitenden Ausstellungen in Zürich und Basel. Ingold hingegen versteht seinen Band nicht zuletzt auch als informativen Materialienband, weshalb dem Abdruck der Manifeste, Programme und Traktate eine so wichtige Rolle zukommt, sind sie doch die Bausteine, mit denen er sein Haus mauert. Genug der Vergleiche, denn sie führen letztlich weg von der alles entscheidenden Frage, warum das Buch „1929“ so enttäuscht? Es ist der Anspruch, „ein Jahr im Fokus der Zeit“ nachzeichnen zu wollen, „das, was 1929 ausmacht, für die Signale, die das Jahr gesetzt hat und für die Impulse, die es ausstrahlt“, der zwar formuliert, aber nicht erfüllt wird, da die entscheidenden Quellen, Materialien, Dokumente, letztlich die profane „Zeit“ fehlt. Denn in den dreizehn Kapiteln finden wir weniger das Jahr wieder, quasi im Fokus einer Vielzahl von Zeitzeugen, sondern einmal mehr fast ausschließlich nur die inzwischen sanktionierten kulturellen Höhepunkte, zumal die heutige Perspektive gegenüber der damaligen eindeutig dominiert. Der Blick in die leicht greifbaren Bücher ersetzt das mühselige Blättern der Zeitungen, der Kataloge, die schwierige und zeitraubende Recherche von Zeugnissen aller Art aus dem Jahre 1929. Konkret bedeutet dies, wir begegnen Alfred Döblins Klassiker Berlin Alexanderplatz, einschließlich seiner verschiedenen Medienverwertungen, diversen Rundfunkarbeiten bekannter Autoren wie z.B. Bertolt Brecht und Friedrich Wolf. Das Theater dürfen wir mit Brecht, Piscator, Mehring, Wolf und Lampel kennenlernen, inklusive dem Phänomen „Zeitstück“ mit anschließenden Zensurmaßnahmen und Verboten. Und was für das Theater recht ist, ist auch für den Roman und die literarischen Zeitschriften billig. Name dropping all over. So wird das Alphabet der bekannten Namen durchbuchstabiert, auf dass im Register ja keiner fehle und am Ende es dann doch viele sind. Überschriften der Kapitel markieren das Thema und lassen die entsprechenden Berühmtheiten ahnen, etwa „Im Westen viel Neues“ – Remarques Roman lässt grüßen, „Vierfaches Hurra auf die Nobel-Stiftung“ – Thomas Mann hat es end-

lich geschafft, „Ein Film gegen Heinrich Mann!“ - der unaufhaltsame Aufstieg der Marlene Dietrich, „Die Zeit schreit nach Satire“ – Tucholsky und die Kabarettisten der Zeit. Anscheinend merkten auch die Ausstellungsmacher, dass ihr Thema samt ihrer Darstellung unter der Hand von einem angestrebten gigantischen Zeitpanorama zu einer mickrigen Skizze der literarischen Landschaft schrumpfte. Daher füllten sie kurzerhand das letzte Kapitel mit all dem, was keinem der vorigen Abschnitte so einfach zugeordnet werden konnte, und das ihnen bei ihren Recherchen gleichwohl in die Hände fiel. Unter der Überschrift „Das schöne Leben“ lesen wir dann Alfred Döblins kurzweiliges Porträt der Berliner, abgedruckt im Ball-Almanach des Vereins „Berliner Presse“ anlässlich des Presseballs am 26. Januar 1929 – ein echtes Fundstück! –, der sich weitere Beschreibungen dieses Frauentyps anschließen. Diese Texte, von Franz Hessel bis Erika Mann, lesen sich durchaus amüsant, doch einmal mehr sind es die bekannten Namen, die hier zu Wort kommen, und nicht die zahlreichen namenlosen, heute weitgehend unbekanntes Journalisten, Kritiker und Autoren, die in den Massenblättern schrieben. Wie viele Leser fanden die Beiträge in der deutschen Ausgabe der Zeitschrift „Vogue“. Warum dürfen wir keine No-Name-Artikel lesen, etwa aus dem „UHU“, der „Berliner Illustrierten Zeitung“, dem „Querschnitt“, um auch nur einmal mehr die gängigen Illustrierten zu nennen, ganz zu schweigen von den vielen weniger bekannten? Weshalb müssen wir uns mit den Memoiren von Harry Graf Kessler und Textauszügen von Franz Hessel und anderen vertrauten Namen zufrieden geben? Hatte nicht Walter Benjamin, der heute gerne als Säulenheiliger der Literaturkritik zitiert wird, schon 1929 dazu aufgefordert, das Buch als „Gebrauchsgegenstand“ zu begreifen und sich nicht zuletzt auch den Romanen zu widmen, die im wahrsten Sinne des Wortes verschlungen wurden, entsprechend dem Motto: „Studieren wir an ihnen die Nahrungsmittelchemie der Romane!“ Und lässt sich das Phänomen der „Angestellten“ wirklich nur mit Hilfe von Kracauers gleichnamiger Artikelserie und anschließendem Buch darstellen? Ist der Tertiärblick tatsächlich so spannend, und könnte es nicht viel effektiver sein, die primären Quellen selbst

zu präsentieren und nicht allein die vielfach publizierte Deutung durch den Soziologen. Von der Gesellschaft, von der Ökonomie und auch von der Politik des Jahres 1929 erfährt man herzlich wenig; zwar kommen die Autoren nicht umhin, der „Weltwirtschaftskrise“ auch ein Kapitel zu widmen. Doch die zwei Seiten – dem Kapitel „Alexanderplatz – ein Text und viele Baustellen“ sind hingegen satte 14 gewidmet – unter dem Motto „Krise und Crash“ lassen einmal mehr nur einen Literaten zu Wort kommen: merkwürdigerweise ist dies ausgerechnet Ödön von Horváth und dessen Bericht von der Weltausstellung in Barcelona in seinem Roman Der ewige Spießer. In dieser Textpassage muss man schon mit der Lupe nach einer Beziehung zum Börsenkrach und seinen Auswirkungen suchen. Ansonsten herrscht Schweigen und wer erwartet hatte, hier fände sich eine sozio-ökonomische, gesellschaftspolitische Analyse dieses folgenreichen Ereignisses, wird einmal mehr enttäuscht.

Lautete der Titel des Buches und der Ausstellung bescheiden „1929: Das Jahr im Spiegel ausgewählter Künste“, viele andere, einfachere Überschriften sind denkbar, schlicht einer, der erst gar keine Erwartungen eines Porträts aufkommen lässt, in dem der Sport eine ebenso wichtige Rolle wie der Theater- oder Kinobesuch spielt, das der Mode einschließlich dem Alltagsleben ebenso viel Platz einräumt wie den Büchern und den literarischen Zeitschriften, man könnte zufrieden sein, wengleich sich auch dann die Zahl der Novitäten, unbekannter Dokumente in diesem Ausstellungsbuch in Grenzen hält. Aber einen Zeitspiegel zu suggerieren, in dem eigentlich fast alles außer den schönen Künsten fehlt und in dem fast nichts von all dem vorkommt, was ein „normaler und interessierter Zeitgenosse“, egal ob männlich oder weiblich, durch eine tägliche Zeitungslektüre oder durch das Abonnement einer der zahlreichen Magazine erfuhr, was dieser beim Besuch eines Kaufhauses, einer Vergnügungsstätte wie etwa des Berliner Sportpalastes oder zahlreicher anderer Orte des täglichen Lebens erlebte, ist sehr, sehr ärgerlich. Kurzum, die Lektüre des Bandes ist deshalb so unerfreulich und langweilig, weil er etwas verspricht, vollmundig ist die Rede vom letzten „Jahr vor 1933. Differenzierter ließe sich sagen:

es ist das letzte Jahr vor 1932, dem viele Entscheidungen vorwegnehmenden Vorabend der deutschen Katastrophe“, und dabei all diese hehren Ziele nicht einlöst. So bleibt am Ende die einfache Frage, ob ein ästhetischer und intellektueller Mehrwert dieser Publikation gegenüber der „Chronik 1929“ besteht und vor allem, worin sich dieser zeigt. Die Antwort fällt leider negativ aus, ganz zu schweigen von den Einsich-

ten, die eine Lektüre von Gumbrechts oder Ingolds Büchern ermöglichen.

**1929 – Ein Jahr im Fokus der Zeit. Ausstellung und Katalog: Literaturhaus Berlin 2001, erarbeitet von Ernest Wichner und Herbert Wiesner unter Mitwirkung von Lutz Dittrich, 288 Seiten, zahlreiche Abbildungen. ISBN 3-926433-27-2, broschiert 18 €.**

## Der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts?

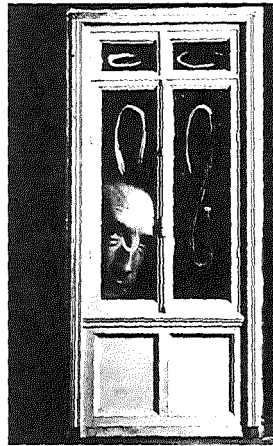
Von Dieter Wöhrle

„Die Gefahr besteht immer, dass man dem un-mittelbaren Publikum gefällt, das einen umgibt, einen aufnimmt, einen schließlich feiert und Erfolg verabreicht und [...] all das Übrige. Vielleicht wird man im Gegenteil, fünfzig oder hundert Jahre warten müssen, um sein eigentliches Publikum zu treffen, aber dieses Publikum allein ist es, das mich interessiert.“ Stammt dieses Zitat von einem wirkungsvollen Theatermann dieses Jahrhunderts oder von einem Künstler, dessen Einfluss sich keineswegs auf diesen Zeitraum beschränkt, und wem steht ein solcher Superlativ besser zu Gesicht, Bertolt Brecht oder jenem Mann, dem jetzt eine große Ausstellung in Basel und ein ebenso informativer wie schön gestalteter Katalog gewidmet ist: Marcel Duchamp. Zwar stellt Dieter Daniels in seinem Beitrag zum Katalog noch die Frage, „Marcel Duchamp – der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts?“, und leitet seine Überlegungen mit dem obigen Zitat ein, doch an der positiven Antwort lässt er kaum einen Zweifel. Insofern löst der heutige Interpret just das Urteil Duchamps ein, das dieser 1955 formulierte und das Bertolt Brecht damals ebenfalls hätte formulieren können, denn mit dem Publikum war auch er alles andere als zufrieden.

Was hier als bloßes Gedankenspiel erscheint, Zitate einem anderen Verfasser zuzuordnen, führt

allerdings bereits ins Zentrum der Gemeinsamkeiten der zwei Künstler: beide hatten in Sachen Copyright ein eher laxes Verhältnis, und so griffen beide gerne in ihren Arbeiten auf Vorgefertigtes zurück, setzten eher auf das Teil als das Ganze und montierten gerne verschiedenste Materialien. Insofern verwundert es, dass von einer gegenseitigen Kenntnisnahme kaum etwas überliefert ist. Aber das Schweigen Brechts – das Register der Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe kennt den Namen Duchamp ebensowenig wie die Dokumentation „Bertolt Brecht – Über die bildenden Künste“, die Jost Hermand zusammengestellt – sollte keineswegs bedeuten, dass er den französischen Künstler (1887-1968) nicht kannte oder zur Kenntnis nahm. Und was in dessen Œuvre alles zu entdecken ist, das zeigt der Katalog auf eindrucksvolle Weise, indem kunsttheoretische Analysen sich mit Interviews abwechseln; dadurch wird das mitunter harte Brot der Exegese, an dem sich nicht wenige Leser zuweilen die Zähne ausbeißen werden, durch die konkreten Überlegungen der Akteure ergänzt. Deren

Überlegungen geben den ausgestellten Werken jene Würze und Lockerheit, die ihnen eigen ist, als sie entstanden, weshalb es keineswegs überrascht, dass Duchamp in dem Gespräch mit Philippe Collin 1967 so gerne zur Vokabel „einfach“ greift, wenn er sein erstes „Ready-made“ be-



Marcel Duchamp durch das Fenster seines Werkes *La Bagarre d'Austerlitz*, fotografiert von Man Ray, 1966, aus: „Übrigens sterben immer die anderen“ – Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950, Museum Ludwig, Köln 1988, Frontispiz.

schreibt: „Die erste Sache war ein Fahrradrad, das ich einfach nur auf einen Küchenschemel stellte und zusah, wie es sich drehte. Also das war mehr als nur das Ready-made, nämlich die Tatsache, dass es sich drehte, daß heißt, die Bewegung war eingeschlossen in der Idee des Ready-made, und das ist eine der ersten Sachen, die Bewegung, die mich interessiert.“ Was Duchamp alles unternahm, um anschaulich zu machen, welche Bedeutung der Bewegung, der Beschleunigung und dem Tempo in den Künsten und in der Realität zukommt, und wie sehr sich die Wahrnehmung der Wirklichkeit stets ändert und sich das Leben beständig im Fluss befindet, lässt sich anhand seiner Werke detailliert nachvollziehen. Zu entdecken ist dabei neben dem Künstler auch die Person Duchamp, die vom Spiel im Allgemeinen, vom Spiel mit Worten im Konkreten ebenso fasziniert war wie vom Thema Erotik. In der Gegenüberstellung von Kunst und Kommentar bei der Präsentation der Arbeiten Duchamps im Katalog, seien es Passagen aus seinen Briefen, Interviews mit ihm oder Kommentare von ihm selbst, wird zweierlei deutlich: Worte vermögen zuweilen zwar die künstlerischen Gegenstände erhellen, doch mitunter werden sie der Komplexität der Objekte keineswegs gerecht. Von da-

her entspricht diese Darstellung auch nicht zuletzt einer Prämisse von Duchamps Kunst, wonach das Publikum und seine Betrachtungsweise immer schon Teil der Kunst sei, und sich die Kunstwerke weniger als autonome verstehen lassen als vielmehr im Kontext einer Wahrnehmungsgeschichte, welche stets das Verhältnis von Kunst und Leben reflektiert. Letztlich stellt Marcel Duchamp in seiner Kunst auch mehr Fragen, als er Antworten gibt, und dies entsprechend in den Mittelpunkt gerückt zu haben ist sicherlich das große Verdienst der von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung und den sie begleitenden Katalog. Und so lässt sich am Ende nochmals fragen, von wem der Ausspruch sein soll: „Ich habe mich gezwungen, mir selbst zu widersprechen, um zu vermeiden, dass ich meinem eigenen Geschmack nachfolge.“ Und wer hielt fest: „Die großartigste Eigenschaft des Menschen ist die Kritik, sie hat die meisten Glücksgüter geschaffen, das Leben am besten verbessert.“ Duchamp oder Brecht – das ist hier die Frage?

**Marcel Duchamp. Hrsg. Museum Jean Tinguely Basel. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, 232 S. mit 230 Abb., davon ca. 70 farbig, 49,80 €.**

## Mitteilungen

### Aufgelesen – BB im Boulevard-Dschungel

In einer bunten Gazette namens „Gala. Die Leute der Woche“, Nr. 22 vom 23. 6. 2002 gibt es eine Rubrik „Backstage“, an die sich diesmal die Klatschkolumnistin Hili Inghoven mit ihrer Recherche zu „Atlantic Affairs“ heranwagt. Dort stellt sie ein neues Multimediaprojekt des bekannten, nunmehr älter gewordenen deutschen Sängers Udo Lindenberg vor. Unter dem Titel „Ich hatte einen Traum...“ erzählt sie den Lesern des Blatts, was das denn nun zu bedeuten habe. „Atlantic Affairs“ ist ein Musical, bei dem Lindenberg Exilanten der NS-Zeit – wie Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Kurt Weill, Marlene Dietrich, Lion Feuchtwanger u. v. a. – wieder aufleben lässt. Wichtiges Requisit sind 20 Koffer von 20 Deutschen,



Foto: Gala, Nr. 22, S. 83

die damals nach Amerika emigrieren mussten. So engagiert und ambitioniert dieses Projekt von Udo Lindenberg ist, so schwachsinnig ist die Erklärung der „Journalistin“ zu den einzelnen Exilanten. In einer Auswahldokumentation der „Künstler im Exil“ heißt es bei Bertolt Brecht:

„Der Schriftsteller emigrierte 1933 zunächst nach Dänemark und von dort aus 1941 in die USA. Im Gegensatz zu vielen anderen Intellektuellen, die nach der Flucht aus

Deutschland wie erstarrt sind, bleibt Brecht in der Emigration sehr produktiv und schreibt unter anderem seinen größten Erfolg, die ‚Dreigroschenoper‘.“ Soviel zum Thema Glaubwürdigkeit der reichhaltigen Regenbogenpresse. Jeden weiteren Kommentar schenken wir uns.

# Termine

## Augsburg, Barbara-Saal

**8.9./20 Uhr** **Koloman Wallisch Kantate**, einstudiert von Kindern und Jugendlichen aus Bremen, Hamburg und Niedersachsen. Leitung: **Roter Pfeifer Bremen**, Beratung: **Manfred Wekwerth**, Schirmherrschaft: **Hanne Hiob**. Als Brecht 1947 aus dem Exil zurückkehrte, hatte er die *Koloman Wallisch Kantate* im Reisegepäck. Ihre ersten Verse waren 1934 verfasst worden. Er zeichnet darin die Geschichte dieses von den Arbeitern geliebten und von den Oberen gehassten sozialdemokratischen Parteisekretärs Koloman Wallisch und seiner Gefährten zwischen dem 12. und 19. Februar 1934 nach. Es sind Kinder und Jugendliche aus Bremen, Hamburg und Niedersachsen, die



sich 2001 zusammen mit dem Roten Pfeifer Bremen und einem fünfzehnköpfigen Orchester erstmals an die Bühneneinrichtung von Brechts weitgehend unbekannter Kantate gewagt haben, weil sie ihnen Mut gemacht hat. Auch den Mut – damit Fragen aufwerfen zu wollen, die momentan nicht in Mode sind: Soll man kämpfen, ohne die Sicherheit zu siegen? Ist alles zu Ende, wenn man verloren hat? Kann aus der Niederlage Sieg entstehen?

**Nähere Informationen:**  
Brecht-Shop Augsburg  
Obstmarkt 11  
86152 Augsburg  
Tel.: 0821 – 51 88 04 /  
Fax: 0821 39 136

## Literaturforum im Brecht-Haus

### Veranstaltungen Juli - September 2002 (Auswahl)

**11.7./20 Uhr** Musikalisches Programm: **Gruppe Hörsturz** spielt „Dreigroschenoper“ mit **Hubertus Hildenbrand** (Gitarre) **Maciej Domaradzki** (Bass) und **Reinhard Brüggemann** (Schlagzeug). Die neue musikalische Faszination 1925 hieß Jazz; sie ließ weder Brecht noch Weill kalt – z.B. „Dreigroschenoper“ 1928. Dass die Gruppe Hörsturz die Musik dieses Stücks – erstmals als Ganzes – auf die Plattform des zeitgenössischen Jazz 2002 hebt, macht die Sache erneut spannend. An der kollektiven, improvisierenden Interpretation von Hörsturz hätte Brecht seinen Spaß...

**16.7./20 Uhr** Vortrag: **Richard Faber**: „Brecht, Grimms Märchen und die Bibel“. „Sie werden lachen – die Bibel.“ Dass Brechts Antwort auf die Frage nach seiner Lieblingslektüre mehr als ein Witz war, hat sich inzwischen herumgesprochen. Aber Brecht und Grimms Märchen? Nun, auch diese waren weit hin Lehrdichtung, nicht nur der Bibel, sondern auch der Antike und Aufklärung verpflichtet. Der Brecht-Freund Benjamin wusste darum.

**Erwin Strittmatter zum 90. Geburtstag**  
22. 7. - 26. 7. 2002

**16.7./20 Uhr** Gespräch: „Nachdenken über Erwin Strittmatter“. Gesprächsrunde mit **Hubertus Giebe** (Maler, Dresden), **Winfried Ziemann** (Buchhändler, Buxtehude), **Jo Baier** (Regisseur von *Der Laden*, München). Moderation **Paul Werner Wagner**. Am 14. August dieses Jahres wäre Erwin Strittmatter neunzig Jahre alt geworden. „Einen Erzähler wie Strittmatter hatte die ostdeutsche Literatur kein zweites Mal. Und die westdeutsche? Mit dem Blick auf Böll und Grass, Lenz und Walser wurde die westdeutsche Literaturwelt blind für den Erzähler aus dem Brandenburgischen und Märkischen. Da tausendfache Übertreibungen nicht die tägliche Praxis der DDR waren, galt Strittmatter als Strittmatter und wurde nicht als der Fontane des 20. Jahrhunderts ausgerufen. Wer war Erwin Strittmatter? Es scheint so, als wüssten alle alles über den Erzähler aus Passion. Seine Bücher führen durch seine Biografie. Sie bringen Zweifler zum Schweigen. Der Märker

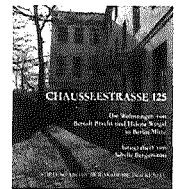
verstand sein Handwerk. Als Pferdezüchter ebenso wie als Parade-Reiter des Pegasus.“ (Bernd Heimberger, Berliner LeseZeichen)

**23.7./20 Uhr** „Gesellenjahre bei Brecht“, Gespräch und Filmausschnitte zu *Katzgraben*. **Paul Werner Wagner** im Gespräch mit **Günther Drommer, Simone Barck und Käthe Reichel**. „Während meiner Gespräche mit den Mitarbeitern der Dramaturgie fühlte ich mehr als einmal, wie Brecht mich ganz scharf – mit einem Blick von der Schnelligkeit eines Kamera-Schlitz-Verschlusses – beobachtete. Dieser Blick hatte etwas Abschätzendes und Aufforderndes zugleich. Ich sollte ihn später noch oft beobachten können. Ähnlich mag ich wohl auch Brecht beobachtet haben, wenn er mit anderen sprach. Wir belauerten uns (im guten Sinne) gegenseitig.“ (Erwin Strittmatter über seine erste Begegnung mit Brecht im Mai 1952) **Günther Drommer**, Autor der ersten Strittmatter-Biografie *Des Lebens Spiel* und **Simone Barck**, Literaturwissenschaftlerin am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, sprechen über die Freundschaft zwischen Strittmatter und Brecht. Im An-

schluss werden Ausschnitte aus *Katzgraben* in einer Inszenierung des Berliner Ensembles von 1957 gezeigt.

**23.9./20 Uhr** Lesung: **Ekkehard Schall** liest aus seinem *Buckower Barometer*. Mit den Buckower Elegien schuf Bertolt Brecht eine einzigartige Synthese von klassischer Antike und politischer Gegenwart. Fünfzig Jahre später folgt ihm Ekkehard Schall mit seinen Gedichten in die Märkische Schweiz, wo Haus und Umgebung – so Brecht – „ordentlich genug“ seien, dass er wieder im Horaz lesen könne. Auch in den Gedichten Ekkehard Schalls erscheint der Landstrich nahe Berlin „ordentlich“: Da gibt es die Seen, die Apfel- und Kirschbäume, das beschauliche Leben in Haus und Garten – doch die Natur ist aus dem Gleichgewicht geraten, der Mond zieht seine Kreise nun anderswo.

Nähere Informationen:  
Literaturforum im Brecht-Haus,  
Chausseestraße 125,  
10115 Berlin  
Tel./Fax: 030 – 28 22 003  
web: [www.lfbrecht.de](http://www.lfbrecht.de)  
e-Mail: [info@lfbrecht.de](mailto:info@lfbrecht.de)



## BrechtWeigelHaus Buckow

### Literatursommer 2002 – Auswahl (25 Jahre BrechtWeigelHaus)

**7.7./16 Uhr** Premiere: *Die Utopie der Rosa Luxemburg*. Wort und Gesang: **Johanna Arndt, Thea Dorn**, Klavier: **Christiane Obermann**. Briefe und Reden – Lieder nach Texten von Bertolt Brecht und Kurt Tucholsky in Vertonung von Hanns Eisler.

**20.7./20 Uhr** *Lange Nacht*. Kooperationsveranstaltung mit dem Amt Märkische Schweiz  
**21 Uhr** Das gibt's nur einmal. **Scarlett, O' Jürgen Ehle** und **Matthias Binner** mit Liedern des Filmkomponisten Werner Richard Heymann.

„Ein Freund, ein guter Freund“, „Irgendwo auf der Welt“, „Das ist die Liebe der Matrosen“ – Ein Abend voller Welthits und Weltaufführungen.



**23 Uhr** *Romantische Liebeslieder – Liebes Lieder der Romantik*. Lieder und Balladen von und mit **KO. J. Kokott**. *Interpretationswerkstatt. Vom Bänkellied zum Brecht-Song*. Dozentinnen: **Johanna Arndt** (Theaterpädagogin), **Inka Drude** (Diplomklavierpädagogin) – 21.7 – 28.7.

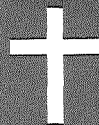


**21.7./19 Uhr** Eröffnungskonzert der Dozentinnen.

**28.7./19 Uhr** Abschlusskonzert mit den TeilnehmerInnen der Werkstatt.

**1.9./16 Uhr** *Theater 89. Ein Kind unserer Zeit* von Ödön von Horváth. Monolog gespielt von **Ekkehard Schall**. Hans-Joachim Frank (Regie), Anne-Kathrin Hendel (Bühne und Kostüme), Jörg Mihan (Dramaturgie).

# Augsburger Hohes Friedensfest



## Veranstaltungen

Juli – August 2002

- 7.7.** **Sumaya Farhat-Naser**  
Reden über Frieden und Toleranz  
*Theater Augsburg, 11 Uhr*
- 8.7.** **»Verurzelt im Land der Olivenbäume«**  
Sumaya Farhat-Naser liest aus ihrem neuen Buch  
*Kulturhaus abraxas, 20 Uhr*
- 1.8.** **Ausstellungsprojekt im Zeughaus**  
**Irwin Dermer** – »Voyageur«  
Fotografien aus Afghanistan: 1973  
**Isabelle Eshragi** – »Das Sichtbare und das Verborgene«  
Fotografien aus dem Alltagsleben im Iran  
**Florian Frohnholzer** – »PROPAGANDAPOKALYPSO«  
Multimediale Installation: Realität und Fiktion nach  
dem 11. September 2001  
*Zeughaus, Toskanische Säulenhalle, bis 01.09.02*
- 3.8.** **SAID**  
Lesung des Schriftstellers und Chamisso-Preisträgers  
mit Lyrik und Prosa  
*Lutherhöfle der Annakirche, 20 Uhr*
- 7.8.** **Armenian Navy Band**  
Avantgarde-Folkmusic, Ethno-Jazz  
Friedensnacht: Open-Air Konzert  
*Rathausplatz, 21 Uhr*
- 8.8.** **Festkonzert zum Friedensfest**  
Uraufführung einer Kantate  
von Tilo Medek  
»Der Frieden wird immer gefährlicher«  
*St. Anna, 20 Uhr*

# Erfolgreich »Gedichte

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

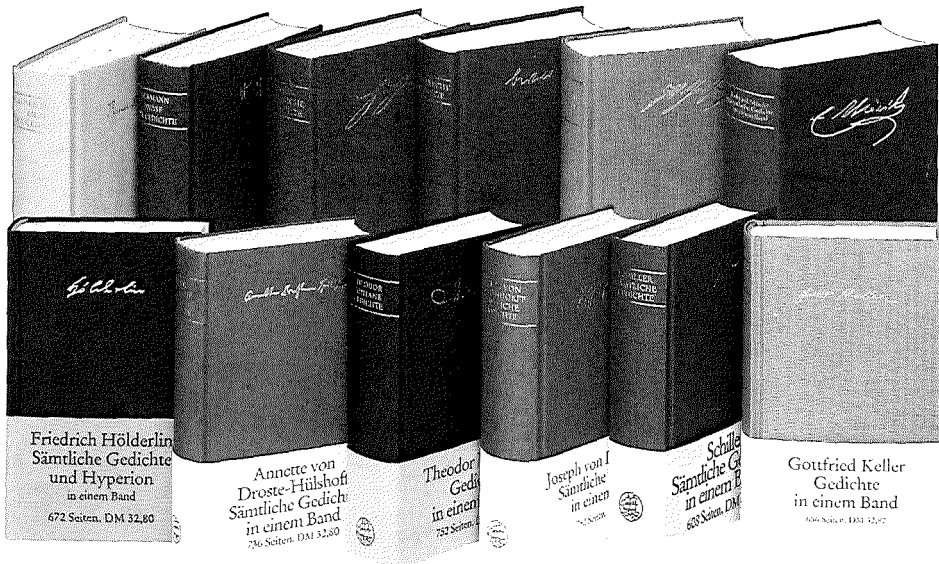
65

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



handlichem Format, tadengehettet,  
versammeln diese Bände sämtliche  
Gedichte der größten deutschen  
Dichter zu einem ungewöhnlich  
günstigen Preis.

Deutsche Gedichte in einem Band  
Herausgegeben von Hans-Joachim Simm  
1152 Seiten. Leinen. € 18,80  
ISBN 3-458-17033-2



In der Reihe »Gedichte in einem Band« sind erschienen:  
Gedichte von Brecht, Droste-Hülshoff, Eichendorff, Fontane, Goethe,  
Heine, Hesse, Hölderlin, Keller, Mörike, Rilke und Schiller.

# Insel