

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

17. JAHRGANG
HEFT 3/2010



„DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS“ IN SAN FRANCISCO.
BRECHTS FREUNDSCHAFT MIT LOTTE REINIGER.
ARNOLD LJUNGDAL ÜBER SEINE BEZIEHUNG ZU BRECHT.
AL-AZZAWI ÜBER „KEUNER UND DER ARZT“.

Wibner



Brecht Shop

*„Das Denken gehört zu den
größten Vergnügungen
der menschlichen Rasse.“*

Bertolt Brecht

Hier erhalten Sie alle lieferbaren Bücher,
CDs, DVDs, Hörbücher und die berühmte
Spieluhr zur Dreigroschenoper.

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

FREUNDSCHAFT

„Ich habe Brecht ungeheuer geliebt. Es war eine der größten Persönlichkeiten ...“	3
Zur Freundschaft Bert Brechts mit Carl Koch und Lotte Reiniger <i>Von Evamarie Blattner</i>	

Eine Begegnung mit Brecht	7
<i>Von Hans Peter Neureuter</i>	

Frühlingsproklamation	11
<i>Arnold Ljungdal</i>	

KEUNER

Einige Fragen zu Bertolt Brechts „HERR KEUNER UND DER ARZT“	13
<i>Von Muhammed Al-Azzawi</i>	

THEATER

Kreidekreis in San Francisco	17
<i>Von Gudrun Tabbert-Jones</i>	

Delaware: Heinz-Uwe Haus inszeniert Arturo Ui.	20
<i>Von Charles Helmetag</i>	

Ergebenheit und Leidenschaft	23
Brechts „Im Dickicht der Städte“ am Linzer Landestheater <i>Von Ernst Scherzer</i>	

Fakstheater Augsburg macht Brecht für Kinder	25
<i>Von Diana Deniz</i>	

DEMNÄCHST

„Jetzt ist er tot, der Hund!“	16
Ein Brecht-Musiclett in Augsburg	
„Das Manifest“ in Hattersheim	27

KUNST

Das Brecht Forum New York feiert sein 35. Jubiläum	25
<i>Von Ilse Schreiber-Noll</i>	

Visualisierung und Interpretation von Gedichten	28
<i>Von Jan Knopf</i>	

TAGUNG

O Moon of Honolulu: Brecht in / and Asia	31
<i>Von Gudrun Tabbert-Jones</i>	

Nicht länger „a lost composer“	34
Internationale Hanns Eisler-Konferenz in London, April 2010 <i>Von Jürgen Schebera</i>	

Hanns Eislers Gespräche mit Hans Bunge: Kleine Veröffentlichungsgeschichte	36
<i>Von Sabine Berendse</i>	

KLEINIGKEITEN

Des Knaben Wunderhorn	39
---------------------------------	----

Kleine Hinweise	40
1. Stille Post? oder: Brecht auf der <i>Wilden Bühne</i>	
2. Klub für Filmdichtung <i>Von Gregor Ackermann und Dirk Heißerer</i>	

Intertextualität in Brechts „HERR KEUNER UND DIE ORIGINALITÄT“	44
<i>Von Muhammed Al-Azzawi</i>	

REZENSION

Eine neue Arbeit zu Bibelmotiven in „Der gute Mensch von Sezuan“	45
<i>Von Barbara Eschlberger</i>	

LESERBRIEF

Ein Markenartikel	48
<i>Von Ulrich Fischer</i>	

Brecht und Lotte, Brecht und Ljungdal

Prägende persönliche Beziehungen Brechts sind teilweise immer noch weniger in der öffentlichen Wahrnehmung, als sie es verdienen. Dazu gehört jedenfalls die Freundschaft zu Carl Koch und Lotte Reiniger aus der Zeit der „Dreigroschenoper“, und dazu gehört auch die Freundschaft zu dem schwedischen Marxisten Arnold Ljungdal. Zu beiden Themen haben wir sehr erhellende Beiträge erhalten (S. 3, S. 7.)

Der Artikel von Evamarie Blattner bringt sogar Fotos von der Uraufführung der Dreigroschenoper, die äußerst selten sein dürften – und einen Scherenschnitt vom Finale mit Reitendem Boten zu Pferd, wie Brecht es sich gewünscht hatte. Was für den Bühnenalltag eine Überforderung darstellte, war im Scherenschnitt für die Künstlerin Lotte Reiniger offenbar eine Kleinigkeit.

Ein weiterer Schwerpunkt dieses Heftes sind internationale Inszenierungen klassischer Brecht-Stücke (S. 17–23), über die wir dank unseres hilfsbereiten Korrespondenten-Netztes berichten können. Es kann ja doch nicht jeder mal eben zu einer US-Bühne jetten, selbst wenn es sich lohnen würde.

Auch ein Bericht über die Tagung der International Brecht Society in Honolulu kam kurz vor Toresschluss noch herein – hier erfahren wir Daheimgebliebenen, was wir alles an Themen, Rednern und Sinneseindrücken verpasst haben.

Lesen Sie wohl!

Ihr Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

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

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

www.dreigroschenheft.de

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (mf)

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heiße, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer,

Werner Wüthrich

Autoren dieser Ausgabe:

Gregor Ackermann, Muhammed Al-Azzawi, Sabine

Berendse, Evamarie Blattner, Diana Deniz, Barbara

Eschlberger, Ulrich Fischer, Dirk Heiße, Charles

Helmetag, Jan Knopf, Arnold Ljungdal, Hans-Peter

Neureuter, Jürgen Schebera, Ernst Scherzer, Ilse

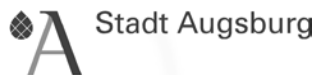
Schreiber-Noll, Gudrun Tabbert-Jones

Druck:

Druckerei Joh. Walch, Augsburg

Titelbild: Brechts „Kreidekreis“ am American Conservatory Theater, San Francisco

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert
durch die Stadt
Augsburg

„ICH HABE BRECHT UNGEHEUER GELIEBT. ES WAR EINE DER GRÖSSTEN PERSÖNLICHKEITEN ...“¹

Die erste Begegnung zwischen Reiniger, Koch und Brecht fand während der Aufnahmen des ersten abendfüllenden Silhouettenfilmes „Die Abenteuer des Prinzen Achmed“ 1923 bis 1926 in Potsdam statt. Brecht war auf die jungen Filmemacher und deren Arbeit aufmerksam gemacht worden und begeistert von deren künstlerischer Arbeit.

Lotte Reiniger (1899-1981) experimentierte schon als Schülerin mit dem Medium Scherenschnitt und fertigte bereits als 17-Jährige im Umfeld von Paul Wegener Schauspielersilhouetten und Bewegungsbilder. 1919 nahm sie Kontakt zum neugegründeten Institut für Kulturforschung auf, das „als reichweites Sammelbecken individueller und institutioneller Mitglieder ebenso wie sonstiger finanzieller Förderer ihrer volks- und filmpädagogischen Bestrebungen [dienen sollte]“.² In diesem inspirierenden Ambiente lernte Reiniger den Kunsthistoriker und studierten Philosophen Carl Koch (1892-1963) kennen, der als Erziehungs- und Dokumentarfilmer arbeitete und die Methoden der Animation schon erprobte. Zusammen experimentierten und entwickelten sie fortan die komplizierte Technik des Silhouettenfilms und realisierten gemeinsame Filmprojekte. Zwei Jahre nach ihrer Heirat 1921 begannen die Aufnahmen für das Großprojekt, den ersten abendfüllenden Silhouettenfilm, das sie drei Jahre lang beschäftigen sollte. Im Juli kam es zur

Zur Freundschaft Bert Brechts mit Carl Koch und Lotte Reiniger

Von *Evamarie Blattner*

Uraufführung des Streifens in Paris, zwei Monate danach in Berlin.

Bertolt Brecht war von den „Abenteuern des Prinzen Achmed“ so begeistert und überzeugt, dass er einen bitteren Leserbrief im Berliner Börsen-Courier schrieb, als der Film im Kino „Die Kamera“ Unter dem Linden in einer unsachgemäß geschnittenen Form gezeigt wurde. Er schrieb, dass „dieser wichtige Film, den einige, keineswegs der Filmindustrie zuzuzählenden Leute mit großem Talent und fast asiatischem Fleiß hergestellt haben“, nur in einem würdigen Aufführungsort und in angemessener Form gezeigt werden dürfe.³ Die Vorführung des ersten einstündigen animierten Filmes war schon ein mutiges Experiment, denn niemand konnte abschätzen, wie das Publikum darauf reagierte, dennoch kannte Brecht den Film genau und setzte sich dafür ein, dass er in passendem Rahmen gezeigt wurde und die verdiente Resonanz erhielt. Schließlich kümmerte er sich auch darum, dass er das entsprechende Presseecho erfuhr.⁴

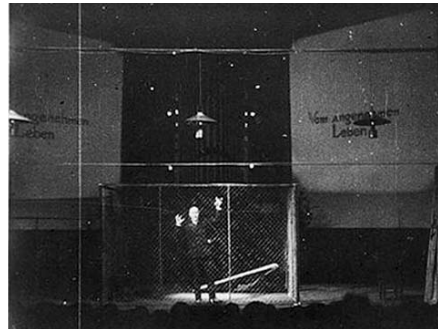
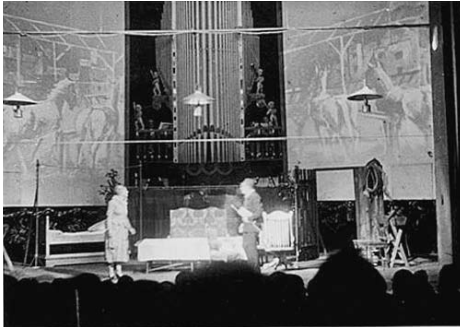
Die ersten Begegnungen von Brecht, Reiniger und Koch intensivierten sich bald, so dass aus dem anfänglichen Austausch eine zwar kurze, dennoch ergiebige Freundschaft entstand. Als Brecht 1927 von der Stadt Essen durch den Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg den Auftrag zum nie vollendeten Ruhepos erhielt, zog er Kurt Weill und den ortskundigen Carl Koch hinzu. Das Ruhepos war als Opernrevue neuen Stils geplant, sollte auch ein Dokument menschlicher Leistung der Epoche werden. Das Konzept sah ein großes szenisches Ora-

1 Lotte Reiniger zu der Freundschaft zu Bertolt Brecht, aus: *Erlebnisse mit Brecht und der „Dreigroschenoper“ ... und die Weigel kochte Kaffee*. Aus einem Gespräch mit Lotte Reiniger ..., Schwäbisches Tagblatt 4. Juli 1981.

2 Ulrich Döge: *Kulturfilm als Aufgabe*, Hans Cürllis (1889-1982), Babelsberg/ Berlin 2005, S. 19.

3 Berliner Börsen-Courier, 30. August 1928.

4 Schwäbisches Tagblatt 4. Juli 1981.



Carl Koch, *Dreigroschenoper*, zwei Fotos aus der Uraufführung, 1928

torium „episch-dokumentarischen Charakters“ vor, ein „künstlerisches Dokument des rheinisch-westfälischen Industrielandes“. Koch sollte die Filmpartien innerhalb des Projektes übernehmen. Sein Vorschlag war es, dass Filme und Lichtbilder die Rolle des Bühnenbildes übernehmen, wodurch „eine viel raschere, stets wechselnde genaue Übereinstimmung zwischen optischer und akustischer Situation“ ermöglicht werden könnte.⁵ Aus diesem Anlass besichtigten Brecht, Weill und Koch am 2. Juli 1927 mit Erlaubnis der Betriebsleitung die Krupp-Werke.⁶ Das Projekt sollte sich aber schon einige Monate danach zerschlagen. Die Verhandlungen scheiterten wegen der Kosten der vorgesehenen Filmpartien und der gezielten Indiskretion durch Presse und Öffentlichkeit. Die Beteiligten werden als geschlossene „Berliner Clique“ dargestellt, die die „Provinz unsicher machen wollten.“⁷

Doch schon Anfang 1928 gab es für Bertolt Brecht ein neues Großprojekt, die Uraufführung der *Dreigroschenoper* im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin. Im Frühjahr desselben Jahres planten Lotte Reiniger und Carl Koch, Berthold Bartosch und Kurt Weill sowie Bertolt Brecht einen gemein-

samen mehrwöchigen Urlaub in Südfrankreich. Während dieses Urlaubs in Bandol fand ein reger Gedankenaustausch über die Inszenierung der *Dreigroschenoper* statt, die dann pünktlich wie vorgesehen am 31. August 1928 Premiere hatte.

Mitten im Publikum saß Carl Koch und hatte mit seiner Kamera Szenen der Aufführung festgehalten, ein heute nicht mehr denkbare Vorgehen während einer Premiere, jedoch eine außergewöhnliche Dokumentation des aufsehenerregenden Stückes durch insgesamt 27 Fotos. Sie geben eine gute Vorstellung vom Bühnenbild, den Kostümen, der Beleuchtung und der Atmosphäre sowie einzelnen Szenen wieder.

⁵ Bertolt Brecht: Werke, GBA 21, S. 676 f.

⁶ Siehe Schriftwechsel im Nachlass Lotte Reiniger im Stadtmuseum Tübingen Inv.Nr. R 1653/001.

⁷ Nachzulesen bei Alfred Happ: Lotte Reiniger, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst, Tübingen 2004, S. 31.

Lotte Reiniger: *Bertolt Brecht, Scherenschnitt*, 1928. © VG Bild-Kunst, Bonn 2010





Lotte Reiniger, *Dreigroschenoper, Finale mit dem Reitenden Boten, Scherenschnitt, 1928.*
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Alle Beteiligten, Schauspieler wie Regisseure, waren sehr unsicher, ob es ein Erfolg würde. „Die Schauspieler waren sehr irritiert, weil es eine ungewöhnliche Inszenierung war. Aber ich [Reiniger] und Bartosch waren hingerissen und gingen in den Pausen zu ihnen und sagten, das sei wunderbar, aber die waren vollkommen verzweifelt. ... [Brecht] zischte überall herum, hinter der Bühne waren sie noch mit Kürzungen beschäftigt“. Schließlich „waren alle froh, dass es überstanden war.“⁸

Nach der Aufführung wurde im Restaurant „Schlichter“ gefeiert, doch als Harald Paulsen, der Mackie Messer spielte, merkte, dass 13 Personen am Tisch saßen, stürmten alle aufgeregt auseinander – so die Schilderung Lotte Reinigers. Getroffen haben sich Brecht und einige andere Schauspieler dann am frühen Morgen des nächsten Tages bei dem Ehepaar Reiniger/Koch, um gespannt die Kritiken abzuwarten. Lotte Reiniger: „Sie saßen alle da und warteten, sie trauten sich nicht, zuhause zu bleiben, weil sie Angst hatten vor den Kritiken.“⁹ Reiniger beschreibt die aufgeheizte und angespannte Atmosphäre und wie Helene Weigel immer wieder geschickt wurde, um die Zeitungen

zu kaufen. Die Kritiken fielen dann auch nicht so enthusiastisch aus, aber „das Stück war ein wirklicher Publikumserfolg, ein vollkommener Ausdruck der Gefühle der Bevölkerung, jede Nummer traf den Nagel auf den Kopf.“¹⁰

Lotte Reiniger hatte nach der Aufführung aus dem Gedächtnis einige Scherenschnitte gefertigt, die sich heute in der Kurt Weill Foundation in New York befinden. Die Künstlerin berichtete, dass Brecht gerne in der Schlusszene ein Pferd auftreten lassen wollte, „aber das brachten die nicht fertig, sie haben probiert, aber das Pferd nicht hingekriegt. Und so kam der reitende Bote ohne Pferd.“¹¹ Reiniger hielt sich bei ihren Schnitten sehr eng an die Vorgaben der Inszenierung, wich aber bei der Schlusszene davon ab und integrierte das Pferd, das sich gegenüber dem Henkersmasten aufbäumt – „ich wollte Brecht den Gefallen tun“.¹²

Die „Dreigroschenoper“ war das einzige Projekt, bei dem es zu einem intensiven Gedankenaustausch zwischen Brecht, Koch und Reiniger kam. Geplant war aber noch

8 Schwäbisches Tagblatt 4. Juli 1981.

9 id.

10 id.

11 id.

12 id.

eine Vielzahl weiterer gemeinsamer Vorhaben:

Schon im Mai 1926 gab es nach der Aufführung des Achmed-Filmes Überlegungen, gemeinsam die „Verwandlung“ von Franz Kafka zu verfilmen oder das von Elisabeth Hauptmann und Brecht verfasste Filmexposee „Marie kommt“ umzusetzen – beides kam nicht zur Realisierung.¹³ 1933 bemüht sich Carl Koch vergeblich um die Verfilmung des Brecht-Stücks „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“.¹⁴ Im März 1937 verfolgte Brecht die Gründung einer Diderot-Gesellschaft; erste konzeptionelle Überlegungen, die er dazu verfasste, verschickte er an Freunde und Kollegen wie Jean Renoir, Wystan Hugh Auden, Erwin Piscator, Hanns Eisler und Carl Koch. Lediglich von Piscator ist eine Antwort erhalten, zur Gründung der Gesellschaft kam es nicht.¹⁵

Noch einmal tritt der Name Koch bei Bertolt Brecht auf, nämlich in dem Gedicht „Verlustliste“ von 1941, wo er in vier Zeilen seinen Freund erwähnt:

[...] Und der Stetige, des Lebens Freudige
 Karl Koch, Meister im Disput
 Merzte sich aus in dem stinkenden Rom,
 betrügend
 Die eindringende SS [...]“

Das Gerücht, Carl Koch hätte sich in Rom das Leben genommen, erreicht Brecht in Kalifornien. Glücklicherweise steht der Meister des Disputs fälschlicherweise auf der Verlustliste, er hielt sich zu diesem Zeitpunkt noch in Rom oder schon in Venedig auf.¹⁶

Der intensive Austausch und schlussendlich der Kontakt zwischen Reiniger, Koch und Brecht lockerte sich durch die erwun-

gene räumliche Trennung. Brecht hatte am 28. Februar 1933, einen Tag nach dem Reichstagsbrand, mit seiner Familie Berlin verlassen und floh über Prag, Wien und Zürich schließlich nach Dänemark. Carl Koch gilt als gefährdet, verlässt ebenfalls Berlin und geht zu Jean Renoir nach Paris.

1935 wandern Reiniger und Koch wegen des zunehmenden politischen Drucks nach London aus. Diese angespannte Situation machte den weiteren Kontakt der Intellektuellen unmöglich. Dennoch kann man in Briefen die Wertschätzung Brechts von Reiniger und Koch ablesen, vor allem auch, dass Brecht immer wieder die „Fotosätze der Dreigroschenoper“ erwähnt, die er im Umzugsgut einige Zeit vermisste.

Auch aus Reinigers Äußerungen spricht durchgängig Achtung, nahezu schon Verehrung, wenn sie sagt, „es war einer der größten Persönlichkeiten, die mir im Leben begegnet sind“ oder „mein Mann war hingerissen von der Freundschaft mit Brecht und den vielen Diskussionen, und ich war furchtbar eifersüchtig auf den ganzen Kram.“¹⁷

Dr. Evamarie Blattner ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Stadtmuseum Tübingen und verantwortlich für das Lotte-Reiniger-Archiv.
 evamarie.blattner@tuebingen.de

¹³ GBA 19, S. 630.

¹⁴ S. Brief von Bertolt Brecht an Margarete Steffin vom 28.8.1933, GBA 28, S. 381.

¹⁵ GBA 22.2, S. 988 f.

¹⁶ GBA 15, S. 43 und 339.

¹⁷ Schwäbisches Tagblatt 4. Juli 1981.

EINE BEGEGNUNG MIT BRECHT

Von Hans Peter Neureuter

In zwei Zeitungsartikeln berichtete der schwedische Bibliothekar, Lyriker, Literaturkritiker und Publizist Arnold Ljungdal 1965 über seine Begegnungen mit Brecht. Seine verständnisvollen und anschaulichen Schilderungen, warmherzig und doch auch von distanzierender Ironie, immer aber treffend im Urteil, verdienen es, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Arnold Ljungdal (1901–1968) hatte nach seinem Abitur ein ganzes Jahr (1920) im Nachkriegs-Berlin verbracht und soll dort „im Ernst“ Kommunist geworden sein. Als Student in Lund gehörte er zu den Gründungsmitgliedern der schwedischen Clarté-Bewegung, wurde später ihr Vorsitzender und war 1940 auch Vorsitzender des schwedischen Schriftstellerverbands. Über seine Frühzeit gibt es ein ausgezeichnetes Buch von Jan Stenkvist: Arnold Ljungdal, Clarté och tjugotal, Stockholm 1971.

Brecht verband mit Ljungdal aufrichtige Hochschätzung, wie das Journal und Briefe klar bezeugen. Er profitierte dabei nicht nur vom Bibliothekar und seiner Literaturkenntnis, sondern auch von Ljungdals naturwissenschaftlicher Bildung: Davon zeugen u. a. die beiden Texte im Buch der Wendungen, wo Ljungdal als ‚Meister Yu‘ auftritt (GBA 18, S.182). Vor allem aber schätzte er ihn als marxistischen Denker, mit dem er über Dialektik bei Hegel und Marx diskutieren konnte, und es war ihm auch „enorm willkommen“, als Ljungdal die Absicht äußerte, eine Studie über seine, Brechts, „neuere Produktion“ zu schreiben (Brief vom 20.6.1940, GBA 29, S.177 f); dazu ist es leider nicht gekommen.

Der erste der beiden Erinnerungstexte, den wir hier erstmals in deutscher Übersetzung drucken, erschien am 27.4.1965 in Stock-

holms Tidningen. Beibehalten sind die Zwischentitel, obwohl sie höchstwahrscheinlich von der Redaktion stammen.

Zur Erläuterung:

Gärdet: Stadtteil von Stockholm, der Insel Lidingö gegenüber; Fredrik Ström (1880–1948): linkssozialistischer Politiker, Redakteur und zeitweise Chefredakteur der Zeitung Social-Demokraten; seine ‚Rücksicht‘ galt der schwedischen Neutralität; zum Gedicht Vårproklamation / Frühlingsproklamation siehe unten.

DAS JAHR, IN DEM MUTTER COURAGE ENTSTAND

Arnold Ljungdal über Abende mit Brecht auf Lidingö

Ich traf Brecht zum erstenmal in Gärdet bei einer deutschen Emigrantenfamilie, mit der ich seit langem gut befreundet war. Das muß Anfang Mai 1939 gewesen sein, kurz nach seiner Ankunft in Stockholm. Was mich damals wohl am meisten überraschte, war sein korrekt-höfliches und zugleich zuvorkommendes Benehmen. Ich hatte schon so manche Geschichte über seine provokante Arroganz in Gesellschaft gehört und fühlte mich nun doch etwas verwirrt, stattdessen einen stillen und zurückhalten- den Fremdling anzutreffen, der mit anhaltend interessierter Miene jedem zuhörte, mit dem er gerade sprach. Zu einem Teil rührte diese Haltung wohl daher, daß er neu war und sich im schwedischen Umfeld noch nicht auskannte: denn später erlebte ich, daß er auch in privaten Diskussionen durchaus streitsüchtig und aggressiv sein konnte. Allerdings nur, wenn es um Meinungsverschiedenheiten in der Sache ging. Im persönlichen Umgang blieb er durch-

weg liebenswürdig, rücksichtsvoll und kameradschaftlich.

In der Folgezeit kam es bald zu recht häufigen Begegnungen – entweder mit den Familien oder zu zweit. Wenn meine Frau und ich abends bei den Brechts zu Besuch kamen, fanden wir meistens eine größere oder kleinere Gesellschaft deutschsprechender Emigranten vor. Die Gesprächsthemen konnten wechseln, aber in neun von zehn Fällen kamen wir schnell auf die außenpolitische Lage. Bei solchen Gelegenheiten erlebte ich selten eindrucksvoll, was für ein geborener Dramatiker Brecht war. Wir konnten zum Beispiel diskutieren, wie der deutsche Generalstab zu einem gewissen Zeitpunkt die militärische Lage beurteilte oder was hinter den Kulissen vor sich gegangen war bei der Konferenz russischer und alliierter Politiker in Moskau: schwupp fuhr Brecht hoch und improvisierte aus dem Stegreif einen kleinen Sketch mit sich selbst in allen Rollen; wir bekamen die Argumente und Gegenargumente der verschiedenen Gesprächspartner zu hören und folgten den Verhandlungen bis zu ihrem dramatischen Höhepunkt. Das Ganze wurde dargeboten in einer unnachahmlichen Mischung von Slang und Amtsdeutsch (deren er sich öfter bediente) und hatte nicht selten eine grotesk-komische Wirkung. Wie ernst der Hintergrund auch war, es konnte vorkommen, daß wir lachten, bis uns die Tränen in den Augen standen.

Brecht hatte sich zu dieser Zeit noch nicht jene Haltung gewichtiger Autorität zugelegt, wie man sie auf Bildern seiner späteren Berliner Zeit sieht, noch hatte sein Gesicht jene eigentümliche Kantigkeit, die es später kennzeichnen sollte. Eher machte er einen spröden und nicht ganz erwachsenen Eindruck, mit einem Einschlag von knabenhaftem Charme. In größerer Gesellschaft wirkte er scheu und unbeholfen, zum Teil vielleicht aus Schüchternheit, zumeist jedoch, wie ich glauben möchte, weil er sich

auf Betreiben der Familie genötigt sah, sich zu rasieren und in einen dunkelblauen Anzug zu werfen. Bei sich zu Hause schlich er am liebsten in Pantoffeln umher, unrasiert und mit offenem Hemdkragen, unablässig gestikulierend und beißenden Qualm aus seiner schwarzen Virginia ziehend. Auf der Nase saß ihm eine altmodische Brille mit Stahlbügeln, wie sie in unserer Kindheit die Volksschullehrer und Handwerksmeister auf dem Land trugen. Hin und wieder war sie kaputtgegangen und mit Nähgarn notdürftig repariert worden.

Konservativ in seinen Gewohnheiten

Mit pittoresken Details wie diesen aufzuwarten, ist natürlich immer dankbar. Man muß sich nur hüten, mehr Wesens daraus zu machen als sie verdienen. Trotz seiner Gleichgültigkeit gegen das Äußere war Brecht alles andere als ein ungepflegter Bohémotyp – eher könnte man ihn einen Ordnungsmenschen und Pedanten nennen –, und nichts ist irreführender als die verbreitete Vorstellung, er habe es mit seiner Kleidung bewußt darauf angelegt, „proletarisch“ zu wirken (am verbreitetsten, scheint es, bei Leuten, die ihn nie kennengelernt haben). Er war vielmehr konservativ in seinen Gewohnheiten und hatte wie viele Männer einen tiefeingewurzelten Widerwillen dagegen, sich von einem Kleidungsstück oder von einem Gebrauchsgegenstand zu trennen, die ihm vertraut waren. Überhaupt gefielen ihm gebrauchte Dinge besser als neue:

Von allen Werken die liebsten
Sind mir die gebrauchten.
Die Kupfergefäße mit den Beulen und den
abgeplatteten Rändern
Die Messer und Gabeln, deren Holzgriffe
Abgegriffen sind von vielen Händen: solche
Formen
Schienen mir die edelsten. [GBA 14, S. 156]

Man darf auch nicht vergessen, daß er in aller Regel unerhört konzentriert arbeitete.

An den Abenden draußen auf Lidingö hatte man oft das Gefühl, daß er geradewegs vom Schreibtisch kam und noch nicht hatte abschalten können. Das machte das Zusammensein in hohem Grad informell, und kein vernünftiger Mensch verfiel, glaube ich, je auf die Idee, zu Brecht im konventionellen Sinn ‚auf Visite‘ zu gehen. Man schaute ganz einfach in seiner Werkstatt vorbei, um einen Schwatz zu halten, während die Arbeit ein paar Stunden ruhte.

An das schwedische Milieu paßte sich Brecht überraschend schnell an, und es dauerte nicht lange, da war er mitten in der Arbeit an zwei so anspruchsvollen Werken wie „Mutter Courage“ und „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“. Durch einen Zufall hatte ich Gelegenheit, deren Entstehung, mehr von außen her, zu verfolgen. Ich tat damals Dienst in der Hauptabteilung der Stadtbibliothek Sveavägen Ecke Odengatan, und wenn Brecht sich nicht sicher war über historische Fakten, wandte er sich gerne an mich um Hilfe bei der Literaturbeschaffung. Bisweilen konnte er selber kommen, um sich Bücher zu holen, meist aber war es seine dänische Sekretärin Ruth Berlau, die mit ihrem Motorrad vom nahegelegenen Lidingö her angeknattert kam, mit einem Billet von Brecht, auf dem er seine Wünsche erläuterte: „*Lieber Ljungdal, ich möchte Sie gerne fragen*“ usw. Meist handelte es sich um militärhistorische Literatur zum 30jährigen Krieg – um die Organisation des Markenderwesens oder um die Kriegseinsätze des Regiments Kopparberg –, einmal um Details der römischen Finanzverwaltung vor Augustus.

Geringschätzung Ibsens

Natürlich kamen wir bei unseren Gesprächen schnell auf literarische Probleme. Brecht gab sich beträchtliche Mühe, mich zu seinem Glauben an das epische Theater zu bekehren, und berief sich dabei gerne auf Strindbergs späte Historienstücke (es

hat mich oft gewundert, daß offenbar keiner der vielen Interpreten bemerkt hat, wieviel er rein technisch von Strindbergs späten Chronikspielen gelernt hat). Ich kann jedoch kaum sagen, daß ich ein so richtig überzeugter Anhänger seiner Theorien wurde. Teils schien mir, daß er die praktische Bedeutung des ‚Verfremdungseffekts‘ übertrieb, teils und vor allem war ich abgestoßen von seiner beharrlichen Geringschätzung Ibsens. Für mich stand fest, daß Ibsen ein großer Dramatiker war, und ich fand ihn außerdem sozial progressiver als Strindberg. Nicht zuletzt wies ich Brecht hin auf seinen wichtigen Einsatz im Kampf um die Emanzipation der Frau.

Dieses Argument fiel nun auf keinen guten Boden. Brecht richtete sich auf und erklärte streitlustig, daß er sich den Teufel um die Emanzipation der Frau schere: Das sei von A bis Zett eine bürgerliche Mode-Idee, ein Spleen, und er für seinen Teil sei überzeugt, daß die Frauen bedeutend besser dran waren, bevor man sie aus ihren Heimen und auf den kapitalistischen Arbeitsmarkt mit seiner Proletarisierung und Unsicherheit getrieben hätte. Eine solche Rede aus Brechts Mund zu hören, verblüffte und ärgerte mich, und ich antwortete meinerseits hitzig, das wäre exakt die Art des Argumentierens, die Marx bei den Vertretern des preußischen Junkertums verhöhnt habe, welche die Leibeigenschaft damit verteidigten, daß sie den Bauern mehr ‚Sicherheit‘ gewähre als der freie Arbeitsmarkt. Ich fügte hinzu, daß ich seine Auffassung für ein Zeichen reaktionärer deutscher Zurückgebliebenheit halte, und erinnerte ihn etwas maliziös an die Hausmutterparole der Nazis: *Kinder, Küche, Kirche*.

Ob es der Hinweis auf Marx war oder die Parallele mit den Nazis, was zog, weiß ich nicht. Jedenfalls antwortete er gegen seine Gewohnheit sehr zahm und ausweichend und ließ das Thema rasch fallen.

Die Wichtigkeit, alt zu werden

Trotz seiner umfassenden Belesenheit ließ Brecht doch nur Weniges gelten. Wie manch andere Neuerer in der Literatur war er im allgemeinen nicht interessiert an Schriftstellern, von denen er technisch nichts lernen konnte: Sein Verhältnis zu Ibsen ist dafür ein typisches Beispiel. In der Lyrik waren es vor allem Villon, Kipling und die Chinesen, die ihn interessierten, – von den deutschen Lyrikern fast allein Goethe. Vor Goethe als literarischer Gesamterscheinung hatte er überhaupt den größten Respekt, und er begründete ihn einmal auf eine Weise, die mich nicht wenig erstaunte – indem er nämlich darauf verwies, wie *alt* Goethe geworden sei. Als er merkte, daß ich nicht verstand, nickte er nachdenklich und verdeutlichte mit einer Art Galgenhumor: „Alt zu werden – das ist sehr wichtig für den Nachruhm eines Schriftstellers. Vielleicht ist es ja der einzige Weg, den es gibt, unsterblich zu werden.“

„*Alt zu werden, das ist sehr wichtig für den Nachruhm*“: diese Worte und ihr Tonfall sind mir im Gedächtnis geblieben. Es lag Spott in seiner Stimme und doch auch Neid. Bekanntlich war Brecht während der Jahre des Exils oft genug damit beschäftigt zu „überleben“ – menschlich und literarisch. Hier aber schwang noch etwas mit, was über die rein politische Problematik hinausging: das Wissen um seine unheilbare Herzkrankheit.

Brecht war ja bei seiner Ankunft schon ziemlich bekannt in Schweden, aber so gut wie ausschließlich als Autor der „Dreigroschenoper“ und der „Hauspostille“ – für das, was er danach schrieb, hatte die Kritik nicht viel übrig. Ich selber hatte Anfang der dreißiger Jahre einige Gedichte aus seinem „Lesebuch für Städtebewohner“ übersetzt, fand damals aber keine Zeitschrift, die sie veröffentlichen wollte. Die Redakteure stießen sich an der nackten, asketischen Form

und erklärten, sie wären trocken und unpoetisch. Nachdem er in Schweden war, machte ich einen neuen Versuch mit dem Gedichtzyklus „Tyskland 1938“ (d. h. der Abteilung *Deutsche Kriegsfibel* in den *Svendborger Gedichten*), und diesmal erwies es sich als etwas leichter, ihn anzubringen. Die Gedichte wurden vom Social-Demokraten in Stockholm erworben – damals das offizielle Regierungsorgan –, und sie waren bereits korrekturgelesen und fertig zum Druck, als der Krieg ausbrach. Damit war natürlich diese Chance vorbei, und Fredrik Ström teilte mir mit, daß er mit Rücksicht auf die Umstände von der Publikation Abstand nehmen müsse.

Anfangs zögerte ich, meine Übersetzungen Brecht zu zeigen. Denn um seine eigenwillige Diktion für schwedische Ohren natürlich klingen zu lassen, hatte ich mir hier und da kleinere Abweichungen vom Originaltext erlaubt und war mir nun nicht ganz sicher, wie er darauf reagieren würde. Doch diese Sorge erwies sich als unnötig. Brecht versicherte energisch, daß Lyrik in ihrer Eigenschaft als Gebrauchskunst selbstverständlich dem Charakter derjenigen Sprache angepaßt werden müsse, die dem Übersetzer zur Verfügung stehe. Im großen und ganzen schien auch die Überprüfung meiner Texte zu seiner Zufriedenheit ausgefallen zu sein, denn später wurde ich gebeten, die Gedichte auf einem intimen „Brechtabend“ draußen auf Lidingö vorzutragen.

(Komischerweise erwähnte er mir gegenüber niemals, daß er ungefähr zur selben Zeit zusammen mit Margarete Steffin eines meiner eigenen Gedichte – „Frühlingsproklamation“ – ins Deutsche übersetzte: Es wurde im Frühjahr 1940 in der schweizerischen „Familienzeitschrift“ *Der Aufstieg* veröffentlicht. Möglich, daß er mich damit überraschen wollte. Die Postverbindung mit dem Kontinent funktionierte damals jedoch schon sehr mangelhaft, und die

Zeitschrift gelangte erst nach Kriegsende in meine Hände.)

Soldaten sind tapfer

Politisch war Brecht bekanntermaßen Kommunist, auch wenn er sich in einzelnen Fragen kritisch über die Partei äußern konnte und sich gerne lustig machte über die Auswüchse des Stalinkults. Was ihn nichtsdestoweniger bestimmte, am Kommunismus festzuhalten, war meines Erachtens seine unerschütterliche Überzeugung, daß die Sowjetunion die einzige Macht war, die auf lange Sicht einen endgültigen Sieg über den Nazismus garantieren konnte. Nicht einmal der russisch-deutsche Pakt von 1939 bewegte ihn, diese Auffassung zu ändern: Er begriff ihn von Anfang an als eine taktische Defensivmaßnahme der russischen Seite, um Kräfte zu sammeln für die kommende militärische Auseinandersetzung. Auch den finnisch-russischen Winterkrieg einige Monate später betrachtete er im großen und ganzen aus demselben Blickwinkel. Sein Zweck war, die Verteidigung Leningrads gegen die Deutschen sicherzustellen, und Brechts größte Sorge galt nur den möglichen Konsequenzen: Wenn sich der Konflikt zu lange hinzog, so war zu befürchten, daß Rußland in der Auseinandersetzung der Großmächte auf die falsche Seite geriet. Das hinderte ihn nicht daran, mit Respekt von den militärischen Leistungen der finnischen Soldaten zu sprechen. Dagegen reagierte er allergisch, als ich bei irgendeiner Gelegenheit meine Bewunderung für deren Tapferkeit ausdrückte. „Alle Soldaten sind tapfer“, erklärte Brecht zurechtweisend. „Es ist ihr Beruf, tapfer zu sein, genauso wie es der Beruf des Advokaten ist, das Gesetz zu kennen!“

Das war nicht als Paradox gemeint. Für Brecht bedeutete militärische Tapferkeit immer etwas Erzwungenes, Eingebledes – ja letzten Endes eine Frage der Disziplin. Wie Friedrich der Große (auf den er sich in

diesem Zusammenhang gern berief) war er überzeugt, das einzige, was einen Soldaten normalerweise auf dem Schlachtfeld halten kann, sei, daß er sich vor seinen Offizieren mehr fürchtet als vor dem Feind.

Stockholms Tidningen 27. 4. 1965
(Übersetzung: Hans Peter Neureuter)

FRÜHLINGSPROKLAMATION

Arnold Ljungdal

Nein!

Damit muß Schluß gemacht werden, sage ich:
Das geht nicht länger!
Ins Gefängnis mit dem Frühling!
Und ein Lappen vor die Sonne gespannt,
Daß unsern grämlichen Augen der Anblick
Dieses Unfugs erspart bleibt!

Das ist ja ganz einfach Revolution: das Eis
Baut Barrikaden in den Straßenecken, mit roten
Fahnen
Winken die Wolken bei Sonnenuntergang, die
Winde
Streuen herum und verteilen Flugblätter im
Zwielicht,
In die Ohren der Unterdrückten
Wispern sie dreiste Hetzworte, Dämme und
Wälle
Platzen in tausend Stücke mit einem Getöse
Wie von Dynamit.

(Ungehörig
Wahrhaft ungehörig! Was muß da
Unser ehrbares Volk für einen Begriff bekommen
Von der Behutsamkeit, die man entfalten muß,
Wenn man aufräumen will im Bau der Gesellschaft
Mit einem solchen Exempel vor Augen!)

Und darum, Herr Polizeikommissar:
Richten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf den Frühling!
Ich befürworte außerordentliche Maßnahmen.
Ich beantrage allgemeinen Belagerungszustand.

Ich fordere,
 Daß die Polizeigewalt ausgedehnt,
 Die Zahl der Wächter verdoppelt wird und
 verhaftet
 Seien alle Agitatoren: Winde, Wolken, Sonnen-
 strahlen und Sturzbächlein,
 Auf daß aufrechterhalten bleibe die bestehende
 Ordnung
 Und ewiglich währe die erprobte
 Macht des Winters.

Aus dem Schwedischen übertragen von
 Margarete Steffin

Kommentar

Ljungdals Gedicht erschien auf schwedisch und deutsch, „Uebertragen von Bertolt Brecht und Margarete Steffin“ am 17.5. 1940 in *Der Aufstieg. Illustrierte Familienzeitschrift zur Unterhaltung und Belehrung des Schweizervolkes*, Unionsdruckerei Bern, 21. Jahrgang, Nr. 16, S. 370. Als der Redakteur der DDR-Zeitschrift *Das Magazin*, Manfred Gebhardt, 1965 „auf den Spuren Brechts“ durch Skandinavien reiste, erhielt er von Ljungdal selbst diesen Text und druckte ihn in Heft 5, 13. Jahrgang, Mai 1966, S. 25. Noch zu Brechts Lebzeiten hatte allerdings die Ostberliner Kulturbund-Zeitschrift *Aufbau* Brecht um eine Abdruck-Genehmigung gebeten, die er erteilte mit der Bitte, seinen Namen wegzulassen. So erschien der deutsche Text in Heft 4, 7. Jahrgang, April 1951, S. 353 allein unter Margarete Steffins Namen. Dieser Ausgabe folgt unser Nachdruck, ein Typoskript oder Manuskript scheint nicht mehr zu existieren; für Auskünfte und die Beschaffung aller Vorlagen danken wir dem Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin.

Es scheint nach diesem Befund, als habe Brecht 1940 nur seinen Namen zur Verfügung gestellt, um einer Arbeit Margarete Steffins den Weg zu ebnen. Aber auch das würde voraussetzen, daß er sowohl das Gedicht als auch seine Übersetzung für gut be-

fund, und es schließt nicht aus, daß er das eine oder andere Wort hineinkorrigiert hat. Darüberhinaus nimmt sich die frische deutsche Übertragung die gleiche Freiheit, wie Brecht sie Ljungdals schwedischen Übersetzungen konzedierte und wie er sich selbst bei all seinen Übersetzungen nahm. Besonders die neuen Zeilenbrechungen, die Sätze mitten durchschneiden und in ‚gestische‘ Quanten zerteilen – sie finden sich nicht im schwedischen Original – sind so durch und durch brechtisch, daß es fast nebensächlich wird, ob sie vom Meister selbst stammen oder von seiner langjährigen Schülerin und Mitarbeiterin Margarete Steffin.

Prof. Dr. Hans Peter Neureuter, Emeritus der Universität Regensburg, ist Brechtianern vor allem bekannt durch seine Publikationen zu Brecht in Finnland (2007) und zu Puntila (1987; beide bei Suhrkamp), sowie durch die aufsehenerregende Erstellung einer Spielfassung der „Judith von Shimoda“ (Suhrkamp 2006; Uraufführung Theater in der Josefstadt Wien 2008).
 Neureuter.HansPeter@t-online.de

EINIGE FRAGEN ZU BERTOLT BRECHTS „HERR KEUNER UND DER ARZT“

Von *Muhammed Al-Azzawi*

Fragen spielen im Werk Bertolt Brechts keine unbedeutende Rolle. Im Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“ sind es Fragen, welche die traditionelle Geschichtsschreibung unterminieren. In der „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“ heißt es: „Die etwas fragen / Die verdienen Antwort“¹. Und im Epilog des Stücks „Der gute Mensch von Sezuan“ wird das Publikum angehalten, selbst nach Antworten auf die offengebliebenen Fragen zu suchen. Das Hinterfragen von scheinbar Offensichtlichem, die Suche nach textuellen Widersprüchen ist auch bei der Interpretation von Brechts Texten ein lohnendes Unterfangen. Dies gilt umso mehr bei der Lektüre von den „Geschichten vom Herrn Keuner“, unter deren zumeist leicht verständlicher Handlungsoberfläche häufig zahlreiche Probleme verborgen sind. Ein besonderes trickreiches Beispiel hierfür ist Brechts kurzer Text „Herr Keuner und der Arzt“.

Herr Keuner lebte gemäß seiner Zeit und so wurde er krank. Dadurch fand er einen Arzt, der ihm in manchem half; aber zu seinem großen Kummer kam diese Hilfe zustande durch unerklärliche Gabe eines geschickten Blickes und gefühlsmäßige Handgriffe, statt durch ein übertragbares und zu kontrollierendes System. Keuner drängte also den Arzt immerfort, alles aufzuschreiben, was er wisse,

1 Bertolt Brecht: LEGENDE VON DER ENTSTEHUNG DES BUCHES TAOTEKING AUF DEM WEG DES LAOTSE IN DIE EMIGRATION. In: Ders.: Werke. Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzweig und Klaus-Detlef Müller. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 34.

so daß andere es ihm gleichtun könnten. Da erfuhr Herr Keuner eines Tages, daß der Arzt religiös war und an „etwas hinter den Dingen“ glaubte. Von diesem Augenblick an drang er nicht mehr in den Mann, denn er wußte jetzt, daß jener nicht wußte, was er machte.

Warum, sagte Herr Keuner, hätte er sonst einen Gott zu erfinden brauchen?²

Der Komplexität der Geschichte Rechnung tragend, verzichte ich auf eine modellhafte Interpretation und stelle stattdessen Fragen an den Text, welche die Schwierigkeiten veranschaulichen sollen, die sich bei der Lektüre der Keuner-Geschichten ergeben können.

Tatsächlich könnte man auf den ersten Blick annehmen, dass Religionskritik, die Ablehnung von Unwissenschaftlichkeit und Keuners These, dass Gott eine Erfindung sei, das thematische Zentrum bilden. Eine nähere Betrachtung belegt jedoch, dass der Text ungleich komplexer ist:

Schon der erste Satz – „Herr Keuner lebte gemäß seiner Zeit und so wurde er krank.“ – wirft einige Fragen auf. Was ist das für eine Krankheit, die Keuner befällt? Die Verbindung „und so“ suggeriert einen kausalen Zusammenhang zwischen Keuners Leben „gemäß seiner Zeit“ und seiner Krankheit. Doch weder über Keuners Krankheit noch über dessen Zeit erfahren wir mehr. „Dadurch“, heißt es weiter, „fand er einen Arzt“. Scheinbar folgerichtig, birgt die Aus-

2 Bertolt Brecht: HERR KEUNER UND DER ARZT. In: Ders.: Werke. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzweig und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 29.

sage doch einen Widerspruch. So ist in den seltensten Fällen eine Krankheit selbst die Ursache für das Finden eines Arztes. Die *Suche nach einem Arzt*, das dem Auffinden desselben vorangestellt sein müsste, wird hier jedoch elliptisch ausgelassen. Warum? Über den Arzt erfahren wir im nächsten Satz, dass er Keuner „in manchem half“. Der naheliegendste Impuls des Lesers, die Signalwörter ‚Krankheit‘ und ‚Arzt‘ kausal zu verknüpfen und davon auszugehen, dass der Arzt Keuner heilt, stößt jedoch auf den Widerstand des Textes. Zum einen ist nicht von „heilen“, sondern von „helfen“ die Rede, einer im medizinischen Diskurs eher unüblichen Vokabel. Zum anderen leidet Keuner an *einer* Krankheit. Die Pluralform „in manchem“ impliziert jedoch die Hilfe in mehreren Angelegenheiten. Welche Hilfe wird Keuner also zuteil? Handelt der Arzt überhaupt in seiner Funktion als Mediziner? Als Keuner im Folgenden erfährt, dass die Hilfe des Arztes kein System, sondern eine „unerklärliche Gabe eines geschickten Blickes und gefühlsmäßige Handgriffe“ zur Grundlage habe, fühlt er „großen Kummer“. Zunächst stellt sich die Frage, was für eine Bedeutung der Begriff ‚Arzt‘ in Brechts Text eigentlich hat. Zumindest im westlichen Kulturkreis unterliegt der Beruf des Arztes der Approbation und impliziert geradezu ein hohes Maß an Wissenschaftlichkeit. Auch die Reaktion Keuners widersetzt sich jedem vorhersehbaren Erwartungsmuster. Welcher Patient, der mit Erfolg geheilt wird – so es in diesem Text überhaupt um eine Heilung geht – beklagt sich über eine mangelnde Systematik? Ferner ließe sich die Frage stellen, woher Keuner weiß, dass der Arzt kein übertragbares System aufweisen kann. Verfügt Keuner selber über ein medizinisches Wissen, dass es ihm erlaubt, die Handlungsweise des Arztes zu beurteilen? Unterhalten sich Keuner und der Arzt über die Methode des Helfens? Oder bringt die Art und Weise des Helfens – sofern es sich um eine nicht-medizinische Hilfe handelt – zwangsläufig auch die Methode ans Licht?

Die Antworten auf diese Fragen, die den Text eventuell erhellen könnten, werden vom Erzähler indes sorgsam ausgespart. Mit diesem Wissen also drängt Keuner „den Arzt immerfort, alles aufzuschreiben, was er wisse, so dass andere es ihm gleich tun könnten.“ Wieder offenbart sich ein Problem. Keuners Wunsch, der Arzt solle aufschreiben, was er „wisse“, scheint Keuners Erkenntnis zu widersprechen, dass das Handeln des Arztes gerade nicht auf systematischem Wissen, sondern auf einer „unerklärlichen Gabe“ und „gefühlsmäßige[n] Handgriffe[n]“ beruhe. Warum fragt Keuner dann? Verkennt er die Lage? Im Text heißt es weiter, dass Keuner eines Tages erfährt, „daß der Arzt religiös war und an ‚etwas hinter den Dingen‘ glaubte.“ Von nun an stellt Keuner sein Drängen ein, „denn er wußte jetzt, daß jener nicht wußte, was er machte“. Der Text endet mit der Abschluss-pointe: „Warum, sagte Herr Keuner, hätte er sonst einen Gott zu erfinden brauchen?“ Der Arzt, so Keuner, habe Gott demnach erfinden müssen, weil er nichts wisse. Der Glaube kompensiert das fehlende Wissen. Keuners Aussage birgt indes einige Paradoxien. Keuners Weltbild scheint durch und durch materialistisch zu sein; Gott erscheint lediglich als das Resultat von Unwissenheit. Hat der Arzt Gott aber tatsächlich ‚erfunden‘, so scheint seine Erfindung ihm – und Keuner – zu nützen. Als Helfer ist der vermeintlich ‚Nicht-Wissende‘ dem Wissenden Keuner überlegen. Ist das Nicht-Wissen des Arztes also vielleicht eine höhere Form des Wissens? Eine weiterführende Frage, die der Text indes ausklammert, ist, welche Folgerung Keuner aus seiner Erkenntnis zieht. Lässt er sich weiterhin vom ‚Nicht-Wissenden‘ helfen, auch wenn er die ‚Haltung‘ des Arztes ablehnt?

Offenbar stellt Brechts kurzer Text eine echte Herausforderung an den Leser oder die Leserin dar. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich die sprachliche Struktur betrachtet. Die schlichte, parataktische Satz-

anordnung sowie die leicht verständliche Lexik wecken den Eindruck eines einfachen unproblematischen Textes. Umso verstörender wirken die ganzen Widersprüche, Rätsel und unbeantworteten Fragen. Auch die Existenz eines auktorialen Er-Erzählers, der im Präteritum berichtet, erweckt zunächst nicht den geringsten Verdacht. Tatsächlich werden hauptsächlich äußere Handlungen vermittelt. Über die inneren Zusammenhänge der Begebenheiten oder die Motivationen der Figuren erfährt der Leser indes wenig. Angesichts dessen drängt sich unweigerlich die Frage auf, was es mit diesem Erzähler eigentlich auf sich hat. Woher bezieht dieser sein Wissen und inwiefern handelt es sich um einen zuverlässigen Erzähler? Eine weitere Auffälligkeit des Textes sind die zahlreichen Konjunktionen, welche die einzelnen Teilsätze verbinden. Sie erfüllen in erster Linie die Funktion, auf kausale Handlungszusammenhänge hinzuweisen.

und so wurde er krank. Dadurch fand er einen Arzt [...]

Keuner drängte also den Arzt [...]

denn er wusste jetzt [...]

Damit kommen die Konjunktionen der menschlichen Neigung entgegen, singuläre Geschehnisse in eine kohärente Sinnordnung zu überführen. Interessanterweise scheint sich der Erzählinhalt jedoch einer solchen Kausalordnung nicht ohne weiteres zu fügen. Warum Keuners Leben zwangsläufig in eine Krankheit mündet, warum die Krankheit das Auffinden eines Arztes zur Folge hat usw. bleibt ungewiss. Schließlich wird auch die – durch die Gattung der Parabel – geweckte Erwartungshaltung des Lesers nach einer leicht verständlichen Aussage enttäuscht. Am Ende des Textes steht nicht die obligatorische Moral, sondern das Rätsel. Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die einfache Form offenbar eine Folgerichtigkeit und Kohärenz verspricht, die der sogenannte Inhalt

nicht einlöst. Gerade aus dieser Diskrepanz, so glaube ich, bezieht der Text seine Spannung.

Wie aber deutet man den Text? Welches System liegt der Handlungsstruktur zugrunde? „Texte einfach hinzunehmen, ohne sie auslegend zu ‚verstehen‘“, schreibt Erich Kleinschmidt, „erscheint dem menschlichen Intellekt nicht akzeptabel“³. Entspricht Keuners Systematisierungszwang also möglicherweise der literaturwissenschaftlichen Haltung des Interpreten, der dem Text seinen Schlüssel abringen und diesen mittels rationaler Erklärungsmuster systematisieren will? Ist das die Krankheit an der Keuner leidet? Weist die „unerklärliche Gabe“ des Arztes auf die Unerklärbarkeit des Textes? Trifft hier also Susan Sontags Kritik zu, dass man, „[i]ndem man das Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert und diesen dann interpretiert“, das literarische Werk „zähmt“⁴?

Das Bemerkenswerte an Bertolt Brechts „Geschichten vom Herrn Keuner“ ist nicht zuletzt die Tatsache, dass sich hinter der vordergründig einfachen Form und den leicht verständlichen Pointen oftmals unheimlich komplexe und vielschichtige Bedeutungsebenen auftun. Und so verzichte ich auch auf eine abschließende Beantwortung der soeben gestellten Fragen und verweise stattdessen auf David Hume:

[M]an lege lieber selbst die Schwierigkeit dar, als sie sich vorhalten zu lassen. Dadurch kann man sogar seine Unwissenheit zu einer Art von Verdienst erheben.⁵

3 Erich Kleinschmidt: Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne. München: Iudicium 1992. S. 130.

4 Susan Sontag: Gegen Interpretation. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Übers. v. Mark W. Rien. Frankfurt am Main: Fischer 1982. S.11-22. Hier: S. 16.

5 David Hume: Eine Untersuchung in Betreff des menschlichen Verstandes. Übers. v. J. H. von Kirchmann. Berlin: L. Heimann 1869. S. 32.

Verwendete Literatur

Brecht, Bertolt: HERR KEUNER UND DER ARZT. In: Ders.: Werke. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzweig und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Brecht, Bertolt: LEGENDE VON DER ENTSTEHUNG DES BUCHES TAOTEKING AUF DEM WEG DES LAOTSE IN DIE EMIGRATION. In: Ders.: Werke. Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzweig und

Klaus-Detlef Müller. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Hume, David: Eine Untersuchung in Betreff des menschlichen Verstandes. Übers. v. J. H. von Kirchmann. Berlin: L. Heimann 1869.

Kleinschmidt, Erich: Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne. München: Iudicium 1992.

Sontag, Susan: Gegen Interpretation. In: Dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Übers. v. Mark W. Rien. Frankfurt am Main: Fischer 1982. S. 11-22.

DEMNÄCHST**„JETZT IST ER TOT, DER HUND!“****Ein Brecht-Musiclett**

Uraufführung in Vorbereitung am Sensemble-Theater Augsburg

Musik:
Stefanie Schlesinger (voc),

Wolfgang Lackerschmid (vib)

Liedtexte:

Peter Dempf und Bert Brecht

Regie: Sebastian Seidel

Als Paula Banholzers Mann, der Kaufmann Hermann Groß, die Nachricht vom Tod des Dichters Bert Brecht liest, soll er gesagt haben: „Jetzt ist er tot, der Hund!“ Im gleichnamigen Musiclett begibt sich Paula Banholzer, die einstige Geliebte Brechts und Mutter des gemeinsamen Sohnes Frank, in ihre Vergangenheit zurück und erklärt ihrem Mann Hermann Groß, warum sie



Brecht und Bi Banholzer

sich für eine bürgerliche Existenz entschieden hat – warum sie in den jungen Brecht verliebt war, was sie an ihm schätzte und abstieß und warum sie Brecht schließlich verlassen hat. Daraus entsteht ein zeitloses Bild über die unmögliche Liebe und über Entscheidungen, die ein Leben prägen.

Premiere geplant für Mitte November 2010
im Sensemble Theater Augsburg

KREIDEKREIS IN SAN FRANCISCO

Von Gudrun Tabbert-Jones

Gewöhnlich werden Stücke von Brecht an kleineren Bühnen amerikanischer Universitäten aufgeführt. Seltener dagegen sind Aufführungen an renommierten Theatern. Seit Krieg und Terrorismus täglich Schlagzeilen machen, sind Stücke, die menschliche Schicksale in Zeiten politischer Unruhen und Kriege thematisieren, wieder aktuell. Das hat die diesjährige Aufführung vom „Kaukasischen Kreidekreis“ am renommierten *American Conservatory Theatre* in San Francisco gezeigt. Carey Perlhoff, Intendantin des A.C.T., hatte den Briten John Doyle, bekannt geworden durch seine minimalistischen Aufführungen von Stephen Sondheims Musicals, insbesondere „Sweeney Todd“, mit der Inszenierung beauftragt.

Bemüht, Brecht dem amerikanischen Publikum näher zu bringen, stellte er das Stück in einen modernen Kontext. Benutzt wurde eine neue Übersetzung von Dominique Lozano, die Brechts Sprache der amerikanischen Umgangssprache anpasste, auf Kosten der linguistischen Feinheiten und wohlüberlegten Nuancen im Originaltext. Nicht immer wurde der neue nicht gerade zimperliche Ton, der sozusagen dem Maul des amerikanischen Volkes nachempfunden war, der Sprache des „Stückeschreibers“ gerecht. Zuweilen wirkte der Dialog grob und ungeschlacht. Da allerdings die meisten Zuschauer weder Brecht noch dessen Stück kannten, wurden die sprachlichen Rohheiten dem Autor angekreidet.

Den auf kommunistische Verhältnisse anspielenden Prolog hatte man in die modernisierte Version nicht übernommen. Die Handlung spielte an einem weder zeitlich noch geografisch genau festzumachenden Ort. Beim Betreten des Zuschauerraums fiel der Blick sofort auf die Bühne, auf der



„Der Kaukasische Kreidekreis“ lief am *American Conservatory Theater*, San Francisco, vom 18. Februar bis 14. März 2010. *Direktion und Bühnenbild: John Doyle. Übersetzung: Dominique Lozano. Musik: Nathaniel Stookey. Grusche: Omoze Idehendre*

hinter einem grobmaschigen Drahtvorhang allerlei Gerümpel herumlag, hier ein umgestülpter Kinderwagen, dort ein kaputter Koffer, Bretter, vor allem aber Papier- und Stoffetzen, so als habe hier soeben ein Luftangriff stattgefunden. Sirenengeheul, Beleuchtung, die krachend von der Decke herabstürzte, während schäbig gekleidete Gestalten, die Schauspieler, mit letzten Habseligkeiten von der Bühne eilten. So wurden sowohl akustisch als auch optisch Vorstellungen von Kriegsschauplätzen heraufbeschworen, und damit der Bezug zur Gegenwart hergestellt.

Die Kostüme passten ebenfalls in unsere Zeit. Es dominierte der „Grunge Look“. Die Schauspieler trugen abgewetzte Jeans,

T-Shirts, Leggings, sowie Hüllen, die an die Taliban erinnerten, Anspielungen auf den Krieg im Irak und in Afghanistan. Rückschlüsse auf sozialen Status oder die Funktion einzelner Figuren im Stück ließ die Bekleidung hingegen nicht zu.

Anders und merkwürdig fremd wirkte die eigens für diese Aufführung von Nathaniel Stookey komponierte Musik. Ganz im Sinne Brechts trat der Sänger mit seinem Lied aus dem jeweiligen Handlungszusammenhang heraus, um mit ungeschulter Stimme singend seine Kommentare vorzutragen, sich selbst auf einem etwas mitgenommen wirkenden Streichinstrument begleitend. Ein Chor, bestehend aus den übrigen Mitwirkenden, übernahm teilweise die kommentierende Rolle des Sängers, wodurch für Abwechslung gesorgt wurde. Allerdings verlieh dieser Wechselgesang den musikalischen Einlagen einen eher weihevollen Charakter – man fühlte sich an griechische Tragödien erinnert – was wohl nicht ganz im Sinne Brechts gewesen wäre.

Die Vielzahl der Rollen im Stück wurde von neun Schauspielern gespielt. Da sie stets dieselben Kostüme trugen, wurde schon rein optisch darauf hingewiesen, dass sie die einzelnen Rollen nicht verkörperten, sich nicht in verschiedene Charaktere verwandelten, sondern sie lediglich spielten. Im Programm waren deshalb auch nur Namen der Darsteller, nicht aber ihre von Situation zu Situation wechselnden Rollen angegeben.

So wurde verhindert, dass die Schauspieler mit einzelnen Figuren identifiziert wurden. Offensichtlich machte allen Mitgliedern des Ensembles der ständige Rollenwechsel Spaß. Während der vierwöchigen Probezeit hatten sie die verschiedenen Rollen ausprobiert, und erst dann wurde entschieden, wer welche Figuren spielen sollte. Auf Grund mancher Entscheidungen wurden aus eher ernsthaften komische Situationen.

Komisch wirkte beispielsweise die Szene, in der Grusche das Kind (ein Kissen!) vor der Tür des Bauernhauses ablegt. Die Bauersfrau wurde von einem Mann, Gregory Wallace, gespielt, der – mit dem „Kind“ im Arm – in hoher piepsiger Frauenstimme vor dem Haus herumzeterete, während im Hintergrund der Bauer – gespielt von einer Frau, Rene Augesen, eine tiefe Männerstimme nachahmend – seine Meinung kundtat. Diese Szene war großartig und komisch. Komisch wirkte auch das Gezerre um das Kind in der Szene vor dem hohen Gericht. Grusche, gespielt von Omoze Idehendre, ergriff mit äußerster Vorsicht die Hand des Kindes (den Zipfel des Kissens!), während die ihre Rechte einklagende Gouverneursfrau forsch nach der anderen „Hand“ griff und schließlich triumphierend das „Kind“ wie ein Ding in der Luft herumschwenkte. Auch hier lachte das Publikum. Dass ausgerechnet ein Kissen das hohe Kind darstellen sollte, verlieh dem ganzen Vorgang eine komische Note, was denn auch von einigen Kritikern beanstandet wurde.

Besonders komisch wirkte Jack Willis in der Rolle des Azdak. Mehr Showmaster als Darsteller des bestechlichen unbestechlichen Richters, wandte er sich immer wieder ans Publikum und bezog es als Charakter mit ins Stück ein. So wandte er sich beispielsweise in jeder der beiden Aufführungen, die ich sah, an eine Zuschauerin, fragte sie nach Namen, Alter und Familienstand und ob sie sich vielleicht scheiden lassen wolle, peinliche Fragen, die bei den Angesprochenen nicht immer gut ankamen. Der sich daraus ergebende oder auch nicht ergebende Dialog konnte die jeweilige Aufführung bis um fünf Minuten verlängern, wie später in der „Audience/Exchange Session“ zu erfahren war. Die Presse bemängelte allerdings die starke Einbeziehung des Publikums. So büße das Stück an dramatischer Wirkung ein und gleite ins Triviale ab, meinte die New York Times. Zweifelsohne hatte diese Aufführung Unterhaltungswert, wodurch



der lehrhafte Charakter des Stückes reduziert wurde. Wie dem auch sei, das Publikum belohnte die Leistung der Schauspieler mit starkem Applaus.

Im Anschluss an die Vorführung fand eine sogenannte „Audience Exchange Session“ statt. Etliche Zuschauer waren geblieben, um Fragen zu Inhalt und Form des Stückes zu stellen. Die Schauspieler, obwohl noch müde vom anstrengenden Spiel, gaben bereitwillig Auskunft. So sei für sie das Erlernen der von Brecht vorgeschriebenen epischen Spielweise, Distanz zu den Rollen, Einbeziehung des Publikums, Vorführen statt Verwandlung – wenn auch nach anfänglichen Schwierigkeiten – neu und interessant gewesen. Es habe ihnen Spaß gemacht, mit den Rollen zu experimentieren, gelegentlich aus dem Stegreif zu improvisieren, und diese Spielfreude merkte man ihnen an.

Auch die ernsthaftere Seite des Stückes wurde diskutiert. Niemand war der Be-

zug der Handlung zur Gegenwart entgangen. Wohl wäre es schön, wenn man Brechts Stück einfach als zeitlose Parabel für menschliches Schicksal in ungewissen Zeiten verstehen könnte, aber die Bezüge zur Gegenwart seien zu deutlich. Man käme nicht umhin, das szenische Geschehen im Kontext der heutigen Zeit, den Schrecken von Krieg und Terror im nahen und fernen Osten, aber auch großer natürlicher Katastophen zu sehen. Die sehr lebhaft diskutierte Diskussion zeigte, dass es John Doyle und den Schauspielern gelungen war, den „Kreidekreis“ gegenwartsnah zu gestalten und dem Publikum nahezubringen. Jede Vorstellung war ausverkauft!

Gudrun Tabbert-Jones, Ph.D.
Associate Professor of German
Santa Clara University, CA, USA
gtabbertjones@scu.edu



DELAWARE: HEINZ-UWE HAUS INSZENIERT ARTURO UI

Von Charles Helmetag

Heinz-Uwe Haus, dem einstigen Berliner Regisseur, der seit Jahrzehnten in den USA als Theatermacher vor allem mit Brechts Stücken immer wieder nationale Aufmerksamkeit gewinnt, ist mit der Inszenierung des *Aufhaltsamen Aufstiegs des Arturo Ui* am Repertory Ensemble Players Theater in Delaware erneut ein spektakulärer Erfolg gelungen.

Ohne Zweifel kann dieser *Ui* neben den beiden berühmtesten Aufführungen der Parabel stehen: Peter Palitzsch' (1959) mit Ekkehard Schall und Heiner Müllers (1995) mit Martin Wuttke. Wie diese schafft es Haus mit der Hauptdarstellerin, Carine Montbertrand, sich auf die Dramaturgie der Historienfarce einzulassen, die vom mündigen Zuschauer und dessen politischen Interessen ausgeht. Es wird Brechts Aufforderung vertraut, das Stück in die triviale Umgebung der amerikanischen Gangsterwelt der 30er Jahre zu versetzen. Kein hundertster Aufguss einer Nazi-Persiflage, wie er hierzu-

lande bequem zu haben ist, beherrscht das Geschehen, sondern gefährliche Parallelen zur eigenen gesellschaftlichen Ordnung werden im Gestus einer blutigen Dreigroschenoper sichtbar. George Taboris' Adaption von 1966, die Brechts *Chicago-Berlin* auf Brooklyn & Wallstreet erweitert, erweist sich als lebendiges heutiges Gangsterspektakel. Die Figuren und Vorgänge sind roh und schnöde belassen, doch bringen sie raue, verdeckte Wahrheiten aus *God's own country* ans Licht. Brecht, der unwiderstehliche Theatermacher, kommt in unerwarteter bitterer Unterhaltung zur Wirkung.

16 Darsteller verkörpern die mehr als 40 Figuren in Masken, die der expressiven Welt George Grosz' entlehnt sind. Als Gang, in Ledermänteln und Fedoras, geben sie vor jeder Szene die Lesart der „Jahrmarktshistorie“ (Brecht) als eine sich stets wandelnde Terrormaschine (Choreografie Joann Browning), die lockt, verführt, zuschlägt. Lange vor Beginn der Vorstellung lungert sie wort- und regungslos, wie zum Sprung bereit, auf der kargen Hinterbühne, während im barocken Zuschauerraum zwei von ihnen mit Saxofon und Klarinette der Klavierspielerin beispringen. Die Ouvertüre

aus einer Handvoll Hits der 20er und 30er Jahre verspricht das rechte *powerhouse*, das jeder kennt. Die zugespitzten Texte und Abbildungen sind den US-alltäglichen Medien- und Wahlkampfindoktrinationen entnommen, zum Teil vom Tage. Wie immer ist Haus darauf aus, Widersprüche aufzureißen, Haltungen bekannter Politiker zu kopieren, Slogans in ihren Kontext zu bringen, so dass der Zuschauer mitgerissen mitdenkt. Sprechchöre, Märsche, tapdance und Gesänge passen sich ein in die verstümmelten, verhunzten, misshandelten fünffüßigen Jamben, die Brecht den Gangstern in den Szenen verpasst, was das Erschrecken über die anscheinend unaufhaltsamen Vorgänge nur verstärkt.

Wie Carine Montbertrand vom stammeln den Troll allmählich zur krakeelenden Körpersprache eines ruchlosen Rhetorikers findet, ist ein theatralisches Ereignis, das kaum seinesgleichen findet. Anfangs betont sie den krankhaft hysterischen und mit allen Mitteln nach Anerkennung und Macht gierenden Kleinkriminellen. Wie Richard III versichert sie sich des Publikums als *Selfmademan*. Die kleine und zierliche Darstellerin (die als Barker anfangs noch die ruchlose Unschuld einer Tingeltangel-Tänzerin ausstrahlt) ist chaplinesk in ihren Slapsticks, schafft Verfremdungen im Handumdrehen – vom gefährlichen Clown zur beißenden Dogge, vom billigen Cartoon zum geschniegelten Wahlkampfauftritt, den man tagtäglich bei CNN verfolgen kann, und hat das Publikum im Griff wie in einer bizarren *late night show*. Stets weiß sie die Mächtetern-Michael Corleone, -Scarface und -Tony Soprano in uns zu umgarnen. Selbst die ausgefallensten Riten einschlägiger TV-Evangelisten werden dem Repertoire an Demagogie zugeschlagen, so dass Hitlers mörderisches Charisma nicht allein in Al Capone's Gangstermilieu kolportiert ist, sondern in heutigen Umständen grell aufleuchtet. Haus und Montbertrand attackieren die Sehgewohnheiten

des Publikums mit überbordender Fantasie und einladendem Verstand.

In der körpersprachlich dichten, der Beobachtung des Sozialen und Politischen im Verhalten der Figuren verpflichteten Spielweise wird das Scheinhafte des totalitären Führers und seiner Gefolgsleute ins Licht gerückt. In der Szene, in der Ui seine Gefolgsleute (Giri – Stephen Pelinski, Givola – Eric Mathew, Roma – Cameron Knight) diszipliniert, gelingt das in absurder Überhöhung, so dass sich Publikum das Erschrecken von der Seele lachen kann. Auch wenn Ui sich die darstellerischen Tricks eines einstigen Provinzschauspielers (Mic Matarrese) einübt, um als künftiger Führer „richtig“ Gehen, Stehen, Sitzen und Reden zu können, weiß ein Publikum, dessen politische Vertreter allesamt nicht ohne *coaching* eine Wahl überstehen würden, was da gespielt wird. Unvergesslich bleibt auch, wie Ui Dogsborough (Anand Nagraj) auf den Leib rückt, ihn wie eine Schlange fesselt und schließlich fast mit den Füßen erdrosselt. Das ist von eindringlichster Bildsprache von höchster zirkensischer Präzision.

Das italienische Volkslied „Madonna Mia“, von Al Capone transkribiert, als dieser das erste Mal im Gefängnis saß, ist die Erkennungsmelodie der Bewegung, von Roma und seinen Horden gesummt, schmach tend erinnert, einhämmern gebrüllt – sie wird zum Ohrwurm des Abends. Anfangs, wenn Ui und Roma aus der Unterbühne wie Ratten aus einem Abwasserkanal auf die in den Zuschauerraum greifende Schräge (Bühnenbild – William Browning) klettern, wird sie wie ein Köder ausgeworfen, den Flake (Eric Mathew) in Italienisch wie eine Opernarie herunter schlingt. Kongenial mischen sich auch im Verlauf des Geschehens Hosallas Songs aus der ersten Berliner Auf führung mit populären Liedern und Musiken von Ferdinand Morton bis Raymond Scott (Einstudierung und am Klavier Linda Henderson).



Der Inszenierung ist jedes nur mögliche erzählerische Mittel des Theaters recht, um die Mechanismen und Verlockungen der alltäglichen Gehirnwäsche ins Spiel zu bringen und ad absurdum zu führen. So wird im Finale der Zuschauerraum zur Bühne, zur allbekanntesten politischen *convention hall*, in der sich das Wahlvolk aus Chicago und Cicero einfindet und sich schließlich dem im weißen Maßanzug telegenen Erlöser ergibt. Wenn Ui und seine Kohorte dann die rechte Stimmung geschaffen haben und alle – Figuren wie Zuschauer – in einem Boot sitzen, will sich kaum jemand der Anwesenden des römischen Grußes und dem Absingen von Michael Jacksons „It’s a Better World“ entziehen. Flaggen, Luftballons und Fähnchen mit dem Ui-Logo – das erinnert nicht nur an Nürnbergs Reichsparteitagsgelände oder den Berliner Sportpalast, das kennt man hier auch in seiner ergreifenden Macht. Wer partout nichts zugelernt hat, den erinnert das Ensemble dann noch rechtzeitig: *The bitch that bore him is in heat again!*

Viel, viel Beifall für das Ensemble, die

Hauptdarstellerin und den Regisseur – und für ein Stück, das hier bisher nie (weder am Broadway noch auf regionalen Bühnen) erfolgreich war, obgleich Brecht es einst amerikanischem Publikum zugedacht hatte.

Resident Ensemble Players (REP)

Delaware’s Resident Professional Acting Company

THE RESISTABLE RISE OF ARTURO UI by Bertolt Brecht, adapted by George Tabori,

Director: Heinz-Uwe Haus, Scenic and Lighting Designer: William Browning,

Costume Designer: Andrea Barrier, Music Director: Linda Henderson, Choreographer:

Joann Browning; opening night: 29 April 2010, at Thompson Theatre, Roselle Center for the Arts, University of Delaware, Newark, DE, USA.

Fotos von der Generalprobe: William L Browning

Charles Helmetag ist Germanistik-Professor an der Villanova University, Pennsylvania
charles.helmetag@villanova.edu

ERGEBENHEIT UND LEIDENSCHAFT

Brechts „Im Dickicht der Städte“ am Linzer Landestheater

Von Ernst Scherzer



Stefan Matousch als Shlink

Über die Ursachen des weitestgehenden Fehlens der Stücke von Bertolt Brecht in österreichischen Schauspielhäusern mag man schon ins Grübeln kommen. Gar nicht zu denken, dass der staatenlos gewordene Autor hierzulande seinerzeit an die Aufnahme seiner Theaterarbeit gedacht und immerhin auch die hiesige Staatsbürgerschaft besessen hatte. Kein Wunder, wenn die für eine Brecht-Erfahrung offensichtlich zu jungen lokalen Kritikerinnen und Kritiker seinen nicht gerade leicht verdaulichen Stoffen beinahe verständnislos gegenüberstehen ...

An mangelnder Publikumsbereitschaft kann die homöopathische Dosis, in der Brechts Bühnenschöpfungen in diesem – gerade jüngst wieder politisch unrühmlich („der

Schoß ist fruchtbar noch ...“, hat schon BB vorausblickend behauptet) ins Gerede gekommenen – Land verabreicht werden, nicht liegen. Zumindest nicht in Linz, in dessen Landestheater einem regieulich daneben gegangenen „Guten Menschen von Sezuan“ ein rundum geglücktes „Dickicht der Städte“ folgte; und das im Abstand von nur etwas mehr als zwei Monaten!

Dabei stand diese zweite Brecht-Produktion am Haus zum Zeitpunkt der Niederschrift des Vorwortes noch gar nicht fest, als der Stückeschreiber im Spielzeitheft zitiert wurde: „Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluss!“

So weit ließ es der Regisseur Matthias Langhoff freilich nicht kommen, der den ursprünglich vorgesehenen „Tamerlan der Große“ von Christopher Marlowe gegen den frühen Geniestreich Bertolt Brechts ausgetauscht wissen wollte. Aber er hat Bezüge zur oberösterreichischen Landeshauptstadt hergestellt. Wobei sich der Kenntnis des Unterzeichneten entzieht, ob sich auch die Besucher der nachweihnachtlichen Aufführungen im bei der Premiere Anfang Dezember in Filmsequenzen vorgeführten vorfeiertäglichen Rummel der städtischen Einkaufsstraße wieder fanden.

Im Linzer Programmheft findet sich der Hinweis auf den zwischen 1901 und 1909 hier lebenden August Sander, dessen Werk Ideengeber für die Gestaltung der Bucherausgabe des Stücks gewesen sei; mitbeteiligt an der Inszenierung auf der von Catherine Rankl herrlich verbauten Drehbühne waren die heimischen Rockmusiker Fuckhead und Mitglieder des hiesigen ASKÖ-Box-

Konstantin Bühler als George Garga und Stefan Matousch als Shlink. Fotos © Christian Brachwitz)

klubs, einer, wohlgeremt, sozialdemokratischer Gesinnung entstammenden Arbeitsgemeinschaft für Sport und Körperkultur in Österreich.

Bestimmt hätte der Autor an all dem seine Freude gehabt, war doch die von Brecht (als Zuschauer) geliebte Sportart für den Ablauf der Handlung des in der ersten Fassung 1923 im Münchner Residenztheater uraufgeführten Schauspiels maßgebend. Die musikalischen Einlagen von Fuckhead wären ihm gewiß auch genehm gewesen, zumal Didi Bruckmayr und Siegmund Aigner scheinbar (oder vielleicht auch tatsächlich?) improvisierend nicht nur immer wieder in die Handlung eingegriffen, sondern ihn mit weit über das gespielte Stück hinausgehenden Texten zitiert haben.

Zugegeben, der Abend in den Linzer Kammerspielen währte dadurch knapp vier Stunden – und geriet doch nicht zu lang, weil die hervorragenden Schauspielerinnen und Schauspieler schon im ersten Teil das Premierenpublikum nahezu zwei pausenlose Stunden in Atem zu halten imstande waren. Das vielleicht etwas banale Ende bedeutete da keine wirkliche Einschränkung, und sei es nur als Verneinung des gastierenden Regisseurs vor der vorjährigen Kulturhauptstadt. Im Übrigen darf von einer im besten Sinne werkgetreuen Aufführung gesprochen werden, die Matthias Langhoff da im Verein mit sich restlos verausgabenden Darstellern – genannt seien Sven-Christian Habich (John Garga), Melita Jurisic (Mae Garga) und vor allem Wanda Worch (Marie



Garga) und Julia Ribbeck (Jane Larry) – auf die Bühne gestemmt hat.

Zwei Glücksfälle in diesem, wie es bei Brecht im Untertitel heißt, rätselhaften Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago: die Besetzung des Shlink mit dem rollengemäß die sprichwörtliche asiatische Ruhe und Ergebenheit ausstrahlenden Stefan Matousch und die des leidenschaftlich das Kampfangebot aufgreifenden George Garga durch Konstantin Bühler.

Ob das Erklingen von Richard Wagners „Tristan“-Vorspiel Brechts Neigungen entsprochen hätte, lässt sich positiv nur von jemandem behaupten, der die nicht unwidersprochene (etwa von dem legendären Literaturwissenschaftler Hans Mayer ganz entschieden in Abrede gestellte!) Legende glaubt, er habe tatsächlich diese Partitur aufgeschlagen in seinem Arbeitszimmer vor sich gehabt. Der jubelnde und verdiente Beifall für diese Produktion war von dieser Frage ohnehin nicht abhängig.

Ernst Scherzer ist freier Journalist mit Wohnsitz in Graz; vgl. seinen Artikel in 3GH 1/2010, S. 40–41.
ernst.scherzer@aon.at

FAKSTHEATER AUGSBURG MACHT BRECHT FÜR KINDER

Von Diana Deniz

Die anspruchsvolle Lyrik von Bertolt Brecht Kindern nahebringen zu wollen, scheint auf den ersten Blick keine leichte Aufgabe zu sein. Doch wenn man sich die Aufführung „Der Pflaumenbaum“ des FaksTheaters ansieht, fällt es einem wie Schuppen von den Augen, wie kinderleicht und kindlich Brecht sein kann. Zu Beginn hängen die Buchstaben des Namen Bertolt Brecht an einem Baum und Karla Andrä und Josef Holzhauser zaubern neue Wörter aus dessen Namen, wie beispielsweise Brot, rot, tot, tobe, lobe Andrä beherrscht das Spiel mit der Sprache Brechts, seinen Worten und Gedanken perfekt. Gemeinsam mit Holzhauser vermittelt sie Kindern ganz im Sinne des Lyrikers Bertolt Brecht die Lust des Lesens, Denkens und Lernens. Dabei erfahren die Zuschauer jede Menge über dessen Leben und Wirken.

Während die Schauspielerin Andrä das kindliche Publikum mit ausdrucksstarker Mimik, Gestik und Stimme begeistert, unterstreicht Holzhauser musikalisch die jeweils gegebene Situation, wie zum Beispiel die Dramatik des Krieges mit einem harten Trommelschlag oder die freudige Heimkehr Brechts aus dem Exil mit jazzigen heiteren Trompetenklängen. Kindern werden die Botschaften Brechts auf hervorragende Art und Weise verständlich gemacht und gezeigt, wie viel Spaß Sprache machen kann. Sie hören von einer Kellerassel, die religiös wurde, vom neugierigen Lieschen, einem nicht wasserdichten Auto von Ford und von einem Huhn mit neuen Zähnen. Aber auch von den Bitten der Kinder erfahren sie, dass Häuser nicht brennen und das Leben keine Strafe sein soll.

Die Aufführung wirkt herrlich abwechs-



lungsreich, da Schauspiel, Musik, Gesang und Lyrik harmonieren. Passives gelangweiltes Zuschauen gibt es beim FaksTheater nicht, denn Mitschnipsen, Singen, Gedichte und Lieder lernen gehören mit dazu. Einzigartig, wie das FaksTheater Augsburgs berühmten Sohn schon für Schüler ab dem Grundschulalter verständlich und Brechts Kindergedichte durch ihre Gastspiele an Schulen bekannt macht. Andrä erklärt: „Auf Kinderebene kommt alles, was er auch zu den Erwachsenen sagte, und das Lehrreiche wird bei Brecht immer ins Lustvolle und Sinnliche verpackt.“

In der neuen Spielsaison wird der „Pflaumenbaum“ im Abraxas-Theater zu sehen sein und bald wird es ihn auch als Hörbuch geben. Zudem bietet das FaksTheater den Workshop „Meine Sprache – Deine Sprache – Ein Gedicht“ über das Gedicht „Die Krücken“ von Bertolt Brecht für etwas größere Kinder als Schul-/Unterrichtsprojekt an. Erwähnenswert an dieser Stelle auch die Brecht-Lyrik „O Lust des Beginns“ für Erwachsene. Andrä und Holzhauser treten am 24. Juli 2010 um 20.00 Uhr in der Altstadtkneipe Striese in Augsburg unter „Text will Töne“ auf.

Diana Deniz (auch Foto) ist Freie Mitarbeiterin der Augsburger Allgemeinen.
diana-deniz@t-online.de
www.fakstheater.de
www.textwilltoene.de



DAS BRECHT FORUM NEW YORK FEIERT SEIN 35. JUBILÄUM

Von Ilse Schreiber-Noll

Wenn man dem West Side Highway zur Spitze Manhattans folgt, an der Clark Street wendet und wieder einen Block auf der West Street zurückfährt, steht man vor dem *Brecht Forum*. Es wurde 1975 von Bürgerrechtlern, Arbeitern, Kriegsgegnern und politisch engagierten bzw. interessierten Anwohnern gegründet.

Damals wurde es unter dem Namen *The New York Marxist School* bekannt und später in *Brecht Forum* umbenannt. Zur Zeit bietet es jährlich über 200 Veranstaltungen an, darunter Lesungen, Kunstausstellungen, Konzerte und beliebte Workshops zur beruflichen Weiterbildung. Das Forum wird von privaten Spenden, Mitgliedsbeiträgen und manchmal auch durch öffentliche Fördergelder finanziert.

Liz Mestres, ehemalige Designerin sowie Gründerin und Direktorin des *Brecht*

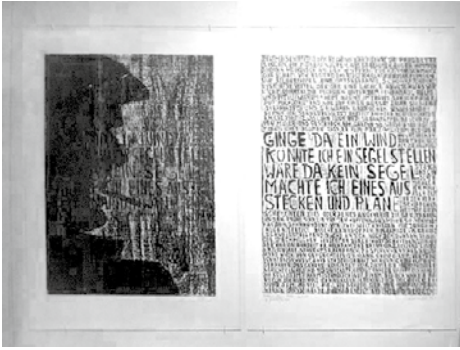
Forums, arbeitet hier zusammen mit Kazembe Balagun und Max Uhlenbeck. Kazembe Balagun studierte Deutsche Literatur, Max Uhlenbeck war Graffiti-Künstler und ist derzeit auch Herausgeber der Zeitschrift *Left Turn*.

Eine kleine Treppe geht es hoch durch eine schwingende Glasstür in die Vorhalle, wo ein Doppelporrait von Karl Marx im Raum hängt. Rechts sieht man Büros und in der Mitte einen großen Raum für Performances, Filmvorführungen und Ausstellungen. Auf der linken Seite befindet sich eine gemütliche Sitzecke, die an eine Bücherei und einen Veranstaltungsraum anschließt. Beide Räume werden für die zahlreichen Workshops genutzt, an denen man für eine nur geringe Gebühr teilnehmen kann. Große Fenster erhellen alle Räume, dies trägt dazu bei, dass sich die Besucher hier gleich behaglich und entspannt fühlen.

In diesem Jahr findet das fünfunddreißigjährige Jubiläum des *Brecht Forums* statt – ein wichtiges Datum in seiner Geschichte. Im Monat April fanden Performances, eine Ausstellung, Musik und Lesungen statt, um Brecht zu ehren, dessen Namen das Forum trägt und auf den es sich in seiner Arbeit bezieht.

Am 2. April begannen die Festlichkeiten mit der Eröffnung der Ausstellung *On Brecht*. Die Arbeiten von sieben Künstlern füllten die großen, hellen Räume. Sie alle waren in Brechts Welt eingetaucht und zeigten Holzschnitte sowie wilde, farbenfreudige Ölbilder, eine bewegliche Brecht-Box, Collagen und Videoprojektionen.

Antonio Frascioni, ein bekannter Holzschnittkünstler der USA, ursprünglich aus Uruguay, zeigte meisterhafte Zeichnungen und Holzschnitte mit Darstellungen von Brecht und Mackie Messer, während der deutsche Künstler H.D. Gölzenleuchter mit großen Holzschnitten auf Leinwand vertre-



ten war, die sich auf Brechts Gedichte bezogen.

H.D. Gölzenleuchter wurde in Deutschland und Europa bekannt durch seine Künstlerbücher, Gedichte und sozialkritischen Holzschnitte. Er ist der Begründer der Werkstatt *Wort und Bild*, die sich in seiner Heimatstadt Bochum befindet, wo er auch zur Zeit lebt und arbeitet.

Der amerikanische Künstler Daniel Waldron zeigte Collagen und der schweizer-iranische Künstler Taher Shafie wilde, expressionistische Ölbilder. Zusammen mit Gölzenleuchter hatten sich beide zur freien Interpretation von Brechts Arbeiten entschlossen.

Neu und interessant war die Brecht-Box der Amerikanerin Crista Grauer. Beim Druck auf einen Knopf wurde die Box beleuchtet und eine Trommel mit laufenden und tanzenden Figuren aus Brechts Theaterstücken drehte sich langsam und von Licht umstrahlt.

Ilse Schreiber-Noll, die Kuratorin dieser Ausstellung, zeigte große, ausdrucksvolle Holzschnitte und Künstlerbücher sowie Interpretationen der *Buckower Elegien* und des Stücks *Baal*.

Aber auch die Videokunst war vertreten. Die Amerikanerin Rosalind Schneider hat-

te zu Schreiber-Nolls Holzschnitt *Portraits of Brecht* ein Video mit dem Titel *Brecht: A Portrait* hergestellt. Dieses wurde bei Einbruch der Dunkelheit auf eine drei mal vier Meter hohe Wand projiziert. Brecht schaut uns an, um dann – in ständigem Wechsel – wieder in Meereswellen unterzugehen: sein Blick kommt aus der Vergangenheit, aber reicht in unsere Gegenwart.

Zwei ungefähr neun Meter hohe Banner hingen an den von außen vergitterten Fenstern. Eines zeigt den Holzschnitt Schreiber-Nolls mit der Mutter Courage, das andere einen Holzschnitt Frasonis mit dem Brecht-Portrait und einigen Zeilen, die aus dem *Courage*-Stück und dem Gedicht *An die Nachgeborenen* stammen, übersetzt von Eric Bentley. Fast symbolisch wirken diese großen Poster, auf welche die Sonne Schatten der Fenstergitter wirft.

Höhepunkt der Eröffnungsnacht war die Performance der *Ten Brecht Poems* von Tannis Kowalchuk, Gründerin, Direktorin und Schauspielerin des *North American Cultural Laboratory Theater* und Leese Walker, der Künstlerischen Leiterin und Produzentin des *Strike Anywhere Performance Ensemble*.

Die beiden jungen Frauen trafen sich zum ersten Mal im Jahr 2001. Sie hatten Brechts Gedichte gelesen und sahen in seinen Arbeiten Parallelen zu den aktuellen poli-

tischen Ereignissen in den USA und allgemein zur heutigen Zeit. So begannen sie, seine Texte in freier Interpretation sowie in Verbindung mit Theater, Musik, Kunst und Erzählung zu benutzen.

In diesem Jubiläumsjahr sollen noch Filme zu Brecht gezeigt werden, organisiert durch *The Red Channel Film Collective*. Begonnen wurde im April mit den Filmen *Kuhle Wampe* und *Mutter Courage*, letzterer mit Helene Weigel in der Hauptrolle. Leider war der *Courage*-Film nur in deutscher Sprache vorhanden und daher begrenzt auf ein kleines Publikum.

Die *On Brecht*-Ausstellung endete am 28. April mit einer Vernissage und der Performance des *Exilkabarett*s, das Lieder aus Hanns Eislers *Hollywood Songbook* präsentierte. Vier junge Musiker und bildende Künstler sind die Gründer dieser erst seit kurzer Zeit existierenden Gruppe. In dem fast dunklen, nur durch einige kleine Lichter erleuchteten Raum sangen die klassisch trainierte Jessica Goldring sowie Darren Chase Lieder des *Hollywood Song Books*, begleitet vom Pianisten Bill Solomon. Ergänzt

wurden die Gesangsdarbietungen durch eine Videoprojektion im Hintergrund, gefilmt von der Künstlerin Noe Kidder, die ihre Bilder in Bezug zu den Eisler-Liedern setzte. Dies war ein wunderbares Zusammenwirken der Kunstformen Musik, Bildende Kunst und Film.

Das *Brecht Forum* wird für den Rest des Jahres weitere Programme mit dem thematischen Schwerpunkt Bertolt Brecht veranstalten. Hier ist ein Platz, der Künstlern die Türen öffnet, ein Platz für jeden und eine Möglichkeit, in einer warmen, freundlichen und entspannten Atmosphäre an kulturellen Aktivitäten teilzunehmen. Herr Brecht, glaube ich, wäre sehr zufrieden gewesen!

Die Fotos zeigen:

S. 25: Crista Grauer, Brecht Box

S. 26: Ilse Schreiber-Noll, Holzschnitte Buckower Elegien; Kazembe Balagun (Brecht Forum) vor Brecht-Porträts von Antonio Frasconi

<http://brechtforum.org/upcoming>

DEMNÄCHST

ARMIN NUFER liest

Das Manifest

Ein Fragment von Bertolt Brecht

20. Oktober 2010 19.30 Uhr
Haus Sankt Martin am Autoberg, Hattersheim

www.caritas-main-taunus.de



VISUALISIERUNG UND INTERPRETATION VON GEDICHTEN

am Beispiel von Brechts *Der Radwechsel*

Von Jan Knopf

Der Radwechsel

Ich sitze am Straßenhang.
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?

Der Radwechsel

Ich sitze am Straßenrand
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?



Der Radwechsel entstand als eine der *Buckower Elegien* im Sommer 1953 nach den Ereignissen des 17. Juni und als Reaktion auf ihn, nämlich in Erwartung des ‚Neuen Kurses‘, den die Regierung Ulbricht versprochen hatte, nachdem sie sich schon geweigert hatte, die Verantwortung zu übernehmen und zurückzutreten, damit der

versprochene ‚Sozialismus‘ endlich nicht als der ‚befohlene‘, sondern als der ‚von unten‘, mit der „Weisheit des Volkes“, wie Brecht formulierte, aufgebaut werden könnte. Wie wir jetzt wissen, war der ‚Neue Kurs‘ eine leere Versprechung, und der Sozialismus, der eben nicht ‚aufgebaut‘ wurde, musste am Ende „real existierend“ genannt wer-

den, weil er nicht real existierte, sondern nur eine Missgeburt darstellte, für die heute niemand mehr die Verantwortung übernehmen will. Aber das nur nebenbei.

Der Radwechsel hatte, worüber an diesem Ort schon gehandelt wurde, textlich ein merkwürdiges ‚Schicksal‘. Nachdem er von Elisabeth Hauptmann in der ersten Gedichte-Ausgabe korrekt publiziert wurde, schlich sich – wie, ist nicht geklärt – in die am meisten verbreitete Werkausgabe in der Edition Suhrkamp, die Hauptmann wiederum betraut hatte, ein verhängnisvoller Fehler ein, der erhebliche Folgen hatte, nämlich nach vorläufiger Zählung zwölf Gegen Gedichte sowie fast durchgängig geradezu lachhafte Fehlinterpretationen.

Richtig ist allein die links stehende Fassung, und zwar in allen Fassungen identisch, die von Brecht selbst überliefert sind. Wenn tatsächlich auch nur zwei Buchstaben und ein Satzzeichen verändert worden sind, so sind die Unterschiede gewaltig. In Brechts Fassung beobachtet ein lyrisches Ich vom Hang aus, erhoben sitzend, einen Vorgang, den es kommentiert. Der Punkt am Ende isoliert den ersten Satz noch zusätzlich, sodass eben genau der Effekt eintritt, der für alle *Buckower Elegien* gilt: Ein unabhängiger Beobachter schaut mit elegischem Blick auf die gegenwärtigen Verhältnisse, wo sich nichts tut, und dies, obwohl der 17. Juni für die noch junge DDR das wohl einschneidendste Ereignis ihrer Geschichte war. Die rechts stehende Fassung setzt das lyrische Ich buchstäblich am Rand aus, und dadurch, dass der Punkt fehlt, bildet der Satz eine scheinbare Einheit mit dem folgenden, sodass die Deutung nahe liegt: Das lyrische Ich war Insasse des nicht weiter spezifizierten Gefährts und wartet ungeduldig auf die Weiterfahrt. Als eine der schönsten, weil am schönsten formulierten ‚Fehldeutungen‘ dieser Fassung zitiere ich Yaak Karsunkes Gegengedicht:

Matti wechselt das rad

während ich den reifen abmontiere
haut sich der chef auf die wiese, sieht
dauernd rüber.

als fahrer erwartest du stunden, warum
wird er nervös wenn er einmal
auf mich warten muss? wenn die panne
ihn zuviel zeit kostet: er
kann mir ja helfen.

Als wir letztes Jahr in Karlsruhe eine Ausstellung über die ABB und ihre Arbeit vorbereiteten, schlug ich vor, auf alle Fälle den *Radwechsel* mit aufzunehmen. Nur wie? Meine Idee war, das berühmte Ready-made Fahrrad-Rad (Roue de bicyclette; 1913) von Marcel Duchamp nachzubauen, und zwar mit zwei identischen Rädern, in deren Felgen die beiden Fassungen eingelegt werden sollten. Die Besucher hätten die Räder drehen müssen und dann womöglich die Abweichungen gefunden.

Da ich die Ausstellung mit meinen Studierenden zusammen plante, trug ich also meinen Plan vor mit der Bitte, dass jemand die Installation des *Radwechsels* übernehme. Heike Böhnke, die jetzt neben ihrem Lehrerberuf auch als freie Künstlerin tätig ist, hatte eine viel bessere Idee. Sie nahm nur ein Rad, montierte auf jeder Seite nur je drei weiße, dem Speichenzwischenraum angepasste Pappstücke ein und ließ den Rest frei mit der Maßgabe, dass nur durch die – und zwar einigermaßen heftige – Drehung des Rads sich Projektionsflächen für die Gedichttexte ergaben. Die Projektion übernahmen zwei einfache Diaprojektoren: der eine mit dem „hang.“ war auf eine höhere Säule montiert, der andere mit dem „rand“ stand auf dem Boden. Das Rad war zwischen den beiden Projektoren so aufgestellt, dass auf den zwei Seiten des Rads gleichzeitig beide Fassungen zu sehen waren, freilich nur, wenn die Besucher das Rad auch in Schwung brachten.

Da in heutigen Zeiten bei Kunstausstellungen die Besucher auch als ‚User‘ gefragt sind, hatten diese einiges zu tun, um dem Gedicht und seiner Variante auf die Spur zu kommen. Sie mussten das Rad schwingvoll drehen, die Texte auf beiden Seiten lesen, indem sie um das Objekt herumgingen und dann auch noch die Unterschiede bemerken, das heißt, sie waren angehalten, das Gedicht (fast) auswendig zu lernen oder es laut vorzulesen, um über die Artikulation die Unterschiede hörbar zu machen.

Wie ich bei meinen Beobachtungen feststellen konnte, brauchten die ‚User‘ mindestens eine Viertelstunde, um die Variante ausfindig zu machen, ganz abgesehen davon, dass viele Scheu hatten, das Rad anzustoßen; denn bei Stillstand sah man fast nichts vom Text – außer ein paar Wortfetzen. Viele sahen auch gar nichts und machten an ihren Körpergesten deutlich: Ich verstehe nur ‚Bahnhof‘.

Die Installation von Heike Böhnke beweist nicht nur, dass es möglich ist, poetische Texte so zu visualisieren, dass also das Gedicht, ohne dass es in Schiefelage gerät, in seiner Bedeutung zum Ausdruck kommt, sie beweist auch, dass durch die Visualisierung auch noch eine Interpretation möglich ist. Ist doch die Quintessenz des Gedichts, dass das lyrische Ich mit Ungeduld darauf wartet, dass das Rad sich wieder dreht, dass also die Geschichte ihren Fortgang nimmt, unbeachtet, was in der Vergangenheit liegt (keine Beschwörung von ‚Errungenschaften‘) oder was kommen wird (keine Beschwörung von Utopien oder falschen Idealismen): Fortschreiten statt ‚Fortschritt‘ (den Brecht aus guten Gründen schon 1926 wegen der Umwandlung des Ausbeutungs-Kapitalismus in einen Konsum-Kapitalismus nach dem Modell Henry Fords mit dieser Variante schrieb: „Fordschritt“). Der ‚User‘ übernimmt so die Rolle des lyrischen Ich, bringt durch seine Kraft das Rad wieder zum Rollen und macht sich zugleich

Gedanken über den Text und seine Bedeutung. Ich meine, wirkungsvoller lässt sich kaum ein Gedicht in ein anderes Kunstmedium ‚übersetzen‘. Die Gegengedichte übrigens waren in die Streben eines großen, zugänglichen Iglus von Sevim Bäuerle auf langen Papierstreifen geflochten, um den die ‚User‘ viele Runden drehen mussten, um die Texte lesen zu können.

Wer sich von der Ausstellung *Glottz nicht so romantisch!*, die vom 24. April bis zum 24. Mai 2009 im Prinz Max Palais in Karlsruhe zu sehen war und die auch ‚exportierbar‘ ist, einen Eindruck machen möchte, kann dies unter www.brechtbrille.de im Internet tun. Dort sind noch weitere visualisierte Gedichte und Texte von Brecht zu sehen, die aber nur einen vorläufigen Eindruck vermitteln können.

Prof. Dr. Jan Knopf leitet die Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) am Karlsruher Institut für Technologie KIT. Der Artikel stellt einen grundsätzlichen Beitrag zur Intermedialität von Kunst dar, ein neues Thema innerhalb der Literaturwissenschaft, das an der ABB in den letzten Jahren neu entwickelt wurde.

Fotos: Franziska Pfeiffer, Sebastian Felske

O MOON OF HONOLULU: BRECHT IN / AND ASIA

Von Gudrun Tabbert-Jones

Vom 19. bis 23. Mai fand an der University of Hawai'i at Manoa (Honolulu) das 13. Symposium der Internationalen Brecht Gesellschaft statt. Etwa 100 Wissenschaftler und Praktiker aus Nordamerika, Europa und Asien waren angereist, um Beiträge zu dem Thema „Brecht in/und Asien“ vorzutragen. Entstanden war das Konzept für diese Konferenz im Jahr 2006, als sich Hans-Thies Lehmann und Markus Wessendorf zusammensetzten und darüber berieten, wo man das nächste Symposium veranstalten sollte. Auch über mögliche Themen tauschte man sich aus. Markus Wessendorf, Associate Professor at the Department of Theatre and Dance at the University of Hawai'i of Manoa, schlug die eigene Universität als Tagungsort vor. Auch das Thema der Konferenz „Brecht in/and Asia“ passte zu dieser Umgebung, ist doch Hawaii der asiatischste aller amerikanischen Staaten. Im Einvernehmen mit IBS übernahm also Markus Wessendorf die Planung des Symposiums zusammen mit einem internationalen Team (Eiichiro Hirata, Tokyo; Hans-Thies Lehmann, Frankfurt/Main; Marc Silberman, Madison; Erdmut Wizisla, Berlin). Eine große Rolle spielte natürlich die Frage nach den zur Verfügung stehenden Mitteln, besonders im Hinblick auf geplante Theateraufführungen und Gastvorträge im kulturellen Rahmenprogramm. Trotz der weltweiten Wirtschaftskrise unterstützten mit großzügigen Finanzspritzen nicht nur die University of Hawaii sondern auch die IBS selber, Hawai'i Council for the Humanities, Sidney Stern Memorial Trust und Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) die Tagungsveranstaltungen.

Die Eröffnung fand am 19. Mai im Kennedy Theater der Universität statt. Markus Wes-

sendorf, Günther Heeg, Vizepräsident der IBS, Thomas Bingham, Dean of Arts and Humanities, Reed Dasenbrock, Vice Chancellor of Academic Affairs, und Tammy Haili'opua Baker begrüßten die Konferenzteilnehmer mit einer Ansprache, anschließend sorgte die Tammy Haili'opua Baker und Kumu Hula Snowbird Tanztruppe für Lokalkolorit. Den Einführungsvortrag am Abend hielt der durch verschiedene Inszenierungen auch in Deutschland und Österreich bekannt gewordene Regisseur Ong Keng Sen (Theatre Works, Singapur). Brecht habe nicht nur ihn, sondern auch die Theaterarbeit politischer Gruppen in verschiedenen Ländern im asiatischen Raum geprägt: „Brechts influence on me has been immense, beginning with the recognition of my own culture in his plays.“

Damit umriss er, worum es in den Vorträgen, die an den folgenden drei Tagen gehalten wurden, ging: den maßgeblichen Einfluss Brechts auf eine ganze Generation von Theaterpraktikern weltweit. Andere Gastredner waren Haiping Yan, Professorin für asiatisches Theater an der Cornell University (New York) und East China Normal University (Shanghai), Antony Tatlow (Trinity University, Dublin), der das Thema „Brecht und Asien“ schon in den 80er Jahren aufgegriffen hatte, sowie den international bekannten Theaterregisseur Richard Schechner, der über seine bahnbrechende Mutter Courage-Aufführung in Indien (1976) öffentlich nachdachte. Ein Blick auf die im Programmheft aufgeführten Titel mögen einen Eindruck davon geben, wie reichhaltig das wissenschaftliche Programm war. Trotz beigefügter Inhaltsangaben fiel die Entscheidung, in welche Parallelsitzung man nun gehen sollte, schwer. Gut, dass die Tagungsräume nahe beieinander lagen, so dass man ab und zu von der einen zur anderen Sitzung hinüberwechseln konnte. Sitzungen „geschwänzt“, um doch noch ein bisschen die nähere Umgebung zu erkunden, haben

wohl nur wenige. Zu verlockend war das, was da auf dem Programm stand.

Hier eine Übersicht über die Themen und die Namen der wissenschaftlichen Referenten:

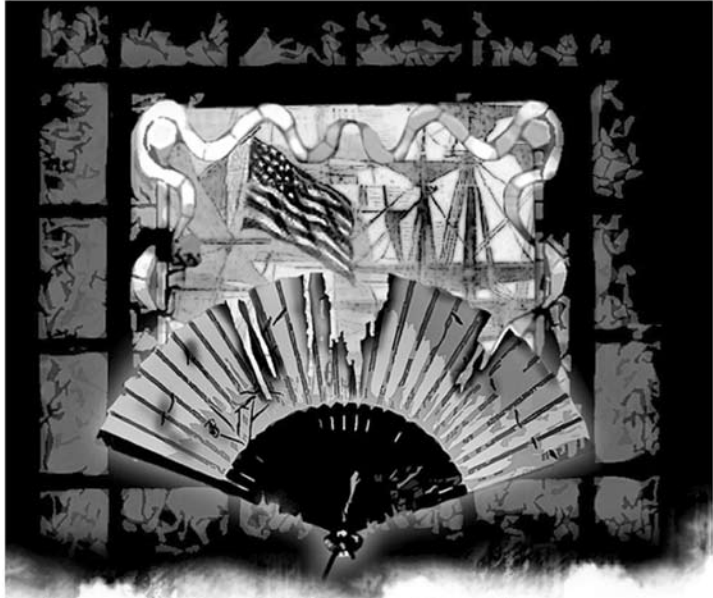
- Postcolonial and Postimperial Brecht. (Melissa Dinsman, Marc Silberman)
- Brechtian Negotiations of East/West Traditions (Hillary Demske, Martin Revermann, Glenn Stanley)
- Contemporary Political Theatre (Parichat Jungwiwattanaporn, Peilin Liang, Neelima Talwar)
- Adaptations and Translations of Brecht in Bangladesh and India (Frazana Akkhter, B.Venkat Mani, Manisha Paitil)
- Brecht „Vermittlungen“ in Asien (Sabine Kebir, Marianne Streisand, Yuan Tan)
- Brecht and Traditional Indian Theatre (Vadivel Arummugham, Boris Daus Pastor, Devika Wasson)
- Brechtian and Asian „Go-Betweens“ (Sabine Huschka, Vera Stegmann)
- Fritz Bennewitz in Asia (Rolf Rohmer, Jorg Esleben, David G. John)
- „Asia“ in Brecht (Eberhard Fritz, Hanna Höfer, Ralf Räuker)
- Brecht and the Middle East (Frank Episale, Markus Wessendorf)
- Brecht und das japanische Gegenwartstheater (Michiko Tanigawa, Eiichiro Hirata, Akira Ichikawa & Joachim Lucchesi)
- Brecht and Asian Cinema (Jeanne Bindernagel, Laura Heins, Danielle Verena Kollig)
- Asian Theatre and the Lehrstücke (Andreas Aurin, Finn Iunker)
- Sense and Sensibility: Brecht Meets Japanese Aesthetics (Martina Kolb, Lúcia Nagib)
- Asian National Theatre Traditions Encounter Brecht (Michael Fernando, Frances Mammana, Alexander Stillmark)

- Brecht's „Asian“ Texts: Collaborators and Contemporaries (Dennis Caroll, Paula Hanssen, Weijia Li)
- New Perspectives on The Good Person of Szechwan (Jan Creuzenberg, Clayton Drinko, Zheng Jie)
- Brecht and Mao (Joseph Dial, Anthony Squiers, Friedemann Weidauer)
- Brecht's Asian Turn(s) and the Theory of Cultural Flexions (Günther Heeg, Sophie Witt)
- Fremdheit und Verfremdung (Gerhard Fischer, Gerd Koch, Florian Vaßen)
- Race, Class and Sexuality in Brecht's Plays (Gudrun Tabbert-Jones, Kevin S. Amidon, Kathy Phillips)
- Contemporary Asian Playwrights and Directors Read Brecht (Susan Philip, Daniela Pillgrab)
- Brecht and Contemporary India (Amal Allana, Nissar Allana)

Außerdem moderierten: Guy Stern, Laura Lyons, Ricardo Trimillos, Manfred Henningsen, Ming-Bao Yue, Kristopher Imbriggotta, John Szostack, James Brandon, Stephen Brockmann, Helen Fehervary, Hui Jiang, Lurano O'Malley, Kristin Pauka,

Dem anspruchsvollen Tagesprogramm folgten abendliche Aufführungen verschiedener lokaler Bühnen. Aufgeführt wurden: The Red Rockets: Mor is Mor (Earle Ernst Lab Theatre), Borderline (Ong King Arts Center), The Three Penny Opera (Army Community Theatre) sowie German Cabaret Songs, meisterhaft gesungen von Robyn Archer in Klavierbegleitung von Michael Morley. Das Glanzstück der Abendveranstaltungen war zweifelsohne „The Judith of Shimoda“, in Übersetzung von Markus Wessendorf und unter der Regie von Paul T. Mitri, aufgeführt am Kennedy Theater der University of Hawaii. Es handelte sich um die erste englischsprachige Aufführung des von Hans Peter Neureuter rekonstruierten Stücks, das er im Nachlass Hella Wuolijokis entdeckt hatte. Man hatte bei dieser Erstausführung bewusst darauf verzichtet, den

The English-language world premiere of this newly discovered work by Bertolt Brecht



The Judith of Shimoda

plus

Mahagonny Songspiel (The Little Mahagonny)

performed by Members of the Mae Z. Orvis Opera Studio of the Hawai'i Opera Theatre

Text oder vielmehr die Texte zu kürzen, was insofern vertretbar war, als es sich bei dem Publikum ja um Fachleute handelte, denen man bislang unbekanntes Material in seiner Gesamtheit zugänglich machte. Dem Stück vorangestellt war „The Little Mahagonny“. Es gastierten Künstler des Mae Z. Orvis Opera Studio of the Hawaii Opera Theatre in der Regie von Henry Akina. Beide Aufführungen begeisterten das Publikum und ernteten großen Beifall. Um ehrlich zu sein, wir hatten nicht erwartet, an einer Universität Brecht so professionell aufgeführt zu sehen.

Am Sonntag, den 23. Juni, wurden der Erfolg der Konferenz, die so viele Brechtfach-

leute und -interessierte aus allen Himmelsrichtungen zusammengebracht hatte, und die „Judith of Shimoda“ feucht-fröhlich am Waikiki-Strand beim Sonnenuntergang gefeiert. Pläne für das nächste Symposium, das in 4 bis 5 Jahren auf einem anderen Erdteil stattfinden soll, werden bereits diskutiert. Ausgewählte Beiträge des 13. IBS-Symposiums werden im Brecht-Jahrbuch 36 (2011) veröffentlicht.

Dr. Gudrun Tabbert-Jones

Associate Professor of German Studies
 Department of Modern Languages and
 Literatures

Santa Clara University, Kalifornien, USA
 gtabbertjones@scu.edu

NICHT LÄNGER „A LOST COMPOSER“

Internationale Hanns Eisler-Konferenz in London, April 2010

Von Jürgen Schebera

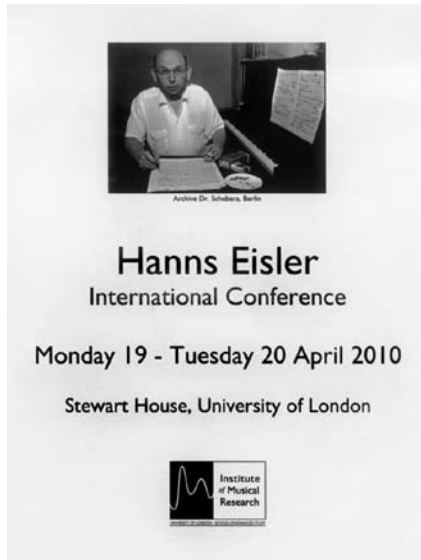
Als das Frankfurter Ensemble Modern im Juli 2003 mit überwältigendem Erfolg in New York Heiner Goebbels' musikalische Collage „Eislermaterial“ zur Aufführung brachte, titelte die New York Times ihre ungewöhnlich ausführliche Rezension mit „A Welcome Tribute to a lost composer“ – anspielend auf die bis dahin allenfalls sporadische Rezeption von Eislers Leben und Werk in den USA. Im Text konnte man lesen: „Even the end of the cold war did not bring the stream of Eisler scholarship or performances in the United States that one might expect.“ Inzwischen aber nimmt auch die angloamerikanische Szene den Komponisten und seine Musik mehr und mehr zur Kenntnis. Dass das Institute of Musical Research der University of London im April 2010 eine zweitägige Eisler-Konferenz (Konzeption: Erik Levi [London], Albrecht Dümling [Berlin], Michael Haas [Wien]) veranstaltete, passt in dieses Bild. In seiner Eröffnungsrede brachte Erik Levi die Entwicklung auf den Punkt: Er habe vierzig Jahre lang von einer solchen Konferenz in Großbritannien nur träumen können – „and now we are here!“

In Schwerpunkten zusammengefasst, boten

die verschiedenen Beiträge (von denen einige verlesen wurden, da just in den Tagen vor der Konferenz die isländische Vulkanwolke den Flugverkehr lahmgelegt und die Anreise mehrerer Redner verhindert hatte) ein breites thematisches Spektrum. Joanna Bullivant (Oxford) demonstrierte anhand mehrerer Werke den Einfluss Eislers auf das Schaffen des befreundeten britischen Komponisten Alan Bush in den 1930er Jahren. Dieser war auch führend in der Londoner Arbeiterchorszene jener Jahre tätig.

In ihrem Beitrag zur Arbeitermusik- und Gesangssolympiade in Strasbourg 1935 präsentierte Maria Kiladi (London) dazu interessantes neu aufgefundenes Material über die Teilnahme der London Labour Choral Union unter Leitung von Bush. Ebenfalls in die 1930er Jahre führte Joy M. Calico (Harvard, USA) mit ihrem etwas unkorrekt getitelten Beitrag „Eisler's Comintern File“, der einen Überblick zur in Moskau aufbewahrten und von ihr ausgewerteten (freilich nur schmalen)

Komintern-Akte über das Internationale Musikbüro (IMB, Vorsitzender ab 1935: Eisler) vermittelte. Mehrere Redner widmeten sich sodann generell wie anhand einzelner Werke den Eislerschen Kompositionsprinzipien, eingeleitet mit einem sehr anregenden Vortrag von Tobias Faßhauer (Berlin) zu Prinzipien der Orchestrierung. Richard P. Nangle Jr. (Boston) demonstrierte anhand der „Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter“ das genreübergreifende Moment dieser Stücke, Geraldo Martins Texeira Jr. (Brasilien) versuchte sich an einer Bestimmung des gestischen Moments in



der Bühnenmusik „Die Mutter“. Ergänzend referierte *Anna Papaeti* (Berlin) zur Bühnenmusik „Schweyk im zweiten Weltkrieg“. In einer gemeinsamen Präsentation stellten *Florian Scheduling* (Southampton) und *Andrea Bohlman* (Harvard) anhand Eislers Sonate für Violine und Klavier („Reisesonate“) dar, wie ständige Mobilität des Emigranten als kreatives Moment zum Komponieren beitragen konnte. Gleichmaßen anregend war der Beitrag von *James Parsons* (Missouri State University) zu Montageprinzipien in Eislers „Hollywooder Liederbuch“ von 1942-1944. Wie es dazu kam, dass der britische Rockstar Sting ein Brecht-Lied aus diesem Zyklus („An den kleinen Radioapparat“) Jahrzehnte später in sein Repertoire aufnahm und wie er es aktuell bearbeitete, demonstrierte – von den angloamerikanischen Teilnehmern besonders goutiert – *Oliver Dahin* (Berlin). Schließlich widmete sich *James Garratt* (Manchester) in einer Übersicht Eislers Schriften zur Sozialgeschichte der Musik. Zwei folgende Beiträge behandelten das immer wiederkehrende Thema Übersetzungsproblematik. *Johannes C. Gall* (Berlin), Herausgeber der verdienstvollen Neuauflage von Adorno/Eislers Buch „Komposition für den Film“ (mit beigegebener DVD), ging der Frage nach, warum die bis heute einzige englische Übersetzung von 1944-46 eine ungleich geringere Leserschaft gefunden hat als die diversen deutschsprachigen Drucke. Dies habe vor allem mit Adornos bekannt komplizierter und nur schwer zu übertragender Diktion zu tun. Nötig sei (wie auch in anderen Fällen erfolgt) eine moderne Neuübersetzung, die entsprechende Arbeit habe bereits begonnen. Noch gar keine englische Übersetzung gab es bisher von den Gesprächen Hans Bunges mit Hanns Eisler (als „Fragen Sie mehr über Brecht“ längst Standardwerk nicht nur im deutschsprachigen Raum). Dies zu ändern, ist nun Bunges Tochter *Sabine Berendse* (Cardiff) gemeinsam mit dem Bühnen- und Filmregisseur *Paul Clements* (London) angetreten. Die beiden

berichteten von den diversen Problemen bei der Übersetzung, danach präsentierte Clements unter großem Beifall erste sehr gelungene Proben.

Zwei abschließende Beiträge widmeten sich dem Thema „Eisler und England“. *Peter Schweinhardt* (Potsdam) stellte erstmals eine Analyse der 1936 in London entstandenen Leoncavallo-Verfilmung „Pagliacci“ („Der Bajazzo“, musikalische Bearbeitung: Eisler) vor und demonstrierte mit Filmausschnitten die Arbeit des Komponisten an der Originalpartitur. Absolut neu für die Fachwelt: Inmitten der Leoncavallo-Musik finden sich auch ca. 7 Minuten Eislersche Eigenkomposition. Den langen, durch die Berlin-Krise vom Sommer 1961 zusätzlich politisch komplizierten Weg zur Londoner Aufführung von Eislers „Deutscher Symphonie“ durch die BBC im Januar 1962 skizzierte *Jürgen Schebera* (Berlin) anhand erhaltener Korrespondenzen und Dokumente.

Last but not least: Durch die Teilnahme von zwei britischen Freunden Eislers, beide heute zu den angesehenen Komponisten des Landes zählend, erhielt die Konferenz einen zusätzlichen persönlichen „Touch“. *David Blake* (York), ab September 1960 für ein Jahr Meisterschüler bei Eisler in Ost-Berlin, berichtete sehr persönlich über diese Zeit und über Eislersche Spuren in seinem späteren Werk. *Alexander Goehr* (Cambridge), als BBC Music Producer seinerzeit verantwortlich für die Londoner Aufführung der „Deutschen Symphonie“ 1962, erinnerte sich an seine ersten Besuche bei Eisler in der DDR ab 1958, wohin er als junger Mann seinen Vater, den Komponisten und Dirigenten Walter Goehr, begleitete, enger Freund Eislers aus den Berliner Jahren ab 1929, 1933 nach Großbritannien gegangen und nun wieder von diesem nach Berlin verpflichtet, wo er u. a. im April 1959 die Uraufführung der „Deutschen Symphonie“ dirigierte.

HANNS EISLERS GESPRÄCHE MIT HANS BUNGE: KLEINE VERÖFFENTLICHUNGS- GESCHICHTE

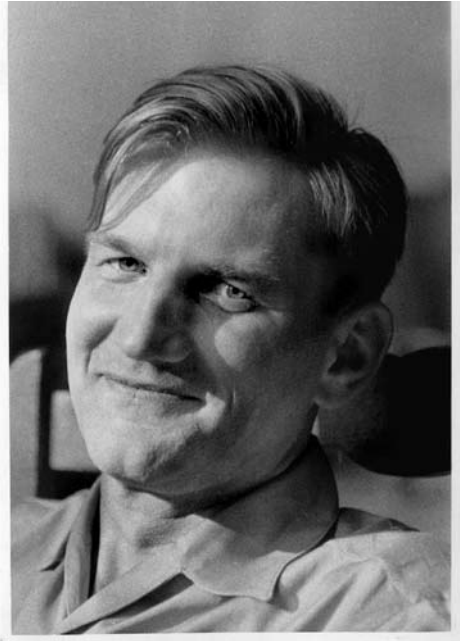
Aus dem Beitrag zum EislerTag
der Internationalen Hanns Eisler
Gesellschaft am 20. Februar 2010 in
Berlin

Von Sabine Berendse

Immer wieder wird, sowohl von Zeitgenossen Hanns Eislers als auch von Künstlern und allgemein an Eislers Werk interessierten Menschen national wie auch international, die Besonderheit und Wichtigkeit der Gespräche Hanns Eislers mit Hans Bunge hervorgehoben und betont, welchen überragenden und langanhaltenden Einfluß diese Dokumente auf sie hatten und haben. Sie gehören, sowohl vom Inhalt als auch im Umfang, zu den wichtigsten verbalen Äußerungen Eislers, und ihre Kenntnisnahme ist unerlässlich für diejenigen, die ein umfassendes Eisler-Bild gewinnen wollen.

Da es bislang noch keine vollständige Übersetzung der Gespräche ins Englische¹ gibt, arbeiten wir² – von der Wichtigkeit dieses Zeitdokuments Eislers und der kulturellen Bereicherung für ein englischsprachiges Publikum überzeugt – zur Zeit an einer Übersetzung und hoffen, dass das fertige Ergebnis 2012, anlässlich Eislers 50. Todestag, im Buchhandel erhältlich sein wird.

Hans Bunge zeichnete in den Jahren von



Hans Bunge um 1954. © Akademie der Künste Berlin, Hans-Bunge-Archiv.

1958 bis 1962 insgesamt vierzehn Gespräche mit Hanns Eisler auf Tonband auf und übertrug sie wortgetreu. Er weist in seinem Vorwort darauf hin, was dem Leser im Gegensatz zum Zuhörer leider entgeht: nämlich die Erfahrung von Eislers „hinreißender Intensität der Sprechweise, der Witz, der durch Betonung entsteht, die Atmosphäre, in der die Unterhaltungen stattfanden“³.

Die Eisler-Gespräche wurden der Öffentlichkeit zum ersten Mal 1964, in der Zeitschrift *Sinn und Form* – im Eisler-Sonderheft –, vorgelegt.⁴ Der Plan, ein Sonderheft

- 1 Auszüge aus vier Gesprächen in englischer Übersetzung sind erschienen in: *Hanns Eisler. A miscellany*. Compiled and edited by David Blake, Harwood Academic Publishers, Luxembourg, 1995.
- 2 Ich arbeite zusammen mit Paul Clements an der Übersetzung, und David Blake, britischer Komponist und Eisler-Schüler, hat sich freundlicherweise zum Korrekturlesen bereit erklärt.

3 *Hanns Eisler Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1975, S.10f.

4 Ich beziehe mich im Folgenden größtenteils auf Recherchen von Stephen Parker und Matthew Philpotts, die in ihrem Buch *Sinn und Form. The Anatomy of a Literary Journal*, de Gruyter, Berlin und New York, 2009, S. 116-140 einen sehr detaillierten Bericht über die Ereignisse geben.

zu Ehren Hanns Eislers herauszugeben, entstand Anfang 1963. Bunge war, nach dem Tod des damaligen Chefredakteurs Bodo Uhse, allein für die Herausgabe des Heftes verantwortlich. Obwohl die Grundstruktur des Sonderhefts von Uhse bereits festgelegt war, setzte Bunge in Absprache mit Stephanie Eisler und Nathan Notowicz sein eigenes Konzept durch. U. a. erfragte er Beiträge von Wolf Biermann und Heiner Müller – junge Künstler, die schon Anfang der 60-er Jahre in den Augen der DDR-Staatsmacht als zu kritisch und politisch problematisch galten, sowie Georg Lukács, der wegen seines Verhaltens zum Ungarn-Aufstand 1956 von der Parteiführung der SED unerwünscht und dessen Publikation in der DDR verhindert wurde. Anfang 1964 bekam *Sinn und Form* einen neuen Chefredakteur, Wilhelm Girnus, der mit politischer Strenge in die Vorbereitungen zur Publikation des Sonderheftes eingriff. Die Beiträge der vorher genannten Künstler, sowie der Aufsatz von Lukács, ebenso ein Artikel von Eberhard Klemm zum Thema „Eisler, Schönberg und die 12-Ton-Technik“ wurden nicht für die Veröffentlichung im Sonderheft genehmigt. Geplant waren auch, drei der vierzehn Gespräche, die Bunge mit Eisler aufgenommen hatte, abzudrucken. Die Auswahl der Gespräche fünf und elf macht deutlich, dass im Laufe der Befragungen die Themen weit über die Zusammenarbeit Eislers mit Brecht hinausgingen und sich schließlich immer mehr zu einem historisch-künstlerischen Porträts Eislers selbst entwickelten. Ein drittes Gespräch, das Zwölfte, wurde von Wilhelm Girnus nicht genehmigt, was die Zahl der verbotenen Artikel auf fünf ansteigen ließ.

Aus Protest, nicht das Sonderheft herausgeben zu können, das er geplant hatte, ließ Bunge seinen Namen aus dem Impressum streichen. Das war aber nur der Anfang seiner Schwierigkeiten unter der neuen Chef-



Eisler-Briefmarke der DDR zu seinem 70. Geburtstag 1968

redaktion, die dann Anfang Januar 1966 in seiner fristlosen Entlassung aus der Redaktion und der Akademie der Künste kulminierten. Mitarbeiter der Zeitschrift erschienen bei Bunge zu Hause und teilten ihm mit, dass er in den Räumen der Redaktion nicht mehr erwünscht sei. Eine schriftliche Kündigung erhielt Bunge nie. Als Disziplinarstrafe in den Akten vermerkt, bedeutete diese Kündigung aber, dass Bunge für die kommenden zwei Jahre nirgendwo einstellbar war⁵.

Von Herbst 1965 bis Frühjahr 1967 wurden die Gespräche innerhalb der Sendereihe *Begegnung mit Hanns Eisler – Gespräche, Werke* in 20 thematischen Sendungen zum ersten Mal von Radio DDR 2 ausgestrahlt. Da Bunge Beschäftigungs- bzw. Einstellverbot hatte, ist es besonders Klaus Richter, dem damaligen Leiter der Redaktion Ernste Musik und seiner Mitarbeiterin Katharina Wauer zu verdanken, dass die Sendereihe auch nach Januar 1966 kontinuierlich weiterlaufen konnte. Die Radiosendungen wurden im Oktober 1967 vom Westdeutschen Rundfunk übernommen und über

⁵ Bunge wurde erst am 16. Januar 1990 auf einer Präsidiumssitzung der AdK rehabilitiert.

die Jahre mehrere Male im Ost- wie im Westrundfunk wiederholt.

Ausschnitte aus den Gesprächen erschienen in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* im Juli 1965. Dort erschien im Mai 1966 auch eine erste, ausführliche Besprechung.

Anfang September 1967 plante der Reclam Verlag Leipzig eine Ausgabe der Gespräche als Buch.⁶ Ohne Angabe von Gründen wurde die Drucklegung verzögert. Bunge hörte nur auf privatem Weg, dass die Entwicklung in der CSSR der Grund für die Sperre war. Im November 1968 wurde ein Vertrag mit der Nymphenburger Verlagshandlung in München entworfen, woran der Reclam Verlag nicht beteiligt war. Verhandlungen mit dem Münchener Verlag brachen ab, als der zuständige Lektor in der *Süddeutschen Zeitung* einen Bericht über die Wirkung des Einmarsches von Truppen der sozialistischen Länder in die CSSR veröffentlichte. Bunge und Stephanie Eisler hielten den Artikel für verleumderisch. Erst dann kam es 1970 zu erfolgreichen Verhandlungen mit dem Münchner Rogner & Bernhard Verlag, der das Manuskript der Rundfunksendungen erstmalig als Buch unter dem Titel *Fragen Sie mehr über Brecht* herausgab. 1975 folgte die DDR-Ausgabe im VEB Deutscher Verlag für Musik, in der die Gespräche zum ersten Mal in chronologischer Folge und vollständig herausgegeben wurden. Eine weitere westdeutsche Ausgabe erfolgte 1986 im Luchterhand Verlag.

Die erste DDR-Schallplatte (Eterna), auf der Auszüge der Gespräche zu hören sind, wurde von Günter Mayer zusammengestellt und herausgegeben und erschien 1968 anlässlich des 70. Geburtstages von Hanns Eisler in der Reihe *Unsere neue Musik* unter dem Titel *Dokumente 1/2*. Von 1974 bis 1982 folgten weitere Schallplatten mit

unterschiedlichen Gesprächsauszügen und Musikbeispielen.

Ausschnitte aus den Gesprächen wurden u. a. auch für den Dokumentarfilm *Ändere die Welt, sie braucht es – Begegnungen mit Hanns Eisler*⁷, ausgestrahlt am 4.7.1973 im Fernsehen der DDR, verwendet. Der Westdeutsche Rundfunk Köln sendete den Film am 1.5.1975.

Die Liste der (Erst-) Veröffentlichungen ist damit nicht erschöpft, aus Platzgründen habe ich mich auf die Wichtigsten beschränkt.

The complete works of Hanns Eisler in their original language contain a series of conversations between Eisler and Hans Bunge. They are published under the title *Hanns Eisler Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht* (working title for translation: Hanns Eisler conversations with Hans Bunge. Ask me more about Brecht). The conversations extend over a wide range of subjects, covering in fascinating detail Eisler's professional collaboration and personal friendship with Brecht, his period of exile in the USA and his life and work after the post-war return to East Germany. Eisler also describes his more general musical, artistic and political ideas.

With the exception of a few short extracts the conversations have been neither translated into nor published in English. Hans Bunge's daughter, Sabine Berendse, assisted by Paul Clements, is in the process of translating all fourteen conversations. Finding a publisher in the English-speaking world is the next step. An English-language edition of the conversations would be an appropriate means to commemorate the fiftieth anniversary of Eisler's death in 2012.

sabine_berendse@hotmail.com

6 Siehe Hans Bunge, *Zur Geschichte der Eisler-Gespräche (Abriß)*, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Hans-Bunge-Archiv, Sign. 1022 (gekürzt)

7 Günter und Jutta Lippmann (Regie) *Ändere die Welt, sie braucht es – Begegnungen mit Hanns Eisler*, Fernsehen der DDR, Berlin 1973, DEFA-Studio für Dokumentarfilm

KLEINIGKEIT

In der Dreigroschenoper gibt Polly auf ihrer Hochzeitsfeier „eine Kleinigkeit zum Besten“. Brecht fand den Begriff „Kleinigkeit“ nützlich. In der Rubrik „Kleinigkeit“

werden kleine Fundstücke und Randbemerkungen zu Brechts Schriften und Wirken zum Besten gegeben – zu klein für einen Artikel, zu schade zum Wegwerfen. Alle unsere Autoren und Leser sind eingeladen, hieran mitzuwirken.

Des Knaben Wunderhorn

Brecht war vertraut mit der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“. Er empfahl sie 1951 für Rezitationsstunden in Ergänzung des Deutschunterrichts in den Schulen. Immer wieder griff Brecht auf die von Arnim und Brentano gesammelten Texte zurück: Anfang der zwanziger Jahre verfasste er mit Hanns Otto Münsterer Volksliedparodien unter dem Titel „Des Knaben Plunderhorn oder Schmatzkästlein des schweinishen Hausfreunds“. Aber es gibt nicht nur Parodistisches: „Der Bericht vom Zeck“ (1919) geht auf das auch für Walter Benjamin wichtige Lied „Das bucklicht Männlein“ zurück. Das Wiegenlied, das die Courage für ihre tote Tochter Katrin singt – „Eia popeia / Was raschelt im Stroh?“ – stammt aus „Des Knaben Wunderhorn“. „Mädchen, nimm den Ziegenbock“ erinnert an das Lied „Mädele bind den Geisbock an“. *Peter Voigt* sind einige weitere Anklänge aufgefallen.

Die traurig prächtige Braut

Komm heraus, komm heraus, du schöne schöne Braut,

Deine guten Tage sind alle alle aus.

O Weiele weh, o Weiele weh!

Was weinet die schöne Braut so sehr!

Muß die Jungfern lassen stehn,

Zu den Weibern mußt du gehn.

[...]

Dreigroschenoper,

Das Eifersuchtsduett (Lucy)

Komm heraus, du Schönheit von Soho!

Zeig doch mir mal deine hübschen Beine!

Ich möchte auch mal was Schönes sehen

Denn so schön wie du gibt es doch keine!

Tanzliedchen

Tanz, Kindlein, tanz,

Deine Schühlein sind noch ganz,

Laß dir sie nit gereue,

Der Schuster macht dir neue.

Nachkriegsliedchen

Tanz, Kreisel, tanz!

Die Straß ist wieder ganz.

Der Vater baut ein großes Haus

Die Mutter sucht die Steine aus.

Tanz, Kreisel, tanz!

Der tote Knabe

Es wollt ein Mädchen früh aufstehn

Und in den grünen Wald spazieren gehn.

Und als sie nun in den grünen Wald kam,

Da fand sie einen verwundeten Knabn.

Der Knab, der war von Blut so rot,

Und als sie sich verwandt, war er schon tot.

„Wo krieg ich nun zwei Leidfräulein,

Die mein fein Knaben zu Grabe weih'n?

Wo krieg ich nun sechs Reuterknabn,

Die mein fein Knaben zu Grabe tragn?

Wie lang soll ich denn trauern gehn?

Bis alle Wasser zusammen gehn!

Ja alle Wasser gehn nicht zusammn,

So wird mein Trauren kein Ende han.“

Kriegsfibel, Nr. 34

„Was bracht euch zwei ans Nordkap?“ – „Ein
Befehl.“

„Ist's euch nicht kalt, ihr zwei?“ – „In Leib und
Seel.“

„Wann geht's nach Haus, ihr zwei?“ – „Wenn's
nicht mehr schneit.“

„Wie lang wird's schnein, ihr zwei?“ – „In
Ewigkeit.“

KLEINE HINWEISE

Von Gregor Ackermann und Dirk Heißerer

1. Stille Post? oder: Brecht auf der Wilden Bühne

Bislang wurde Brechts Auftritt auf Trude Hesterbergs *Wilden Bühne* auf Januar bzw. Mitte Januar 1922 datiert.¹ Wie und wodurch diese zeitliche Einordnung abgeleitet ist, wissen wir leider nicht.² Nun versucht Michael Friedrichs im Heft 1/2010 des *Dreigroschenhefts* unter Bezug auf die gleichen Quellen eine Datierung auf Februar, genauer: für die Woche vom 11. bis 18. Februar 1922, abzuleiten. Er schreibt: „Von Brechts Auftritt auf Trude Hesterbergs „Wilder Bühne“ [...] wissen wir aus zwei Quellen. Er ist belegt sowohl in Brechts Tagebuch als auch in den Erinnerungen von Trude Hesterberg.“³ Aber so einfach ist die Sache nicht! Das *Brecht Handbuch* weist noch auf das von Greul überlieferte Zeugnis Walter Mehrings hin.⁴ Ob man aber diesem Zeugnis Mehrings, der ein großartiger Schriftsteller und seinerzeit literarischer Mitarbeiter Trude Hesterbergs war, in autobiographischen Zusammenhängen aber als eher unzuverlässig gilt⁵, so ohne weiteres glauben darf, ist zumindest zweifelhaft. Die beiden von Michael Friedrichs genannten Quellen weisen zudem in Details gewisse Diskrepanzen auf. Nach Brechts Tagebucheintrag wurde der Kontakt zu Trude Hes-

1 Laut GBFA 26, S. 582 Januar 1922; nach Hecht, *Brecht Chronik*, S. 134 Mitte Januar; das *Brecht Handbuch*, Bd. 2: Gedichte, S. 55 weist auch noch auf die wohl irriige Datierung Dezember 1921 bei Siegfried Unseld hin.
2 Wir werden später versuchen, die Grundlagen dieser Datierungen abzuleiten.
3 Michael Friedrichs: Brechts Auftritt auf der Berliner „Wilden Bühne“. In: *Dreigroschenheft*. Jg. 17 (2010), H. 1, S. 33-38, hier S. 33
4 *Brecht Handbuch*, Bd. 2, S. 55
5 Siehe hierzu u.a. Murray G. Hall: *Biographie als Legende*. In: *Text + Kritik*. H. 78: Walter Mehring. München 1983, S. 20-35



Trude Hesterberg
(1892-1967;
Foto: film.virtu-
al-history.com)

Trude Hesterberg

terberg durch Otto Zarek geknüpft, in Trude Hesterbergs Memoiren wird hingegen Walter Mehring genannt. Greift man nun als weiteren Zeugen auf Klaus Budzinskis Kabarettgeschichte zurück, so finden wir dort noch eine explizite „dritte Version“ überliefert: „Die dritte Version stammt von Werner Richard Heymann: ‚Eines Tages brachten mir irgendwelche Leute einen merkwürdigen Mann mit tiefen Stirnfransen, der eine Ballade vom Mörder Apfelböck zu seiner Gitarre vortrug. Ich schleppte ihn sehr erschüttert sofort zu Trude Hesterberg ...‘“⁶

Die ‚Varianten‘ gehen weiter. Wo Trude Hesterberg das tumultuarische Publikum mit „Herren mit dem ach so beliebten Gamsbart am Hut“ umschreibt, da sind es bei Budzinski „ostelbsche Junker und andere [] ‚Nationalgesinnte‘“⁷ Hesterbergs nüchterne Beschreibung, „[da] ging der Tumult los. Ich mußte notgedrungen den Vorhang fallen lassen, um dem Radau ein Ende zu machen“, liest sich bei Budzinski so: „Nun

6 Klaus Budzinski: *Pfeffer ins Getriebe*. So ist und wurde das Kabarett. München 1982, S. 107
7 Budzinski, S. 108

empörten sie sich über diese unappetitlich pazifistischen Töne, schrien, schimpften, bedrohten den Vortragenden, und als diesem schließlich ein Sektglas an die Schläfe flog, zog die Hesterberg den Vorhang schleunigst zu.⁴⁸ War es Brechts rechte oder linke Schläfe, ist man versucht zu fragen. Es entsteht leicht der Eindruck, als walte hier das Prinzip der „Stillen Post“: je mehr Zeugnisse man beizieht, desto detaillierter, ausgeschmückter und farbenprächtiger werden die Schilderungen des Geschehens.

Soweit wir sehen, wurde in diesen Zusammenhängen allerdings eine besonders interessante Quelle bislang noch nicht herangezogen, das Zeugnis des Chronisten des Berliner Kabarets: Max Herrmann-Neiße. Dessen Ausführungen haben bereits den einzigartigen Vorzug, dass sie nicht, wie die anderen Zeugnisse, mit einem zeitlichen Abstand von vier oder mehr Jahrzehnten niedergeschrieben wurden. Im Frühjahr 1924 schrieb Herrmann-Neiße eine *Kleine Geschichte des deutschen Kabarets*, die damals ungedruckt blieb. Dort erwähnt Herrmann-Neiße im Kapitel über Trude Hesterbergs *Wilde Bühne* auch das „Experiment des erstmaligen und einmaligen Kabarett-auftritts des Dichters Bert Brecht“⁴⁹ und nennt sogar die Titel der von Brecht vorgebrachten Dichtungen *Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde* und die *Ballade vom toten Soldaten*.¹⁰ Nur in der hier interessierenden Frage der Datierung von Brechts Auftritt hilft auch diese Quelle leider nicht weiter. Ebenso wenig findet sich in der von C.F.W. Behl herausgegebenen Zeitschrift *Der Kritiker*, für die Herrmann-Neiße regelmäßig schrieb, trotz der dort enthaltenen reichen Kabarettberichterstattung, kein Hinweis.

8 Budzinski, S. 108

9 Max Herrmann-Neiße: *Kleine Geschichte des deutschen Kabarets* (1924). In: Max Herrmann-Neiße: *Kabarett. Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst*. Hg. von Klaus Völker. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1988, S. 5-105, hier S. 39

10 Max Herrmann-Neiße, S. 54

Was tun? Gibt es Möglichkeiten, zu einer Datierung von Brechts Auftritt und dem damit verknüpften Skandal zu gelangen? Nach Brecht orientiert sich ja „selbst Gott (...) über die Welt aus den Zeitungen“¹¹. Sollte es also möglich sein, in der Berliner Presse Hinweise auf diesen Vorgang zu erhalten?

Nach unserer Kenntnis der Berliner Journale behandelten die sonst so einschlägigen Zeitungen wie *Vossische Zeitung*, *Berliner Tageblatt*, *Vorwärts* oder *Berliner Börsen-Courier* das aufblühende Berliner Kabarett- und Varietégeschehen im Jahre 1922 noch recht stiefmütterlich. Dies schließt natürlich nicht die ein oder andere Besprechung der Programme der *Wilden Bühne*, der *Scala* oder anderer Spielstätten aus.¹² Daher zogen wir einmal unsere privaten bibliographischen Aufzeichnungen und Sammlungen zur *Wilden Bühne* aus dem *8 Uhr-Abendblatt*, der *Neuen Berliner Zeitung – Das 12 Uhr-Blatt* und der *Charlottenburger Neuen Zeit* zu rate, da hier die Quellen kräftiger fließen. Im Zeitraum September 1921 bis Februar 1922 finden sich auch tatsächlich im *8 Uhr-Abendblatt* (8UA) und in der *Neuen Berliner Zeitung* (NBZ) jeweils etwa 50 von Trude Hesterberg geschaltete Anzeigen¹³ und rund zwei Dutzend redaktionelle Mitteilungen, die wohl auf Presse-

11 Bert Brecht: Über die Zeitungen an Karl Kraus. In: GBFA 21, S. 153

12 So besprach beispielsweise Joseph Roth zwei Programme der *Wilden Bühne* für den *Berliner Börsen-Courier* (10.11.1921 und 18.2.1922). Roths Beiträge für den *Berliner Börsen-Courier* und die *Neue Berliner Zeitung* verzeichnet Rainer-Joachim Siegel: *Joseph Roth-Bibliographie*. Morsum/Sylt, 1995. Ergänzungen hierzu finden sich bei Gregor Ackermann: *Joseph Roth. Anmerkungen zur Bibliographie eines Altösterreicher*. In: *Juni. Magazin für Literatur & Politik*. Nr. 24 (1996), S. 91-102.

13 Unsere Aufzeichnungen zur *Wilden Bühne* enthalten für Januar und Februar 1922 nur eine geschaltete Anzeige im *Berliner Tageblatt* (31.1.1922, für das Februarprogramm). Wir können aber nicht ausschließen, dass wir in den wenig übersichtlichen Anzeigenseiten das eine oder andere Inserat übersehen haben.

mitteilungen des Theaters beruhen, neben Besprechungen der Programme der *Wilden Bühne*. Die *Neue Zeit* in Charlottenburg (die im Herbst 1922 ein Interview von Friedrich Victor mit Trude Hesterberg druckte¹⁴) bietet in ihrer wöchentlichen Beilage *Brettl-Kunst* reiches Material zur Geschichte des Berliner Kabarets. Was können wir aus diesem Geflecht aus Anzeigen und Mitteilungen erfahren? Die Anzeigen sind bis ins Detail ausführlich, nennen sozusagen Ross und Reiter, d.h. die beteiligten Künstler, teilen die Änderungen des Programms mit und zeigen einzelne Programmpunkte an bzw. heben sie hervor. Schon vor der Eröffnung der *Wilden Bühne* am 11. September 1921¹⁵ erfuhr man von der Verpflichtung Walter Mehrings¹⁶, wir lesen weiter vom körperlichen Zusammenbruch Trude Hesterbergs¹⁷, von ihrer Rekonvaleszenz im Riesengebirge¹⁸ (mit ersten Schneetouren¹⁹), vom Engagement Mady Christians²⁰, vom „ernsten Programm“ am Bußtag²¹, vom Wiederauftreten der Intendantin an Weihnachten²², von der Aufführung eines Sketches von Ernst Lubitsch an Silvester²³,

von der Herausgabe einer eigenen Theaterzeitschrift²⁴, von der Auflösung des Vertrags mit Hans Janowitz als literarischer Leiter der *Wilden Bühne*²⁵, von einem Preisausschreiben der *Wilden Bühne* für das beste deutsche Chanson²⁶, von der Verpflichtung Trude Hesterbergs und des Ensembles nach Kopenhagen²⁷, von der interimistischen Leitung des Theaters durch Mehring²⁸, von den Plänen zur Eröffnung einer zweiten *Wilden Bühne*²⁹ – um einmal eine halbwegs chronologische Themenfolge hier abzubrechen. Nur zu Brechts Auftritt findet sich leider auch in unseren Aufzeichnungen kein Hinweis. Nun wollen wir nicht ausschließen, dass der seinerzeitige Tumult in der *Wilden Bühne* im konservativen Segment der Berliner Zeitungen, das man vielleicht mit dem Epitheton „Wir-sind-und-bleiben-kaisertreu“ versehen könnte, zu einer Mitteilung geführt haben könnte. Doch sollte man um der Datierung willen hier eine weitergehende Recherche beginnen? Oder gibt es nicht vielleicht andere Wege, die Datierungsfrage zu lösen?

Die *Brecht Chronik* gibt weitere Hinweise: Werner Hecht zitiert einen Brief von Paula Banholzer, in dem sie von Brecht wissen möchte, „was er im Kabarett gesungen und was er dafür bekommen hat“.³⁰ Der Brief ist undatiert, kann aber innerhalb der Brieffolge eingeordnet und auf Mitte/Ende Januar 1922 fixiert werden. Am 8. Februar berichtet Paula Banholzer in einem späteren (?) Brief (zu Brechts Geburtstag) über ihre Lektüre von Claudels *Der Tausch*. Brecht

14 Friedrich Victor: „Angewandte Cabarettkunst“. Ein Interview mit Trude Hesterberg. In: *Neue Zeit*. Jg. 52, Nr. 491 vom 4.11.1922, Beil., S. [4]

15 Die Eröffnung der Wilden Bühne wird in der Literatur unterschiedlich datiert. Alan Lareau (*The Wild Stage. Literary Cabarets of the Weimar Republic*. Columbia 1995, S. 72) gibt „in early september 1921“ an; Budzinski (a.a.O., S. 102) nennt September bzw. den 15.9.1921 (Klaus Budzinski: *Das Kabarett*. 1. Aufl. Düsseldorf 1985, S. 275 {Hermes Handlexikon}); auch Heinz Greul (*Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets*. Köln, Berlin 1967, S. 235) nennt den 15. September als Eröffnungsdatum. Die von Trude Hesterberg geschalteten Anzeigen sind da eindeutig: Eröffnung Sonntag, 11. September, 8½ abends. Das Eröffnungsprogramm wurde am 12.9.1921 im 8UA und der NBZ besprochen.

16 NBZ 6.9.1921

17 8UA 24.11.1921, NZ 26.11.1921

18 NZ 26.11.1921

19 NZ 3.12.1921; NZ 10.12.1921

20 8UA 25.11.1921; NBZ 3.12.1921

21 NBZ 14.11.1921; NZ 15.11.1921

22 NZ 16.12.1921; NZ 23.12.1921; 8UA 22.12.1921;

8UA 23.12.1921; NBZ 23.12.1921; NBZ 24.12.1921

23 8UA 31.12.1921; NBZ 31.12.1921

24 Die *Neue Zeit* druckte am 3.12.1921 die programmatische Einleitung ab (*Das Programm der „Wilden Bühne“*. Eine neue literarische Zeitschrift.)

25 8UA 13.1.1922

26 8UA 27.1.1922; NBZ 27.1.1922; NZ 28.1.1922

27 8UA 20.2.1922; NBZ 21.2.1922

28 NBZ 8.4.1922; 8UA 23.3.1922; 8UA 30.3.1922

29 NZ 28.1.1922

30 Hecht, *Brecht Chronik*, S. 135; im Brief (BBA E 21/101-104) fragt Paula Banholzer: Was hast Du denn alles in dem Kabarett gesungen? Hast Du Erfolg gehabt u. was hast Du dafür bekommen? (E-Mail von Helgrid Streidt v. 1.4.2010)

hatte dieses Stück im Januar (zeitgleich?) an Marianne Zoff, Hedda Kuhn und Paula Banholzer verschenkt.³¹ Sollte der Versuch einer Neudatierung von Brechts Auftritt auch zu einer neuen Chronologie der Briefe Paula Banholzers führen? Wir denken, dies sollte nicht die Folge sein. Michael Friedrichs' Schluss, dass Brechts Auftritt mit „hinreichender Sicherheit“ „in dieser Woche“ [11. bis 18. Februar], „möglicherweise ab 11. Februar (ein Samstag), stattgefunden hat“³², dürfte allerdings auch nicht zutreffend sein. Warum? Friedrichs verknüpft hier die Datierung der „Grünen Woche“ (11. bis 18. Februar 1922) mit der Datierung von Brechts Auftritt. Doch war der damals überhaupt möglich? Die *Brecht Chronik* liefert auch hier wichtige Hinweise. Brecht war, an einer Nephritis schwer erkrankt („Plötzlich schiffe ich Blut“), seit dem 23. Januar Patient in der Berliner Charité³³ und wurde erst am 16. Februar, „sich für gesund erklärend“³⁴, entlassen. Gleichzeitig Patient der Charité und gastierender Künstler in der *Wilden Bühne*? Dies passt nicht zusammen. Vielleicht liegt die Lösung des Problems in Trude Hesterbergs Schilderung. Sollte es nicht möglich sein, dass sie die von ihr erinnerten „Gamsbärte“ mit der „Grünen Woche“ in ihrer Erinnerung vier Jahrzehnte später amalgamierte und auf diese Weise, unabsichtlich, eine falsche Datierungsfährte legte? Der touristische Sog der Großstadt Berlin auf die Provinz war schon vor der Ausgabe der Parole „Jeder einmal in Berlin!“ (vom Berliner Fremdenverkehrsamt in den späteren 20er Jahren proklamiert³⁵) so groß, dass die von Trude Hesterberg zitierten „Gamsbärte“

31 Hecht, Brecht Chronik, S. 134-135

32 Friedrichs a.a.O., S. 37

33 Hecht, Brecht Chronik, S. 135

34 Hecht, Brecht Chronik, S. 137

35 Der konservative Publizist Adolf Stein (Rumpelstilzchen) kommentierte diesen Werbeslogan so: „Jeder einmal in Berlin! Das ist das Schlagwort, das im ganzen Reiche geträllert werden soll, um Besucher anzuziehen. Ausgezogen, hofft man, werden sie dann an Ort und Stelle.“ (Rumpelstilzchen: *Klammauk muß sein!* Berlin 1928, S. 76

auch zu allen anderen Jahreszeiten Berlin bevölkerten.³⁶ Die isolierte Verknüpfung der „Grünen Woche“ mit Brechts Auftritt, losgelöst von anderen biographischen Geflechten, scheint uns daher nicht zielführend. Die Frage der genauen Datierung von Brechts Auftritt auf der *Wilden Bühne* bleibt daher weiter offen.

2. Klub für Filmdichtung

Am 1. Februar 1927 erschien in der *Frankfurter Zeitung* folgende Notiz:

bB [„Klub für Filmdichtung“.] In Berlin hat sich eine Vereinigung „Klub für Filmdichtung“ gebildet. Zweck des Klubs ist die Zusammenfassung der künstlerisch schaffenden Autoren für die Aufgabe des Films und deren wirtschaftliche und künstlerische Kräftigung gegenüber der Industrie. Der Vorstand besteht aus den Herren Arnolt Bronnen, Leonhard Frank, Adolf Lantz, Hans J. Rehfish und Paul Reno. Zu den Gründern gehören außerdem u.a. Bert Brecht, Friedrich Burschell, Norbert Jacques, Leo Lania, Walter Mehring, Benno Vigny, Karl Zuckmayer.³⁷

Wie die Sigle „bB“ ausweist, war Bernard von Brentano Verfasser dieser kleinen Mitteilung.³⁸ Er griff hierbei wahrscheinlich

36 Siehe hierzu u.a.: Berlins Millionenverkehr. 560 Millionen Reisende im Jahr 1921. In: Neue Zeit. Jg. 52, Nr. 489 vom 2.11.1922, Beil., S. [1]

37 Frankfurter Zeitung. Jg. 71, Nr. 83 vom 1.2.1927, Express-Ausg., Abendblatt, S. 2

38 Die verdienstvolle Brentano-Bibliographie von Bernd Goldmann (Bernard von Brentano. Texte und Bibliographie. Mainz 1992 {Die Mainzer Reihe. Bd. 67}) nennt diesen Beitrag nicht. Ob über die auf Seite 188 bezeichneten Bereiche (Publikationen zum Rechtsstreit Brentano/Gasser, Notizen zu Brentanos Tod, Hinweise auf Sendungen von Verfilmungen Brentanoscher Werke) auch kleine Beiträge – etwa solche mit reinem Nachrichtencharakter – ausgeschlossen wurden, darüber gibt der Bearbeiter keine Auskunft. Zudem fehlen in dieser Arbeit zahlreiche Beiträge Brentanos in linksgerichteten Zeitungen der frühen 30er Jahre; unberücksichtigt blieben auch die nicht wenigen von Brentano mitunterzeichneten Aufrufe. Eine Ergänzung der Bibliographie durch diese Beiträge würde das Brentano-Bild

NOCH EINE KLEINIGKEIT

eine Pressemitteilung des neugegründeten „Klubs“ auf, wurde diese Nachricht doch mit gleichem Wortlaut bereits am 29. Januar 1927 im *Berliner Börsen-Courier*³⁹ und im *Film-Kurier*⁴⁰ gedruckt. Dem Druck im *Film-Kurier* ist noch eine redaktionelle Nachbemerkung beigegeben:

Der Club für Filmdichtung hat sich eine schöne Aufgabe gestellt. Die neue Gemeinschaft der Filmdichter wird ein großes Feld der Betätigung finden. / Es bleibt abzuwarten, wie diese in der Theorie zu begrüßende Gründung sich in der Praxis auswirken wird.

Über diesen „Klub für Filmdichtung“ konnten wir bislang nur wenig ermitteln. Lediglich ein umfangreicher Beitrag von Heinz Michaelis im *Film-Kurier* ist uns bekannt⁴¹. Ließe sich die Rechtsform der Neugründung feststellen (etwa als „e.V.“ – wie es gängige Praxis war), so könnte man beim zuständigen Vereinsgericht nach dem Verbleib der Vereinsakten forschen. Dies könnte z. B. klären helfen, ob Brecht über seine Rolle als „Geburtshelfer“ hinaus tiefer in das Vereinsgeschehen involviert war. Auch eine Sichtung der Nachlässe der genannten Vorstände und Gründungsmitglieder könnte geeignet sein, brechtige Zusammenhänge zu erhellen.

So belassen wir es bei diesem Hinweis, eine Recherche sollte sinnvoller Weise in Archiven und Bibliotheken Berlins angesiedelt werden.

runden; der Autor hätte es verdient.

Die Freundschaft zwischen Brecht und von Brentano braucht hier nicht thematisiert werden; Brechts Briefe an von Brentano liegen in der GBFA gedruckt vor.

39 *Berliner Börsen-Courier*. Jg. 59, Nr. 48 vom 29.1.1927, Abend-Ausg. S. 2

40 *Film-Kurier*. Jg. 9, Nr. 25 vom 29.1.1927, S. 1

41 Heinz Michaelis: Der Klub für Filmdichtung. In: *Film-Kurier*. Jg. 9, Nr. 55 vom 5.3.1927, 2. Beiblatt, S. [1-2]

INTERTEXTUALITÄT IN BRECHTS „HERR KEUNER UND DIE ORIGINALITÄT“

Von *Muhammed Al-Azzawi*

In Bertolt Brechts 1929 entstandenem Text „HERR KEUNER UND DIE ORIGINALITÄT“ (Brecht: Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.18. S. 18) beklagt Herr Keuner den Geist seiner Zeit, in der es als Leistung gelte, „ganz allein große Bücher verfassen zu können“. Intertextuelle Schreibverfahren, wie beim chinesischen Philosophen Dschuang Dsi, der „noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern [verfaßte], das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand“, finden indes keine Anerkennung. Brechts Text schließt mit Keuners Kritik an dem weit verbreiteten Originalitätsbegriff:

Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Größere Gebäude kennen sie nicht, als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist!

Interessanterweise ist dieser letzte Satz möglicherweise selbst ein Zitat. So reflektiert Ishmael, die Hauptfigur aus Herman Melvilles Roman „Moby Dick“, ganz ähnlich über den provisorischen Charakter seiner ‚Systematik der Cetologie‘: „For small erections may be finished by their first architects; grand ones, true ones, ever leave the cope-stone to posterity.“ (Herman Melville: *Moby-Dick or, The Whale. The Works*. Bd. 7. Hg. v. Raymond W. Weaver. London: 1922-1924. S. 179.)

EINE NEUE ARBEIT ZU BIBELMOTIVEN IN „DER GUTE MENSCH VON SEZUAN“

Von *Barbara Eschlberger*

Im Zuge des innerhalb der letzten Jahre verstärkten Interesses der Kulturwissenschaften an dem Themenbereich Religion hat sich auch die Literaturwissenschaft dem Verhältnis zwischen Literatur und Bibel wieder intensiver gewidmet. Damit ist ein überfälliger Schritt getan; schließlich sind auch durch das ereignisgeschichtlich erschütternde 20. Jahrhundert hindurch, in dem der Glaube an die christliche Heilsbotschaft merklich zu verblassen begann, biblische Bezüge und Referenzen in literarischen Texten noch ebenso häufig anzutreffen wie in erlösungsgläubigeren Epochen.

Bei Brecht ist die Interferenz zwischen Bibel und Literatur bekanntermaßen besonders fruchtbar: Von den frühen Augsburger Jahren bis zu den späten in Berlin ist die Bibel in Brechts Werk permanenter Fix- und Referenzpunkt. Das Register der zitierten Bibelstellen in der großen Berliner und Frankfurter Ausgabe seiner Werke umfasst 25 Seiten. Auf der motivischen Grundkonstellation von Sodom und Gomorra fußend bedient sich auch das als Parabel ausgewiesene Stück „Der gute Mensch von Sezuan“ fleißig biblischer Motive. Wie intensiv und mit welcher Absicht Brecht hier auf die Heilige Schrift rekurriert, hat Olof Siljeholm mit einer 2009 auf Deutsch publizierten Doktorarbeit der Universität Göteborg untersucht.

Eine Einzeluntersuchung des Parabelstücks zu diesen Fragen ist bislang ausgeblieben, die germanistische Forschung zu Brecht und der Bibel im Allgemeinen ist meist älteren Datums, obwohl nach Intertextualitätstheorie, Diskursanalyse, Medienge-

schichte und Wissenspoetik Fragen des Verhältnisses zwischen Literatur und Bibel interessanter denn je erscheinen. Olof Siljeholms Methode knüpft an etablierte Intertextualitätskonzepte an, vor allem an Manfred Pfister und Ulrich Broich. Methodische Probleme, die sich beim intertextuellen Verhältnis von Literatur und Bibel stellen (vgl. Gillmayr-Bucher 1999), werden leider nicht diskutiert, was anhand des gewählten eng umgrenzten, produktionsorientierten Intertextualitätsbegriffs im Rekurs auf die Lutherbibel aber durchaus hinnehmbar ist.

Das Forschungsziel Siljeholms besteht dabei darin, auf die Häufigkeit der Verbindungen zwischen biblischer Vorlage und Parabelstück hinzuweisen und vor allem aufzuzeigen, inwieweit zitierte Motive und biblischer Sprachstil dem Verfremdungseffekt in die Hände spielen. Die Konzentration auf die Funktion des V-Effektes bietet sich an, wollte Brecht doch mit dem Stück „die epische Technik entwickeln und so endlich wieder auf den Standard kommen“, nachdem „Galilei“ und „Die Gewehre der Frau Carrar“ dahingehend einen „Rückschritt“ ausgemacht hatten (GBFA 26.332 und 330).

In den Analyseteil bezieht Siljeholm diejenigen beiden Vorlagentexte mit ein, die bereits Bibelbezüge aufweisen und bisher in der literaturwissenschaftlichen Forschung wenig beachtet wurden. Für die Prosafabel „Ankunft der Götter“ und das Gedicht „Matinee in Dresden“ weist Siljeholm auf Übereinstimmungen in den Grundhandlungssträngen hin. Die Relevanz der Ausführungen beläuft sich jedoch auf der Ebene einer Anmerkung. Die Skizzierung eines biblischen Sprachstils hätte ebenso für das spätere Drama allein geleistet werden können.

Bei der Analyse des Parabelstücks selbst geht Siljeholm nach Motivgruppen vor und weist eine hohe Zahl bisher nicht beachteter Bibelanspielungen nach. Bisweilen entsteht



„Der gute Mensch von Sezuwan“ an der Schaubühne Berlin, Regie Friederike Heller, mit Jule Böwe als Shen Te, Premiere 21. April 2010. (Foto: Heiko Schäfer)

der Eindruck, Brecht hätte die Bibel regelrecht als Schreibunterlage verwendet. Nicht nur allgemein bekannte Formulierungen, sondern auch eher versteckte Anklänge werden aufgedeckt. Dass das Stück stärker auf die „christlichen Ursprünge“ des Verfassers verweise als jedes andere, wie Karl Kron in der FAZ vom 18.11.1952 bemerkte, wird dadurch bestätigt.

Wenn für das Kapitel „Verfremdungseffekte der Bibelemente“ die Abweichungen zwischen Dramenhandlung und biblischer Vorlage, die kontrastive Kontextuierung und bewusste Unterwanderungen ihrer Botschaft aufgedeckt werden, werden leider keine tiefgehenden Typisierungen der Zitate vorgenommen oder Konsequenzen für die Interpretation oder die Wirkung des Parabelstücks gezogen. Die Analyse bleibt leider einer zu deskriptiven Ebene verhaftet. Auch der folgende Abschnitt „Gott in

Sezuwan“ zieht nur oberflächliche Schlüsse zum Gottesbild Brechts und marxistischen Einflüssen. Das Ergebnis beläuft sich auf die Feststellung, dass biblische Muster umgekehrt werden und die „Forderung nach Gerechtigkeit für die Unterdrückten, die Karl Marx und Bertolt Brecht erheben, [...] sich mit der christlichen Botschaft verbinden [lässt]“ (S. 163). Hier ist keinerlei Forschungsliteratur eingearbeitet, auch erfolgen nur wenige Verweise auf weitere Brechttexte oder Autoren seiner Zeit. Innerhalb des intertextuellen Ansatzes wäre es auch interessant gewesen, Einflüsse aus chinesischer Philosophie und Literatur dagegenzuhalten.

Dass Ergebnisse nicht vertieft bzw. transzendiert oder in andere Kontexte gestellt werden, spiegelt das nicht allzu umfangreiche Literaturverzeichnis wider, das einige neuere Forschungsbeiträge (Gellner 2005, Boer 2005) und Überblickswerke (Knopf 2006, Hecht 2007) nicht berücksichtigt. Unvollständig ist leider auch das Inhaltsverzeichnis, es fehlt eine zweite Seite.

Die klar strukturierte Untersuchung mit einem ausführlichen Apparat im Anhang, der Parabelstück und Bibelvorlage gegenüberstellt, ist jedoch eine dankenswerte Grundlage für weiterführende, vertiefende Betrachtungen.

Olof Siljeholm: Die Funktion der Bibel in Brechts Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuwan* und in zwei seiner Vorlagen, Tönning: Der Andere Verlag, 2009 (Schwedische Studien zur deutschsprachigen Literatur Bd. 2), zugleich Dissertation Universität Göteborg, 189 Seiten.

Barbara Eschlberger M.A. promoviert an der Universität Augsburg im Bereich Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und ist Mitarbeiterin beim Brecht Festival Augsburg. Barbara.Eschlberger@web.de

EIN MARKENARTIKEL

Leserbrief von Ulrich Fischer

Dass Jan Knopf ein kluger Kopf ist, weiß ich aus ständiger Lektüre des Dreigroschenheftes. Dass seine Thesen und Auffassungen nicht von allen und jedem gutgeheißen oder auch nur geteilt werden, auch diese Erkenntnis verdanke ich dem Dreigroschenheft. Das Schöne an komplexen Gedankengebäuden – und diese können bekanntlich auch für große Menschen wie BB errichtet werden – ist, das es so viele Ecken, Nischen und Kanten gibt, dass eine stromlinienförmige Analyse und Exegese beharrlich an ihre Grenzen kommt. Und nur deshalb ergibt sich die Chance für mich, einen amateurhaften Hobby-Leser und Autor dieser Zeitschrift, gleichzeitig professionellen Anzeigenkunden mit Markenanspruch, eingedenk des Volkswissens, dass Juristen über alles sprechen, wovon sie keine Ahnung haben, mich zu Wort zu melden. Nicht weil ich etwas gegen »Lektionen« hätte, nicht weil ich die von Jan Knopf in Heft 1/2010 vorgetragene Lektion nicht mit großen Gewinn gelesen hätte. Vielmehr als Beispiel dafür, wie vielperspektivisch das Bild ist, das uns Nachgeborenen BB zur Verfügung stellt.

Mir sprang die 4. Lektion ins Auge (Seite 16): *Die immer mehr die Märkte besetzende Reklame sorgte dafür, dass die Produkte zur Marke und mit der Marke identifiziert wurden. Man steuerte einen Ford, man ging in Reinhardts Faust, schnaubte ins Tempo und knabberte am Sarottimohr. Um die Marken durchzusetzen, war eine spezifische Ästhetik vonnöten, die suggerieren musste, dass jeder das Produkt unbedingt haben musste und es sich – mit welchen Krediten und Rabatten auch immer – auch leisten konnte. Die Reklame setzte auf eine Ästhetik der Gleichheit aller Menschen, die es gesellschaftspolitisch gar nicht gab oder nicht geben wird.*

Ja, so ist es wohl. Aber ganz so einfach, wie es sich Jan Knopf macht, Achtung, jetzt kommt Dilettantenkritik, ist es wohl doch nicht, wenn er bezogen auf BB meint: Um sich zu behaupten, musste man mitmachen, aber zugleich das Mitmachen durchschaubar machen. Ich lasse mal dahingestellt, ob „man musste“, wohl eher ging es darum, ob man das wollte. Ich habe im Dreigroschenheft 3/2007 den Versuch unternommen, die Bedeutung der Dreigroschenoper und ihrer Entstehung für die Entwicklung des modernen Marketings zu untersuchen. Mir scheint, Bertolt Brecht hat hier nicht nur „mitgemacht, um sich zu behaupten“. Nein, er hat – im brechttypisch-kooperativen Werkstattprinzip – das Marketing selbst mit entwickelt. Wie es sich gehört als treibender Akteur, nicht als Trittbrettfahrer. Und das finde ich gut. Denn wenn die knopfsche These richtig ist, dass es gesellschaftliche Gleichheit der Menschen nicht geben könne – und dafür spricht einiges –, dann ist es Aufgabe der Kunst – und sei es mit „Reklame“ –, diese Gleichheit zumindest ästhetisch umzusetzen oder wenigstens zu propagieren. Und dass die Dreigroschenoper in dieser Hinsicht ein Mark(en)stein war, der erste gelungene Versuch, sozusagen den Sarotti-Mohren der Konsumwelt auch in das Marketing von Kunst spazieren zu lassen, darüber dürfte in Leserkreisen relativ leicht Einigkeit zu erzielen sein. Und wenn der diesjährige Träger des Augsburger Bertolt-Brecht-Preises in seiner Dankesrede (Dreigroschenheft 2/2010, Seite 22) sagt, „Dieser junge Brecht, der sich als Marke inszeniert“, habe ihn „von der ersten Zeile an begeistert“, dann wage ich dem nicht zu widersprechen.

Rechtsanwalt Ulrich Fischer ist Fachanwalt für Arbeitsrecht in Frankfurt am Main
info@ulrichfischer.de



Top-Service statt 08/15. Das Girokonto der Sparkasse.

16.000 Geschäftsstellen, 25.000 Geldautomaten, 130.000 Berater u.v.m.*

 **Stadtsparkasse
Augsburg**

Geben Sie sich nicht mit 08/15 zufrieden. Denn beim Girokonto der Stadtsparkasse ist mehr für Sie drin: mehr Service, erstklassige Beratung rund ums Thema Geld und ein dichtes Netz an Geschäftsstellen mit den meisten Geldautomaten deutschlandweit. Mehr Infos in Ihrer Geschäftsstelle oder unter www.sska.de. **Wenn's um Geld geht - Stadtsparkasse.**

*Jeweils Gesamtzahl bezogen auf die Sparkassen-Finanzgruppe.



Ändere die Welt, sie braucht es.

Bertolt Brecht

SPD-Stadtratsfraktion Augsburg

Rathaus 86150 Augsburg Tel. (0821) 324-2150 Fax (0821) 39444
info@spd-fraktion-augsburg.de www.spd-fraktion-augsburg.de