

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

27. JAHRGANG

HEFT 1/2020



VORSCHAU AUF DAS BRECHTFESTIVAL (14.–23. FEBRUAR 2020)
GESINE BEY ÜBER BRECHT, EGON BREINER, BRUNO KREISKY
ANDREAS HAUFF ZU DESSAUS UND EISLERS WIEGENLIED
GERHARD GROSS ERZÄHLT NEUES ÜBER BI UND BRECHT:
U.A. VOM KAFFEEKLATSCH IN KIMRATSHOFEN (FOTO)

Wagner

Spektakel
IM
MARTINI-PARK

Hörspiele
IM
S-PLANETARIUM

Filme
IM
LILIOM

 Stadt Augsburg

BRECHT FESTIVAL

Spektakel * Premieren *
Uraufführungen *
Theater * Musik *
Literatur *
Hörspiel *
Film *
Konzert
u. v. m.

AUGSBURG

14.2.
→ **bis**
23.2.
2020

„Er ist
vernünftig,
jeder versteht
ihn.“



brechtfestival.de

INHALT

Kurz vor Druck: Setzen und genießen 2

Impressum 2

BRECHTFESTIVAL

„Er ist vernünftig, jeder versteht ihn“: Brecht für alle beim Brechtfestival 2020 3

„Wo man früher noch Brecht lesen musste, reicht es heute, die Zeitung aufzuschlagen!“ 5

Politische Selbstkastration 8

Nikolaus Merck

MUSIK

Brechts Hauspostille zum Hören. 10

THEATER

Brecht als humorvoller Aufklärer unserer Zeit 11

Diana Zapf-Deniz

BRECHT INTERNATIONAL

„Dieser unerwartete Anruf hat mich getroffen, als ob mir ein Pflasterstein auf den Kopf gefallen wäre.“ Egon Breiner schreibt an Johannes Kunz. 13

Gesine Bey

MUSIK

„Wiegenlied“ in der Komposition von Paul Dessau: Ein besonderes Geschenk Brechts . . . 22

Dessaus „Wiegenlied“ – nicht nur für Peter Breiner 26

Andreas Hauff

DER AUGSBURGER

Gerhard Gross: Neues über Brecht, Kimratshofen und die Banholzers 33

LYRIK

Brecht-Übersetzer David Constantine und Tom Kuhn stellen ihre Arbeit vor 38

Franz Fromholzer

DER AUGSBURGER

Eine Begegnung mit Tanja Kinkel in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek. . . . 40

Karin Perz

REZENSIONEN

Kindt, Tom (2018): Brecht und die Folgen . . 42

Florian Vaßen

KK und BB 43

Gerd Koch

BRECHT INTERNATIONAL

„Die Ausnahme und die Regel“: Reflexionen über szenische Experimente in São Paulo, Brasilien 44

Laura Brauer

MUSIK

Nichts für „stillen Suff“: „Lehrstück“ oder Lehrstück? 49

Jan Knopf



Martha Schad, *Komm und setz dich, lieber Gast – Am Tisch mit Bertolt Brecht und Helene Weigel*, gebunden, 208 Seiten, Augsburg: Presse-Druck- und Verlags-GmbH, ISBN 978-3946282150, 24,95€

SETZEN UND GENIESSEN

Der prächtige Bildband der international erfolgreichen Augsburger Historikerin Martha Schad, *„Komm und setz dich, lieber Gast – Am Tisch mit Bertolt Brecht und Helene Weigel“*, 2005 in der Collection Rolf Heyne München erschienen und seit langem vergriffen, ist nun vom Verlag der Augsburger Allgemeinen inhaltlich unverändert, aber in neuem Design herausgebracht worden. Die kombinierte kulinarische und literarische Spurensuche hat ergeben, dass kaum ein Werk Brechts ohne Essen und Trinken auskommt; obendrein sind viele einschlägige Anekdoten überliefert. Ergänzend werden 50 Originalrezepte aus dem handschriftlichen Nachlass von Helene Weigel dokumentiert, und das ganze ist mit vielen Fotos appetitanregend veranschaulicht.

Im Brechthaus Augsburg wird das Werk am 9. Februar vorgestellt, und am 7. März wird im gegenüberliegenden Brechts Bistro daraus gelesen (von der Autorin) und gekocht (von andern). (mf)

Dreigroschenheft Informationen zu Bertolt Brecht

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

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

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

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

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (mf)

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

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe: Gesine Bey,
Tina Bühner, Michael Friedrichs, Franz Fromholzer, Gerhard
Gross, Andreas Hauff, Gerd Koch, Karin Perz, Florian Vaßen,
Diana Zapf-Deniz

Titelbild: Kaffeeklatsch in Kimratshofen (Archiv Gerhard
Gross)

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028

 **Stadt Augsburg** Gefördert durch die
Stadt Augsburg


bert brecht kreis · augsburg e.v.

Gefördert durch den
Bert Brecht Kreis
Augsburg e.V.



Die neuen künstlerischen Leiter Tom Kühnel und Jürgen Kuttner (© Fabian Schreyer) inszenieren das Brechtfestival 2020 als genreübergreifendes Gesamtkunstwerk – mit vielen exklusiven Produktionen und spontanen Interventionen, mit Theater, Literatur, Musik, Hörspiel, Film und erlesenen Gästen. Ob Gassenhauer oder Neuentdeckung, ob schriller Spaß oder kluger Tiefsinn: Das Brechtfestival lädt vom 14.–23. Februar dazu ein, Unbekanntes mit Neugier zu erkunden und (vermeintlich) Bekanntes mit anderen Augen zu sehen.

„Er ist vernünftig, jeder versteht ihn“ – dieses Motto hat sich das kommende Brechtfestival auf die Fahnen geschrieben. 2020 gibt es „Brecht für alle“. Folgerichtig legen die Festivalleiter die aktuelle Ausgabe als großes Spektakel an: „Gegen den Schulbuch-Brecht, gegen Brecht den Klassiker, gegen den grauen, funktionalistischen, sta-

pelbaren Brecht thematisieren wir die andere Seite: die Unterhaltung, das Wilde, den Zirkus, den Jahrmarkt, den Punker Brecht. Einen Brecht, der durchaus weit in die Popkultur strahlt“, so Jürgen Kuttner.

Die Highlights im Überblick

Zwei Spektakel-Ereignisse am **Freitag 14.2.** und **Samstag 22.2.** stehen im Zentrum des Programms. Der martini-Park wird zum Brecht-Jahrmarkt mit vielen Bühnen und insgesamt über 20 Beiträgen. **Corinna Harfouch** performt mit der Band **Die Tentakel von Delphi** Exilgedichte, **Lars Eidinger** kratzt mit seiner Version von Brechts *Hauspostille* an den Rändern des Asozialen, die Regisseurin **Kalliniki Fili** haucht einem vielstimmigen Text von Lothar Trolle Leben ein – das alles und noch viel mehr gibt es bei „**Spektakel Vol.1**“ und „**Spektakel Vol.2**“ zu entdecken.

BRECHT FESTIVAL AUGSBURG

Brechts Leidenschaft für den Augsburger Plärrer ist literarisch verbürgt. Also darf eines beim Spektakel nicht fehlen – ein Riesenrad. Und selbstverständlich wird auch dies zur Bühne: „**Brechts Big Wheel**“.

Trotz aller Wildheit, Spektakel-Spaß und Marktschreierei: Auf inhaltlicher Ebene geht das Festival ganz im Geiste seines Namensgebers in die Tiefe. Mit teils selten gehörten Texten von Brecht und Heiner Müller – Gedichten, Lehrstücken, Hörspielen, Krieg und Kalter Krieg, Osten und Westen, Heute und Morgen, Theorie und Praxis – all das umkreist das Brechtfestival.

16 Neuproduktionen, mehr als jemals zuvor, gehören zum Programm und sind erstmals und exklusiv in Augsburg zu erleben. Darunter zwei internationale Koproduktionen sowie weitere Beiträge von prominenten Künstlern und Künstlerinnen wie den Schauspieler*innen **Charly Hübner**, **Milan Peschel**, **Kathrin Angerer** und dem Politiker und Satiriker **Martin Sonneborn**.

Im Rahmen des Eröffnungsabends am 14.2. ist auf der Bühne im martini-Park ein **Gastspiel des Schauspiels Hannover** zu sehen: Heiner Müllers „**Der Auftrag**“ in der Inszenierung von Tom Kühnel und Jürgen Kuttner mit **Corinna Harfouch** u.a. wird beim Brechtfestival zum allerletzten Mal überhaupt gespielt.

2020 konzentriert sich die „**Lange Brecht-nacht**“ erstmals auf einen Ort. Im Kongress am Park geht es am 15.2. mit der Popkultur-Rakete auf zu neuen Sphären. Auf drei Bühnen spielen **The Notwist**, **Fatoni**, **Gisbert zu Knyphausen**, **Voodoo Jürgens**,

Shari Vari und Banda Internationale feat. Bernadette La Hengst. Die Band **The Cold War** mit Augsburger Künstler*innen formiert sich exklusiv für das Brechtfestival.

Das **Staatstheater Augsburg** ist wieder Kooperationspartner und in der diesjährigen Ausgabe des Festivals besonders produktiv. Auch eine **Uraufführung** gehört dazu: Die mehrsprachige Zusammenarbeit mit den Städtischen Bühnen Prag „**Švejk / Schweijk**“ in der **Regie von Armin Petras** feiert am 21.2. Premiere.

Eine weitere transnationale Ost-West-Zusammenarbeit ist die „**Lehrstückzentrale**“. Die Augsburger Theaterensembles **theter** und **bluespots productions** arbeiten mittels moderner Kommunikationstechnik über tausende Kilometer hinweg zwischen New York, Augsburg und St. Petersburg mit dem Regisseur **Oleg Eremin** und der Regisseurin **Alice Bever** an Brecht- und Müller-Texten und geben beim Festival Einblicke in den Arbeitsstand und ihre Erfahrungen.

Mit „**Kosmos Heiner Müller**“ präsentiert das Festival vom 18.–21.2. eine Reihe ausgewählter Hörspiele im S-Planetarium mit Einführungen namhafter Experten. Die Filmreihe „**Von Hollywood nach Buckow**“ im Liliom Kino zeigt vom 19.–21.2. Brecht als Drehbuchautor, Regisseur und als Protagonist eines fiktionalisierten Künstlerporträts.

Ihre 2015er Inszenierung „Eisler on the Beach“ vom Deutschen Theater Berlin verdichten die Regisseure Tom Kühnel und Jürgen Kuttner exklusiv für das Brechtfestival zu dem Liederabend „**Eisler: Wir so gut es gelang, haben das Unsré getan**“. Mit Berlinale-Filmpreisträgerin **Maren Eggert**, dem Schauspieler **Ole Lagerpusch** und den Pauken und Trompeten der **Bolschewistischen Kurkapelle Schwarz-Rot** aus Berlin geht das Brechtfestival 2020 musikalisch zu Ende.

„Wo man früher noch Brecht lesen musste, reicht es heute, die Zeitung aufzuschlagen!“

Tom Kühnel und Jürgen Kuttner sind die künstlerischen Leiter des Brechtfestivals 2020. Die beiden Berliner haben sich einen Namen als Regie-Duo gemacht und gelten als Brecht-Experten. Wie ticken sie, was ist ihr Blick auf Brecht? Jürgen Kuttner, der auch als Radiomoderator und Kulturwissenschaftler bekannt ist, beantwortet einige Fragen für das Dreigroschenheft.

• *Innen beiden geht der Ruf voraus, derzeit die Brecht-affinsten Theaterleute zu sein.*

Was soll man heute mit Brecht machen?

Kuttner: Das ist Quatsch! Grundsätzlich muss man wohl sagen, dass man als Theaterregisseur, als Schauspieler oder auch Performer an Brecht, der das Theater, auch das Welttheater, grundstürzend verändert hat, einfach nicht vorbeikommt. Ob bewusst oder unbewusst und selbst in der Negation wirkt Brechts Theaterpraxis und seine Theatertheorie, seine Texte, sein analytischer Blick auf gesellschaftliche Verhältnisse nach. Sätze wie „erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“ kennen selbst die, die den Namen Brecht noch nie gehört haben. Richtig ist, dass Brecht für uns von Anbeginn unserer gemeinsamen Arbeit an, z.B. mit „Jasagen und Neinsagen“ (eine „Coverversion“ des brechtschen Jasager/Neinsager-Lehrstücks) über „Die Schöpfer der Einkaufswelten. Ein quasiaoistisches Lehrstück“ (nach Harun Farocki) bis hin zum Müllerschen „Der Auftrag“ und dem „Untergang des Egoisten Johann Fatzer“, ein Fluchtpunkt unserer Arbeit war. Ein besonderer Interessenspunkt war dabei Brechts noch immer unabgeholte, noch immer aufregende Lehrstücktheorie, ohne die ja das heutige, nunmehr auch schon zwanzig Jahre alte „postdramatische Theater“ (Hans-Thies Lehmann) nicht denkbar wäre. Wer als Theatermensch „ich“ sagt, ohne Brecht zu nennen, lügt!

• *Was gibt es an Brecht neu zu entdecken?*
Kuttner: Neu, neu, neu? Lasst uns das alte, das vermeintlich Bekannte an ihm entdecken. Die einen sagen, dass unsere Welt immer „komplexer“, immer „unüberschaubarer“ wird – ein Gedanke, den ich nicht teile. Wer so etwas sagt, ist nur denkfaul. Die Welt war nie einfach und nie mit einem Seitenblick zu überschauen! Was sich in den letzten zwanzig, dreißig Jahren verändert hat, führte aber nicht dazu, dass Brecht „aktueller“ oder „wieder aktuell“ geworden ist, vielmehr ist unsere Gesellschaft nach einer kurzen sozialstaatlichen Irritation einfach wieder brechtischer geworden, hat sich der Gesellschaft, die Brecht beschrieb, hat sich den vermeintlich alten, den vermeintlich überholten Fragen Brechts angenähert. In gewisser Weise ist sie sogar wieder „überschaubarer“ geworden. Ein US-amerikanischer Präsident wie Donald Trump ist kein Fehler des Systems, wie immer wieder behauptet wird – er ist Ausdruck, Symptom des Systems, in dem wir leben. Das einzig Irritierende, Verblüffende ist nur, dass das so klar, so deutlich bisher nicht zu sehen war. Trump ist eine brechtsche Figur par excellence – ein Präsident einer Gesellschaft, die sich in ihm „bis zur Kenntlichkeit entstellt“ sehen kann. Man könnte fast sagen: Wo man früher noch Brecht lesen musste, reicht es heute, die Zeitung aufzuschlagen!

• *Wie wünschen Sie sich Ihre Besucher*innen?*

Kuttner: Mit Spaß und Neugier.

Das Brechtfestival Augsburg wird veranstaltet vom Brechtbüro im Kulturamt der Stadt Augsburg in Kooperation mit dem Staatstheater Augsburg.

Infos und Karten unter www.brechtfestival.de

Text Programmübersicht: Tina Bühner. Die Interviewfragen stellte Michael Friedrichs



„Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution“ 14.2.20, 20.30 Uhr, B13 / martini-Park

Am 14.2. läuft beim Brechtfestival (14.2.-23.2.20) das Gastspiel „Der Auftrag“ von Heiner Müller. Die Koproduktion des Schauspiels Hannover mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen ist in Augsburg auf der Großen Bühne des Staatstheaters im martini-Park zum allerletzten Mal überhaupt zu sehen. Regie: Tom Kühnel und Jürgen Kuttner. Mit: Sarah Franke, Corinna Harfouch, Janko Kahle, Jürgen Kuttner, Daniel Nerlich, Hagen Oechel, Jonas Steglich. Bild © Katrin Ribbe

„Von Hollywood nach Buckow“: Filmreihe im Liliom (19.2.-21.2.)

Bertolt Brecht als Drehbuchautor, Regisseur und Protagonisten eines fiktionalisierten Porträts zeigt das Brechtfestival in der Reihe „Von Hollywood nach Buckow“ im Liliom Kino. Der Brechtexperte Dr. Michael Friedrichs wird die Filme jeweils im



Kontext von Brechts Biografie kurz vorstellen. Den Anfang macht der Fritz Lang-Film „Hangmen Also Die“ (Bild) aus dem Jahr 1943. Am Drehbuch des Film-Noir-Thrillers mit NS-Szenario war Brecht beteiligt. „Abschied – Brechts letzter Sommer“ ist ein Portrait, das im Sommer 1956 in Brechts Anwesen in Buckow spielt, mit Josef Bierbichler, Monica Bleibtreu, Birgit Minichmayr und Samuel Finzi prominent besetzt. 1950 brachte Bertolt Brecht *Der Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz auf die Bühne, mit hohem Aufwand dokumentierten. Mithilfe des Archivmaterials katapultierten Tom Kühnel und Jürgen Kuttner Brechts Theaterarbeit ins 21. Jahrhundert: in Einzelbildschaltungen, live synchronisiert von Kathleen Morgeneyer und Peter René Lüdicke vom Deutschen Theater Berlin. „Brecht in echt: Jürgen Kuttner live: Hofmeister“ feiert seine Augsburg-Premiere am 21.2. (siehe auch nachfolgende Besprechung).

„Lehrstückzentrale“, 16.2.20, 18 Uhr, Brechtbühne im Gaswerk

Die Augsburger Theaterensembles theter und bluespots productions arbeiten mittels moderner Kommunikationstechnik über tausende Kilometer hinweg zwischen New York, Augsburg und St. Petersburg mit dem Regisseur Oleg Eremin und der Regisseurin Alice Bever an Brecht- und Müller-Texten und geben beim Festival Einblicke in den Arbeitsstand und ihre Erfahrungen. Im Bild: Theter bei der Probe mit Alice Bever. © Lina Meyn





Die Lange BRECHT NACHT 15.2.2020

„Die Lange Brechnacht“ 15.2.20,
ab 19.30 Uhr, Kongress am Park

Auf den Spuren Brechts verfolgt die „Lange Brechnacht“ im Rahmen des Brechtfestivals Impulse der zeitgenössischen Popkultur im Umgang mit den Widersprüchen der Welt. 2020 findet die Lange Brechnacht erstmals an einem einzigen Veranstaltungsort statt, und zwar auf drei Bühnen im Kongress am Park. Auf zu neuen Sphären mit The Notwist (Bild, © Patrick Morarescu), Fatoni, Gisbert zu Knyphausen, Voodoo Jürgens u.v.a.



Der Hofmeister – Kino Babylon Berlin – Eine Brecht-Inszenierung als Standbild-Folge, Schauspieler*innen des Deutschen Theaters machen ein Stück draus

**BRECHT
FESTIVAL**
AUGSBURG

POLITISCHE SELBSTKASTRATION

Nikolaus Merck

Berlin, 4. Oktober 2019. Am Schönsten, wenn Kathleen Morgenerer als Gustchen und Lise Juchzt und g'schamig dem Hofmeister auf die Pelle rückt. Am Schönsten, wenn Samuel Finzi die Begeisterung des Lehrers Wenzeslaus laut heraus kräht, weil sich der Lehrerkollege Läufer kastriert hat, um einen Job zu ergattern. Am Schönsten, wenn Peter-René Lüdecke den Sumpf und das Brackwasser vertont, in dem Gustchen sich als-ob ersäufen will.

Wir drucken gerne (und mit Dank für die Erlaubnis) diese Besprechung der Berliner Erstaufführung aus der „Nachtkritik“ www.nachtkritik.de vom Oktober nach, denn beim Augsburger Brechtfestival gibt es am 21.2. Brechts Hofmeister in weitgehend gleicher Besetzung zu genießen. (mf)

am Berliner Rosa-Luxemburg-Platz, schräg gegenüber der Volksbühne, „wenn wir HansAlbersmäßig in die Ferne gucken, der Text wird an die Empore projiziert.“ HansAlbersmäßig ist dann aber weniger der blaue Blick ins imaginär Weite, als das Verfertigen von Atmosphäre beim Sprechen. Albers war der erste, der im Tonfilm Geräusch-Kehricht zwischen die Sätze streute. Die drei Schauspieler vom Deut-

Einbruch des Punk in die Schlaghosenwelt

„Nicht wundern“, sagt Regisseur und Mitspieler Jürgen Kuttner im Kino Babylon

schen Theater, die einen aus Standfotos von Brechts „Hofmeister“-Inszenierung am Berliner Ensemble 1950 komponierten Film synchronisieren, tun es ihm mit Herzenswonne quiekend und murrend, krähend und

knoddernd, brummend und schnarrend, rumpelnd und schmatzend nach. Das Ganze ist Teil der Versammlung aller frisch restaurierten, digitalisierten, archivierten, komponierten Film-Arbeiten des Bertolt Brecht, die an vier Tagen im traditionschwersatten Kino Babylon am Berliner Rosa-Luxemburg-Platz gezeigt werden.



„Der Hofmeister“, schreibt Heiner Müller, der alles wusste, „war der Höhepunkt von Brechts Arbeit am Berliner Ensemble.“ Eine „ganz scharfe, elegante, schöne Auf-führung“. Mit der Brecht, der Theaterstar, ungeliebt, aber renommeehalber dringend benötigt in der jungen DDR, ganz schön wider die offizielle GoetheundSchillerund-MannKulturpolitik der SED aninszenierte. Lenz, den sein Freund Goethe verstieß wegen Unbotmäßigkeit in Weimar, Lenz, bei dem sich der Hauslehrer kastriert und die Soldaten in die Büsche werfen, Lenz versteht man am besten als eine Art Einbruch des Punk in die wohl geordnete Popperwelt von Föhntolle und Schlaghosen.

Bitte ins Repertoire!

Fast 70 Jahre nach der Premiere ist im Babylon von Punk nicht mehr viel zu bemerken. Wenn eine will, mag sie die Exaltiertheiten von Hans Gaugler als Hofmeister (=Privatlehrer) Läufer beim Menuett und beim Schlittschuhlauf im schwarz-weiß verschwommenen Filmbild als Keimzelle der späteren Energieleistungen an der Castorf-schen Volksbühne identifizieren. Aber in Wirklichkeit waren die Regie- und Spiel-leistungen der Leopold Jessners und Erwin Piscators und ihrer Schauspielagenten in der Weimarer Re-publik schon weiter gewesen. Auch die brave Bühne von Caspar Neher, die für Arbeiters einige historische Stuben-teile zum Wiederer-kennen bereithielt, war schon 1950 nicht gerade dernier cri. Aber es war diese Mischung aus Re-alismus, politischer Scharfzüngigkeit

(der deutsche Mann richtet die Waffe lieber gegen sein Geschlecht = Vitalität, „ent-mant“ sich eher, als gegen die Obrigkeit zu rebellieren) und die schauspielerische Lust, die damals den Welterfolg des „Hofmeister“ ausgemacht haben müssen.

Und in dieser Hinsicht schließt das Team vom Deutschen Theater in der Gegen-wart leibnah auf. Die Schauspieler*innen haben sichtlich das größte Vergnügen an der Live-Synchro, der Regisseur und Laut-sprecher Kuttner (Kollege Kühnel hält sich bedeckt im Parkett) insinuiert eine politische Bedeutung (die es auf alle Fälle gibt, denn was anders als politische Selbst-kastration der abhängig Beschäftigten ist die Wahl der AfD?), Anna Vavilkina an der Kino-Orgel rückt das fotografisch-fil-mische Dokument der Ruth Berlau von 1950 noch einmal um gut 30 Jahre zurück in die totale Stummfilmzeit etwa der Klei-nen Strolche, während das Publikum vor Vergnügen ausdauernd giggelt. Ein unend-licher Spaß, den, das sei angeraten, Ulrich Khuon scheunigst eingemeinden sollte in sein Repertoire im Deutschen Theater, wo „Der Hofmeister“ am 15. April 1950 auch Premiere gehabt hat.

Und das war nun der Komödie Schluß:
Wir hoffen, ihr saht ihn nicht ohne Verdruß
Denn ihr saht die Misere im deutschen Land
Und wie sich ein jeder damit abfand



BRECHTS HAUSPOSTILLE ZUM HÖREN: CHRISTEL PESCHKE UND GEOFFREY ABBOTT ZEIGEN, WIE'S GEHT

Ein Abend im Augsburger Brechthaus

Brechts Hauspostille ist eine Gedichtsammlung, ein lyrischer Zyklus. Typischerweise bekommt man einzelne Texte (manche wurden herausragend vertont) zu hören, einige sind ja berühmt: Apfelböck. Marie Farrar. Schwimmen in Seen und Flüssen. Ballade von den Seeräubern. Hanna Cash. Marie A. Eine sichere Bank bei Brecht-Liederabenden.

Aber Christel Peschke und Geoffrey Abbott machten es anders für ihr Konzert im Augsburger Brechthaus am 17. Oktober: Sie präsentierten (im Wesentlichen in der Reihenfolge des Originals) 25 Gedichte, gesprochen wenn reiner Text, Kompositionen gesungen.

Vorab bekam man Auszüge aus der „Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen“ zu hören, und es spricht für Christel Peschkes Vortragskunst ebenso wie für die Intelligenz ihres Publikums (das Brechthaus war so voll besetzt wie selten), dass dabei immer wieder kleines glucksend-glückliches Lachen zu hören war. „So wie du sie vorträgst, machst du die Texte durchsichtig“, sagte nachher David Ortmann, Hausregisseur am Staatstheater Augsburg.

Geoffrey Abbott ist in Augsburg seit Jahr und Tag das Synonym für Brecht am Klavier, und Christel Peschke ist die unvergängliche Mutter Courage der hiesigen Brecht-Inszenierungen. Es liegt auf der Hand, dass sich beide seit langem schätzen, aber man



muss erstmal die Idee (und die Courage) haben zu einem Überblickskonzert über die Hauspostille, und die hatte Christel Peschke.

Jürgen Hillesheim unterzog sich vor ein paar Jahren der herkulischen Aufgabe, sämtliche Gedichte der „Hauspostille“ in einem umfangreichen Buch zu analysieren – ein Standardwerk. Bei Peschke/Abbott waren nicht alle Texte zu erleben: von den 50 Texten der ersten Ausgabe von 1922 „nur“ 25, nicht alle in der Fassung dieser Ausgabe. Vielleicht nicht ganz fair gegenüber dem Publikum, das nicht erwähnt zu haben? Aber dies war ein Konzert, keine Wissenschaft.

Und wie mitfühlend Christel die Marie Farrar spricht, die hilflose Magd, die ihr Kind getötet hat, und wie couragiert-lebensfroh die Ballade von den Seeräubern. Und wie präzise Geoff die Begleitung meistert und Zwischenmusik zwischen die einzelnen Lektionen streut – ein uneingeschränkter Genuss. Bedauernd, wer's nicht hören konnte. *(Text und Foto: mf)*

BRECHT ALS HUMORVOLLER AUFKLÄRER UNSERER ZEIT

Diana Zapf-Deniz

Oft ist es so, dass der Prophet im eigenen Land wenig zählt. Bertolt Brecht bildet hier leider keine Ausnahme. Junge Menschen in Brechts Geburtsstadt Augsburg kennen ihn kaum. Umso schöner, wenn ein Gymnasium im Landkreis Augsburg Brecht ausführlich behandelt und spielt. Dies ist Klaus Drechsel, dem stellvertretenden Schulleiter des Schmuttertal Gymnasiums, zu verdanken. Er arbeitete viele Jahre beherzt an Brechts einstiger Schule, dem Peutingergymnasium. Gerade dort war es Drechsel wichtig, Brecht in seinen Theaterkursen zu spielen. Diese Tradition lässt er in Diedorf weiterleben und brachte mit dem Oberstufentheater gleich drei Einakter von dem ganz jungen Brecht aus dem Jahr 1919 auf die Bühne: „Er treibt einen Teufel aus“, „Lux in tenebris“ und „Die Hochzeit“ (später umbenannt in „Die Kleinbürgerhochzeit“). Allein die ausführlichen Texte im Programmheft entlarven Drechsel als Brechtkenner und -liebhaber. So zitiert er

darin Jürgen Hillesheim zu den ausgewählten Stücken, dass diesen von Seiten der literarischen Öffentlichkeit „generell weniger Bedeutung beigemessen“ wurde und bei denen „seitens Brecht eher augenzwinkernder Spaß als ernsthaftes literarisches Bemühen der Ansporn war.“ Sie haben etwas von frivolen, kurzen Komödien, und der Einfluss Karl Valentins, den Brecht überaus schätzte, ist unbestritten.

Die Interessen und Beobachtungen des 21jährigen Brechts nur wenige Jahre jüngeren Schülern von heute nahezubringen ist Drechsel mit dem Stück „Lux in tenebris“ grandios gelungen. Die dunklen Seiten der Prostitution und die seelenlosen Habgierigen, die sich am Elend der Ausgebeuteten eine goldene Nase verdienen möchten, war nicht nur damals aktuell, sondern ist es auch heute. Nicht nur im Rotlichtmilieu, sondern auch, wenn es um Kinderarbeit und Kobalt für angeblich saubere Elektro-



Herr Paduk (Elias Kuschek) geht schübig mit den Prostituierten um, während Frau Hogge (Ella Heuer) im Leopardemantel scheinheilig versucht, sich um die für sie arbeitenden Mädchen zu kümmern.



Eine spießige Kleinbürgerhochzeit die alles andere als idyllisch zu Ende geht. Die Schülerinnen und Schüler hatten hier den meisten Text zu lernen und meisterten diese Herausforderung exzellent. (Fotos: Diana Zapf-Deniz)

autos geht. Brecht, als Aufklärer bekannt, passt hervorragend in unsere Zeit, um die Jugend im Aids- und Kapitalismuszeitalter aufzuklären. Zudem wusste Brecht, wovon er spricht, da er noch kurz zuvor auf der Station für Geschlechtskrankheiten als Militärkrankenhelfer im Reservelazarett von Augsburg war und unweit der Augsburger Bordellgasse, der Hasengasse, wohnte.

Die Hauptfigur in „Lux in tenebris“ ist Paduk, ein regelmäßiger Bordellbesucher, der, nachdem er von der Bordellbesitzerin Frau Hogge aus deren Etablissement geworfen wurde, die Bevölkerung erleuchten möchte, indem er für Geld medizinische Exponate über Geschlechtskrankheiten zeigt. Elias Kuschek spielte überzeugend und redigewandt die Hauptrolle des Paduk. Der Kunst+ Kurs brachte fantastisch ekelerregende, von Krankheiten befallene, modellierte Körperteile. Auch das Bühnenbild, das den Hurenschaufenstern in der Herbergtasse in Hamburg gleicht, war ausgezeichnet. Doch Brechts Stück spielte sich in Augsburg im Roten Hahn ab und auch dies hatten die Schüler berücksichtigt. Drechsel war es wichtig, dass die Kostüme

der Prostituierten-Darstellerinnen zeigten, dass es nichts mit Schönheit zu tun hat. Sexuell Aufreizendes war ausdrücklich nicht gewünscht. So wurde der Fokus berechtigt auf das Elend dieser Berufsgruppe gerichtet und sprengte nicht den Rahmen eines Schülertheaters. Humorvoll eingeführt wurde das Stück mit dem Bill-Ramsey-Song „Pigalle“. Wie passend, denn hier geht es um das Rotlichtviertel von Paris.

Die Schulband unter der Leitung von Andreas Meyer samt ihren Sängerinnen begeisterte im Anschluss mit „Ganz in Weiß“ von Roy Black zum wohl bekanntesten Einakter an diesem Abend, nämlich „Die Hochzeit“. Auch hier ein ausgesprochen starkes Bühnenbild mit buchstäblich schrägen Stühlen und von Schülern unter der Leitung von Michael Hinterleitner gezimmt.

Die Oberstufentheaterproduktion wurde nicht nur mehrmals im Rahmen von Schulfeststellungen aufgeführt, sondern zusätzlich bei den Diederfelder Kulturtagen. Dort war das Interesse sehr groß und es hatte sich gelohnt, Brecht auch auf dem Land zu spielen.

„DIESER UNERWARTETE ANRUF HAT MICH GETROFFEN, ALS OB MIR EIN PFLASTERSTEIN AUF DEN KOPF GEFALLEN WÄRE.“ EGON BREINER SCHREIBT AN JOHANNES KUNZ

Gesine Bey

Im Jahr 1980 erschien „Bertolt Brecht in America“¹, eine Monographie des amerikanischen Literaturwissenschaftlers James K. Lyon über Brecht im USA-Exil 1941–1947. Es gibt wohl kaum ein Buch über Brecht, dem so viele Gespräche mit Freunden, Berufskollegen, Mitarbeitern vorausgegangen sind, es ist eine außerordentliche Quellensammlung. Unter den Brief- und Interview-Partnern für dieses Projekt war auch der österreichische Emigrant Egon Breiner, befreundet mit Brecht seit der gemeinsamen Überfahrt nach Kalifornien. Es brauchte zehn Jahre, bis Lyon sich aus der Oral History, Auszügen aus Briefen und veröffentlichten Notizen Brechts eine Grundlage geschaffen hatte, um Brechts Arbeit in den Mittelpunkt zu stellen, aber auch Haltungen, Konflikte und politische Stellungnahmen. Lyon hatte sich vorgenommen, gegen den Brecht-Kult der 1960er und 1970er Jahre anzuschreiben: „Bei aller Bewunderung der Werke war ich von der Legendenbildung um seine Person abgestoßen. Vieles davon wucherte schon vor seinem Tod im Jahr 1956.“² Der heutige Leser fragt sich, ob Lyon mit manchem Urteil nicht zu weit gegangen war. Ob ihm z. B. Breiners Aussage, Brecht hätte „der ewig wechselnden, politischen Linie des russischen Kommunismus gegenüber eine kindliche Abhängigkeit“³ gezeigt, nicht allzu sehr entgegengekom-

men war, wenn Lyon schlussfolgert, dass die „Sowjetunion damals für Brecht eine *Mustergesellschaft* und der Mittelpunkt der weltweiten, revolutionären Arbeiterbewegung“⁴ gewesen wäre. Um gegen Brechts taktierendes Auftreten vor dem HUAC-Ausschuss zu argumentieren, führt er als Faktum an, Brecht hätte eine im Juni 1941 in einer Buchhandlung in Wladiwostok erworbene „deutsche Lenin-Ausgabe“ vor der Ankunft in San Pedro in das Hafengebäude geworfen, wiederum belegt durch den Zeugen Breiner, dem Brecht damals erklärt habe: „Ich will [...] keinen Ärger mit den amerikanischen Behörden.“⁵

Vieles spricht dafür, dass Breiner Lyons „Brecht in America“ nach seinem Erscheinen als Herausforderung empfunden hat, seine Erinnerungen an Brecht noch einmal in der eigenen Reihenfolge, im logischen Zusammenhang zu erzählen, der sich bei Lyon auflöst in die Beweisführung verschiedener Kapitel – vielleicht auch, um sich zu korrigieren. Er sagt im Interview: „Ich habe Lyons Buch, das Buch des Professors in San Diego, gelesen.“⁶ Nichts stand darin über die enge Freundschaft der Familien Breiner und Brecht, kein Wort über die gemeinsame Überfahrt auf der „Annie Johnson“, die für ihn selbst so bedeutsam geworden war. In kurzem zeitlichem Abstand zum Erscheinen des Buches, im November 1980, entstand Breiners Interview, eigentlich ein Selbstbericht nach einem Frage-Antwort-

1 Lyon, James K.: Brecht in America. Princeton: University Press 1980.

2 Zitiert nach der deutschen Ausgabe: Lyon, James K.: Brecht in Amerika. Aus dem Amerikanischen von Traute M. Marshall. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 9.

3 Ebd., S. 399. Lyon bezieht sich auf einen Brief von Breiner vom 30.7.1972, ebd., S. 500.

4 Ebd., S. 400.

5 Ebd., S. 422.

6 Egon Breiner über Bert Brecht, 17. November 1980. Abschrift eines Tonband-Interviews. DGH 3/2019, S. 21.

Sehr geehrter Herr Kunz (Genosse Kunz)¹

Sie werden sich sicher wundern von einem sehr unbekanntem Mann aus Los Angeles einen Brief zu bekommen, aber seit ich Ihre Anekdotensammlung über meinen alten Freund Bruno Kreisky gelesen habe, lässt es mir keine Ruhe, Ihnen eine Episode mitzuteilen die nicht sehr bekannt ist und die sowohl Brunos als auch mein Leben sehr verändert hat.

Zunächst eine kurze Erklärung woher ich den Bruno kenne. Wir waren zusammen in der S.A.J. (Sozialistische Arbeiterjugend). Wir waren beide Obmänner einer Bezirksorganisation, haben uns daher mindestens einmal wöchentlich in einer sogenannten Obmännerkonferenz getroffen. Das war also unendlich lange zurück, etwa 1929. Im Jahre 1934 nach dem Verbot unserer Organisation unter dem Dollfußfaschismus, waren er und ich einer von denen, die unter dem ungeheuren Druck der Kommunisten eine illegale sozialistische Jugendorganisation geschaffen haben. Ich bin nach 1938 über die Schweizer Grenze und konnte dann nach Schweden emigrieren, wo ich den Bruno wieder getroffen habe. Wir haben in Stockholm eine kleine sozialistische Gruppe gegründet die unregelmäßig zusammengekommen ist. Wir waren alle überzeugt davon dass nach der deutschen Invasion in Dänemark und Norwegen Schweden das nächste Opfer der Nazis sein wird. Wir haben gehört dass die Deutschen in einem Ostseehafen eine Flotte konzentriert hatten die wie wir geglaubt haben eine Invasion in Schweden vorbereitet. Wir alle haben damals eine Auswanderung nach Amerika beabsichtigt, wo Josef Buttinger für uns eine Dollargarantie erlegt hatte. Nur war damals der Weg für uns versperrt da man um nach Amerika zu kommen nach Wladiwostok musste, von dort nach Japan. Damals haben die Japaner die Durchreise unter dem Druck der Deutschen für Emigranten gesperrt.

Im Jahre 1941, es war etwa April oder Mai wurden wir von der schwedischen Regierung verständigt dass es ein schwedisches Schiff gäbe, das von Wladiwostok direkt über die Philippinen nach Amerika fährt und obwohl es ein Lastschiff war, etwa 60 Passagierplätze hat. Wir politischen Österreicher könnten davon 5 haben. In einer Sitzung wurde nun beschlossen wer am meisten gefährdet wäre. Bruno war der Fünfte. Zwei Tage vor dem Abflug nach Moskau, wo man dann die transsibirische Eisenbahn erreichen konnte hat mich der Bruno angerufen und mir mitgeteilt dass er sich endgültig entschlossen habe nicht zu fahren und ob i c h an seiner Stelle die Flug und Fahrkarte und vor allem den Schiffsplatz ausnützen wolle. Dieser unerwartete Anruf hat mich getroffen, als ob mir ein Pflasterstein auf den Kopf gefallen wäre. Nach einer halben Stunde Überlegung habe ich dem Bruno zugesagt. Ich bin dann nach der russischen Botschaft gefahren wo die Krupskaja² residiert hat die dem Stalin und seinen Henkern nur deshalb entgangen ist weil sie Gesandtin in Stockholm war, mir die Durchreisebewilligung gegeben hat. (Sie konnte es tun ohne in Moskau anzufragen da sie eine alte Freundin Lenins war). Ich und andere haben sich den Kopf darüber zerbrochen was der Grund für Brunos plötzlichen Entschluss war. Ich habe dann erfahren dass Brunos Papiere nicht in Ordnung waren und er später fahren wollte. Allerdings gab es kein später, kurze Zeit später fielen die

1 Brief Egon Breiner an Johannes Kunz. Kreisky Archiv, I.1-1.2 Familie – Jugend – Exil, Box 7. Typoskript mit Handschrift. Eigenarten der Schreibweise wie das Weglassen der Kommas vor Nebensätzen wurden beibehalten, Tippfehler stillschweigend verbessert. Für die Genehmigung zum Abdruck danke ich Prof. Peter Breiner, University at Albany, State University of New York. – Dank an das Bruno Kreisky Archiv Wien.

2 Verwechslung mit Alexandra Kollontai (1872 St. Petersburg – Moskau 1952), 1930–1945 Botschafterin der UdSSR in Stockholm. Breiner verwechselt ihren Namen mit dem von Lenins Ehefrau Nadeshda Krupskaja (1869 St. Petersburg – Moskau 1939), er beschreibt sie aber richtig als alte Freundin Lenins.

Deutschen in Russland ein, weshalb es keine Durchreise durch die Sowjetunion gab. Drei Tage nachdem das Schiff Wladiwostok verlassen hatte begann die deutsche Invasion in Russland. Die drei Tage waren der Unterschied zwischen Leben und Tod. Nach der Invasion hätte niemand mehr auf dem Schiff Russland verlassen können. Wahrscheinlich auch Bert Brecht nicht mehr der mit Familie auf dem Schiff war.

In Brunos Erinnerungen „Zwischen den Zeiten“ finden Sie eine Stelle in der Bruno schreibt dass er sich immer wieder mit dem Satz „was wäre gewesen wenn“ beschäftigt. Da ich fast jedes Jahr in Wien zu Besuch war und den Bruno getroffen habe haben wir oft über die eigenartigen Zufälle gesprochen die unser Leben aber besonders sein Leben entscheidend beeinflusst haben. Wenn ich mich richtig erinnere (?) gibt es in der Walpurgisnachtszene die Stelle man glaubt zu schieben und wird geschoben.

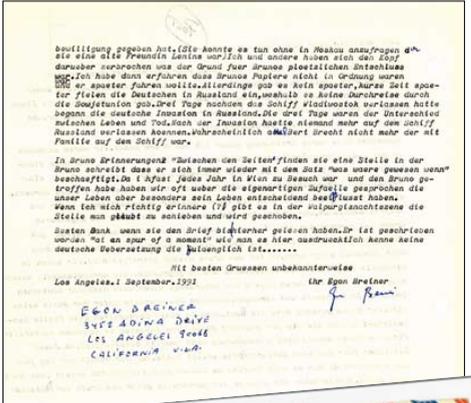
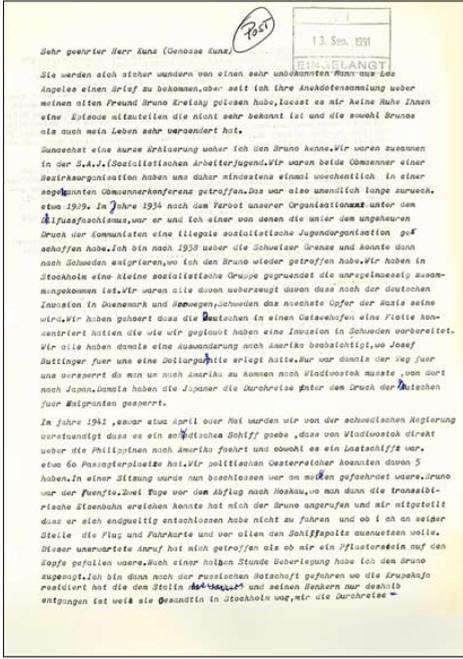
Besten Dank wenn Sie den Brief bis hierher gelesen haben. Er ist geschrieben worden „at a spur of a moment“ wie man es hier ausdrückt. Ich kenne keine deutsche Übersetzung die zugänglich ist ...

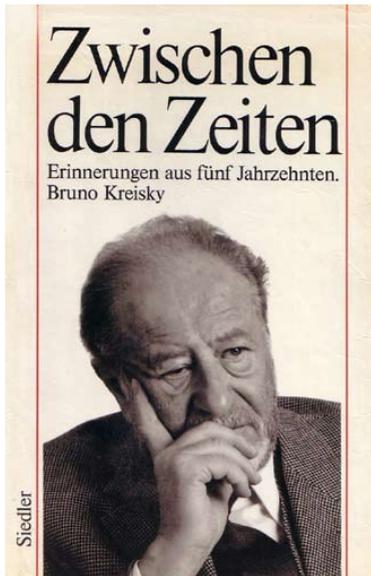
Mit besten Grüßen unbekannterweise

Los Angeles, 1. September. 1991

Ihr
Egon Breiner

[hdschr.]
EGON BREINER
3452 ADINA DRIVE
LOS ANGELES 90068
CALIFORNIA U.S.A.





Erster Teil der Memoiren von Bruno Kreisky, 1986.

Schema mit dem amerikanischen Regisseur Carlton Moss. Michael Friedrichs hat das im Bertolt-Brecht-Archiv gefundene Kassettenband „Egon Breiner über Bert Brecht, 17. November 1980“ verschriftlicht und im Dreigroschenheft 3/2019 publiziert.

Egon Breiners Brief vom 1. September 1991 aus Los Angeles an Johannes Kunz in Wien ist wohl einem ähnlichen Impuls zu verdanken. Er reagiert auf das kleine Buch „Ich bin der Meinung ... Kreisky in Witz und Anekdote“⁷, das der ehemalige Pressesprecher des österreichischen Bundeskanzlers von 1970 bis 1983, Bruno Kreisky, nun Informationsintendant des Fernsehens beim ORF, im Molden Verlag Wien 1974 herausgegeben hatte. Vermutlich nahm Breiner es in die Hand, nachdem sein langjähriger Freund, Kampf- und Exilgefährte am 29. Juli 1990 in Wien gestorben war. Bruno Kreisky liebte Anekdoten, verwendete sie

7 Kunz, Johannes (Hrsg.): „Ich bin der Meinung ... Kreisky in Witz und Anekdote“. Wien u.a.: Molden 1974.

selbst in seinen Memoiren „Zwischen den Zeiten“, wo es heißt: „Es gibt für alles in Österreich eine Anekdote, ja unsere ganze Geschichte läßt sich auflösen in Anekdoten“.⁸ Anekdoten würden das Verständnis für die Zusammenhänge erleichtern. Kunz' Sammlung von Anekdoten über das Leben Bruno Kreiskys ist chronologisch geordnet, spart die Zeit des Exils aber aus. Breiner macht den Herausgeber darauf aufmerksam, dass es eine, wenn auch ernste, Episode auch aus der Emigration zu berichten gibt: Bruno Kreisky überließ ihm 1941 sein Visum und sein Schiffsticket für den Weg ins USA-Exil. Eine unerwartete Pointe dieser Geschichte war Breiners Begegnung mit Bertolt Brecht.

In Breiners Brief geht es wieder um die „Annie Johnson“. Brecht wird erwähnt, nun steht die vorausliegende Beziehung zu Bruno Kreisky im Mittelpunkt. Ein Anlass, noch einmal nach dem Schnittpunkt dieser Lebenswege zu fragen, zu denen noch eine vierte Person gehört, der österreich-amerikanische Jurist Joseph T. Simon (urspr. Josef Simon), der ebenfalls in die USA emigrierte und als amerikanischer Offizier nach Wien zurückkehrte.

Wer in Brechts *Journalen* aus dem amerikanischen Exil nach Egon Breiner sucht, findet zwei Einträge, die sich förmlich wiederholen: „16. 4. 42 / Vormittags hier Mitreisende vom Schiff, Otto Bauers Frau und der junge österreichische Arbeiter Breiner. Er ist Schlosser bei der Southern Railway, verdient 45 \$ in der Woche, hat ein kleines Auto und feine Schale.“⁹ Im Eintrag vom 15.11.1944 berichtet Brecht, er lese Hans Winge und Paul Dessau Kapitel aus den „Flüchtlingsgesprächen“ vor, „sowie dem österreichischen Arbeiter Breiner, der mit uns auf der ‚Anni Johnson‘ herüberkam und in der Southern

8 Kreisky, Bruno: Zwischen den Zeiten. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Berlin: Siedler Verlag 1986, S. 29.

9 BFA, Bd. 27, S. 84.

Pacific arbeitet.“¹⁰ Bekannt war, dass Brecht nach der Geburt von Leopoldine Breiners erstem Kind Peter am 4. Juli 1947 sein Wiegenlied „Mein Sohn, was immer auch aus dir werde“ aus „Lieder, Gedichte, Chöre“ von Paul Dessau vertonen ließ und in die Klinik schickte.¹¹ Erst durch das Interview wird deutlich, wie oft die beiden Familien miteinander Umgang hatten. „Wenn wir einige Zeit nicht zu Brecht gekommen sind, hat Helli angerufen, weshalb wir nicht kommen“¹², sagt Breiner. Beide Frauen waren Wienerinnen und verstanden sich gut: „das Haus war ein offenes Haus, in das wir zu jeder Tages- und fast zu jeder Nachtzeit kommen konnten. Besonders meine Frau, die also Ärztin war und häufig bei ihnen in der Nähe zu tun hatte [...]. Es war ein sehr inniges Verhältnis, und ich denke auch ein eigenartiges, eine eigenartige Beziehung, die damit zusammenhängt, dass man sich gegenseitig braucht.“¹³ Leopoldine Breiner hatte eine Praxis in Los Angeles und betreute auch die Kinder der Brechts. Sie war eine geborene Rheinisch, die gleich nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 in die USA geflohen war. Der amerikanische Zweig ihrer ursprünglich aus Polen stammenden Familie hatte sie, ihre Mutter und eine ihrer Schwestern in die USA geholt. Egon und Leopoldine Breiner lernten sich Ende 1941 in Los Angeles kennen und heirateten im November 1942. Nach dem Kriegsende in Europa sind sie nicht nach Wien zurückgekehrt, sondern in den Vereinigten Staaten geblieben.¹⁴

Das Interview ist für die Brecht-Forschung ein wichtiger Text. Es erinnert daran, dass Egon Breiner Brecht 1945 von dem Projekt abgeraten hatte, das Kommunistische Ma-

nifest in ein Lehrgedicht umzuwandeln. Es gibt Auskunft darüber, dass sich Brecht in Los Angeles nicht allein unter Künstlern, Filmemachern, Theaterleuten, Schriftstellern, Komponisten bewegt hat, sondern durch Breiner die Möglichkeit für Gespräche im politischen Kontext fand. Nach seiner Ankunft lebte dieser bei dem früheren Berliner Verleger Elias Laub in Los Angeles, der hier nur noch eine Druckerei besaß. Dessen Frau Lisa betreute in der Wohnung eine Pension. Auch die Sozialwissenschaftlerin Helene Bauer, Witwe des 1938 verstorbenen Vorsitzenden der SDAP, Otto Bauer, eine Reisegefährtin auf der Annie Johnson, bezog ein Zimmer, bevor sie ein Jahr später nach Seattle ging und 1942 starb. Es war ein sozialistisches Milieu, in das Brecht hier zu Besuch kam, seine Gesprächspartner waren Gewerkschafter und Sozialdemokraten. Laubs Verlag in Berlin war sozialdemokratisch geprägt, publizierte in den zwanziger Jahren aber auch Bücher von Leo Trotzki.

Breiner war von Beruf Schlosser, sein Vater besaß in Wien eine Werkstatt. Er war in der österreichischen Arbeiterbewegung aktiv und arbeitete auch als Emigrant in seinem Beruf. Genau darauf beziehen sich die Stichworte in den Journalen Brechts. Breiner konnte ihm Kenntnisse aus der proletarischen Arbeitswelt vermitteln. Breiner sagt, „als Metallarbeiter hab ich also meinen Beruf ausgeübt in Schweden, war natürlich politisch aktiv, interessiert nach wie vor, und für Brecht, denke ich, war ich irgendwie so jemand, der Stimmungen und Ansichten von Arbeitern weitergeben konnte.“¹⁵

Aus den Gesprächen mit Breiner, die in der Akademie der Künste als Tonbänder aufbewahrt werden, wird klar, dass er auch ein Intellektueller war. In einigen Diskussionen mit Brecht war er sein Antipode. Breiners enger Freund Joseph T. Simon widmete ihm

10 BFA, Bd. 27, S. 210.

11 Vgl. BFA, Bd. 27, S. 415.

12 Egon Breiner über Bert Brecht, DGH 3/2019, S. 12.

13 Ebd., S. 18.

14 Auskunft von Peter Breiner an die Verfasserin per E-Mail, 6.10.2019. Sie können noch nicht zusammen auf der „Annie Johnson“ gefahren sein, wie in der BFA, Bd. 27, S. 415 angegeben.

15 Egon Breiner über Bert Brecht, 17. November 1980, a.a.O. S. 6.

in seiner Autobiographie ein Porträt: „Egon Breiner war manueller Arbeiter, ein Schlosser, aber er war in einem höherem Grad Intellektueller als ich und meine Freunde. Er war sehr belesen und dies nicht nur in der politischen Literatur. Seine politische Landschaft hatte sehr scharfe Grenzen, er kannte keine Kompromisse, er war von einer fast sturen Härte, die sich vor allem gegen die Kommunisten richtete. In den meisten Fragen, die sich damals ergaben, stimmten wir überein – und mehr als einmal mußte ich seiner überlegenen Dialektik nachgeben.“¹⁶

Das „Biographische Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933“ führt zu Egon Breiner an: „1938 Emigr. Schweiz, anschl. Frankreich u. Stockholm. 1941 mit Helene Bauer über die UdSSR u. die Philippinen nach Los Angeles. Mitglied des Kreises sozialist. Emigr. in Kalifornien um Karl Heinz und Berthold König. Bis zur Pensionierung Metallarb. Southern Pacific Railway.“¹⁷

Das Gefühl, selbst unter Genossen sei wenig über die Vergangenheit der Wiener Sozialisten bekannt, mag ein Grund für den Anfang des Briefes an „Genosse Kunz“ gewesen sein: „Sie werden sich sicher wundern von einem sehr unbekanntem Mann aus Los Angeles einen Brief zu bekommen.“ Kreisky schreibt im 2. Teil seiner Memoiren, „Im Strom der Politik“: „Ich habe in meinem Leben sehr wenige Freunde jüdischer Konfession gehabt. Das war, wenn man so will, ‚klassenbedingt‘, weil ich innerhalb der Arbeiterjugend wirkte. Einer meiner besten und ältesten Freunde jüdischer Konfession

ist bis auf den heutigen Tag Egon Breiner – damals ein Schlossergehilfe.“¹⁸

Tatsächlich haben sich die Lebensläufe von Bruno Kreisky (1911–1990), Egon Breiner (1910–2000) und Joseph T. Simon (1912–1976) in ihrer Jugend eng berührt und lassen sich teilweise nur zusammen erzählen. Breiner und Kreisky waren Obmänner in der Sozialistischen Arbeiterjugend (SAJ): Kreisky auf der Wieden, dem 4. Wiener Gemeindebezirk, Breiner im 2. Bezirk, der Leopoldstadt. Joseph T. Simon war Vorsitzender des Verbandes Sozialistischer Mittelschüler im 18. Bezirk (Währing), seine Gruppe nannte man deshalb „die Achtezehner“. Kreisky organisierte überdies das Bildungswesen in der SAJ. Nachdem am 12. Februar 1934, in den Tagen des Bürgerkriegs in Wien, unter Schuschnigg alle Parteien und ihre Jugendorganisationen verboten wurden, gehörten Kreisky, Breiner und Simon zur engsten Leitung der „Revolutionären Sozialisten Österreichs“ im Untergrund. Ihre Aktionen berührten sich mit denen der kommunistischen Gruppen. Sie brachten Genossen über die Grenze in die Tschechoslowakei, verteilten illegale Schriften, so die in Brünn hergestellte illegale Arbeiter-Zeitung. Sie überstanden Gefängnisstrafen und bereiteten sich, unterstützt durch die Sozialistische Jugend-Internationale, teils erst nach dem Einmarsch von Hitler, auf ihr Exil in Skandinavien vor.

Joseph T. Simon war 1920 als Schuljunge durch die Aktion „Wienerkinder“ nach Dänemark als Pflegekind in die Familie des Pastors und späteren Kirchenministers Thorvald Povlsen gekommen. Die Hilfsbereitschaft dieser Familie half ihm Jahre später auch, in die Emigration zu gehen. Povlsen intervenierte für ihn 1937 bei einer Sitzung des Völkerbundes in Genf bei Schuschnigg. Breiner floh im Sommer 1938, schon nach dem „Anschluss“, über

16 Simon, Joseph T.: Augenzeuge. Erinnerungen eines österreichischen Sozialisten. Eine sehr persönliche Zeitgeschichte. Hrsg. von Maria Dorothea Simon, Wien: LIT Verlag 2008, S. 152f.

17 Hagemann, Harald (Hrsg.): Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933. Bd. I, Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben. München: K. G. Saur 1999, S. 91.

18 Kreisky, Bruno: Im Strom der Politik. Der Memoiren zweiter Teil. Berlin: Siedler Verlag, S. 280

die Schweizer Grenze. Kreisky kam im September 1938 unter der Bedingung aus dem Gestapogefängnis frei, binnen weniger Tage das Land zu verlassen. Ihm blieb nicht die Zeit, das angekündigte Einreisevisum nach Schweden abzuwarten. Er fuhr nach Berlin, stieg in ein dänisches Flugzeug, obwohl er auch für Dänemark noch keine Aufenthaltsgenehmigung besaß. Inzwischen hatte Egon Breiner an Joseph Simon einen Expressbrief nach Kopenhagen geschickt, der ihn über Kreiskys Kommen informierte, mit der dringlichen Bitte, ihm die Einreiseerlaubnis zu verschaffen. Simon, der noch ein Empfehlungsschreiben des ehemaligen sozialdemokratischen Wiener Bürgermeisters Karl Seitz in der Tasche hatte, fuhr von Holte aus nach Kopenhagen, ließ sich beim dänischen Ministerpräsidenten Thorvald Stauning anmelden. „Ich erzählte ihm von der Gefahr, in der Kreisky nun schwebte“,¹⁹ schreibt Simon. Auf dem Dienstweg über den dänischen Innenminister ließ sich kein Visum mehr bewerkstelligen, es kam ja auf jede Stunde an. Stauning gab Simon für den nächsten Tag ein Schreiben mit den nötigen Papieren für Kreisky an die Polizeistation des Kopenhagener Flughafens Kastrup mit. Bruno Kreisky schildert den Moment seiner Ankunft ebenso anschaulich: „In Kopenhagen auf dem Flughafen Kastrup wollten die dänischen Grenzbeamten mich nicht durchlassen, weil ich kein Visum hatte. Um nach Schweden zu gelangen, war ein Transitvisum für Dänemark nötig, aber der dänische Konsul in Wien hatte es mir verweigert. [...] Wenn Sie mich jetzt zurückschicken, habe ich in Kopenhagen einem dänischen Beamten gesagt, ‚liefern Sie mich den Leuten aus, denen ich gerade entkommen bin.‘ [...] In diesem Augenblick kam der Flughafenbus aus Kopenhagen, und Freunde aus der Dänischen Sozialistischen Partei sowie Joseph Simon, ein alter Freund aus Wien, hatten alle Dokumente mit, die ich brauchte. Ich erinnere mich noch heute,

wie ich in diesem Augenblick das fast unabweisbare Bedürfnis hatte – ich sage das ohne jegliches Pathos –, auf dem freien Boden Dänemarks auf die Knie zu sinken.“²⁰

So ist die zwei Jahre später erfolgte Überlassung des Schiffstickets an Egon Breiner durch Kreisky nicht nur als Geschenk zu verstehen. Die Entscheidung muss für Kreisky mit dem Gefühl gemeinsam getragener Gefahren verbunden gewesen sein. Joseph Simon war schon Anfang 1941 in die USA gelangt, von Wladiwostok aus nach Japan, dann mit einem japanischen Schiff. Unterwegs in Stockholm hatte er bei Kreisky gewohnt. Breiner war aus der Schweiz über Frankreich nach Schweden gelangt, lebte bis zum Kriegsbeginn 1939 in Malmö, unweit der Eltern von Joseph T. Simon, dann in Stockholm; er arbeitete, wie die Fotos zum veröffentlichten Interview zeigen, in der Stockholmer österreichischen sozialistischen Gruppe mit.

Bruno Kreisky hatte in Stockholm bald ein gutes Auskommen. Er bekam eine Stelle als Berater des Direktors vom schwedischen Konsumverein, schrieb hochbezahlte Artikel für die Londoner „Tribune“ und andere ausländische Zeitungen, u. a. darüber, was er über Deutschland recherchieren und analysieren konnte. Im Fall einer deutschen Besetzung Schwedens wäre er besonders gefährdet gewesen, auch wegen seiner jüdischen Herkunft. Doch er schreibt: „nach Kriegsausbruch bin ich nicht aus Schweden weggegangen, obwohl mir von Joseph Buttinger²¹ alle Möglichkeiten geboten wurden; ich hätte den langen Weg über Moskau mit der transsibirischen Eisenbahn nach Wla-

20 Kreisky, Bruno: *Zwischen den Zeiten*, a.a.O., S. 314f.

21 Joseph Buttinger (1906-1992), Vorsitzender der *Revolutionären Sozialisten*, war im Exil in der Auslandsvertretung der SDAP (ALÖS). Er folgte seiner amerikanischen Frau in die USA. Durch sie war er vermögend, hatte gute Beziehungen zu Eleanor Roosevelt, um USA-Visa für politisch gefährdete Flüchtlinge zu besorgen.

19 Simon, Joseph T.: *Augenzeuge*, a.a.O., S. 220.

diwostok und über Japan in die Vereinigten Staaten nehmen oder mit einem der letzten Frachter aus der Sowjetunion nach Amerika fahren können [...] Ich bin geblieben. Ich wollte nicht auf der Flucht sein. Sollte es zum Schlimmsten kommen, so dachte ich irgendwie in den riesigen Wäldern im Norden unterzutauchen.²² Denkbar ist, dass man ihn im Kriegsfall nach England ausgeflogen hätte.

Zu Breiners Frage „Was wäre gewesen, wenn ...“ kann man noch erwähnen, dass Bruno Kreisky Brecht persönlich kennengelernt hatte. Im Mai 1939 hielt Brecht seinen Vortrag „Über experimentelles Theater“ in der Studentenbühne Stockholm, er bereitete weitere Referate für andere Laienbühnen vor. Als man Kreisky im Gebäude des Sozialistischen Jugendverbandes ein Zimmer mit freiem Porto und Telefon zur Verfügung gestellt hatte, begegnete er Brecht zum ersten Mal. „Ich bin immer sehr viel länger in meinem Büro gesessen als die anderen. Eines Abends, als ich gerade gehen wollte, trat aus einem der Zimmer des langen Korridors ein Mann mittleren Alters, dessen asketisches Gesicht mir bekannt vorkam. Wer als letzter das Haus verließ, mußte die Tür abschließen, und so fragte ich ihn radebrechend, ob ich oder er das tun sollte. Er konnte ebensowenig schwedisch wie ich. Es war, was ich aber erst später herausfand, Bertolt Brecht, der damals beim Reichsverband der Amateurtheater, der sein Sekretariat in der Partei hatte, Lehrstücke schrieb.“²³ Als Journalist war Kreisky im sowjetisch-finnischen „Winterkrieg“ 1939/40. Dort, in Finnland, habe er Brecht bei einer finnischen Schriftstellerin wiedergetroffen. Sie unterhielten sich über das Exil. „Warum bleiben Sie nicht in Moskau?“ fragte ich ihn, „Sie sind doch Kommunist.“ Brecht antwortete barsch, das sei seine Sache, wohin er

fahre! Ich hätte besser nicht fragen sollen, denn die Antwort ergab sich von selbst: das Stalinsche Schreckensregime hatte seinen Höhepunkt erreicht, und Brecht wollte sein Werk nicht vorzeitig beenden.“²⁴

Politisch wie persönlich hat die Chemie zwischen Kreisky und Brecht nicht gestimmt. Als Dichter schätzte er ihn und zitierte ihn in seinen Memoiren. Ziemlich am Anfang seiner Memoiren erinnert er sich an eine Veranstaltung im Rahmen der Arbeiter-Symphoniekonzerte im Großen Konzerthausaal Wien. Er datiert sie auf den 11. Februar 1934, einen Tag vor dem Beginn der austrofaschistischen Diktatur: „Bei dem Konzert wurde auch aus Brechts ‚Die Mutter‘ rezitiert: ‚als er zur Wand ging, um erschossen zu werden ...‘. Da war allen Anwesenden eigentlich klar, daß dies das letzte Arbeitersymphoniekonzert sein würde.“²⁵ Hier liegt eine Verschiebung der Erinnerung vor. Die Aufführungen „Das Lied vom Kampf“, eine Lied-, Chor- und Sprechmontage von Brecht und Eisler aus „Die Mutter“ und „Die Maßnahme“ unter der Leitung von Anton Webern, hatten ein Jahr früher, vom 26. bis zum 19. März 1933 in Wien stattgefunden,²⁶ als Engelbert Dollfuß gerade das Parlament auflöste, es war allerdings ein ähnlich dramatischer Moment.

Im Wiener Kreisky-Archiv liegt eine frühere Transkription des Interviews „Egon Breiner über Bert Brecht“ als die von Michael Friedrichs, getippt zu Beginn der 1980er Jahre auf einer elektrischen Schreibmaschine deutscher Tastatur.²⁷ Kreisky kann Breiner diese Abschrift durch sein Kanzlerbüro

24 Kreisky, Bruno: Zwischen den Zeiten, a.a.O., S. 316.
25 Ebd., S. 15.

26 Bericht „Das Lied vom Kampf“, in: Politische Bühne, Wien 3/4 (März/April) 1933 (Rezension). Akademie der Künste, Berlin, Hanns-Eisler-Archiv, Nr. 3299.

27 Egon Breiner, Erinnerungen an Bert Brecht. Kreisky-Archiv I – 1.2. Familie – Jugend – Exil, Box 12. In dieser Transkription ist das Interview auf den 12. Nov. 1980 datiert. Es enthält nicht die englischen

22 Kreisky, Bruno: Zwischen den Zeiten, a.a.O., S. 316.
23 Ebd., S. 321. Partei: Sozialdemokratische Arbeiterpartei Schwedens. Hier als Dachverband verstanden.

angeboten haben und bekam eine Kopie. Der auf einer amerikanischen Maschine getippte Brief Egon Breiners aus Los Angeles sieht ganz anders aus. Möglich ist auch die Hilfe von Otto Binder, mit dem Breiner in diesen Jahren im Briefwechsel stand.²⁸

Egon Breiners Brief an Johannes Kunz ist in einem anderen Stil verfasst als das gut vorbereitete Interview von 1980. Er betont, sein Brief sei ‚at a spur of a moment‘ wie man es hier ausdrückt‘, geschrieben. ‚On the spur of the moment‘ lässt sich übersetzen mit: im ersten Augenblick, in der Eile, ohne lange Überlegung.²⁹ So schreibt er auch: ‚Drei Tage nachdem das Schiff Wladiwostok verlassen hatte begann die deutsche Invasion in Russland. Die drei Tage waren der Unterschied zwischen Leben und Tod.‘ Die ‚Annie Johnson‘ hat Wladiwostok am 13. Juni 1941 verlassen. Bis zum Überfall der Wehrmacht auf die Sowjetunion blieben 9 Tage. Im Interview von 1980 schildert Egon Breiner noch einmal den gemeinsamen Besuch in der Buchhandlung in Wladiwostok und die Szene im Hafen. ‚Brecht und ich haben in Wladiwostok in der Staats- ... in der Buchhandlung, die dem russischen Staat gehört hat, Bücher gekauft, die damals deutsch herausgekommen sind. Ich hab mir ‚Das Elend der Philosophie‘ von Marx und den ‚Anti-Dühring‘ von Engels gekauft, den ich immer noch hab. Brecht hat auch ein paar Bücher gekauft, die er auch an Bord mitgenommen hat. Und als wir in San Pedro, also in Los Angeles gelandet sind, also in den Hafen eingefahren sind, kam Brecht mit einem ganzen Haufen von Büchern, die

er in Wladiwostok gekauft hatte, und warf sie ins Wasser.‘³⁰ Brechts Lenin-Ausgabe ist mit allen erschienenen Bänden (1927-1935) in seiner Nachlassbibliothek vorhanden.³¹ Sie gehört wohl zu dem Teil der Bibliothek, den er in Stockholm zurückließ und 1949 zurückerhielt. Dass es Werke von Lenin waren, wiederholt er nicht, so können wir es nicht wissen. Es ist – wie die Wendung ‚drei Tage‘ im Brief – bildlich gesprochen. Was Breiner nicht bedachte: Brecht saß der Schreck der Hausdurchsuchung vor seiner Flucht aus Stockholm noch in den Gliedern. Für Breiner sah es so aus, als hätte Brecht aus übertriebener Furcht vor Kontrolle und einer möglichen Abschiebung seine Weltanschauung über Bord geworfen.

30 Egon Breiner über Bert Brecht, 19. November 1980, a.a.O., S. 13.

31 Vgl. Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis. Herausgegeben vom Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste. Bearb. von Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt u. Heidrun Loeper. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, Nr. 2490-2510.



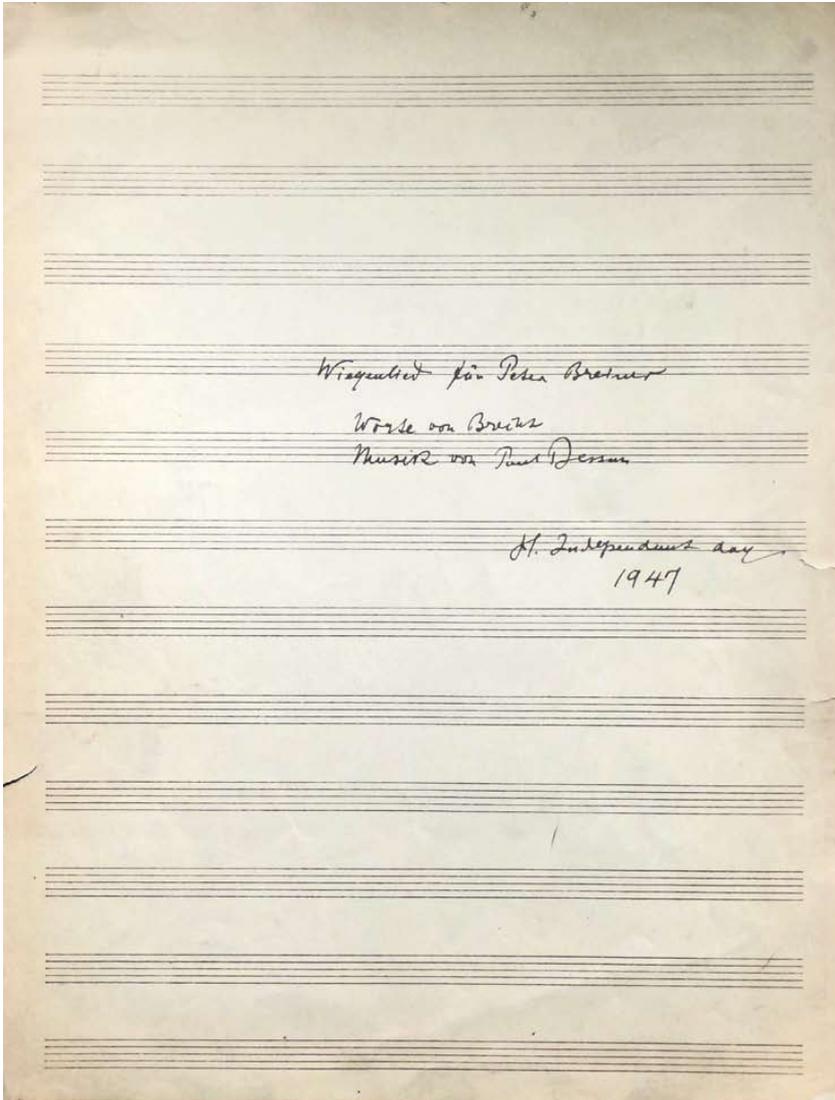
NACHTRAG zu dem Interview von Egon Breiner in Dreigroschenheft 3/2019: Das hier noch einmal abgebildete Brecht-Porträt, das Brecht Egon Breiner zum Abschied schenkte, wurde fotografiert von Gerda Goedhart. Die Rechte liegen beim Suhrkamp-Verlag. (mf)

Fragen und weist Lücken bei Namen und Werktiteln Brechts auf.

28 Otto Binder (1910-2005), Mitglied der SDAP, der SAJ und der Revolutionären Sozialisten, 1949 Rückkehr aus dem schwed. Exil, Angestellter und Generaldirektor der Wiener Städtischen Versicherungsanstalt (bis 1981).

29 Muret-Sanders Enzyklopädisches Englisch-Deutsches und Deutsch-Englisches Wörterbuch. Teil 1. Berlin-Schöneberg: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, 1909, S. 845.

„WIEGENLIED“ IN DER KOMPOSITION VON PAUL DESSAU: EIN BESONDERES GESCHENK BRECHTS



Brecht hat 1932 vier „Wiegenlieder“ geschrieben. Im Egon-Breiner-Interview von 1980 (siehe 3gh 3/2019, S. 20) wird erwähnt, dass Brecht anlässlich der Geburt von Egon Breiners Sohn Peter 1947 den Freund des

Hauses Paul Dessau bat, eines dieser Wiegenlieder für ihn zu komponieren. Peter Breiner hat uns erlaubt, das Autograph zu reproduzieren und hier zu veröffentlichen. Nach Angabe von Lucchesi/Shull (*Musik*

(♩ = 116)

Wiegenlied von B. Brecht

gestung:

Gitarre (Klingel Ochsenschnur)

VIEL LEICHT BIST DU NICHT AUS BE-SONDEREM STOFFE ICH HA-BE NICHT

GELD FÜR DICH NOCH GEBET — UND ICH BAUE AUF DICH — ALLEIN WENN ICH HOFFE DASS DU

NICHT AN STEHSTEL-LEN LUN GERST — UND DEINE ZEIT VER-GENT — — —

WENN ICH NACHTS SCHLAFLOS

NEBEN DIR LIE-GE FÜHLE ICH OFT NACH DEINER KLEI-NEN FAUST SICHER SIE

PLA — NEN MIT DIR JETZT SCHON KRIE-GE WAS SOLL ICH NUR MACHEN, DASS DU

bei Brecht, 1988, S. 583) ist es unveröffentlicht. Der Geburtstag von Egon Breiner war zufällig der 4. Juli (Unabhängigkeitstag) 1947. Die Wahl Dessaus fiel auf das vierte Wiegenlied („Mein Sohn, was immer auch

aus dir werde“), jedoch hat Dessau nur die Strophen 4 bis 7 komponiert. Wir haben den Musikwissenschaftler Andreas Hauff gebeten, sie sich genauer anzuschauen (siehe nachfolgenden Beitrag. (mf)

NICHT IH-REN DRECKIGEN LÜ-GEN TRAUST
 DEINE MUTTER, MEIN SOHN, HAT DICH NICHT BE-TRÖ-GEN DASS DU ETWAS
 GANZ BESONDERES SEIST ABER SIE HAT DICH AUCH NICHT ^{MIT} KUM-MER AUFGE-ZO-GEN
 DASS DU EINST IM STACHELDRAHT HANGST UND NACH WASSER SCHREIST
Besonders ruhig und jedes Wort bestimmt
 MEIN SOHN, DARUM HALTE DICH
 AN DEINES-GLEICHEN, DA MIT IHRE MACHT WIE EIN STAUB ZERSTIEBT

3

marcato (nicht eilen!)

DU - , HEIN SOHN, UND ICH UND, AL - LE UNSRESGLEICHEN MUS - - SEN ZUSAMMENSTERN UND

MUS - SEN ERREICHEN *piano subito!* DASS ES AUF DIESER WELT - NICHT MEHR

ZWEI - ER - LEI MENSCHEN GIBT DASS ES AUF DIE - SER WELT - NICHT MEHR

ZWEI ER - LEI MENSCHEN GIBT

Jan. 1947 *

DESSAU „WIEGENLIED“ – NICHT NUR FÜR PETER BREINER

Andreas Hauff

Sie sind publiziert, bekannt und auf mehreren Tonaufnahmen zu hören: Die *Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter*, die Hanns Eisler 1932 auf Texte von Bertolt Brecht schrieb. Nicht publiziert, nahezu unbekannt und nicht als Tonaufnahme erhältlich ist die Vertonung, die Paul Dessau 1943 vom vierten dieser Lieder angefertigt hat, obschon ihre Existenz spätestens seit dem Erscheinen von Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull's Buch *Musik bei Brecht* 1988 kein Geheimnis mehr ist. Shull und Lucchesi verorten das Autograph im Bertolt-Brecht-Archiv; diesem sei es 1978 von James K. Lyon übergeben worden. Das Lied trage die Überschrift *Wiegenlied für Peter Breiner* und sei um den 4.7.1947 herum entstanden.¹

Interessanterweise findet sich dieses Lied im Nachlass von Paul Dessau in der Akademie der Künste in Berlin gleich mehrfach. Ein als transparente Lichtpausvorlage kategorisiertes Exemplar ist vom Druckbild identisch mit der Fassung aus dem Nachlass von Egon Breiner und trägt die Überschrift *„Wiegenlied für Peter Breiner. Worte von Brecht. Musik von Paul Dessau. Am Independence Day 1947“*.² Dessau lebte von 1939 bis 1948 in den USA; dort wird der Independence Day am 4. Juli gefeiert. Unter derselben Signatur findet sich eine weitere transparente Lichtpausvorlage, die sich nur im Titelblatt unterscheidet. Dort steht: *„Wiegenlied für Michel Skoor. Worte von Brecht, Musik von Paul Dessau, im Juni 1947“*. Michel Skoor war Paul Dessaus Enkel, Sohn seiner 1926 geborenen Tochter Eva Dessau Bernhardt-Kabisch aus deren

erster Ehe mit Emanuel Skoor.³ Eva war mit ihrem Vater in die USA gekommen und auch mit ihm nach Los Angeles gezogen. Ob Dessau Brechts Lied erst für seinen Enkel vertont hat und dann eine Kopie für Peter Breiner hat anfertigen lassen, oder ob er bei der Abfassung gleich beide Kinder im Blick hatte, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Dass er an eine Mehrfach-Verwertung der Komposition dachte, belegen vier weitere Exemplare mit demselben Druckbild, die der Katalog der Akademie als Lichtdrucke kennzeichnet.⁴ Beim Lichtdruck handelt es sich um ein aufwändiges Edeldruckverfahren, das um 1900 herum gängig war, dann aber allmählich vom einfacheren Offsetdruck verdrängt wurde.⁵

Die bewusste Verwendung des Liedes als Gratulationsgeschenk macht plausibel, dass Dessau – anders als Hanns Eisler – die erste bis dritte Strophe nicht vertont hat. Es dürfte ihm schlicht unpassend erschienen sein, ein neugeborenes Kind mit einem Lied zu begrüßen, das ihm eine unsichere Existenz auf dem „Schuttablagerungsplatz“ und ein

3 Dies ist einem Nachruf von 2017 auf Eva Dessau Bernhardt-Kabisch zu entnehmen: <https://www.dignitymemorial.com/obituaries/bloomington-in/eva-bernhardt-kabisch-7535606>, Abruf am 9.12.2019.

4 Die Signatur lautet: Dessau 1.74.0303.1-5

5 Im Nachlass findet sich noch eine, weitere, zugleich als „Autograph“ und transparente Lichtpausvorlage bezeichnete Handschrift; im Vergleich zu den Widmungsexemplaren gibt es nur zwei unwesentliche Abweichungen bei den Spielanweisungen (ein Crescendo in der Gitarre zum Ende von Takt 13, das beim Spielen ohnehin naheliegt, und ein „piano“ statt des präziseren „subito piano“ für die Gitarre in Takt 55), Takte und Systeme sind etwas unübersichtlicher verteilt, und statt der gut lesbaren Blockschrift hat Dessau den Text hier noch in einer weniger klaren Druckschrift unterlegt. Die Signatur lautet: Dessau 1.74.0304.1; das Material ist als Microfiche einsehbar.

1 Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull: *Musik bei Brecht*, Berlin 1988, S. 583

2 Die Signatur lautet Dessau 1.74.1297.1-2; das Material ist als Microfiche einsehbar.

„Leben schlimmer als die Pest“ prophetisch. Mit der vierten Strophe „Vielleicht bis Du nicht aus besonderem Stoffe“ bietet sich ein Einstieg in die weniger drastischen, optimistischeren Folgestrophen – auch wenn dieser Einstieg ein wenig beiläufig, fast aus dem Zusammenhang gerissen, wirkt. Eisler hingegen hatte – mit Brecht – wohl weniger die Kinder als die Mütter im Blick: „Als ich dich in meinem Leib trug“, beginnt ja schon das erste Lied des Zyklus.

Betrachten wir die Musik genauer! Was ist ein „Wiegenlied“? In der populären, 2009 im Carus-Verlag mit beträchtlichem Werbeaufwand veröffentlichten Wiegenlieder-Sammlung heißt es: „Diese Lieder haben (...) verblüffende Ähnlichkeiten; es sind einfache Weisen in langsam wiegendem Rhythmus, mit sich wiederholenden Teilen und meist in einer höheren Tonlage.“⁶ Der entsprechende Wikipedia-Artikel sagt aus: „Ein Wiegenlied (auch Schlaf- oder Gutenachtlied) ist eine Variante des Abendliedes, das vorwiegend Kindern vor dem Einschlafen vorgesungen wird. Es zeichnet sich dadurch aus, dass es eine ruhige und einschläfernde Melodie hat und langsam gesungen wird.“⁷ Gerlinde Haid definiert im Österreichischen Musiklexikon online „Wiegenlied“ so: „Lied (systematisch betrachtet ein Arbeitslied) der Mütter zum Einwiegen ihrer Kinder; es ist dem gleichförmigen Rhythmus des Wiegens angepasst. Traditionelle Wiegereime hatten einfache Melodien und zwei oder mehr Verse mit besonderen Lautfolgen und Schallkombinationen, die die Mutter oder die ‚Kindsdirn‘ halblaut sang. Damit wurde eine Schwingungsharmonie erzeugt, die das rhythmische Gleichmaß der Bewegungen fortsetzt, mit denen das Ungeborene im Mutterleib her-

anwächst, wodurch die Beruhigungswirkung verstärkt wird.“⁸

Was macht den Rhythmus des Wiegens aus? Hier stellt sich zunächst die Frage nach der zugrunde liegenden Taktart. Betrachtet man als Fallbeispiel die 42 Lieder der Carus-Sammlung, so stehen 13 von ihnen im weit verbreiteten Vier-Viertel-Takt. Acht Lieder hingegen stehen im Sechs-Achtel-Takt und weitere neun in einem Drei-Viertel-Takt, in dem jeweils zwei Takte so eng verbunden sind, dass man auch guten Gewissens einen Sechs-Viertel- oder Sechs-Achtel-Takt notieren könnte.⁹ Nur sind sie eben traditionell im Drei-Viertel-Takt überliefert.¹⁰ Ein weiteres Lied steht im Neun-Achtel-Takt. Was macht den entscheidenden Unterschied aus? Ein Vier-Viertel-Takt lässt sich zunächst unterteilen in einen übergeordneten Puls von zwei Schlägen; der US-amerikanische Musiktheoretiker und -pädagoge Edwin E. Gordon spricht hier vom „Macro-Puls“. Dieser Macro-Puls lässt sich wiederum in einen untergeordneten Puls von zwei kleinen Schlägen unterteilen. Gordon nennt das „Micro-Puls“. **Notenbeispiel 1** verdeutlicht dies durch die Überlagerung einer Pulsation in Halben und einer Pulsation in Vierteln. Vorstellen kann man sich das am Besten anhand eines Marschtaktes. Man zählt „Links – zwei – drei – vier“, und dabei liegt auf dem linken Bein und den Wörtern „links“ und „drei“ die stärkere Betonung. Allerdings macht ein Vier-Viertel-Takt noch keinen wirklichen strammen Marschtakt aus. Dieser entsteht erst durch die Punktierung auf dem 2. und 4. Taktteil,

6 Wiegenlieder. Die schönsten Schlaf- und Wiegenlieder, mit CD zum Mitsingen, hrsg. von Cornelius Hauptmann. Mit Bildern von Frank Walka. Stuttgart 2009, S. 5

7 Wikipedia-Artikel „Wiegenlied“, abgerufen am 9.12.2019

8 Gerlinde Haid †, Art. „Wiegenlied“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Zugriff: 7.12.2019 (www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wiegenlied.xml).

9 Der Unterschied zwischen Sechs-Achtel- und Sechs-Viertel-Takt liegt nur in der Schreibweise.

10 Musikalische Laien glauben oft, die Notation von Musik folge logischen Kriterien; in Wirklichkeit ist sie aber ein erstaunliches Gemisch von konsequenter Systematik einerseits, Notlösungen und unreflektierten oder schlicht eingebürgerten Traditionen.



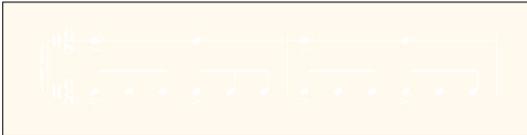
- 1. Typus Vierviertel

Der Vier-Viertel-Takt als Typus als synchrone Überlagerung zweier Zweier-Pulsationen. Die Akzente markieren hier die „natürliche“ Betonung.



- 2. Typus Marsch

Der typische Marschrhythmus mit Punktierungen und Akzenten. Der Akzent nach dem Taktstrich ist stärker als der in der Taktmitte. (Vgl. „*Links – zwei – drei – vier*“)



- 3. Typus Sechssachtel

Der Sechs-Achtel-Takt als synchrone Überlagerung einer langsamen Zweier-Pulsation und einer raschen Dreier-Pulsation. Auch hier markieren die Akzente nur die „natürliche“ Betonung.



- 4. Typus Pastorale

Der Typus der Pastorale: Ein wiegender Sechser-Takt mit Punktierung



- 5. Typus Neunachtel

Der Neun-Achtel-Takt als synchrone Überlagerung zweier Dreier-Pulsationen. Auch hier markieren die Akzente nur die „natürliche“ Betonung.

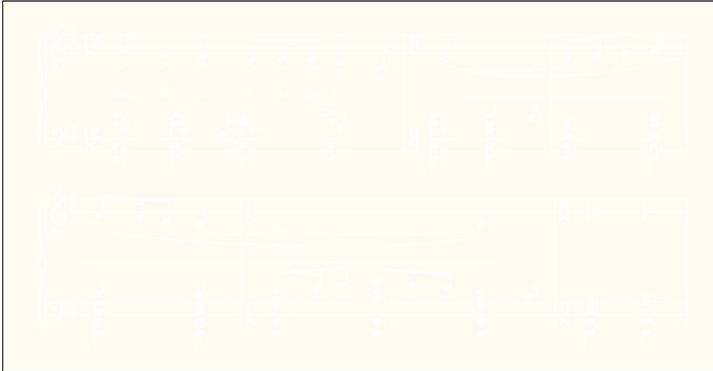
die zur folgendem „3“ oder „1“ vorantreibt (vgl. **Notenbeispiel 2**). Oft wird der punktierte Ton sogar etwas länger gehalten und der nachfolgende kürzer; die Punktierung wird dann schärfer. Natürlich kann im Kontrast ein langsamer Vier-Viertel-Takt einen ausgesprochen ruhigen Charakter haben. (Man vergleiche die kämpferische Marseillaise mit der deutschen Nationalhymne, bei deren Musik das kämpferische Geschmetter von Trompeten tatsächlich aufgesetzt wirkt.)

Der Sechs-Achtel-Takt lässt sich ebenfalls in einen übergeordneten Macro-Puls von zwei Schlägen unterteilen. Beim Wiegenlied entspricht dem eine langsame Schaukelbewegung hin und zurück in der Wiege oder auf dem Schoß der Mutter. Anders als im Vier-Viertel-Takt ist dieser Macro-Puls aber nun in jeweils drei Micro-Pulse unterteilt (siehe **Notenbeispiel 3**). Damit gewinnt die Musik einen weicheren Charakter, zu dem man nicht mehr mit gleichmäßiger Betonung marschieren kann; heraus kommt allenfalls ein hinkendes „*Links – zwei – drei – rechts – fünf – sechs*“. Oft findet man bei Wiegenliedern im Sechs-Achtel-Takt eine Punktierung auf der ersten von drei Achteln; dies entspricht dem nachdrücklichen Anschieben der Wiege oder der Schaukel. Dabei wird diese Punktierung oft „weicher“ genommen, d.h. der punktierte Ton verliert etwas an Dauer zugunsten des nachfolgenden (**Notenbeispiel 4**). Der Neun-Achtel-Takt schließlich teilt drei Macro-Pulse in drei Micro-Pulse; im langsamen Tempo bleibt auch hier die Schaukelbewegung spürbar; nur dass die Schaukel mal von der einen, dann von der anderen Seite stärker angeschubst wird (**Notenbeispiel 5**). Ein Zwölf-Achtel-Takt schließlich lässt sich als Kombination zweier Sechs-Achtel-Takte verstehen.



- 8. *Skalen auf E*

Drei unterschiedliche Tonleitern über dem Ton „e“. Mit dem Wechsel der Vorzeichen verschieben sich die charakteristischen Halbtonschritte.



- 9. *Dessau – dreckige Lügen*

„Dreckige Lügen“ im Notenbild. (Auch hier mit zusätzlicher Taktangabe in klingender Notation)



- 10. *Pifa*

Die *Pifa* in Händels *Messias*. Wiegender Pastoralrhythmus über F-Dur-Bordun. Anspielung auf Schalmeien und Dudelsack blasende Hirten zu Weihnachten. (Zitiert nach: Georg Friedrich Händel: Der *Messias*. Oratorium in drei Teilen, hrsg. v. John Tobin, Klavierauszug von Max Schneider, Kassel 1972, S. 81)



- 11. *Bach-Magnificat 6*

Gleichfalls in e-moll: Die Verschränkung von pastoraler Idylle in den Oberstimmen und klagendem Abstieg im Bass: Der Beginn des Duets in Bachs *Magnificat*. (Klavierauszug des Beginns nach der Partitur. Johann Sebastian Bach: *Magnificat*, 2. Fassung in D-Dur BWV 243 (Neue Bach-Ausgabe, Serie II Bd. 3), hrsg. v. Alfred Dürr, Kassel 1955, S. 97)

auf der Theaterbühne beheimatete Klavier wählt, schreibt Dessau die intimere und leisere Gitarre vor; sein Lied ist gewissermaßen Kammermusik fürs Kinderzimmer. Im Notenbeispiel habe ich die Gitarrennotation (die eine Oktave höher notiert wird, als sie klingt) in eine Klaviernotation übertragen, die ein realistischeres Klangbild bietet.

Eisler notiert sein Lied ohne die üblichen Vorzeichen am Beginn der Notenzeile. Aus den im Notentext selbst notierten Vorzeichen ergibt sich aber klar die Tonart g-moll. Dessau notiert nicht nur e-moll, sondern macht das „e“ als Grundton auch durch einen regelmäßig angeschlagenen Bordunton deutlich, der sich über das gesamte Lied zieht. Dennoch hat das Lied keinen „klassischen“ E-Moll-Charakter. Der Tonvorrat folgt nämlich der sogenannten „natürlichen Moll-Tonleiter“ bzw. dem äolischen Modus, die auf den beim „harmonischen“ und „melodischen Moll“ üblichen Leitton „dis“ zum „e“ zugunsten des ursprünglichen „d“ verzichten (vgl. **Notenbeispiel 8**). Zumal in der Melodie wird aber dann oft das „c“ zum „cis“ erhöht, so dass wir uns statt im äolischen im mixolydischen Modus bewegen. Dies ist schon am Anfang sehr auffällig: Fünf Takte lang pendelt die Oberstimme der Gitarrenbegleitung zwischen „h“ und „c“, da setzt die Singstimme in Takt 6 unerwartet mit „cis“ ein und hebt damit die Anrede „dich“ an das Kind hervor.

Sowohl bei Eisler als auch bei Dessau finden wir kein simples Strophenlied, in dem ein und derselben Melodie jeweils unterschiedlicher Text unterlegt wird. Eisler wechselt in Strophe 1–6 zwischen zwei verschiedenen vorwärts schreitenden Strophentypen und unternimmt dann in Strophe 7 eine Art Synthese daraus. Dessau hingegen etabliert in der ersten Strophe eine ruhig ausschwingende Melodie und wandelt diese mitsamt der Begleitung in den Folgestrophen dem Textinhalt gemäß ab; der Fachmann nennt diesen Typus „variirtes Strophenlied“. Eine

besonders auffällige Abwandlung finden wir in Takt 25 (siehe **Notenbeispiel 9**). Dessau notiert (wieder ohne Taktangabe) einen Zwölf-Achtel-Takt mit einer auf den ersten sechs Zählzeiten synkopisch (d.h. gegen den Taktschwerpunkt) geführten Melodielinie; statt in punktierten Viertelnoten bewegt sich die Singstimme hier in Viertel. Sämtliche Melodietöne tragen einen Akzent. Damit wird die Textpassage „*dass du nicht ihren dreckigen Lügen traust*“ deutlich hervorgehoben. Verstärkt wird diese Wirkung durch die Gitarre, wo im dritten auf die Zählzeit 6 über der Quinte „e“–„h“ der g-moll-Akkord „g-b-d“ erklingt, so dass der Stammton „h“ und das von ihm abgeleitete „b“ als Dissonanz regelrecht aufeinander knallen. Und die Oberstimme der Gitarre, die an dieser Stelle über die Singstimme klettert, hat statt des erwarteten „fis“ ein „f“ und damit einen Ton, der nicht in den äolischen oder mixolydischen, sondern in den phrygischen Modus gehört (vgl. nochmals **Notenbeispiel 8**). Für diesen ist der Halbtonschritt von der ersten auf die zweite Stufe charakteristisch; die melodische Wirkung ist vergleichsweise markant und bis weit ins Barockzeitalter auch mit der inhaltlichen Assoziation von Not, Klagen und Bitten verbunden. (Ein Beispiel dafür ist der Luther-Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ in der phrygischen Melodiefassung.) Gerade dadurch, dass die Singstimme an dieser Stelle von der Gitarre überstiegen wird, verstärkt sich der Eindruck von Bedrängnis noch.

Der Blick in die musikalische Tradition lässt sich an dieser Stelle noch vertiefen. Der Typus des Wiegenliedes im wiegenden Sechs-Achtel-Takt berührt sich mit dem barocken Typus der Pastorale, der sowohl auf die höfischen Schäferidyllen als auch auf die weihnachtlichen Hirtenmusiken verweist. Ein berühmtes Beispiel ist die *Pifa* aus Georg Friedrich Händels Oratorium *Der Messias*. Hier finden wir einen Zwölf-Achtel-Takt (so wie im Takt 25 von Dessaus

„Wiegenlied“), einen punktierten Rhythmus und einen lang ausgehaltenen Orgelpunkt auf „F“, dem Grundton von F-Dur¹¹ (siehe **Notenbeispiel 10**). Ein weiteres berühmtes Beispiel für eine wiegende Pastorale im Zwölf-Achtel-Takt ist die Sinfonia, mit der Johann Sebastian Bach den zweiten Teil seines *Weihnachtsoratoriums* einleitet. Sie steht in G-Dur.

Hinter diesen Ähnlichkeiten kann man kaum einen Zufall annehmen. Der *Messias* und das *Weihnachtsoratorium* sind Schlüsselwerke der europäischen Oratorien-Tradition, und Dessau hat schließlich von 1912 bis 1927 (mit Unterbrechung durch den Kriegsdienst) als Kapellmeister gearbeitet. Wir dürfen auch davon ausgehen, dass er Johann Sebastian Bachs *Magnificat* in D-Dur BWV 243 kannte. Dort finden wir als Nr. 6 der Satzabfolge ein Duett für Alt und Tenor mit Orchesterbegleitung, dessen musikalische Gestaltung ebenfalls dem wiegenden Pastoraltypus im Zwölf-Achtel-Takt entspricht (siehe **Notenbeispiel 11**). Mit Dessaus *Wiegenlied* hat es die Tonart „e-moll“ gemeinsam.¹² Auffällig bei Bach ist die chromatisch (d.h. in Halbtonschritten) verlaufende Abwärtsbewegung der Bassstimme, die damit schon im zweiten Takt den Bordunton „e“ verlässt. Ein solcher *passus duriusculus* („schwerer Gang“) galt traditionell als Ausdruck der Klage. Dieser Klage antworten bei Bach dann die beiden Gesangsolisten mit der Zusage „*A progenie in progenies misericordia Domini super timentes eum.*“ („*Von Geschlecht zu Geschlecht ist die Barmherzigkeit des Herrn, über denen, die ihn fürchten.*“), und es folgt

als Nr. 7 ein Chor, der den revolutionären Wortlaut des neutestamentlichen *Magnificat*-Textes klar ausspricht: „*Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.*“ („*Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreut, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn. Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigen.*“)

Dessaus, aber auch Eislers *Wiegenlied*-Vertonung enden mit den Worten „*Du und ich und alle unsresgleichen müssen zusammenstehen und müssen erreichen, dass es auf dieser Welt nicht mehr zweierlei Menschen gibt.*“ Eisler komponiert diesen Schluss in kämpferischem Marschgestus; Dessau hebt die Botschaft dezenter hervor, nämlich durch vierfache Betonung des Spitzentons „e“ auf den Wörtern „*du*“, „*alle*“ und „*müssen*“ und durch eine Abwandlung des oben besprochenen Takts 25 bei der Stelle „*auf dieser Welt nicht mehr zweierlei Menschen gibt*“. Dann kehrt er in den ruhig wiegenden Gestus des Anfangs zurück. Der regelmäßig pulsierende Bordunton „e“ ist ohnehin die ganze Zeit weiter geklungen. So wie sich der Gesang fast beiläufig aus den Gitarrenakkorden erhoben hat, so dezent endet er auf dem lang ausgehaltenen „i“ von „*gibt*“, während die Gitarre die Schlusstakte der Melodie noch einmal nachzeichnet. Vielleicht kann man es so formulieren: Dessau lässt den Säugling schlafen, doch er legt ihm mit der musikalischen Tradition auch Auftrag und Zuspruch in die Wiege.

11 Diese lang ausgehaltenen Orgelpunkte entsprechen dem Klang der Bordunpfeifen beim Dudelsack, der bis ins 19. Jahrhundert hinein noch ein beliebtes Instrument auf dem Lande war. Händels Titel „Pifa“ spielt an auf die Hirten aus der Campagna, die über Weihnachten nach Rom kamen und dort musizierten.

12 Derartige Gemeinsamkeiten sind oft kein Zufall, denn die Tradition schreibt bestimmten Tonarten einen jeweils typischen Charakter zu.

GERHARD GROSS: NEUES ÜBER BRECHT, KIMRATSHOFEN UND DIE BANHOLZERS

Gerhard Gross, der einzige noch lebende Sohn von Brechts Jugendliebe Paula Banholzer, hat in einem ausführlichen Redaktionsgespräch viel Wichtiges mitgeteilt, u.a. zum Themenkomplex Kimratshofen, dem kleinen Allgäu-Ort, in den die schwangere Paula verbannt wurde, damit der „Skandal“ ihrer Schwangerschaft in Augsburg nicht bekannt werden sollte. Der komplette Text des Interviews sowie die dazugehörigen Unterlagen wurden dem Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin übermittelt. Wir beschränken uns hier auf einige wichtige Punkte. (mf)

Warum Kimratshofen?

Gerhard Gross: Wissen Sie überhaupt, weshalb die ganze Sache in Kimratshofen stattgefunden hat? Blanka Banholzer, Schwester meiner Mutter, war auf einer Haushaltungsschule in Immenstadt, und in dieser Haushaltungsschule war auch Anna Frick, die Tochter der Hebamme Walburga Frick. Der hat Blanka erzählt, eine furchtbare Sache in Augsburg, meine Schwester ist schwanger. Das darf in Augsburg niemand erfahren, ein Skandal. Was machen wir. Und da hat die Anna gesagt, meine Mutter ist Hebamme, in der Nähe von Kempten, weit weg von Augsburg, die könnte helfen bei der Geburt, und niemand in Augsburg erfährt etwas. Und so kam das alles zustande. Das weiß ich von meiner Mutter.

Hat Ihre Mutter Ihnen während der Lebzeiten Ihres Vaters von Brecht erzählt oder erst danach?

Erst nachdem mein Vater tot war. Das Thema Brecht war zu Lebzeiten meines Vaters tabu. Kein Wort. Ich hab in der Schule et-



Mädchen-Haushaltungsschule Immenstadt (Postkarte, verschickt 1919)



Anna Frick mit ihren Eltern (Archiv Gerhard Gross)



Gasthof zum Fässle, 2008 (Foto: Michael Friedrichs)



Tauffeier in der Gaststätte „Zum Fässle“, Kimratshofen, 2. August 1919. Zu sehen sind, so Gerhard Gross: Paula Banholzer, Otto Müllereisert, Caspar Neher, Anna Frick, Georg Wolf, Brecht und ganz rechts Georg Pfanzelt. In bisherigen Publikationen wurden einige Namen nicht oder falsch zugeordnet (Fotograf unbekannt).

was mitbekommen, ich wusste auch, dass ich noch einen Bruder hatte, den Frank, und ich kann mich auch noch erinnern, da muss ich ganz jung gewesen sein, drei- vier Jahre alt, dass ich in der Küche war, in der Kaiserstraße, und da stand ein Soldat in Uniform, mit leicht rötlichem Haar, der mir unbekannt war. Und das kann nur der Frank gewesen sein. Das war einmal, wo ich den gesehen habe.

Tauffeier, Taufpaten

In der Brecht-Literatur werden als Taufpaten von Frank Banholzer Caspar Neher und Otto Müllereisert genannt. Diese beiden Namen nannte auch Paula Banholzer in ihrem Erinnerungsbuch „So viel wie eine Liebe“ (1981).

Da hat meine Mutter sich geirrt. Da hat sie gemeint, das war der Caspar Neher und

der Müllereisert. Die Heimatpflegerin Ingrid Müller hat mir sehr geholfen. Sie hat im Pfarramt herausbekommen, wer die Taufpaten sind. Sie hat festgestellt: Taufpate Otto Müller (noch ohne Eisert) und Blanka Banholzer. Nicht Caspar Neher.

Die Tauffeier fand im Nebenzimmer der Gastwirtschaft „Zum Fässle“ statt. Und da möchten Sie Informationen korrigieren, die in Werner Hechts Bildband „Bertolt Brecht – Sein Leben in Bildern und Texten“ (1978, 1988) auf S. 40 stehen. Da heißt es etwa: „Paula Banholzer hatte das Kind in Kimratshofen bei ihren Großeltern geboren.“

Falsch. Die Großeltern (väterlicherseits) waren Mühlenbesitzer in Bobingen bei Augsburg. Von der Mühle war nie jemand in Kimratshofen. Das ging alles wie gesagt über die Anna Frick.



„Wir haben das Jahr 1925. Die Kastanienbäume des Biergartens sind erheblich gewachsen. Garten und Kegelbahn sind noch vorhanden. Die Besitzer haben sich vor dem Haus aufgestellt. Eine elektrische Lampe ist über dem Eingang angebracht. Erdgeschoß und Erster Stock sind durch einen Sims von einander getrennt. Aufgemalte Quader schmücken das Hauseck. Die oberen Fenster sind deutlich größer als die unteren. Sie erhellen den Saal im ersten Stock. In ihm feierten Paula Banholzer und Bert Brecht die Geburt ihres Sohnes. Ein Auto steht vor dem Haus, ein Zeichen für Wohlstand und die neue Zeit.“ (Foto und Text entnehmen wir der Homepage „Altusried hat Geschichte“, www.mayer-richard.de und danken für die freundliche Genehmigung.)



Kaffeeklatsch in Kimratshofen: Brecht und Georg Wolf, zusammen mit Anna, Bi, Blanka und der Schwester von Böswald (Archiv Gerhard Gross)

Weiter heißt es in der Bildunterschrift: „Die Taufe wurde in einer Gaststätte gefeiert. Auf dem Bild von links: Paula Banholzer,“ richtig, „Otto Müllereisert,“ richtig, „Caspar Neher,“ stimmt, „eine Bekannte,“ das ist die Anna Frick, „Georg Pfanzelt,“ falsch, das ist der Georg Wolf, späterer Ehemann von der Blanka Banholzer. Dann „Brecht und ein Verwandter Paulas“ nein, das ist der Georg Pfanzelt.

Sprechende Namen in

„Er treibt einen Teufel aus“

Da will ich Ihnen noch was erzählen. Sie kennen doch das Stück „Er treibt einen Teufel aus“. Und Sie wissen ja, der Brecht brauchte, wenn er von München am Wochenende nach Kimratshofen kam, um meine Mutter zu besuchen, ein Quartier. Meine Mutter wohnte ja im Haus von der Walburga Frick, der Hebamme, im Stock oberhalb; unterhalb wohnte die Anna, die Tochter. Und der alte Frick war streng katholisch. Damals nach dem Gesetz durfte ein Nichtverheirateter nicht da oben wohnen, Kuppelei. Also Brecht hat das wahrscheinlich dem alten Frick sehr verübelt, dass der ihn nicht da oben übernachten ließ. Und dann kamen die fünf Einakter. 1919, glaub ich.

Über die man ja praktisch nichts weiß, wie die entstanden sind.

Welche Namen kommen denn vor in „Er treibt einen Teufel aus“? Die Anna kommt vor. Und die Mutter Frick. Und dann kommt eine Stelle vor, die Mutter Frick öffnet das Fenster und sagt: „Das Korn vom Böswald riecht bis herauf“. Und wer ist Böswald? Bis zum heutigen Tag sind das die Inhaber vom



Großmutter Banholzer, Paula mit (vermutlich) Frank, Blanka Banholzer und Georg Wolf, Ort unbekannt, etwa 1924 (Archiv Gerhard Gross)

„Fässle“. Die hatten damals wie üblich eine kleine Hausbrauerei, hatten Gerstenkorn zum Bierbrauen. Das ist das Korn. Und ich vermute, dass das mit der Übernachtung den Brecht angetrieben hat zu einer kleinen Revanche. Sie können es sogar nachschauen im Internet, Fässle Kimratshofen – Inhaber Böswald.

Die nüchterne Todesanzeige für Vater Banholzer

Meine Mutter hat mir erzählt, ihr Vater, Dr. Karl Banholzer, ist gestorben. Es waren insgesamt acht Kinder, der Älteste war tot, in Flandern damals gefallen im Ersten Weltkrieg, es waren noch sieben übrig, wer damals alles da war, weiß ich nicht. Meine Großmutter war natürlich überfordert. Mit dem Großvater hatte Brecht Schwierigkeiten, aber jetzt hatte er Zutritt. Und man

Todes-Anzeige.

Samstag abends verschied nach langem Leiden
mein lieber Mann, unser guter Vater

Dr. Carl Banholzer
prakt. Arzt

Augsburg, den 2. Oktober 1922.

In tiefer Trauer:
Maria Banholzer
mit ihren Kindern.

Gottesdienst: Dienstag vorm. 1/10 Uhr im
hohen Dom. Beerdigung: Dienstag nachm. 1/3 Uhr
auf dem Westfriedhof (Pfersee). 8968

Gr

a)

Stien

tenge

20. Mi

nehme

trieb

teilen

werb

Kabrit

Charli

schalt

Die G

ander

läufige

kapital

in 100

Sind

Prufu

schlich

oder

Gemei

treten

ner. i

Die 2

angese

erfolg

Der 3

nreihe

Portu

rat be

berfar

Belan

den v

Tag 2

gerech

tigste

Recht

Der 3

Geogr

folisch

Stetig

liche i

1) Mo

lotten

mann

Kaufn

lunsi

5) Dr.

in Be

dung

füder

genon

2)

strie

Dau

Gene

hat b

bezal

der G

für 2

der 2

Portu

rina

Gesell

kapita

geüh

ben G

3)

nalba

tion i

lin

nieder

stlich

vertra

stelt,

zuleht

verwe

Statt besondere Mitteilung.
TODES-ANZEIGE.

Gott dem Allmächtigen hat es gefallen,
Samstag nachts 11/4 Uhr meinen theuersten
Gatten, unseren dankbaren Sohn, lieben
Bruder, Schwiegersohn, Schwager, Onkel
und Cousin

Herrn Sebastian Geiger

Beamten der M. A. N.

Infolge der vom vierjährigen Weltkriege
hingebrachten Krankheitskeime nach
Schwichtigem, geduldig ertragenem Krankens-
lager und Öfterem Empfang der hl. Sterb-
sakramente im 55. Lebensjahre zu sich
in die Ewigkeit abzurufen.

Augsburg, Legau, Wallenbofen, München
Nördlingen, den 30. September 1922.

Die trauernde Gattin:

Hilke Geiger, geb. Führer,

nebst den übrigen Verwandten

Der Trauergottesdienst findet Dienstag
vorm. 10 Uhr, die Beerdigung nachm.
5 Uhr in Kriegshaber statt. 8901

Gott dem Allmächtigen hat es gefallen,
unsere langstgeliebte Mutter, Schwieger-
mutter, Großmutter und Schwester

Frau Marie Erdmann

Zeugschmiedswitwe

nach langem, mit größter Geduld ertragenem
Leiden zu sich abzurufen.

Augsburg, Nürnberg, Haunstetten,
den 2. Oktober 1922.

Die trauernden Hinterbliebenen.

Die Beerdigung findet am Dienstag, den
3. Oktober nachm. 3 Uhr (Westfriedhof),
der Gottesdienst am gleichen Tage früh
7 1/2 Uhr bei St. Ulrich statt. 8983

Rücklauf-Versteigerung!

Am Mittwoch den 4. Oktober, früh
7 1/2 Uhr u. nachm. 2 Uhr beginnend
versteigere ich aus einem Rücklauf u. a.
in der
Auktionshalle Kuhlma. Auaßburg,

Verkaufe

Fahrrad-Gummis =
1) Rollen billig zu verk.
2) Schwinge, Maßlinie 2
gerichte, Steuerscheibe 2

Stegente

Serren-Geweretat
ganz mit Seide gefüttert,
preisw. zu verkant. Rück-
fahrte. P 209 L. Eben. 8801

Serren-Kuzug
für mittl. Größe, schm. u. m.
ker. zu verk. Hohenberg-
straße 61 a. 8884

Serren-ii-Damenüber
Rohwolle, neu und
gute, Domb. Färb. u. sehr
erkbare Maßlinie u. verk.
Friedrich, Schobersr. G. 5.
8864/7

Gebrauchte

Bier-

Lager fässer

zu verkaufen. Aufstellen
unter W. L. 2000 & Exp.

Mähmaschinen
neu, Führer geb., preisw.
wert. Hammer, Rejchin-
Dombig, Straßr. 90. 8955

Damen-Fahrrad
billig zu verkant. Duzger
Rekoproteste, Duzger
hausgasse H 260/1. 8873

Damenrad
neu, 2 Trittonmeter 50-75
u. 75-100, 1 1/2-Bollion zu
verkaufen. Aufhausen,
Fahrradbillig, 2 40 (Holl-
stele Pferde.) 8822

Scharfer

Hofhund

(weiblich) Kronberger, 1 1/2
Jahre alt, Preis 2000 Mk.
& verkaufen. Holzstr.,
G. 20. 1411. 8870/2

musste eine Todesanzeige aufgeben. Da hat der Brecht sich angeboten, die Anzeige ist erschienen. Und dann ist die Großmutter einige Tage später angesprochen worden von einer Nachbarin: Sie wusste gar nicht, dass sie eine so schlechte Ehe geführt haben. Und dann muss die Großmutter gesagt haben, wie kommen Sie darauf? Ja, das konnte man anhand der Todesanzeige entnehmen. Das hat mir meine Mutter erzählt. Sie war mit dabei. Da hab ich gesagt, das verstehe ich jetzt auch nicht. Und dann hat mir Herr Hillesheim geholfen, wir haben die Todesanzeige ausfindig gemacht. Da kann man sehen, wie sachlich-nüchtern sie ist im Vergleich zu den anderen Todesanzeigen.



Ein Schnappschuss von Paula Banholzer, 1928 am
Königsplatz in Augsburg. (Archiv Gerhard Gross)

BRECHT-ÜBERSETZER DAVID CONSTANTINE UND TOM KUHN STELLEN IHRE ARBEIT VOR

Franz Fromholzer

Anfang Oktober gaben die beiden Brecht-Übersetzer David Constantine und Tom Kuhn am Goethe-Institut in London Einblick in ihre Arbeit. Ende 2018 war ihre mit über 1300 Seiten monumentale englische Übersetzung von Brechts Gedichten *The Collected Poems of Bertolt Brecht* im traditionsreichen amerikanischen Liveright Publishing Verlag erschienen. Die Veröffentlichung hatte in der englischsprachigen Presse für großes Aufsehen gesorgt. Unter dem Titel „Translating Brecht, A Poet for Our Times“ lud nun das Londoner Goethe-Institut Constantine und Kuhn im Rahmen der Vortragsreihe „Der gläserne Übersetzer“ ein.

In der vollbesetzten Bibliothek des Goethe-Instituts präsentierten sich die beiden Oxford-Professoren in der Tat als gläserne Übersetzer und stellten ihre langjährige Arbeit detailliert und kurzweilig vor. Bereits 1947 hatte H.R. Hays Brecht-Gedichte auf Englisch unter dem Titel *Selected Poems* vorgelegt. 1976 folgte eine gut 600 Seiten starke Ausgabe *Poems, 1913–1956*, an der über 30 Übersetzerinnen und Übersetzer beteiligt waren. Kein Wunder also, dass der Vertrag für die nun vorliegende Ausgabe bereits vor sieben Jahren geschlossen worden war und die ersten Arbeiten am Projekt



Goethe-Institut London: Zwei bescheidene Übersetzer stellen ihr Mammutwerk vor, Brechts Gedichte (Foto: Fromholzer)

auch schon vor Vertragsabschluss begonnen hatten. Barbara Brecht persönlich wollte die Übersetzungsarbeit nicht wiederum auf viele Personen verteilt sehen.

Tom Kuhn und David Constantine teilten sich in ihrer Zusammenarbeit die Übersetzungen auf, so dass etwa Constantine die gesamte *Hauspostille* übersetzte, während Kuhn allein an den *Svendborger Gedichte* arbeitete. Im Anschluss begann ein gegenseitiges Korrekturlesen mit Beobachtungen, Vorschlägen und Verbesserungsideen, wobei die letztgültige Version immer allein in der Verantwortung des einen Übersetzers blieb.

Tom Kuhn stellte seinen Kollegen David Constantine als profilierten Autor und Lyriker vor, der gegenüber seiner, Kuhns

textkritischen, auf genaue Reproduktion abzielenden Übersetzung methodisch anders verfahren. Doch sei diese plakative Gegenüberstellung im Detail auch immer wieder während der Zusammenarbeit fragwürdig geworden. Constantine bezeichnete Übersetzung als „act of service“, wobei allein Brecht als Dichter – im Gegensatz zum Übersetzer – „complete autonomy“ zugestanden werden könne. Am Beispiel der *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* machte Kuhn exemplarisch deutlich, welche Schwierigkeiten das Übersetzen mit sich bringen könne: warum er hier auf die Langzeile verzichtete, wie deutsche Reime ins Englische übertragen werden und wie Laotsees Reiten auf dem Ochsen rhythmisch wiedergegeben werden könne – ohne in den rasanten Ritt des *Erlkönig* zu verfallen.

David Constantine skizzierte daraufhin Brechts Verhältnis zu Fremdsprachen und zu Übersetzungen. Constantine ging dabei davon aus, dass Brecht ein schlechtes Englisch vor dem Komitee für unamerikanische Umtriebe nur vorgetäuscht hatte. Allerdings hob er auch die große Bedeutung von Ruth Berlau, Elisabeth Hauptmann und Margarete Steffin für Brecht hervor, die sich als hilfsbereite Übersetzerinnen in den ver-

schiedensten Sprachen betätigten. Brechts Rückgriff auf die Übersetzung griechischer Epigramme von August Oehler für die *Kriegsfibel* machte Constantine anschaulich deutlich. In einem Verfahren der „Sprachwaschung“ arbeitete Brecht dabei Oehlers Übersetzung produktiv in seine Dichtung ein. Rimbaud- und Kipling-Übersetzungen hatten Brecht schon früh als Inspiration gedient. Auch Arthur Waleys englische Übersetzung chinesischer Gedichte rezipierte Brecht intensiv, um sie dann als eigene deutschsprachige Dichtung gestalten zu können. Detailliert ging Constantine auch auf Shelleys Auseinandersetzung mit dem Peterloo-Massaker von 1819 ein – das für Shelley die staatliche Gewalt schockierend vor Augen führte. Brecht sah im Exilanten Shelley einen Verbündeten, der ihn bei der Arbeit am Gedicht *Freiheit und Democracy* wesentlich beeinflusste.

Beide Übersetzer stellten sich im Anschluss geduldig den zahlreichen Fragen. Gibt es ein Brecht-Gedicht, das für sie beide nicht übersetzbar gewesen sei? Tom Kuhn gab freimütig zu: „Ja, das gibt es. Die Kindergedichte.“ A für Adolf, das sei übersetzbar. Doch wenn „D für Deutschland“ im Alphabet mit allen Implikationen folge, sei er bis jetzt auf noch keine Lösung gestoßen.

DIE TAGE DEINER BITTERNISSE

Sind bald vorüber nun, mein Kind
Wie die der unerhörten Küsse
Auch bald vorbeigegangen sind.

- 5 Bald wird das Leben nur noch symbolisch
Der Tod sogar verliert den Zweck
Bald ist es soweit, bald wirst du katholisch
Und schlummerst sanft im geweihten Dreck.

The days of all your bitternesses . . .

The days of all your bitternesses
Will soon be over now, my dear
Like those of our unheard-of kisses
Which all too soon have disappeared.

Soon life will give up all its substance
And death itself will lose its hurt
You'll take the line of least resistance
And sleep in peace in the hallowed dirt.

GBA 13, S. 132, geschrieben 1919, überliefert nur von Hanns Otto Münsterer

The Collected Poems of Bertolt Brecht, S. 74, übersetzt von Tom Kuhn

„Ein beredtes Streitgespräch im Münchner Humanisten- und Augsburger Renaissance-Deutsch“ –

EINE BEGEGNUNG MIT TANJA KINKEL IN DER AUGSBURGER STAATS- UND STADTBIBLIOTHEK

Karin Perz

„Ein beredtes Streitgespräch im Münchner Humanisten- und Augsburger Renaissance-Deutsch“ – Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht“ – so betitelte Tanja Kinkel ihren Vortrag, den sie am Dienstag, 12. November 2019, abends im vollständig ausgebuchten Lesesaal der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg hielt. Sie folgte dabei einer Einladung des Leiters der Brecht-Forschungsstelle Augsburg, Professor Dr. Jürgen Hillesheim, der in den vergangenen Monaten in Kooperation mit der Staats- und Stadtbibliothek dem Publikum eine viel beachtete Reihe zum Thema „Brecht und der Kommunismus“ präsentiert hat. Zu dieser gehörte auch die Ausstellung „... vollens ganz zum Bolschewisten geworden? Die Räterepublik 1919 in der Wahrnehmung Bertolt Brechts“, welche vom 1.3. bis 26.4. in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg zu sehen war. Tanja Kinkels Vortrag bildete den Abschluss und ganz sicher einen Höhepunkt dieser Reihe.

Die Rednerin, bekannt als sehr erfolgreiche Verfasserin historischer Romane – wie Professor Hillesheim auch in seiner Laudatio hervorhob –, ist zugleich versierte Literaturwissenschaftlerin und machte sich mit zahlreichen Vorträgen einen Namen. Nach dem Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft und Kommunikationswissenschaft erwarb sie den Magister mit einer Arbeit über Effi-Briest-Verfilmungen und legte schließlich 1997 eine Dissertation mit dem Titel „Naemi, Ester, Raquel und Ja'ala. Väter, Töchter, Machtmenschen und Judentum bei Lion Feuchtwanger“ vor. Hatte sie

die Aufmerksamkeit der Augsburger bereits mit dem Fugger-Roman „Die Puppenspieler“ erregt, der von der ARD 2017 verfilmt wurde, rief sie sich letztes Jahr mit einer in der *Augsburger Allgemeinen* veröffentlichten Weihnachtsgeschichte ins Gedächtnis der hiesigen Leser zurück. Schon hier wandte sie ihre Aufmerksamkeit dem jungen Brecht zu, der als Militärkrankenschwäger versuchte, dem gefürchteten Frontdienst im Ersten Weltkrieg zu entgehen. Jürgen Hillesheim würdigte diese Erzählung in seiner Laudatio als sorgfältig recherchiert, gekonnt in der Darstellung und von souveränem Umgang mit der Grenze zwischen Realität und Fiktionalität zeugend.

Tanja Kinkel spannte in ihrem Vortrag einen großen Bogen von der Münchner Zeit der beiden Autoren bis in die 50er Jahre des 20. Jh. hinein. Am 2.4.1919, kurze Zeit nach Ende des Ersten Weltkriegs und wenige Wochen vor der blutigen Niederschlagung des Münchner Räteaufstands, kam es zur ersten Begegnung Brechts mit Feuchtwanger in dessen Münchner Wohnung. Brecht studierte damals Medizin, aber er fühlte sich bereits als Dichter und bat Feuchtwanger um Unterstützung dabei, sein Stück „Spartakus“, das später in „Trommeln in der Nacht“ umbenannt wurde, auf die Bühne bringen zu können. Tatsächlich half ihm der ältere Schriftsteller, der sich als Dramatiker und Theaterkritiker schon einen Namen gemacht hatte, und im September 1922 wurde „Trommeln in der Nacht“ an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt. Dies war der Beginn einer Beziehung, die sogar ins

Exil hinein währte, nach Brechts Rückkehr nach Europa brieflich fortgesetzt wurde und letztlich mit Helene Weigels Nachricht 1956 an Feuchtwanger endete, die dem in den USA Verbliebenen Brechts Tod mitteilte. Dass Feuchtwanger bei Erhalt dieser Zeilen geweint haben soll, so Kinkel, war außergewöhnlich für ihn und zeugt sicher von großer emotionaler Nähe. Es war auch in einem Brief, den Feuchtwanger aus Kalifornien nach Deutschland schrieb, dass er den nach Brechts 1947 erfolgtem Weggang aus den USA nur noch sporadischen indirekten Kontakt zu dem jüngeren Dichterfreund beklagte und sich zurücksehnte in die Zeit, als sie ihre Streitgespräche persönlich in „Münchner Humanisten- und Augsburger Renaissance-Deutsch“ austragen konnten. Soweit die Erklärung des Titels von Tanja Kinkels Vortrag.

Die Rednerin zeichnete eine durchaus ambivalente Beziehung zwischen den beiden Dichtern, einerseits von Gegensätzlichkeit und mitunter auch von Konflikten, andererseits von Nähe und Freundlichkeit, ja Freundschaft zeugend. So gaben die beiden trotz des über viele Jahre währenden, teils intensiven Kontaktes nie das von einer gewissen Distanz zeugende „Sie“ auf. Dass Brecht Anstoß daran nahm, in Feuchtwangers Roman „Erfolg“ in der Figur des Kaspar Pröckl als verwahrloster, unrasierter Ingenieur karikiert zu werden und in dem dramatischen Roman „Thomas Wendt“ als scheiternder linker Intellektueller verewigt zu sein, welcher seine Ideale verrät, liegt auf den Hand. Dass er zu Beginn der Bekanntschaft Dritten gegenüber äußerte, er benutze Feuchtwanger nur als Sprungbrett, bedurfte einer Aussprache, als dies dem Beleidigten zugetragen worden war. Dass Feuchtwanger jedoch Brecht bei der Aufführung von dessen erstem Stück half, kam schon zur Sprache, und er verhinderte auch, dass der Augsburger während der Niederschlagung des Räteaufstandes in den Fokus der Freischärler geriet. Zudem un-

terstützte er ihn in der Zeit der Flucht und des Exils finanziell. Umgekehrt hatte Brecht einen wesentlichen Anteil daran, dass ein Unfall von Marta Feuchtwanger, den sie im Exil in Sanary-sur-Mer erlitt, verhältnismäßig glimpflich ablief. Für Freundschaft und Nähe spricht zudem, dass Brecht in Feuchtwangers Haus in München ganze Tage und sogar Nächte verbrachte und dass ihr Austausch in der Entstehung gemeinsamer Werke gipfelte wie „Leben Eduards des Zweiten von England“ und „Die Gesichte der Simone Machard“ bzw. in der gemeinsamen Überarbeitung von Feuchtwangers Stück „Warren Hastings“. Hier wirkte sich ihre Gegensätzlichkeit positiv aus, sie ergänzten einander. Konzentrierte sich Brecht auf gesellschaftliche Aspekte, so Feuchtwanger auf psychologische, und beide wussten dies zu würdigen. Ferner zeugt es von Wertschätzung für den Jüngeren, wenn Feuchtwanger ihn in seinem Essay „Bertolt Brecht, dargestellt für Engländer“ als Genie bezeichnet.

Es war ein dichter, mitreißender, von profundem Wissen und Leidenschaft für das Sujet zeugender Vortrag, den das Publikum in der Stadt- und Staatsbibliothek erleben durfte. Großer Applaus für eine wundervolle Tanja Kinkel. Und ein herzliches Dankeschön an Professor Hillesheim und die Staats- und Stadtbibliothek, die diesen Abend ermöglichten. Dass das Publikum ihn anschließend noch bei Wein, Häppchen und guten Gesprächen ausklingen lassen konnte, rundete ihn auf das Schönste ab. Hierfür ein besonderer Dank an die Staats- und Stadtbibliothek.

KINDT, TOM (2018): BRECHT UND DIE FOLGEN

Stuttgart: Metzler. 151 S.,
978-3-476-0456-8 19,99 €
e-book: 978-3-476-04577-5 14,99 €



Florian Vaßen

Noch eine Publikation im „Meer“ der Veröffentlichungen zu Brecht, wird der eine oder die andere seufzend feststellen ... Aber es ist etwas Besonderes, möchte ich sofort erwidern, nämlich eine wirklich überzeugende „Hinführung“ zu Brechts Werk und zugleich eine sehr gelungene Darstellung seiner „Folgen“, verständlich geschrieben und gut zu lesen! Allen, die sich für Brecht, seine Texte und seinen Einfluss auf die deutschsprachige Literatur seit Mitte des letzten Jahrhunderts interessieren, ist die Lektüre dieses schmalen Bändchens – es ist bequem in die Jackentasche zu stecken – nachdrücklich empfohlen.

Eine große Stärke besteht darin, dass Kindts Analyse kritisch ist, aber nicht denunziatorisch, etwa bei Brechts – vor allem aus heutiger Sicht – problematischem Verhältnis zu Frauen, zum geistigen Eigentum und Plagiat sowie zum finanziellen Aspekt der Tantiemen. Brechts widersprüchliche Haltung zum Stalinismus hätte da auch kurz diskutiert werden können.

Selbstverständlich gibt es im Detail immer Kritikpunkte. So hätte ich mir gewünscht, dass der spezielle Arbeitsprozess in Gruppen sowie das besonders produktive Theorie-Praxis-Verhältnis bei Brecht noch stärker betont worden wäre. Neben Brechts zwei großen Romanprojekten wäre nicht nur der Tui-Roman kurz zu erwähnen gewesen, sondern auf alle Fälle seine ‚kleinen‘ Prosa-Arbeiten, also die bekannten „Geschichten vom Herrn Keuner“, aber vor allem die gerade heute wieder aktuellen „Flüchtlingsgespräche“ und ganz besonders das zwar

komplizierte, aber doch zentrale „Buch der Wendungen“. Brechts „Kleines Organon für das Theater“ gibt sicherlich einen guten, wenn auch etwas reduzierten Einblick in Brechts Theatertheorie, aber hier hätte der „Messingkauf“ ein präziseres Bild gegeben. Vor allem aber: Beim späten Brecht hätten die Betonung der Freundlichkeit und des Naiven sowie seine Entwicklung vom epischen zum dialektischen Theater auf alle Fälle dargestellt werden müssen.

Und der zweite Teil, Brechts Folgen? Einerseits werden sehr differenziert die Bezüge (persönliche und intertextuelle) von Brecht zu Dürrenmatt und Frisch, Enzensberger und Heiner Müller, Walser und Handke, zu Film und Jazz sowie zu den Songs und Protestliedern vorgestellt und analysiert. Andererseits besteht hier vielleicht das einzige wirkliche Desiderat der Untersuchung: Kindts Darstellung verbleibt im Bereich der Literatur bzw. der Texte, es fehlt dagegen nahezu völlig das Theater in seinen vielfältigen zeitgenössischen Formen, also Brechts Einfluss etwa auf die Theater- und Inszenierungspraxis im 20. und 21. Jahrhunderts, auf Regisseure wie Castorf und Pollesch; auch Brecht als Vorläufer des sog. postdramatischen Theaters sucht man vergebens, ebenso wie die neuerdings wieder wichtiger werdenden Experimente mit Brechts Lehrstück-Konzeption in der Arbeit der freien Theatergruppen und in der aktuellen pädagogischen Praxis.

Diese kritischen Anmerkungen und ergänzenden Hinweise relativen jedoch nicht – es mag die Leser*innen erstaunen – meine Empfehlung dieses Brecht-Buches, und zwar nicht nur für den eigenen Gebrauch und zum Verschenken, sondern vor allem auch für den Einstieg in eine theoretische Beschäftigung und/oder eine praktische, auch theaterpädagogische Arbeit mit Brecht. Allen, die bei Brecht nur noch abwinken – „langweilig“, „alter Hut“ – drückt dieses Buch in die Hand; sie werden es, da bin ich mir sicher, aufmerksam lesen und danach Brecht mit anderen Augen sehen.

KK UND BB

Gerd Koch

Bertolt Brecht nennt ihn „meinen Lehrer“ (GBA Bd. 22, S. 45 f.), und er lässt ihn als literarische Figur (auch als „enttäuschten Mann“) etwa in seinem Me-ti „Buch der Wendungen“ als „Ko“ / „Ka-osch“ auftreten (siehe Jan Knopf im Brecht Handbuch Bd. 3, S. 236 ff.). Es ist Karl Korsch. Neuerlich liefert Näheres zu Korsch das 36. *Jahrbuch 2018 der Ernst-Bloch-Assoziation*, der „Vor-Schein“. Michael Buckmiller, der Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke von Karl Korsch, stellt auf den Seiten 17–40 „Karl Korsch's Verhältnis zum Marxismus“ vor und gibt einen einleuchtenden Über- und Einblick in Genese und Werk von Korsch (die Korsch-Gesamtausgabe erscheint im Übrigen in Zusammenarbeit mit dem „Internationala Instituut voor Sociale Geschiedenis“ in Amsterdam).

„Der Soziologe ist unser Mann!“ lautete ein Ausruf Brechts in den endzwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, als er mit Fachleuten über „das Drama vom Standpunkt der Soziologie aus“ diskutierte (GBA 21: 202), und zwar der systematischen, nicht nur beschreibenden ‚Fassaden‘-Soziologie, sondern einer dialektisch-historischen, die nicht wertfrei sich (miss-)verstand und die auch erkenntnisphilosophisches Interesse bekundete und entwickelte. Karl Korsch war solch ein juristisch und erkenntnistheoretisch arbeitender Soziologe.

Brecht erweist sich als dauerhafter und dialektischer (zugleich begegnungs-freudiger) Schüler von Karl Korsch, der sich dem Problem des Verhältnisses von Empirie und (Geschichts-)Philosophie in methodologischer Hinsicht im Zusammenhang von gesellschaftlichen Veränderungsprozessen stellte. Das Allgemeine und das Besondere, das Historische und das Aktuelle, Empirie und



VORSCHIEIN 36. Jahrbuch 2018 der Ernst-Bloch-Assoziation (hrsg. von Doris Zeilinger): Marxismus und Philosophie (Korsch, Adorno, Althusser, Benjamin, Bloch, Dutschke, Kofler, Lukács, Marx, Petrović); ANTOGO Verlag Nürnberg 2019 (ISBN 978-3-938286-55-5), 249 Seiten.

Philosophie, Sinnlichkeit und System kommen bei Bertolt Brecht in Form einer *poeto science* zusammen. Brecht verabschiedet sich nicht von der Reflexion, vom Systematischen, Philosophischen und Historischen. Und auch seine theoretischen Schriften respektieren die Begriffsherkunft von Theorie als bedachte Anschauung und vornehmlich der „Vorgänge hinter den Vorgängen“ (wie Brecht sagt – durchaus im Sinne auch von Korsch!), als aktivisch-kritische Schau, wie sie uns in der Übersetzung vom Theater als *Schaubühne* entgegentritt. MITHIN: Brecht betreibt eine „epische Wissenschaft“. Diesen Begriff verwendet er in einem Brief an Karl Korsch vom April 1948 (Bertolt Brecht: Briefe, Frankfurt am Main 198, S. 564). Einen etwas anderen, gleichwohl verwandten Akzent setzt übrigens der Wissens-Historiker Yehuda Elkana in seiner „Anthropologie der Erkenntnis“, die diesen Untertitel trägt: „Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft“ – an Hegel wäre hier zu denken (erschieden als Wissenschaftliche Sonderausgabe im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986).

GBA = Bertolt Brecht, 1989–2000: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.
 Brüggemann, Heinz, 1981: Überlegungen zur Diskussion über das Verhältnis von Brecht und Korsch. Eine Auseinandersetzung mit Werner Mittenzwei, in: Buckmiller, 1981, 137–149.
 Buckmiller, Michael (Hrsg.), 1981: Zur Aktualität von Karl Korsch, Frankfurt am Main.
 Giles-Peters, Andrew, 1981: Dialektik und Empirismus im Marxismus von Karl Korsch, in: Buckmiller, 1981, 55–67.
 Negt, Oskar, 1981: Zurück zu Marx und Engels! Oder: Was können wir von Korsch lernen? In: Buckmiller, 1981, 37–54.

„DIE AUSNAHME UND DIE REGEL“: REFLEXIONEN ÜBER SZENISCHE EXPERIMENTE IN SÃO PAULO, BRASILIEN

Laura Brauer

Seit etwa vier Jahren mache ich im Rahmen von Kursen und theoretisch-praktischen Workshops Experimente mit Szenen aus dem Stück „Die Ausnahme und die Regel“ über die Vorschläge Bertolt Brechts fürs Theater. Diese richten sich an Schauspieler*innen und Nicht-Schauspieler*innen und wurden bereits in verschiedenen Provinzen Argentiniens (wo ich herkomme), in der „Casa Bertolt Brecht“ in Montevideo (Uruguay) sowie an verschiedenen Orten in São Paulo, Brasilien (wo ich wohne), durchgeführt. In diesem Jahr hat sich die Möglichkeit ergeben, das Stück zusammen mit einer Gruppe von Theaterschüler*innen des dritten Studienjahrs der „Escola Livre de Teatro“¹ der Bezirksstadt Santo André² zu inszenieren.

Bevor ich von dieser Arbeit berichte, soll der theaterspezifische Kontext skizziert werden,

in den sich diese Erfahrung einfügt. Diese Beschreibung mache ich aus meiner Sicht, geprägt durch meine Herkunft als Argentinierin, die Brecht seit vielen Jahre studiert, und als jemand, die in den letzten 14 Jahren Kontakt mit dem deutschen Theater hatte sowie einige Erfahrungen mit Brecht an der „Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch“ in Berlin sowohl im Bereich der Regie als auch im Bereich Schauspielkunst sammeln konnte.

Das erste, was mir in São Paulo besonders aufgefallen ist, ist das enorme Interesse an Brecht: sowohl an seiner Theorie als auch an seinem Theater – ein Interesse, das viel größer ist als in Argentinien und vielleicht sogar größer als in Südamerika im Allgemeinen. Ich war beeindruckt zu erfahren, wie viele lokale Theoretiker*innen seit den 1960er Jahren fast ununterbrochen bis heute über episches Theater geschrieben haben. Zu den wichtigsten und einflussreichsten Autor*innen gehören der deutsche Exilant Anatol Rosenfeld³, Fernando Peixoto⁴, José

1 Die „Escola Livre de Santo André“, besser bekannt als ELT, wurde 1990 unter der Regierungszeit der Arbeiterpartei (Partido dos Trabalhadores PT) durch Mitglieder der PT gegründet. Es handelt sich um eine staatliche Schule für Schauspielkunst, die auch freie Kurse anbietet. Die Schule stellt keine Diplome aus, ist aber so bekannt geworden, dass viele Menschen allein wegen des Prestiges daran interessiert sind, dort zu studieren. Sie richtet sich insbesondere an junge Menschen aus der Peripherie und räumt – über ein seit einem Jahr geltendes Quotensystem – People of Color, Indigenen und LGBTI Vorrang ein.

2 Santo André gehört zur Region ABC Paulista, einer traditionell industriell geprägten Region des Bundesstaates São Paulo. Zwischen den 1970er und 1980er Jahren, in der Zeit der größten Demonstrationen von Arbeiter*innen der Metallindustrie, prägte die Gewerkschaftsbewegung dieser Stadt die politische Geschichte Brasiliens. Aus diesen Erfahrungen gingen sehr wichtige Persönlichkeiten hervor, von denen die bekannteste der ehemalige Präsident Brasiliens Luís Inácio Lula da Silva ist.

3 Kam 1937 auf der Flucht vor dem Nationalsozialismus nach Brasilien. Studierte Philosophie, Literaturtheorie und Geschichte an der Humboldt-Universität in Berlin und verbrachte einige Zeit in São Paulo. Dort begann er über Ästhetik zu schreiben und zu unterrichten. Seine Ideen beeinflussten viele Theoretiker*innen und lokale Kritiker*innen. Seine Kenntnisse des deutschen Theaters und sein Kontakt mit dem Theater von Brecht trugen maßgeblich zum Verständnis des epischen Theaters bei.

4 Schriftsteller, Übersetzer, Schauspieler und Theaterregisseur, der bis 1968 mit dem „Teatro Oficina“ in São Paulo verbunden war. Autor mehrerer Werke über Brecht und episches Theater. Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Brasiliens. Um die Vorschläge des Berliner Ensembles besser kennenzulernen, machte er Ende der 1960er Jahre anscheinend ein Praktikum in diesem Theater und konnte einige Inszenierungen begleiten, die er

Antonio Pasta⁵ und Iná Camargo Costa⁶, um nur einige zu nennen. Die meisten von ihnen beschäftigten sich auch mit der literarischen und theatralischen Erfahrung Brasiliens.

Auch traf ich in São Paulo auf mehrere Gruppen, die sich selbst als episch oder brechtisch definieren. Die wichtigste ist die 1996 gegründete „Companhia do Latão“⁷, die von dem Dramatiker und Theoretiker Sergio de Carvalho⁸ geleitet wird. Der Gruppe wurde vorgeschlagen, eine Studie über die theoretische Arbeit von B. Brecht als Modell für den Aufbau eines episch-dialektischen Theaters in Brasilien durchzuführen.

später für die Theater-Szene in São Paulo adaptierte. Er erhielt dafür die persönliche Genehmigung Manfred Wekwerths, im Jahr 1984 den Text „Über Regiearbeit mit Laienkünstlern“ zu übersetzen, was sehr erfolgreich war und als „Dialoge zur Inszenierung“ dreimal veröffentlicht wurde.

- 5 Professor und Doktor der Brasilianischen Literatur an der Universität São Paulo (USP). Post-Doktorand an der „École des Hautes Études en Sciences Sociales“ in Paris. Seine Forschungsarbeiten konzentrieren sich auf den brasilianischen Roman und Erzählungen, sowie auf die Theaterästhetik, nachdem er das Buch „Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea“ veröffentlicht hatte.
- 6 Emeritierte Professorin der Fakultät für Philosophie und Geisteswissenschaften der USP. Autorin mehrerer Aufsätze und Bücher zum brasilianischen Theater und renommierte Forscherin über die Arbeit Bertolt Brechts. Auf intensive und kreative Weise spielte sie eine wichtige Rolle als Mentorin in mehreren Theatergruppen in São Paulo sowie als Beraterin des Kulturbereichs der brasilianischen Landlosenbewegung MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra).
- 7 Benannt nach dem Text „Der Messingkauf“, auf Portugiesisch „A Compra do Latão“ von B. Brecht. Hier die Seite: www.companhiadolatao.com.br/site/
- 8 Regisseur, Autor und Kritiker. Er spezialisierte sich auf das Studium des Schauspiels des episch-dialektischen Theaters. Oft veröffentlicht er Artikel in Zeitungen und Zeitschriften als Kritiker und Essayist im Bereich der darstellenden Künste. Er ist Professor für Theatertheorie und dramatische Literatur an der USP. Mit seiner Gruppe arbeitet er u.a. auch mit sozialen Bewegungen wie dem MST.

Bemerkenswert fand ich auch die Menge von Brecht-Stücken, die in der Stadt inszeniert werden, und das wachsende Interesse an diesem Autor – gerade vielleicht auch unter den derzeitigen politischen Umständen, wie dem Aufstieg einer rechtsextremen Regierung. Brecht scheint in der kollektiven Vorstellung den Platz einzunehmen, in düsteren Zeiten ein effektiver Fragesteller zu sein, von dem es notwendig erscheint, ihn zu inszenieren, zu studieren, usw. In Argentinien ist dies beispielsweise nicht der Fall.

Kommen wir nun zu der Erfahrung mit dem Stück „Die Ausnahme und die Regel“. Als Lehrstück, das auch für Schauspieler gedacht war, erschien es als ideales Studienmaterial. Auch die Diskussion über den Klassenkampf schien passend, in einem Kontext, in dem sie als Teil einer veralteten Weltanschauung verstanden wird und in dem das aktuell drängendste Thema der Kampf um die Integration von Minderheiten⁹ zu sein scheint. Dies erscheint grundsätzlich losgelöst von der Betrachtung ihrer sozialen und wirtschaftlichen Umstände. Gleichzeitig war es in dem aktuellen Kontext besonders interessant, mit den jungen Menschen das Material zu bearbeiten und aus einer dialektischen Perspektive zu diskutieren. Dadurch entstand auch die Möglichkeit, einen Raum für eine Analyse und Reflexion der politischen Lage durch das Theater zu schaffen.

Die Arbeit begann mit einem Einführungssemester, in dem die Gruppe Interesse bekundete, mehr über Brecht zu erfahren. Die vorhandenen Referenzen (Inszenierungen von Brecht-Texten, Vorahnungen, aber auch Vorurteile) stimmten nicht mit meiner Interpretation und den Informationen und Vorschlägen überein, die ich mit den Studierenden im Unterricht diskutierte. Die Perspektive des dialektischen Materialismus

9 Wir beziehen uns auf den Kampf gegen Rassismus, gegen Machismus, Kämpfe für LGBTI-Rechte, Rechte von Migrant*innen, Indigenen usw.



*Casa Marx. Aufführung vom 3.11.2019 für Arbeiter*innen und Theaterleute. Es spielen: Renan Vilela, Jonatha Ferreira, Tuca Machado, Jennifer Garcia, Juliana Mentros, Leticia Luz und Rodrigo Alves. Foto: Felipe Dantas. – Beide Fotos zeigen die gleiche Szene: Der Kaufmann bittet den Führer, den Kuli anzutreiben. Der Führer sagt zum Träger: „Bemühe dich, rascher zu laufen“. Der Kaufmann passt auf und hört aufmerksam zu. ...*

war für die meisten etwas völlig Neues. Sie schätzten diese als aufschlussreich ein, stellten sie aber auch in Frage.

Von Anfang an wurde vorgeschlagen, zwei Inszenierungen desselben Textes zu machen, um sie an Orten wie sozialen Organisationen, Gewerkschaften, Schulen etc. zu präsentieren mit dem Ziel, eine Diskussion sowohl über die Themen des Materials, als auch über die Formen der Repräsentation dieses Materials zu fördern. Wir waren daran interessiert, das Publikum in die Lage zu versetzen zu unterscheiden, was an einer Inszenierung Dramaturgie ist und was Regie, sowie die soziale Bedeutung des Materials hervorzuheben, indem zwei unterschiedliche interpretative Herangehensweisen dennoch die gleiche soziale Interpretation hervorbringen. Wir versuchten, durch zwei sehr unterschiedliche Aufführungen dessel-

ben Textes deutlich zu machen, dass es nicht möglich ist, Brechts Vorschlag allein durch eine schauspielerische Technik oder durch isolierte Ressourcen, geschweige denn aus einem bestimmten Stil heraus zu verstehen. Wir wollten auch die Verwendung von Humor aufzeigen und Widersprüche mit der Tatsache aufdecken, dass die Szenen den Text nicht grafisch darstellen, sondern ihn „kommentieren“, d.h. verständlich machen, nicht wörtlich, sondern auf eine soziale Weise, was sich z.B. durch die Positionierung der Figuren im Raum oder ihre Gesten manifestiert und somit auch deren Beziehung zueinander verdeutlicht.

Die Arbeit war mühsam und umfasste die Beobachtung, Begleitung und kritische Analyse anderer Inszenierungen von Brecht-Texten, die Untersuchung journalistischer Arbeiten, die Berücksichtigung ak-



... Gleich danach wird er zum Führer sagen: „Du hast nicht den richtigen Ton im Hals, du wirst es nie zu einem richtigen Führer bringen. Ich hätte einen teureren nehmen sollen“. – Aufführung vom 1/11/19, Escola Florestan Fernandes, für Studenten der „Politischen Bildung“ aus ganz Lateinamerika (die zu politischen und sozialen Organisationen gehören) und lokale Arbeiter der Schule. Es spielen: Mis Nunes, Lucas Neves, Marilia Casaro, Anderson Salles, Barabara Victoria. Foto: Cuca Bolaffi

tueller Nachrichten¹⁰, die es ermöglichten, die Aktualität des Materials hervorzuheben. Zudem wurde viel Zeit in die Art der Interpretation investiert, zusammen mit einer Professorin für Clown- und Maskenschauspielkunst (Cuca Bolaffi), und in die musikalische Arbeit, zusammen mit einem Musiker (Jean Pierre Kaletrianos), der die Gruppe bei allen musikalischen Kompositionen und Interpretationen anleitete. Verbunden mit der Tatsache, dass in dieser Theaterklasse die Hälfte der Student*innen afro-brasilianischer Herkunft sind und Fra-

gen des Rassismus in Brasilien im Theater vieldiskutierte Themen sind, stellte sich die Frage, ob es für einen Afro-Brasilianer interessant wäre oder nicht, den Kaufmann Karl Langmann in einer Besetzung zu interpretieren, in der nicht alle afro-brasilianisch/schwarz sind. Dies würde das Recht des Schauspielers beanspruchen, Charaktere zu spielen, die nicht nur unterdrückt sind, obwohl es offensichtlich ist, dass dies die Lektüre falsch darstellen würde, insbesondere in einem Land mit einer Vergangenheit von Kolonialismus und Sklaverei, deren Erbe sich konsequent in seiner Gegenwart fortschreibt¹¹. Es wurde schließlich

10 Leider haben wir viele Nachrichten gefunden, die berichten, dass die Polizei Gegenstände wie Regenschirme / Musikinstrumente / Wasserflaschen oder Mikrofone mit Schusswaffen verwechselte und den jungen Träger daraufhin tötete. Oft kommen die involvierten Polizist*innen straffrei davon und werden von der Justiz freigesprochen – um nur eines der schrecklichsten Beispiele mit direkten Parallelen zum Stück zu nennen.

11 54,9% der brasilianischen Bevölkerung definieren sich als afro-brasilianisch. Laut dem Brasilianischen Institut für Geografie und Statistik sind im Jahr 2016 unter den ärmsten 10% der brasilianischen Bevölkerung 78,5% ‚schwarz‘, gegenüber 20,8% ‚weiß‘, während unter den reichsten 10% die Situation

beschlossen, dass die Weißen den Ausbeuter repräsentieren würden, auch wenn die Diskussion darüber nicht abgeschlossen wurde.

Bevor wir die Anpassung einiger technischer Fragen geklärt hatten, gingen wir Zusagen ein, die Arbeit an strategischen Orten wie einem Gemeindezentrum, im Bildungszentrum der Landlosenbewegung MST (Escola Nacional Florestan Fernandes¹²) und in der Casa Marx¹³, sowie in Theaterräumen aufzuführen. Auf diese Weise wollten wir die Arbeit im Produktionsprozess darstellen, damit dies uns – durch daran anschließende Diskussionen über das Material inspiriert – Impulse geben würde, über Änderungen, Anpassungen und weitere Möglichkeiten der Inszenierung nachzudenken.

Das Auffälligste dieser ersten Erfahrungen ist, zu überprüfen, wie relevant und aktuell der Text für das Publikum in all diesen Kontexten ist, aber vor allem, nachzuweisen, wie sich die Relevanz und Aktualität des Textes erhöht, wenn er für Menschen gespielt wird, für die sich auch Brecht interessierte und für die er schrieb, wenn auch zu einer anderen Zeit und an anderen Orten. Ich beziehe mich insbesondere auf organisierte Arbeiter*innen oder die, die im Prozess sind, sich zu organisieren, und das Stück genau aus dem Grund sehen wollten, um besser über ihre eigenen Umstände nachdenken zu können. Die Erfahrung hat gezeigt, dass die Teilnahme als Zuschauer*innen grundlegende Reflexionen für diese Arbeiter*innen mit sich brachte, gemäß dem, was sie uns berichtet haben¹⁴.

umgekehrt ist: 72,9% sind ‚weiß‘ und 24,8% sind ‚schwarz‘.

12 www.amigosenf.org.br/en/conheca-e-faca-parteda-associacao-dos-amigos-da-enff-5/

13 Casa Marx SP, Sitz der „Esquerda Diário“ ist ein kulturelles und politisches Zentrum mit einer Buchhandlung, öffentlich zugänglich mit Angeboten für Arbeiter*innen und Jugendliche.

14 Hier in São Paulo besteht die Funktion des Theaters

Was wir wahrnehmen ist, dass diese Dynamik, zwei unterschiedliche Versionen zu präsentieren und im Anschluss zu diskutieren, einen Lernraum für alle Anwesenden eröffnet. In diesem Raum denken wir gemeinsam über den Klassenkampf, die Strategien der herrschenden Klasse, die Gerichte, aber auch darüber nach, wie man Theater macht, welche Rolle es spielen kann, wie wichtig der Text ist, welche Art von Handlung interessiert, welche Musik, welche Dinge erwartet werden, welche Körper, welchen Ausdrucksgrad usw.

In Bezug auf das ästhetische Ergebnis, in permanenter Veränderung und unvollendet, ist die Erfahrung auch außerordentlich reichhaltig, um selbst zu verstehen, zu lernen und zu entdecken, wie man das, was Brecht vorschlug, produzieren kann; gerade hier in diesen Breitengraden und mit diesen Mitteln unter diesen spezifischen soziopolitischen Umständen.

Laura Brauer, geb. 1981 in Buenos Aires, hat (neben einem Kunstgeschichtsstudium in Buenos Aires) umfangreiche Erfahrungen als Schauspielerin, Regisseurin und Dozentin in Argentinien, Brasilien und Deutschland gesammelt, teils unterstützt durch Stipendien des Goethe-Instituts und der Akademie der Künste Berlin.

Kontakt: laurabrauer@hotmail.com

im Allgemeinen nicht darin, eine Diskussion oder einen Gedanken über die Gesellschaft zu ermöglichen. Diese Arbeit interessiert zum Beispiel diejenigen, die einer politischen Organisation angehören, weil sie darin eine Chance sehen, brauchbare Reflexionen zu generieren. Andererseits ist es für Theaterleute, einschließlich unserer eigenen Teilnehmenden, verblüffend, sich einzugestehen, noch nicht ganz genau zu verstehen, welche Konsequenzen das, was sie machen, beim Publikum haben kann.

NICHTS FÜR „STILLEN SUFF“: „LEHRSTÜCK“ ODER LEHRSTÜCK?

Jan Knopf

Kammermusik Baden-Baden 1929: Im Sommerloch des 25.–28. Juli findet im Weltbad der Vornehmen und Reichen der groß angelegte Versuch statt, mit dem Bildungsauftrag des neuen Mediums, dem Rundfunk, ernstzumachen. Im Monopol-Betrieb für Massenunterhaltung hat sich mit der Übertragung von Konzertmusik, Liederkränzen, Trivial-Lyrik sowie mit vorgefertigten und von öligen Stimmen vorgetragenen Sachbeiträgen Langeweile breitgemacht. Versammelt ist die internationale Hautevolee (Frankreich, England, Amerika, Tschechoslowakei, Holland, Dänemark, Russland) aus Musik und Kunst, von Darius Milhaud über die Comtesse de Noailles, Fred Dolbin, Hermann Scherchen, Alexander Tscherepnin bis zu den Radio-Künstlern Ernst Hardt und Hans Flesch sowie den Persönlichkeiten aus der Politik, die bei solchen Anlässen nicht fehlen dürfen, vom Reichsminister Hermann Dietrich (DDP/aktuell: Ernährung), über die Minister Adam Remmele (Baden/SPD/MdR/Wirtschaft) und Gustav Trunk (Baden/Zentrum/Justiz) bis zum preußischen Bildungsbeauftragten Leo Kestenberg (SPD/Gewerkschaft). Die Presse kündigt vom „musikalischen Locarno“ und weist so darauf hin, dass das „Deutsche Reich“, wie die Weimarer Republik in schlechter Tradition immer noch offiziell heißt, nun auch kulturell für den „Völkerbund“ reif geworden ist.

Abgesehen vom „Lehrstück“-Boom in der Folge von Reiner Steinwegs These vom Mitmach-Theater zählen die Lehrstücke Brechts allgemein nicht, um es vorsichtig zu formulieren, zu seinen Meisterwerken. Zudem fand ich es schon immer verwunderlich, dass sich der 30jährige Erfolgsautor und der um zwei Jahre jüngere Star der aktuellen Pop-Musikszene nach ihrem durchschlagenden Erfolg mit der kulinarischen *Dreigroschenoper* (UA: 31. August 1928) noch im Herbst desselben

Jahres zur „Kammermusik“ mit ausgesuchten kargen Texten herabließen. Kammermusik klingt nicht nur nach feudalem Muff und heimeliger Gute-Stube-Atmosphäre, sondern riecht auch nach Rückzug ins Exquisite, Abseitige, Marginale.

Freilich: Bemühe ich die zeitgenössischen Zeitungen und die Verbreitung des sowohl in der Theorie als auch in der Lehrspiel-Praxis vernachlässigten *Lindbergh*, wie das Stück in der Urfassung hieß, dann stellt sich die erstaunliche Tatsache heraus: Der kurze, lakonische und so ganz und gar „sachlich“ scheinende Text hatte schon im Erstdruck des satirischen Magazins *Uhu* eine Auflage von über 210.000 Exemplaren, erschien im Jahr 1929 zudem noch in Zigtausenden Exemplaren in diversen Rundfunkzeitschriften, verzeichnete in der Baden-Badener Inszenierung gleich drei Uraufführungen an drei Tagen und erreichte schließlich über neun deutsche Sender (ausgenommen Bayern) ein Millionenpublikum. Da konnte auch der zeitgleiche europäische En-Suite-Erfolg der *Dreigroschenoper* nicht mithalten. Da sein Pendant, das *Lehrstück*, die Kammermusik Baden-Baden 1929 mit einem öffentlichkeitswirksamen Eklat abschloss, muss folglich davon ausgegangen werden, dass Brecht und Weill wussten, was sie in Baden-Baden anstellten.

Die Brecht-Forschung weiß vom Scheitern des kulturellen Top-Ereignis fast nichts zu berichten außer vom „Skandal in Baden-Baden“ sowie dem ihn begleitenden Ohnmachtsanfall eines Kritikers und konzentrierte sich, wie gewohnt, im Rahmen des Gesamtwerks auf Text und Musik. Auch das Kulturbüro in Baden-Baden kennt die epochale Bedeutung des Festivals bis heute nicht, verzeichnet es in seiner Chronik als eine Veranstaltung des Theaters Baden-Baden, mit dem es nun gar nichts zu tun hat-

te, und lässt nach Theo Lingens Erinnerung bei der Clowns-Szene auch noch spektakulär Blut spritzen, das es nur als dicke (getrocknete) Farbflecke an den Stümpfen der abgesägten Gliedmaßen des Herrn Schmitt gab. Meine Versuche, die 90. Wiederkehr in diesem Jahr (noch 2019) zu feiern und das Sommerloch des aktuellen Jahres ein wenig mit der Aufarbeitung der Vergangenheit zu stopfen, stießen auf das grassierende Ignoranzsyndrom unserer Zeit: Besser schweigen als Stellung beziehen.

Vergessen ist: Die braunen Horden der Nazis begannen seit 1927, ihren Terror – mit scheinbar harmlosen Pöbeleien – lautstark einzuüben und in den kommenden Jahren offen auf die Straße zu verlegen. Sie erkannten die mit dem Radio verbundenen technischen Neuerungen und ihre öffentliche Wirkung schneller als ihre Gegner. Die staatsmonopolistische Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG), durchweg besetzt mit republiktreuen und weitgehend konservativ orientierten Persönlichkeiten, erkannte, allerdings viel zu langsam, dass die Technik des neuen Mediums „arteigene“ (so der Terminus!) künstlerische Mittel erforderte, damit das Radio mit dem „Rhythmus der Großstadt“, wie das gängige Schlagwort der Zeit lautete, mithalten konnte und sich nicht den inhaltslosen Brüllorgien der Nazis, die sich in der kulturellen Szene als „Störsender“ einzunisten begannen, auslieferte.

„Originalmusik für Rundfunk“ (ohne Artikel) war deshalb das Thema, mit dem die RRG, das ursprüngliche Festival der Gemeinschaftsmusik, das aus Donaueschingen an die Oos übersiedelt war, zur Demonstration einer neuen Hör-Kunst und Hörspiel-Ästhetik umfunktionierte und vom eher volkstümlichen Mitspiel-Ereignis in eine, wie ein Kritiker schrieb, „internationale Musikbörse“ verwandelte. Die RRG trat neben der künstlerischen Leitung – „Hindemith-Burkard-Haas“ (so der damalige Namengebrauch) – als Veranstalter auf und

übernahm vor allem die üppige Finanzierung der Veranstaltung von 1929, einschließlich opulenter Fütterung und Tränke der internationalen VIPs nach der audiophonen Uraufführung des *Lindberghflugs*. Das Festival fand (natürlich) nicht im Theater, sondern im Kurhaus, im Großen Bühnensaal für die Hauptveranstaltungen sowie in den Oberen Sälen für die Radio-„Live“-Übertragungen statt und endete in der Stadthalle am Waldrand von Baden-Baden. Alle Sendungen wurden – das gehörte zum Programm – von den deutschen Sendern, außer dem *Lindbergh* (am Montag, dem 29. Juli), NICHT übertragen.

Während der Lindberghflug als Hauptveranstaltung neben dem Vortrag des so genannten „Funk-Kopfs“ Karl Willy Wagner über den technischen Stand der unsichtbaren und damals populär als „Magie“ gehandelten Radioübertragung im Großen Bühnensaal vor über 1000 Besuchern ausgerichtet wurde, setzten die Veranstalter die Aufführung des „Lehrstücks“ in der – bisher für „Volks-Symphoniekonzerte“ (zehn Pfennig Eintritt) vorbehaltenen – scheunenartigen Stadthalle, weit abseits vom mondänen Ambiente des Bades, an. Das hielt die Interessierten allerdings nicht davon ab, in Scharen auf die unbequeme Bestuhlung der Halle zu eilen, sodass eine „drangvoll fürchterliche Enge“ entstand.

Die schon häufiger ausführlich, zuletzt von Klaus-Dieter Krabiel, beschriebene Inszenierung Brechts interessiert hier nicht, wohl aber dessen inzwischen im *Brecht Lexikon* (2006) fest verankerte Behauptung, das *Lehrstück* habe in Baden-Baden noch einen Werktitel bezeichnet, der von Brecht erst „seit dem Frühjahr 1930“ „dem nun als Genrebezeichnung verstandenen Terminus Lehrstücke“ zugeordnet worden sei. Demnach hätten die ersten „beiden“ Stücke, *Lindberghflug* und *Lehrstück* (ab 1931: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*), die Gattungs-Reihe eröffnet. Nach Sichtung der

Tatsachen 1929 vor Ort kann davon keine Rede sein. *Lindbergh*, so der Titel bis zum Sommer 1929, entstand im Herbst 1928 im Zusammenhang eines Auftrags des Frankfurter Senders, vertreten durch Hans Flesch, an Kurt Weill für eine neue Sende-Reihe. Der Auftrag sollte den Tod der französischen Flieger Nungesser und Coli „sowie anderer bekannter Sportsleute“ behandeln und den Titel *Gedenktafeln, Grabschriften und Totenlieder* tragen. Weill realisierte ihn, allerdings anders als gedacht, mit dem *Berliner Requiem*. Zugleich vereinbarte Flesch mit Weill ein weiteres Werk für seinen Sender, „eine heitere Kantate“, zu der, wie Flesch im Oktober 1928 mitteilte, bereits ein Text von Brecht vorlag, eben der *Lindbergh*.

Da Weill mit seinem Requiem durchaus nicht den „bekannten Sportsleuten“, sondern den ermordeten Kämpfern des so genannten Spartakus-Aufstandes huldigen wollte (was ihm und Flesch einige Probleme einbringen sollte), griff Brecht das von Flesch vorgegebene Thema dankbar auf. Es lag ohnehin nahe, da gerade Willy Meißls Kampfschrift *Der Sport am Scheidewege* (1928) erschienen war, in der der „rasende Reporter“ Egon Erwin Kisch die „kriminellen Zusammenhänge“ des Todes von Charles Nungesser und François Coli aufgedeckt und als den „krassesten Meuchelmord unter dem Deckmantel eines Rekordversuches“ entlarvt hatte. Brecht war Meißls Schrift bekannt, denn er hatte zu ihr mit einer Satire übers Boxen beigetragen. Also fügte Brecht dem „Heldenlied“ des *Lindbergh* ein Totenlied über den „abgestürzten Flieger“ hinzu: das *Lehrstück*. Die Fanghaken dazu hatte er ohnehin schon in seinem *Lindbergh*-Text versteckt: Während des gesamten Ozeanflugs fliegt, wie der Titel von Szene 11 ausdrücklich besagt („so fliegt er, über sich die stürme, um sich das meer und unter sich den schatten nungessers“) das tatsächliche und für *Lindbergh* mögliche Scheitern quasi mit, und zugleich widerruft der Chor am Ende die eigene Gattung, das Heldenlied, indem er es nicht etwa

dem „Helden“, sondern dem „Unerreichbaren“ widmet.

Brecht wusste um Hans Fleschs entschiedenes Interesse, für die künftige Programmgestaltung des Rundfunks, dessen Chef er mit dem Wechsel an die Funk-Stunde Berlin geworden war, auf dem Baden-Badener Festival Start-ups zu küren, die auf beispielhafte Weise „arteigene“ Musik und vor allem Hör-Spiele versprachen. Sie mussten, wie die Vorgabe für die Teilnahme am Festival vorschrieb, die Optik „absolut“ ausschalten und das Publikum „restlos“ auf das Gehörte hin konzentrieren. Auf diese Weise sollte sich der Gehalt der Kunstwerke auf hohem Niveau als ästhetischer Genuss erweisen. Im Zentrum stand der *Lindberghflug*; mit ihm sollte in einer (rein) radiophonen Übertragung die Wirkung auf das Publikum überprüft werden.

Aus einem extra eingerichteten Studio wurde gleichzeitig („live“), aber „unsichtbar“ das Stück in die Oberen Säle des Kurhauses übertragen. Das Publikum saß entspannt um leere Tische herum und lauschte in den prunkvoll ausgestatteten Räumen unabgelenkt den Tönen, die die Lautsprecher hergaben. Flesch verbuchte, obwohl es auch kritische bis boshafte Stimmen gab, die Veranstaltung als Erfolg. Da Brecht jedoch das Verhalten des Publikums aus Konzerten kannte, war ihm die ganze Sache durchaus suspekt; denn, so hielt er im Manuskript fest, werde das Sehen ausgeschaltet, so bedeute das, „dass man nicht nichts sondern gerade so gut dass man unendlich viel ‚beliebig‘ viel sieht« (im Nachlass). Das sei mindestens so gefährlich wie der einsame und „stille Suff“ von Alkoholikern.

Inzwischen ist bekannt, dass Brecht in heftigen Auseinandersetzungen mit Flesch und gegen dessen Willen eine konzertante Schauforstellung des RADIO-Hörspiels durchsetzte und damit das gesamte Programm des Festivals durcheinanderwirbelte. Die

angekündigte Generalprobe des *Lindbergh* als „Illustration“ zu Wagners Vortrag wurde kurzfristig abgesetzt (offizielle Version: Wagner habe zu lange gesprochen) und Brechts aufwändige szenische Versuchs-Anordnung, die Sender-Empfänger-Konstellation im Konzert sichtbar zu machen, auf den kommenden Tag verlegt. Damit kam der Mythos in die Welt, Brecht habe am Sonntag, dem 28. Juli 1929, am frühen Nachmittag den Grundstein zum web 2.0 gelegt, indem er den Distributionsapparat des Radios in einen Kommunikationsapparat verwandelt habe. Aber das wäre ein eigenes Thema.

Diese Informationen sind notwendig, um zu verstehen, wie es zur immer als Missverständnis eingeschätzten Kooperation von Brecht und Hindemith kommen konnte. Das *Lehrstück* nämlich bildete das notwendige Zugeständnis von Flesch und mit ihm von Brecht an Hindemith und dessen (traditionelle) Programmatik: die „Gemeinschaftsmusik“. Mit möglichst großer Beteiligung von Laien sollte das Festival, in Hindemiths Worten, die „Durchdringung von Kunst- und Volksmusik“ fördern und verbreiten. Fritz Jöde, der Chef der „Musikantengilden“, mit dem Hindemith in Donaueschingen wie in den beiden Jahren 1927 und 1928 eng zusammengearbeitet hatte, sprang schon im Vorfeld ab, als er hörte, dass der Rundfunk das Festival von 1929 zu dominieren drohte. Hindemith dagegen nahm die Herausforderung an, dem Newcomer Brecht zu zeigen, wer Herr im Hause ist, und merkte (wie Flesch auch) erst nachträglich, dass dieser ihn zu eigenen ästhetischen Zwecken instrumentalisiert hatte.

Da Hindemith bei der Vorstellung des Programms für die Kammermusik 1929 am 12. März des Jahres im Hotel Eden (Berlin/Tiergarten) von einem geplanten „Lehrstück“ nichts verlauten ließ und Brecht gleichzeitig mit der Umfunktionierung des *Lindbergh* Fleschs Konzept unterließ, bleibt nur der Schluss übrig, den ich hiermit zur Debat-

te stelle, dass Brecht den „künstlerischen Hauptleiter“ Hindemith dadurch für seinen Plan gewann, dass er ihm in dessen Sinn das „Lehrstück“ als „Singspiel“ mit Beteiligung des Publikums und zugleich als Gegenstück zum *Lindberghflug* schmackhaft machte, um ihm dann ein multimediales Groß-Spektakel unterzujubeln. Brecht verknüpfte zu diesem Zwecke beide Stücke auf Engste miteinander, indem er den Schlussgesang des *Lindbergh* als Eingangsschor des *Lehrstücks* (fast) wörtlich aufnahm und den Part einer „Menge“ einbaute, der das Publikum zum Mitsingen aufforderte. Das Ganze erhielt Hindemiths Motto, das in großen Lettern, stets gut sichtbar, über die Szenerie gespannt war: „Besser als Musik hören ist Musik machen“.

Brecht muss Veranstalter und Publikum bis zuletzt im Unklaren gelassen haben, was wirklich über die Bühne des winzigen Podiums gehen sollte, denn ein Kritiker hielt ausdrücklich fest, im Saal sei eine „Spannung und Erregung“ spürbar gewesen, weil „kaum jemand wußte, „was man sich unter einem *Lehrstück* eigentlich vorzustellen hatte“. Das stimmte insofern nicht ganz (oder auch gar nicht), weil alle einschlägigen Ankündigungen und Anzeigen des Festivals das Wort quasi metasprachlich in Anführungszeichen setzten und damit den Titel nicht als Werk-, sondern als Gattungstitel auswiesen. In den Zeitungen Badens war zu lesen, dass Brecht und Hindemith die „Idee der musikalischen Gemeinschaft“ jetzt auf das Theater „ausgedehnt“ hätten, als neue „Gattung“ von „Gemeinschaftstheater, Lientheater“: „Darstellerisch, gesänglich und im instrumentalen Teil können Nichtberufskünstler in Aktion treten“. Es werde sich folglich um „die Form des Singspiels“ handeln, in dem „geschlossene Instrumental-, Sing- und Chorstücke vorkommen und auch gesprochene Partien“ (Badische Presse, 30. Juni 1929). Anschließend zitiert das Blatt die offizielle Ankündigung der Veranstalter, wie sie (mit geringen Modifikationen) vor Beginn des Festivals verbreitet war: „Lehrstück‘ mit Chor, Ein-

zelstimmen, Sprecher und Instrumenten von Brecht-Hindemith“ (auch hier erscheint der Titel zusätzlich in Anführungszeichen, um das Genre zu markieren).

Nachdem der Baden-Badener Stadtrat Anfang 1930 das Festival gecancelt hatte, gab der Pressekommentar dem „Lehrstück“ von Hindemith (!) keine Zukunft mehr, denn der Versuch, „das verehrte Publikum selbst zum Singen und Spielen zu bewegen“, habe sich in seiner bloßen Programmatik mit dem Festival von 1929 bereits selbst erledigt. Das Experiment mit dem „Lehrstück“, „die ‚Neue Musik‘ aus ihrer Isolierung, ihrer Vereinsamung herauszubringen und sie in die Gemeinschaft hineinzuführen“, sei gescheitert (Badische Presse, 26. Januar 1930). Das war längst vor der Zeit, als Brecht den Begriff für die Gattung eines neuen Mitspiel-Theaters neu definiert haben sollte.

Schließlich ist dokumentiert, dass sich der Terminus „Lehrstück“ bei den Nazis um 1930/31 als Schimpfwort für „bolschewistische Kammermusik“ im allgemeinen Gebrauch eingestrichelt hatte. So wenn *Der Führer* (Karlsruhe, 22./23. März 1931) vor Musik-Lehrbüchern warnt, weil in ihnen die „sogenannten Lehrstücke“ als Schulstoff behandelt würden, deren Melodien „von einer schwächlichen, schundigen Marke ...“ zeugten. Das „Kampfblatt“ der NSDAP, zugleich Badischer Amtsanzeiger seit 1927, betrieb sich nicht etwa auf Brecht, sondern auf Paul Hindemith und führte dessen „Spiel für Kinder“ *Wir bauen eine Stadt* (1930 in Berlin uraufgeführt) als Beleg für den „Schwindel des Kulturbolschewismus“ an; überhaupt wurde in diesem zeitgenössischen Kontext das Lehrstück fast ausschließlich mit Hindemith identifiziert. Daraus ergibt sich als vorläufiges Fazit: Der *Lindberghflug* erhielt erst durch die spätere Bearbeitung den Charakter eines „Lehrstücks“. Brecht „kollektivierte“ die vorher einsame Hauptfigur in die „Lindberghs“, nahm den Widerruf zurück, indem er „das Noch-Nicht-Erreichte“ an die

Stelle von „das Unerreichbare“ setzte, ideologisierte zugleich den Text und verleugnete den integralen Anteil der Musik. Aber auch das Fragment, das als „Lehrstück“ und als solches nur dieses eine Mal aufgeführt wurde, war kein Theater für Laien, vielmehr eine hochkarätig besetzte, multimediale Performance, die das Publikum zwar in der Menge als Mit-Spieler (genauer: Mit-Sänger) vorsah, aber weit entfernt davon blieb, ein Spiel für Spieler (ohne Publikum) zu sein.

Der maßgebliche Verlag, der über die Texte, immer noch unter der Aufsicht der nun zweiten Generation der Brecht-Erben, wacht, ist bis heute nicht in der Lage, den einschlägigen, im Fall des *Lindbergh* einst in Zigtausenden Exemplaren verbreiteten Text neu aufzulegen, wie er den des (originale) *Lehrstücks* mit wenigen Exemplaren einfach der Hindemith-Edition überlässt. Er verhindert damit – das formuliere ich als ihr Mitherausgeber – die längst notwendigen Korrekturen der GBA. Es kann so kaum verwundern, dass sowohl der Verlag als auch die Feuilletons der bürgerlichen Presse behaupten, und dies seit 1978 in regelmäßigen Wellenschüben, Brecht sei nun „endgültig“ erforscht oder völlig „ausgereizt“ oder „habe (uns) nichts mehr zu sagen“. So wird einer der nachhaltigsten deutschen Sprachkünstler marginalisiert sowie die Tatsache unterschlagen, dass Brecht-Hindemith-Weill 1929 in Baden-Baden zum Beispiel angetreten waren, den deutschen „Volksempfänger“ zu verhindern. – Anzuzeigen ist in diesem Zusammenhang ein (meines Wissens) bisher nicht erfasster Druck von *Der Lindbergh-Flug* (so der Titel), in den Wiener „Mitteilungen des Vereins ‚Sozialdemokratischer Kunststelle‘“ Kunst und Volk vom November 1930 (S. 45-49). Der Cheflektor der Universal Edition (Wien), Hans Heinsheimer, gab ihn in einer kuriosen Prosafassung heraus, bescheinigte dem Stück die „magische Kraft“ von bleibender Dichtung – und weiß von einem Lehrstück nichts.

BRECHT

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



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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