

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT
3,- EURO

17. JAHRGANG
HEFT 1/2010



BRECHT FESTIVAL 29.1.-10.2.2010 IN AUGSBURG
LEITUNG JOACHIM LANG:
DIE KUNST BRAUCHT DEN FILM.
DER FILM BRAUCHT DIE KUNST.

Wißner

**Von hier.
Für uns.**

team m&m



**Service
vor Ort**

Als Kunde der Stadtwerke Augsburg wissen Sie, was mit Ihrem Geld geschieht. Wir geben es wieder zurück. Zum Beispiel durch praktische Services und kompetente Beratung im Kundencenter oder bei Ihnen vor Ort. Damit Sie für alle Anliegen einen persönlichen Ansprechpartner und kurze Wege haben.

Denn es ist Ihr Geld.
Mit uns bleibt es hier.



Stadtwerke Augsburg

Von hier. Für uns.

www.stadtwerke-augsburg.de

Energie, Wasser, Verkehr.

IMPRESSUM

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheinungsweise: Vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

Jahresabonnement:

Inland: 15,- €

Ausland: 20,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

www.Dreigroschenheft.de

Redaktionsleitung:

Michael Friedrichs (mf)

friedrichs@wissner.com

Wissenschaftlicher Beirat:

Dirk Heißerer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer

Autoren dieser Ausgabe:

Michael Friedrichs, Karl Greisinger, Jan Knopf,

Wolfgang Köhler, Joachim Lang, Gerhard Müller,

Jay Scheib, Ernst Scherzer, Wilma Sedelmeier,

Karoline Sprenger, Helgrid Streidt, Markus

Wessendorf

Druck:

Druckerei Joh. Walch, Augsburg

Titelbild:

Joachim Lang, Leiter des Brecht Festivals Augsburg

(Foto: Michael Friedrichs)

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert
durch die Stadt
Augsburg

INHALT

Impressum 1

Editorial 2

Das neue Brecht Festival Augsburg 3

Von Joachim Lang

Die Kunst braucht den Film. Der Film braucht
die Kunst. Das Festivalprogramm 4

„Das große Carthago führte drei Kriege ...“ . 7

Brecht und der Frieden nach dem Krieg

Von Jan Knopf

Lieder der Deutschen 18

Bertolt Brechts „Kinderhymne“ als Gegenentwurf
zum „Deutschlandlied“ und zur „Becher-Hymne“

Von Gerhard Müller

Die Welt ist kalt, doch bleibt die Hoffnung
auf Besserung 30

Bertolt Brecht und seine Weihnachtstexte

Von Karl Greisinger und Karoline Sprenger

„Kann schon sein, dass der ‚Puntila‘ ein
Skandal wird“ 32

Puntila-Regisseur Jay Scheib

Brechts Auftritt auf der Berliner „Wilden
Bühne“ 33

Von Michael Friedrichs

Mit akustischem Verfremdungseffekt 40

Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ am Linzer
Landestheater

Von Ernst Scherzer

Zittern auf dem Sprungturm 42

Von Wolfgang Köhler

Der Philosoph Bertolt Brecht 44

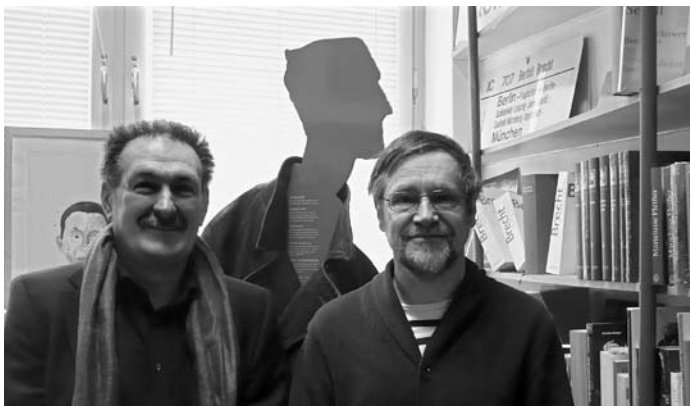
Vorlesungsreihe an der Universität Augsburg

Internationale Brecht Gesellschaft: Im Mai
in Hawaii 45

Von Markus Wessendorf

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-
Archivs 46

Zusammenstellung: Helgrid Streidt



Liebe Brecht-Freunde,

als wir im Sommer 1994 das Dreigroschenheft gründeten, hätte niemand diesem eine lange Lebensdauer zugetraut. Und siehe da: 16 Jahre später erfreut sich das Dreigroschenheft immer noch einer guten Gesundheit. Und damit das auch so bleibt, habe ich mich entschlossen, das Projekt „Dreigroschenheft“ in andere Hände zu übergeben. In Zukunft will ich mich wieder mehr meiner Buchhandlung widmen. Ich habe mir diesen Schritt reiflich überlegt, weil es mir wichtig ist, mich aus der Herausbergerschaft zurückziehen zu können, ohne dass das Dreigroschenheft gefährdet ist.

Mit dem neuen Herausgeber, dem Augsburger Wißner-Verlag, ist Kontinuität gewahrt. Nicht nur, weil dieser Verlag die fachlich/logistische Kompetenz für ein literarisches Fach-Magazin mitbringt, sondern – und darüber bin ich sehr glücklich – mit Chef-Redakteur Dr. Michael Friedrichs die redaktionelle Qualität sowie die inhaltliche Kompetenz gesichert ist. Dr. Friedrichs ist nicht nur im Vorstand des Brecht-Kreises Augsburg, sondern hat in zahlreichen Beiträgen zu Brecht (auch im Dreigroschenheft) sein umfangreiches Wissen unter Beweis gestellt.

Ich wünsche Ihnen eine gute Zusammenarbeit und eine gutes und konstruktives Jahr 2010 und würde mich freuen, mit Ihnen allen weiterhin freundschaftlich verbunden zu bleiben.

Ihr Kurt Idrizovic

Liebe Brecht-Freunde,

es waren insbesondere die Harry-Buckwitz-Inszenierungen der großen Brecht-Stücke in Frankfurt/Main, die in den Sechzigerjahren meine Brechtfaszination entfacht haben. Und als wir 1980 nach Augsburg übersiedelten, ergab sich die Möglichkeit, die Kenntnisse am historischen Ort zu vertiefen. Ein Ende der Faszination ist nicht absehbar.

Das Dreigroschenheft ist nun schon seit vielen Jahren ein wichtiges Bindeglied in der deutschsprachigen und internationalen Brechtwelt. Kurt Idrizovic hat hiermit ein äußerst hilfreiches Werkzeug für den kontinuierlichen Austausch von Informationen, Meinungen und Forschungserträgen geschaffen – und wesentlich dazu beigetragen, dass die Stadt Augsburg sich heute auch als Brechtstadt sieht. Und ich freue mich sehr und fühle mich geehrt, dass er dieses kostbare Publikationsmittel nun dem Wißner-Verlag anvertraut, dem ich seit vielen Jahren angehöre.

Wir bitten die Leserinnen und Leser ebenso wie die Autorinnen und Autoren darum, dem Dreigroschenheft die Treue zu halten und die neue Redaktion nach Kräften zu unterstützen.

Ihr Michael Friedrichs

DAS NEUE BRECHT FESTIVAL AUGSBURG

Brecht schrieb 48 Stücke (Shakespeare 37), über 2300 Gedichte, über 200 Erzählungen und drei Romane. Dennoch ist Brecht als Künstler nicht einfach der Kategorie „Dichter“ zuzuordnen. Brecht füllte auch Bände mit theoretischen, kritischen, politischen und philosophischen Schriften, wirkte an vier Filmen als Drehbuchautor und Regieassistent mit, von denen zwei – *Kuhle Wampe* und *Hangmen Also Die* – zu den ewigen Filmklassikern zählen, Ideen zu Filmstoffen schrieb er in unzähligen Kurztexten nieder. Er komponierte und sang seine Lieder zur Klampfe, und er war seit seinem 15. Lebensjahr in den Zeitungen sowie später in der Weimarer Republik auch im Radio präsent. Kurz: Brecht war als Künstler Universalist, der alle neuen Möglichkeiten erprobte.

Sein ausgesprochenes Ziel war es, die bisherigen Grenzen der Künste zu überschreiten, sie mit der Kategorie der Veränderbarkeit zu verbinden sowie im Zusammenspiel der Künste neue ästhetische Möglichkeiten zu erproben. Er schuf neue Genres und führte neue mediale Techniken in die Künste ein.

Mit dem Brechtfestival Augsburg sollen die bisher vernachlässigten Seiten des Künstlers Brecht mehr in den Vordergrund gestellt werden. Dazu gehört unbedingt seine Universalität und Modernität als (Medien-) Künstler und Musiker. Aber auch die politisch-ideologische Einordnung Brechts, die seit dem Ende des kalten Krieges in der öffentlichen Wahrnehmung nicht korrigiert worden ist, muss dem Stand der Forschung angeglichen werden. Um diese Seiten Brechts bekannter zu machen, widmet sich

das Brechtfestival Augsburg in den nächsten Jahren den Themen Film und Medien (2010), Musik (2010) und Politik (2012). Grundlegendes zu diesen Schwerpunkten hat Brecht noch in seiner Augsburger Zeit formuliert.



Um zu zeigen, wie groß Brechts Bedeutung in der heutigen Kunstszenen ist, werden nicht nur Stars der deutschen Schauspielriege nach Augsburg geladen. Jedes Jahr sollen auch aktuelle Brechtinszenierungen und -interpretationen in das Festival integriert werden. Wie fruchtbar Brechts Werk für

heutige Künstler ist, zeigen Gespräche mit Theater- und Filmregisseuren, Schauspielern und Medienexperten. In Konzerten und Lesungen wird deutlich spürbar, dass Brechts Werk von jungen Künstlern immer weiter fortgeschrieben wird.

Brecht selbst forderte in einer modernen Medien- und Kunstwelt die Grenze zwischen Konsumenten und Produzenten zu verwischen – dies geschieht über den Festivalzeitraum hinaus durch Workshops (z. B. „Junge Poeten Live!“) und Wettbewerbe („Kino mit Distanz“).

In den dreizehn Festivaltagen soll Brecht in all seinem Facettenreichtum, seiner Aktualität, aber auch in seiner Unbequemlichkeit und Widersprüchlichkeit wieder in seiner Heimatstadt lebendig werden. Brecht verlangt, die Kunst müsse vor allem Spaß machen und gleichzeitig beitragen zur größten aller Künste, zur Lebenskunst. Mit dem Festival versuchen wir, diesem Ziel gerecht zu werden.

Joachim Lang

DIE KUNST BRAUCHT DEN FILM. DER FILM BRAUCHT DIE KUNST.

FR 29.1.

18:00 Uhr: **Festivaleröffnung**
mit **Regine Lutz**, Staatsminister Dr. Wolfgang
Heubisch, Dr. Kurt Gribl. Musikalische Ge-
staltung: Annett Louisan. Texte: Regine Lutz
Rathaus, Goldener Saal

20:30 Uhr: „Bi und Bidi in Augsburg“
Filmvorführung und Gespräch mit Regisseur
Heinrich Breloer
Thalia

21:00 Uhr: Abenteuer mit kühnen Wesen I
Konzert in Brechttradition. Mit Dan le Sac vs.
Scroobius Pip und Stereo Total
Capitol

SA 30.1.

Ab 13:00 Uhr: Brecht to go
Rezitationen an mehreren öffentlichen Orten.
Mit Schauspielern des *S'ensemble*.

17:30 Uhr: „Aber jetzt schreibe ich Filme“.
Festivaleinführung mit Filmen, Rezitationen,
Musik, Gesprächen. Mit Prof. Dr. Jan Knopf,
Dr. Joachim Lang. Musik: Annett Louisan u.a.
Komödie

19:30 Uhr: **Herr Puntila und sein Knecht
Matti**
Multimediale Inszenierung durch Jay Scheib
Theater Augsburg

20:00 Uhr: King Fehler a.k.a Knarf Rellöm X
Konzert
Hempel's Keller im Anapam

22:00 Uhr: Filmvorführung
Herr Puntila und sein Knecht Matti
Film von Rolf Hädrich (1966)
Thalia

SO 31.1.

11:00 Uhr: Brecht für Kinder
Mit Malte Arkona und Karen Markwardt
Theater Augsburg

ab 15:00 Uhr: musikalische Einführung mit
brasspur

16:00 Uhr: „Die Leinwand fällt über unsere
Bühne“.

Brecht im Theater, Brecht im Film.
Gepräch mit Theater- und Filmregisseuren,
Prof. Dr. Klaus Kanzog u.a. Moderation: Tina
Mendelsohn
Theater, Foyer

19:00 Uhr: Der kanadische Filmemacher **Larry
Weinstein** und seine Brechtarbeiten
Gespräch mit Filmvorführung
Thalia

20:30 Uhr: Kino mit Distanz
Präsentation und Prämierung der Beiträge des
Videoclipwettbewerbs.
Thalia



MO 1.2.

20:00 Uhr: „Der wichtigste
Mensch in meinem Leben.“
Die Schauspielerin **Regine
Lutz** (*Foto*) über Bertolt
Brecht
Theater, Foyer

DI 2.2.

19:00 Uhr: Wie Brecht bei Karl Valentin in
die Lehre ging
Spurensuche von Dr. Michael Friedrichs,
mit Filmausschnitten
Neue Stadtbücherei

19:00 Uhr: Blackbox Brecht
Performance mit Philipp Kleininger und Tom
Scharnagl
11er

MI 3.2.

20:00 Uhr: Neue politische Lyrik
Lesung mit Björn Kuhligh, Stan Lafleur,
Tom Schulz, Monika Rinck
Cafe Viktor



DO 4.2. BIS SO 7.2.

10:00 Uhr

bis So, 07.02., 0:00 Uhr:

Die längste Filmrolle der Welt zu einem Autor
Schulvorstellungen, Highlights, Raritäten
Thalia

DO 4.2.

19:00 Uhr: Brechts Filmarbeit in Hollywood
Vortrag von **James K. Lyon**, USA
Thalia

Im Anschluss: Filmvorführung "Hangmen Also Die"
Film von Fritz Lang (1943)

20:00 Uhr: Die Wohngemeinschaft
Improvisationstheater zum Brechtfestival
S'ensemble

20:00 Uhr: **Poetry – Dead or Alive?**
Slampoeten gegen Schauspieler mit Texten toter Dichter. Musik: Misuk
Parktheater Göggingen

FR 5.2.

12-20:00 Uhr: Workshop Shortfilmlivemusic
Erste öffentliche Übungssitzung
Universität Augsburg

14:00 Uhr: Junge Poeten live
Schüler-Slam, Präsentation der Workshop-ergebnisse. Special Guest: Theresa Hahl, Moderation Michel Abdollahi
Komödie

19:30 Uhr: Herr Puntila und sein Knecht Matti
Multimediale Inszenierung durch Jay Scheib
Theater Augsburg

19:30 Uhr: Männergespräche
Gastspiel aus dem Theater im Palais Berlin. Anschließend Gespräch mit der Regisseurin Johanna Schall (*Foto*).
Komödie

21:00: Abenteuerer mit kühnen Wesen II
Konzert mit Gustav und Misuk
Café Viktor



22:00 Uhr: Filmvorführung
Herr Puntila und sein Knecht Matti
Film von Alberto Cavalcanti (1955)
Thalia

SA 6.2.

12-20:00 Uhr: Workshop Shortfilmlivemusic
Zweite öffentliche Übungssitzung
Universität Augsburg

16:00 Uhr: Brecht und die Zeitung
Lesung und Gespräch mit Dr. Jürgen Hilleheim, Dr. Ralf Witzler und Markus Günther
Medienzentrum

18:00 Uhr: Brecht & Medien
Mit Medienkünstlern, Medienjournalisten und Theoretikern
Medienzentrum

20:30 Uhr: Hermann Beil liest Stefan Brecht
Brechts Bistro

SO 7.2.

11-16:00 Uhr: Einkehren mit Brecht
Mit dem Sonderzug zu Brechts Sommerhaus nach Utting. Mit Schauspiel- und Musikeinlagen.
Utting

18:30 Uhr: Ergebnisse aus dem vhs-Workshop
Textproduktion und -präsentation
Präsentation von Texten zum Thema Film
Neue Stadtbücherei

18:00 Uhr: "Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes." Brechts Erbe.
Gespräch mit Vertretern der politischen Parteien, Hermann Beil, Dr. Joachim Lang u.a.
Augustanasaal

20:00 Uhr: Shortfilmlivemusic
Aufführung
Abraxas

MO 8.2.

19:30 Uhr: **Uraufführung:** „Die Auswanderungen des Dichters Brecht“. Neuvertonung der „Mysterien eines Frisiersalons“ und der „Hollywood-Elegien“ durch Paul Vincent Gunia. Mit Livemusik Vincent Rocks und dem Prisma-Quartett
Parktheater Göggingen



DI 9.2.

19:30 Uhr: **Brechnacht „Die Widersprüche sind die Hoffnungen“**
mit Heino Ferch, Ben Becker, Therese Affolter, Dominique Horwitz, Milva, Eva-Maria Hagen, Geoffrey Abbott
u.v.m.
Theater Augsburg

MI 10.2.

17:00 Uhr: **Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises**
Rathaus, Goldener Saal

19:30 Uhr: **Brechnacht „Die Widersprüche sind die Hoffnungen“**
Wiederholungstermin
Theater Augsburg



Fotos links: Milva,
Heino Ferch,
Carmen-Maja Antoni,
Geoffrey Abbott.

Fotos rechts:
Eva-Maria Hagen,
Theresa Affolter,
Ben Becker
(Fotos: Silpetris,
Friedrichs, St. Rabold,
A. Meister, P. Ziesche,
B. Nelken).

„DAS GROSSE CARTHAGO FÜHRTE DREI KRIEGE ...“

Brecht und der Frieden nach dem Krieg

Von Jan Knopf

Wer heute nach Carthago kommt, muss – trotz vielleicht anderer Erwartungen – leider feststellen, dass die Römer, dem Spruch ihres (angeblich) weisen Cato „Carthaginem esse delendam“ folgend, tatsächlich tabula rasa gemacht haben, denn es sind noch nicht einmal einigermaßen vorzeigbare Ruinen erhalten geblieben. Schlimmer aber ist, dass die Wüste, die sich heute um Tunis und ihre Vorstädte ausbreitet, vor der Zerstörung Carthagos einmal die Kornkammer Afrikas gewesen ist. Es gab damals noch keinen Caesar, wie ihn Brecht dann in seinem Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* gestaltete, der so schlau war, anstatt die neu erworbene römische Provinz Spanien auszurauben und die Schätze im Triumphzug nach Rom zu karren, die (angeblich) faulen Spanier dazu zu zwingen, ihre Bodenschätze auszubeuten und mit den Eroberern zusammen die Erträge einzuheimsen: So war allen geholfen, und Caesar war mal wieder in der Lage, einige seiner (unendlichen hohen) Schulden, die seinen ‚Wert‘ ausmachten, zu tilgen.

Welteroberer hinterlassen Wüsten; das hätte die Geschichte längst lehren können. Aber das hatte sich gut zweitausend Jahre später immer noch nicht herumgesprochen, als man Hitler legal an die Macht ließ, damit er seinen Wahn, den er als Ideale verkaufte, ‚verwirklichen‘ konnte. Und auch die Verwüstung der halben Welt, verbunden mit der Schlachtung von sechzig Millionen Menschen, die der Zweite Weltkrieg

‚verwirklicht‘ hatte, führten nicht zur endlichen Einsicht. Anstatt nach neuen menschenfreundlichen

Staatsformen zu suchen, die sich durchaus nicht nach einem korrupten Sozialismus in der Sowjetunion richten mussten, blieb man beim (scheinbar) Altbewährten, das sich eben nicht bewährt hatte (abgesehen von den Kriegsgewinnlern, die es immer gab), und geriet sofort in die nächste, die Welt nun endgültig mit der totalen Ausrottung bedrohenden Konfrontation von Ost und West, die Faschismus und Krieg schnell verdrängte. Später nannte man das „Vergangenheitsbewältigung“, nicht bedenkend, dass in ‚Bewältigung‘ verhängnisvoll ‚Gewalt‘ eingeschrieben ist. Tatsächlich wurde der Nationalsozialismus dadurch ‚bewältigt‘, dass er einfach von der Tagesordnung genommen wurde und am Ende natürlich niemand mehr dabei gewesen war, wie es die politischen Karrieren von ehemaligen Nazi-Parteigängern und ‚furchtbaren Juristen‘ in der Bundesrepublik, aber auch von Stalin-Jüngern in der DDR leider bestätigt haben.

Bertolt Brecht gehörte zur Minderheit derjenigen, die die unappetitlichen Figuren der ‚führenden‘ Nazi-Banditen von vornherein in ihren ‚eigentlichen‘ Absichten, die sie ja nie verhehlt hatten, erkannt und bekämpft haben – für Brecht verbunden mit einem sehr hohen Preis, der noch heute vor allem



Die Ruinen von Carthago (Foto: Wikipedia)

in den Kreisen der ‚gehobenen‘ Feuilletons (*Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, *Theater heute* etc.) Bestand hat und noch diesem Jahr ausgerechnet zum abc-Festival in Augsburg (d. i.: Augsburg-Brecht-Connected) vom Festredner Daniel Kehlmann hochgehalten wurde: Brecht sei noch zu DDR-Zeiten Stalinist gewesen und habe im ‚schlechten Witz‘, nämlich in der Kantate *Die Erziehung der Hirse*, den Iossif als „großen Ernteleiter“ gepriesen (Pech gehabt: Kehlmann hat die verschleierte Stalin-Satire nicht erkannt).

Brechts gesellschaftskritisches Engagement, das sich fast ausschließlich durch Kunst äußerte, wurde schon früh mit Kommunismus oder, wie es damals hieß, Bolschewismus identifiziert und führte gerade in der unmittelbaren Nachkriegszeit, als der Antikommunismus im Westen hoch im Kurs stand, dazu, Brecht als linientreuen Parteikommunisten, der er nie war, zu denunzieren. Ich verweise nur nebenbei darauf, dass es ausgerechnet Thomas Mann war, der 1923 in einer Rezension der Uraufführung von *Im Dickicht* (später: *Im Dickicht der Städte*), weil er das Stück nicht verstanden hatte, erstmals im Zusammenhang mit Brecht von „bolschewistischer Kunst“ schrieb. Dieses Stigma verließ Brecht nie, obwohl schon für die Weimarer Zeit zu beweisen wäre (was ich in meiner Brecht-Biografie tun werde), dass Brecht mit den Partei-Kommunisten (fast) nichts am Hut hatte.

Brecht, der am 30. Oktober 1947 vor den berüchtigten Ausschuss für „unamerikanische Aktivitäten“ zitiert wurde und mit Haft rechnen musste, flüchtete fast überstürzt aus seinem langjährigen Exilland USA, um einer immer noch möglichen Verfolgung zu entgehen, nachdem er sich mit geradezu Schwejk'scher List einer Verurteilung durch den Ausschuss entzogen hatte. Das ganze Exil über hatte ihn das FBI überwacht, aber nie einen wirklichen Grund für eine Inhaf-

tierung finden können: Die offenbar nicht mit übermäßigem Intellekt ausgestattete Überwachungsbehörde hatte Brechts Kollektivarbeit mit inspirativen Treffs von Verschwörern verwechselt und jahrelang Steuergelder zum Fenster hinaus geworfen. Als sich Brecht von der Schweiz her wieder seinem Vaterland annäherte, hatte die Schweizer Stasi wieder nichts Besseres zu tun, als in Brechts diversen Unterkünften Wanzen zu installieren (als Helene Weigel in den USA die Wanzen im Telefon entdeckt hatte, verabredete sie mit Marta Feuchtwanger Telefonate, in denen sie sich gegenseitig polnische Kochrezepte vorlasen, die sie selber nicht verstanden). Auch in der Schweiz blieb der ‚Erfolg‘ aus: Brecht betätigte sich nicht politisch.

Dafür inszenierte er in Chur, auch damit seine Frau Helene Weigel endlich wieder spielen konnte, seine Bearbeitung der *Antigone* des Sophokles in der Übersetzung Hölderlins. Es ging darum, am antiken Beispiel die Kriege zu verurteilen und das (angebliche) soziologische Gesetz, dass angemessene Macht am Ende das ganze Gemeinwesen in den Untergang treibt, in seinen unerbittlichen Folgen vor Augen zu führen, damit endlich klar würde, dass Kriege nie gesellschaftliche und wirtschaftliche Probleme würden lösen können. Brecht wählte ausgerechnet die als ungenießbar geltende Übersetzung Hölderlins, denn es galt, den von den Nazis vereinnahmten ‚deutschen‘ Dichter ihren Klauen zu entreißen und eine andere Tradition aufzurufen als die der (Winckelmann'schen) Klassik, die der Parteikommunismus in Moskau (und dann auch Berlin) als verbindliches Vorbild auf die Fahnen geschrieben hatte. Hölderlins (nur scheinbar) verqueres Deutsch konnte helfen, wieder ein Gespür für die Kraft der deutschen Sprache zu entwickeln, die durch die Nazi-Propaganda und ihre Brüllorgien buchstäblich auf den Hund gekommen, das heißt: zum Gekläffe geworden war.

Da Brecht – was sich ja 1947 längst abzeichnete – in die Klippen des Kalten Kriegs geriet und dabei fast zermalmt worden wäre, ist viel zu wenig bekannt, dass er sich, als er wieder in Europa war, vor allem – und zwar auch, was für ihn eher die Ausnahme war, mit politischem Engagement (bis hin zur Sammlung von Unterschriften gegen die Wiederaufrüstung Westdeutschlands) – für den Frieden einsetzte und prompt dafür gemäßregelt wurde. Schon der erste große Erfolg des Berliner Ensembles mit der *Mutter Courage* (1949) brachte ihm die Schelte der DDR-Kulturbonzen ein, die ihm Pazifismus vorwarfen, der nun gar nicht angesagt war, hatte doch die siegreiche sowjetische Rote Armee maßgeblich dazu beigetragen, den Hitler-Staat niederzuwerfen: Verteidigungskriege hatten sich geradezu als notwendig erwiesen (und von da an wurde – angeblich – nur noch verteidigt). Die Vorwürfe wiederholten sich u. a. bei der *Lukullus*-Oper (1951) oder bei Hanns Eislers Versuch, mit einer Neubearbeitung des Faust-Stoffs nach dem Volksbuch eine neue (und kritische) Nationaloper (1953) zu komponieren. Der unsägliche Streit um den Text, zu dem Brecht seinen Teil beitrug, trieb den Komponisten in den Alkohol und verhinderte die musikalische Ausführung. Wieder wurde das klassische ‚Erbe‘ beschworen und jegliche kritische Aufarbeitung der Vergangenheit, die Brecht „Erledigung“ nannte, verhindert: „Die Zukunft aber wird abhängen von der Erledigung der Vergangenheit“, wovon weder im Osten noch im Westen jemand was wissen wollte. Denn „Erledigung“ hieß Aufarbeiten, und zwar mit aller kritischen Sorgfalt, wie sie Brechts Galilei forderte, und dann hieß „Erledigung“ vielleicht auch, wenn die Konsequenzen gezogen sind, Ablegen, um wieder an die Zukunft denken zu können. Das Gegenteil fand statt. Ich beschränke mich auf Nachweise bei Brecht für die Zeit in der DDR (die in der Bundesrepublik sind bekannt).



Die Villa in Buckow mit dem Carthago-Text, 2007
(Foto: Friedrichs)

Was Brecht vom Staat hielt, ist schon mit einer nicht ganz stubenreinen, aber um so treffsichereren Notiz vom Januar 1920 überliefert: „Nur in Staaten, wo die Untertanen solche Schweine sind, daß sie ansonsten in die Hosen pissen, ist es wirklich notwendig, die Pissoire zu Tempeln einzuweihen. Sich mit dem Staat abfinden ist so notwendig als: sich mit dem Scheißen abfinden. Aber den Staat lieben ist nicht so notwendig.“ Brechts Abneigungen gegen den – durchaus als notwendig erkannten – Staat und seine Gesetzgebungen sind in seinem ganzen Leben zu beobachten, so wenn er sich über die Gesetzgebung der Weimarer Verfassung (im *Tuiroman* u. a.) lustig machte, über die Justiz urteilte, dass sie völlig unbestechlich sei, weil sie mit keiner Geldsumme zu bewegen wäre, Recht zu sprechen, oder sich in seinen Exilländern mit aller Vorsicht verhielt, um nicht staatliche Sanktionen herauszufordern. Für das Thema ist relevant, wie sich Brecht gegenüber dem DDR-Staat verhielt, und da sind einige Lektionen nachzuholen.

Erste Lektion (6. Januar 1949). Helene Weigel und Brecht warben im Zusammenhang mit der Inszenierung der *Mutter Courage*, die am 11. Januar Premiere hatte, um ihr Theaterprojekt (später: Berliner Ensemble)

ble), um Berlin wieder zum Kulturzentrums Deutschlands zu machen (das war noch vor der Gründung der beiden deutschen Staaten, als sich noch niemand so recht eine Teilung Deutschlands vorstellen konnte, obwohl sie sich längst abgezeichnet hatte). Brecht berichtete über das mäßige Interesse der Regierenden an einem Wiederaufbau der Kultur:

„Werde aus der Probe zum neuen Oberbürgermeister Berlins, dem Sohn des ersten Reichspräsidenten Ebert, geholt, wo, im Beisein von Langhoff und Wisten, dem bisherigen Intendanten des Schiffbauerdammtheaters, über mein Theaterprojekt (betreffend der Zuziehung großer emigrierter Schauspieler) gesprochen wurde. Der Herr Oberbürgermeister sagte mir weder Guten Tag noch Adieu, sprach mich nicht einmal an und äußerte nur einen skeptischen Satz über ungewisse Projekte, durch welche Vorhandenes zerstört würde. Die Vertreter der SED (Ackermann, Jendretzky, Bork) schlugen die Kammerspiele für das Projekt vor, sowie Gastspiele im Deutschen Theater oder bei Wisten. Auch von Sparmaßnahmen wurde geredet und von der Notwendigkeit, der Volksbühne eine Bleibe zu schaffen, bis das alte Haus renoviert sei. (Man hat dieses sozialdemokratische Kleinbürgerunternehmen ‚jedem kleinen Mann eine ständige Theaterloge‘ neu aufgezogen und liefert Schmierenaufführungen.) Zum ersten Mal fühle ich den stinkenden Atem der Provinz hier. [...] Eine geistige Verödung sondergleichen schien sich anzukündigen. Es war typisch, daß ich sogleich als Stellensuchender behandelt wurde. Die Ruinen schienen schon wieder aufgeteilt, in den Bombentrümmern hatte die Selbstzufriedenheit sich häuslich eingerichtet. Der oder jene brave Mann durfte nicht vor den Kopf gestoßen werden, die oder jene flügelahme Organisation mußte ‚eine Bleibe‘ bekommen. Von der Bevölkerung der großen Stadt und ihrem Anspruch auf Großes Theater sprach niemand auch nur einen Satz.“

Jahrzehntelang wurde kolportiert, Brecht und sein Ensemble, das Helene Weigel leitete (Brecht war ihr Angestellter), habe in der DDR außerordentliche Privilegien und jegliche künstlerische Freiheit genossen. Zwar konnten sich Weigel und Brecht durch gezielte Trickereien durchsetzen – sie lobten die Sowjetkunst und engagierten (auch als das Geld noch nicht bewilligt war) westliche Künstler –, dass das ZK der SED zähneknirschend und unter Bewilligung von Devisen für die Honorierung der Künstler das BE zusicherte, aber ein eigenes Haus hatte es vor März 1954 keineswegs. Da die Volksbühne im Krieg zerstört worden war und die SED-Oberen natürlich eine angebliche ‚volkstümliche‘ Kunst fördern mussten, erhielt Fritz Wisten, der Leiter der Volksbühne, das Haus am Schiffbauerdamm. Da Brecht und Weigel nicht mit Wisten – aus guten künstlerischen Gründen – zusammenarbeiten konnten, musste sich das BE als Gast im Deutschen Theater einnisten, was – wie sollte es anders sein? – zu Spannungen mit dem Intendanten Wolfgang Langhoff führte. Auch musste sich das BE weitgehend mit den Kammerspielen begnügen und viel auf Reisen gehen.

Aber damit nicht genug. Weigel und Brecht, die nach dem Wiederaufbau der Volksbühne mit dem Theater am Schiffbauerdamm fest rechneten, erhielten am 9. April 1953 folgenden Bescheid des Sekretariats des Zentralkomitees der SED zugestellt:

„Das Theater am Schiffbauerdamm soll das Theater des Ensemble der KVP [der Kasernierten Volkspolizei] werden. [...] die im Bau befindliche Volksbühne wird von dem Ensemble unter Leitung des Genossen Wisten besetzt“.

Erst auf die entschiedenen Proteste von Weigel und Brecht hin, die damit drohten, das BE ganz aufzugeben und in den Westen zu gehen, hoben die Kulturbanausen der SED den Beschluss wieder auf. Jedoch

war inzwischen schon mehr geschehen. Nach dem Verbot der *Lukullus*-Oper erhielt der Genosse Wilhelm Girnus, damals u.a. Redakteur beim *Neuen Deutschland*, den offiziellen Parteauftrag, „mit Brecht eine ständige politische Arbeit durchzuführen“, was auf gut Deutsch hieß: ihn zu bespitzeln. Girnus war es denn auch, der dem ‚Ersten Sekretär des ZK der SED‘ Walter Ulbricht persönlich dazu riet, dem Abweichler und Nestbeschmutzer doch das Haus am Schiffbauerdamm zur Verfügung zu stellen. Die ausführliche Begründung lautete (in schlechtem Deutsch) so:

„Ich möchte Dir folgendes mitteilen: am Sonnabend vormittag, dem 25. Juli 1953, hatte ich eine längere Aussprache mit Bertolt Brecht. Er überreichte mir einen Artikel zur Veröffentlichung, in dem, das ist die entscheidende Stelle, der Standpunkt vertreten wird, daß unsere gesamte bisherige Kulturpolitik, basierend auf den Beschlüssen des V. Plenums, falsch war. [...] Bei dieser Gelegenheit gab es eine ausführliche Auseinandersetzung mit Brecht über einige Punkte in Zusammenhang mit seiner Kritik des V. Plenums. Brecht stellte fest, seiner Meinung nach sind die Beschlüsse völlig falsch, von Anfang bis zum Ende, und zwar unter anderem deshalb, weil das, was Genosse Shdanow seinerzeit zu diesen Fragen in der Sowjetunion gesagt hat, für uns absolut nicht in Frage kommen kann. [...] Trotz der falschen Konzeption Brechts in dieser Frage würde ich auf der anderen Seite eine elastische Behandlung der ganzen Angelegenheit vorschlagen und aus diesem Grunde auch ernsthaft in Erwägung ziehen, dem Berliner Ensemble (Brecht) ein Theater zur Verfügung zu stellen, sobald die Volksbühne für Wisten bezugsreif wird. Wie man sich auch zu den einzelnen Theorien von Brecht stellen mag, es scheint mir, in vielfacher Hinsicht, besonders auch im Hinblick auf die internationalen Auswirkungen, auf die Dauer untragbar, daß man Brecht die Überlassung eines Theaters verweigert. Ich verspreche mir außerdem eine erzieherische

Wirkung von diesem Akt; denn er wird beweisen müssen, daß er fähig ist, das Publikum, insbesondere die Werktätigen, durch sein Theater zu gewinnen. Mit den bisherigen Mitteln kann er das nicht. Deshalb müßte man ihm nicht irgend eine kleine Quetsche, sondern ein richtiges Theater geben, damit er seinen Primitivismus und Puritanismus nicht durch mangelnde Technik entschuldigen kann. Es versteht sich, daß sich unsere Kritik jeweils von Fall zu Fall mit den entsprechenden Aufführungen in prinzipieller Weise auseinandersetzen wird, ohne dabei grob und taktlos zu sein.“

Tatsächlich sorgte die offizielle Kritik der SED-Kulturpolitik dafür, dass die BE-Inszenierungen entweder (mit Vorsicht) verrissen oder einfach ignoriert wurden. Es war das Ausland, allen voran Paris, das im Jahr 1954 (Juni/Juli) nach dem Gastspiel von *Mutter Courage und ihre Kinder* die „révolution brechtienne“ feierte. Roland Barthes, Bernard Dort, André Malraux u. a. erkannten der Neuartigkeit des realistisch-politischen Theaters und lobten seine aktuelle Bedeutung. Das BE hatte für das Theater neue Weltmaßstäbe gesetzt, während die Deutschen mit ihrem stinkenden Atem die Luft in ihrer Provinz verpesteten.

In diesen Zusammenhang gehört auch, dass sich Brecht bereits im September 1950 darum bemühte, ein BE-Pendant im Westen zu organisieren. Der Publizist und Theatermanager Alfred Mühr, übrigens ein ehemaliges Nazi-Mitglied (wenn es um Kunst ging, hatte Brecht keine politischen Bedenken), berichtet von zwei Treffen in München und Augsburg, bei denen Brecht ihm die Organisation eines Gastspieltheaters vorschlug, „ein Brecht-Ensemble mit Schauspielern von drüben, die wechseln, und hier mit dem Stamm“. Das Projekt, das Brecht nirgends erwähnt hat, kam nicht zustande, beweist aber einmal mehr, wie wenig er den DDR-Oberen traute.

Zweite Lektion (April 1950 bis Herbst 1955). Seit 1940 entwickelte Brecht im USA-Exil ein neues Genre der Lyrik: die Fotoepigramme (nicht „Fotogramme“, wie immer mal wieder zu lesen ist). Sie stellen Bild-Text-Montagen dar, und zwar auf zwei Seiten. Die linke Seite ist weiß ausgelegt, bleibt entweder ganz leer oder enthält den Titel und, wenn gegeben, die Texte (meist Übersetzungen) der originalen Bild-Unterschriften, die prinzipiell aus Zeitungen oder Zeitschriften, also aus Massenorganen, ausgeschnitten sind. Die rechte Seite weist verschieden große schwarze Rahmen (um die Fotos) oder schwarze Balken und in wenigen Fällen nur das Foto aus und enthält die (stets) vierzeiligen epigrammatischen, meist kreuzgereimten Verse als ‚Erläuterungen‘ der Fotos. 1945 hatte Brecht die Sammlung weitgehend abgeschlossen, Ende 1949 beauftragte er Ruth Berlau, sie für den Druck vorzubereiten, und zwar mit mindestens 72 Fotoepigrammen. Im März lehnte die Zensurbehörde (offiziell: „Kultureller Beirat für das Verlagswesen“) eine Veröffentlichung wegen „allgemein pazifistischer Tendenz“, wie gehabt, ab. Im September 1954 vereinbarte Brecht die Publikation mit dem Eulenspiegel Verlag mit 71 Fotoepigrammen. Wieder gab es Einwände, diesmal vom „Amt für Literatur“. Drastische Ausdrücke wie „Fotze“ im Epigramm über die amerikanische Schauspielerinnen Jane Wyman, die sich stolz mit lauter Kriegsmedaillen vor eben jenem Organ „auf militärisch feminine Weise“ präsentierte, waren im pruden und kleinbürgerlichen Sozialismus nicht erlaubt. Auch das Ebert-Fotoepigramm fiel der Zensur zum Opfer. Es zeigt eine nicht sehr vorteilhafte Fotografie Eberts mit folgendem Epigramm: „Ich bin der Sattler, der dem Junkerpack / Von neuem in den Sattel half. Ich Sau / Ließ mich von ihnen kaufen, noch im Sack / Des Armen Groschen. Gab's für mich kein Tau?“ Zugegeben: der Text ist ziemlich geschmacklos, aber er benennt ein historisches Faktum, das die SPD aus ihrer

Parteigeschichte gestrichen, aber auch die SED besser nicht aufs Tapet brachte: Eberts Verrat der Revolution im November 1918, als er mit dem kaiserlichen General Wilhelm Groener, dem Nachfolger des Kriegsverbrechers Ludendorff, die blutige Niederschlagung der Revolution durch die Reichswehr beschloss und sich so an die Spitze der Revolution lancierte wie der Korken auf die Flasche (wie Brecht im *Tuiroman* formulierte). Das Ende der Weimarer Republik war, so sah es schon der junge Brecht (*Trommeln in der Nacht*), schon vor ihrer Gründung beschlossene Sache. Auf dem Ebert-Groener-Pakt gründete auch die Dolchstoßlegende und die Tatsache, dass die Freikorps ungehindert ihre Mordkommandos aussenden durften und die alte Reichswehr einen gefährlichen Staat im Staate bildete. Brecht stellte das Ebert-Fotoepigramm in eine Reihe mit den Politikern, die der Republik den Garaus machten: Ebert, Noske, Göring, Goebbels, Hitler. Klar, dass diese Reihe ungerecht ist, aber dass auch die SPD-Genossen ihre Anteile an den Metzeleien zum Beginn der Republik hatten und verhängnisvoll für eine Kontinuität des preussischen Militarismus sorgten mit allem, was damit verbunden war, lässt sich nicht einfach unter den Teppich kehren. Immerhin stammt von Gustav Noske das ‚geflügelte Wort‘, dass einer der „Bluthund“ sein müsse, gesprochen vor der gewaltsamen Niederschlagung des Spartakusaufstands im Januar 1919 mit Tausenden von Opfern. Die rechtsradikalen Mörder von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht gaben später zu Protokoll, von Ebert zum Mord beauftragt worden zu sein. Wenn Brecht Ebert und Noske als „Vorläufer des Faschismus“ sah, so war das nicht ganz grundlos und hat natürlich nichts mit der verhängnisvollen „Sozialfaschismus-These“ Stalins zu tun, die besagte, dass die SPD eigentlich nichts anderes vertrete als einen sozial verbrämten Faschismus, was völliger Unsinn war, aber leider doch Geschichte machte (u. a. die Volksfront gegen Hitler zu verhindern).

Ein kleines Nachspiel hatte das Ebert-Epigramm noch. Als ich 1988, also noch zu Zeiten der deutschen Teilung, den Band 2 der Gedichte innerhalb der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts* in 30 Bänden (GBA) herausbrachte, wurde nur der Text des Epigramms zugelassen, das Foto Eberts aber nicht. Weder meine Mitherausgeber noch irgendwelche Kritiker haben bemerkt, dass ich im Kommentar geschrieben hatte: „Bei der Abbildung handelt es sich um ein Foto unbekannter Herkunft.“ (GBA 12, S. 436; vgl. aber S. 282, wo das Foto fehlt) Ich wollte wenigstens auf diese Weise die Zensur dokumentieren, was aber vergeblich war, weil's niemandem aufgefallen ist (so sei's hier wenigstens mitgeteilt).

Dritte Lektion (Kriegsvorbereitungen; 1945ff.). Brecht war nach dem Krieg offenbar im typischen Dilemma der Aufklärer, nämlich zu erkennen, dass alle Aufklärung nichts nützte, dennoch aber keinesfalls auf sie verzichtet werden dürfte. Im Parade-drama der *Mutter Courage* hatte er quasi realistisch den ‚rechten‘ Schluss gesetzt: Die Courage lernt nichts und hat an der Leiche ihres letzten Kinds nichts Besseres im Kopf, als wieder „in den Handel“ zu kommen, was ihm von den DDR-Kultur-Bonzen natürlich gleich als Defaitismus aufgerechnet worden ist. Wo bleibt das Positive? Brecht konterte: Wenn die Courage nichts lerne, so könnten doch die Zuschauer etwas lernen, nämlich auf Kriege grundsätzlich zu verzichten. Denn tatsächlich schien nach den entsetzlichsten Menschenschlächtereien, die je auf der Erde stattgefunden hatten (und von Menschen gemacht waren), jede weitere kriegerische Auseinandersetzung prinzipiell (und auf immer) diskreditiert zu sein.

Und so setzte sich Brecht – trotz des aufklärerischen Dilemmas und erstmals wirklich politisch Partei ergreifend – für den Frieden ein. Ich greife nur einige Stationen auf, die



CARTHAGO

Friedenssymbol vor dem UNO-Hauptquartier in New York (Foto: Wikipedia)

auch zeigen können, dass dieses Engagement keineswegs parteipolitisch oder ‚sozialistisch‘ bestimmt war. So am 9. November 1947, nachdem Ulbricht in der SBZ die Einführung der Planwirtschaft nach sowjetischem Muster beschlossen hatte, als der Intendant der Schweizer Schauspielhauses Kurt Hirschfeld Carl Zuckmayer, Horst Lange, Erich Kästner, Alexander Lernet-Holenia, Werner Bergengruen, Max Frisch und Brecht einlud, um einen Aufruf an die Schriftsteller aller Nationen zu entwerfen. Sie formulierten im Begleitbrief: „Die Existenz zweier verschiedener wirtschaftlicher und politischer Systeme in Europa wird gegenwärtig zu einer neuerlichen Kriegshetze ausgenutzt. Sie lähmt den Wiederaufbau der Welt. Die Welt steht nicht mehr vor der Wahl zwischen Frieden und Krieg, sondern zwischen Friede und Untergang. Die Völker wollen den Frieden.“

Brecht war bis zu seinem Tod überzeugt davon, dass die deutsche Teilung überwindbar sein musste und also die zwei Systeme nicht auf Dauer, wie es dann hieß, in ‚friedlicher Koexistenz‘ nebeneinander bestehen könnten. „Wenn Deutschland einmal vereint sein wird, jeder weiß, das wird kommen, niemand weiß wann – wird es nicht sein durch Krieg“, notierte er 1956, kurz vor seinem Tod. Im Juni 1950 schick-

te Brecht ein Memorandum an den in Berlin/West tagenden Kongress für kulturelle Freiheit, in dem er die Teilnehmer u.a. aufruft: „Lassen Sie uns doch alle gesellschaftlichen Systeme, an die wir denken mögen, zuallererst daraufhin untersuchen, ob sie ohne Krieg auskommen. Lassen Sie uns zuallererst um die Freiheit kämpfen, Frieden verlangen zu dürfen.“ Alle Regierungen, die den Krieg nicht diffamieren, sollten diffamiert werden, damit nicht „über die Zukunft der Kultur die Atombombe entscheidet“.

Im September 1951 verfasste Brecht den *Offenen Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller*, übergibt ihn der Tagespresse und verschickt ihn an zahlreiche Persönlichkeiten in Ost und West. In dem Brief bezog er sich auf eine Regierungserklärung Otto Grotewohls, des damaligen Ministerpräsidenten der DDR, vom 15. September, in der „die Wiederherstellung der völligen Souveränität Deutschlands“, die „Vereinigung des Landes“, der „Abschluß eines Friedensvertrages“ sowie der „Abzug aller Besatzungstruppen“ gefordert wurde. Brecht formulierte: „Werden wir Krieg haben? Die Antwort: Wenn wir zum Krieg rüsten, werden wir Krieg haben. Werden Deutsche auf Deutsche schießen? Die Antwort: Wenn sie nicht miteinander sprechen, werden sie aufeinander schießen.“ Weiterhin forderte er Freiheiten des Buches, des Theaters, der bildenden Kunst, der Musik und des Films, mit einer Einschränkung: „Die Einschränkung: Keine Freiheit für Schriften und Kunstwerke, welche den Krieg verherrlichen oder als unvermeidbar hinstellen, und für solche, welche den Völkerhaß fördern.“

Während die Westdeutschen im Gefühl „Wir sind wieder wer!“ sich in Italien vergnügten, von den Capri-Fischern trällerten, den Krieg – trotz der noch deutlich sichtbaren Ruinen – einfach vergessen hatten und von Umweltverschmutzung noch nichts wussten (und wissen wollten), bestand

Brecht weiterhin auf globalen Lösungen für den Frieden. Im Mai 1953 und ab Februar 1954 nahmen die USA wieder verstärkt die Atom- beziehungsweise Wasserstoffbomben-Versuche in den Bikini-Atollen und in Nevada auf. Brecht konstatierte in seiner Rede auf dem Friedenkongress in Berlin am 28. Mai 1954:

„Auf japanische und amerikanische Städte gehen seit Wochen radioaktive Regen nieder. Mit Furcht betrachtet die Bevölkerung Japans die Fischdampfer, die immer ihre Hauptnahrung gebracht haben. Denn das Meer und die Luft, jahrtausendlang ohne Besitzer, haben nun Herren gefunden, die sich das Recht anmaßen, nämlich das Recht, sie zu verseuchen. Die Gesundheit des Menschengeschlechts ist bedroht auf Jahrhunderte hinaus.“

Und in einer Notiz, die als Vorarbeit zur Rede gelten kann, hielt er fest:

„Je nach dem Wetter, das ihre Gelehrten nicht voraussagen vermögen, treiben die ungeheuren Wolken verpesteter Luft überallhin, selbst über das eigene Land. [...] Die Früchte des Wissens sind tödlich geworden, um so mehr, als die große Menge hilflos gemacht wird durch neue Unwissenheit, die von den Besitzern aller Mittel der Information (der Presse, des Radios, des Films, der Schulen und Universitäten) aufrechterhalten wird.“

Brecht forderte deshalb, dass die Millionen „in allen fünf Erdteilen“ von der ungeheuren Gefahr verständigt werden und deshalb – wenn schon die Atombomben als ‚unkonventionelle Waffen‘ verbrämend bezeichnet wurden – „zu unkonventionellen Mitteln der Verbreitung des Wissens“ greifen sollten. Die Symptome sind erkannt, die Mittel jedoch, sie zu beseitigen, leider nur schön klingende Vorschläge, die ebenso wenig durchzusetzen waren, wie auch ein Hippokratischer Eid der Physiker, wie ihn Galilei in seiner Schlussanklage in Aussicht stellte (wenn er nicht widerrufen hätte),

Hiroshima nach der Bombe (Foto: Hiroshima Panorama Project)



nicht die geringste Chance gehabt hätte, die Unterwerfung der Wissenschaft unter die Politik zu verhindern. Im Zweifelsfall machen ja alle mit (wie man sehr schön in der jetzigen Wirtschaftskrise sehen kann) und die Wenigen, die sich weigern, bleiben wie Oppenheimer auf der Strecke.

Auf dem letzten abc-Festival lernte ich den Fachmann für „Vermögenskultur“ Thomas Druyen kennen, der unterm entschiedenen Beifall des Publikums die Lösung für soziale Probleme vortrug: Wenn die Reichen und Superreichen, aber auch die Vermögenden in Sachen Kultur, Sport etc. die Löcher der Armut mit allem ihnen zur Verfügung stehenden ‚Vermögen‘ stopften, dann wäre unser System gerettet beziehungsweise wären die sozialen Unterschiede (weitgehend) ausgleichbar. Die aktuelle Krise bewies schnell das Gegenteil, denn selbst mit den Verlusten sind noch prächtige Gewinne zu machen – und was Brecht schon im Entwurf seines Dreigroschenfilms, der *Beule*, wusste: Die Reichen können nur dann wirklich reich bleiben, wenn es viele Arme gibt (die das aber nicht wissen und nicht wissen dürfen). Im Filmentwurf jedenfalls rettet diese Einsicht am Schluss die glückliche Verbindung von Verbrechen und Kapital, während die Armen ins Dunkel marschieren, wo man sie nicht mehr sieht.

Vierte Lektion (Ästhetisierung der Politik; 1918 bis 2009). Auch wenn die Forschung aus ideologischen Gründen – denn

das ‚epische Theater‘ mit seinen Verfremdungen musste ein marxistisches Produkt sein – hartnäckig leugnete, dass die *Trommeln in der Nacht* noch keineswegs die späteren ‚Techniken‘ aufwiesen, wüsste ich gern, was ich von einem Stück halten soll, das sich zum Beispiel in der Verlobungsszene einen außenstehenden Beobachter leistet, der das Geschehen, das er nicht versteht, nach dem Muster von billigen Liebesromanen kommentiert, das am Ende den ‚Held‘ Kragler alle möglichen Titel für das Stück aufzählen lässt, er anschließend den roten Mond abschießt, der nur ein Lampion war, und der falsche Mond in einen Fluss fällt, der kein Wasser hat. Brecht betonte immer wieder seine mangelnde Begeisterungsfähigkeit für Größe, Anstand, gutes Benehmen etc. und demonstrierte dies auch in der Öffentlichkeit mit Nachdruck, zum Beispiel, wenn er als noch fast jugendlicher Kritiker im Theater an den unmöglichsten Stellen laut lachte oder sich öffentlich mit Geistesgrößen wie Thomas Mann anlegte (was die Forschung natürlich als Ausdruck von Neid deutete; keine Red davon).

Das später so genannte epische Theater bedeutete nicht nur eine radikale Erneuerung des Theaterspielens, es hat auch seine gesellschaftspolitischen Aspekte. Das Theater der ‚Einfühlung‘, das Lessing in Deutschland durchsetzte, hatte im 18. und zum Teil auch noch im 19. Jahrhundert seine historische Berechtigung, ging es doch darum, die alte Standesgesellschaft abzulösen und

die Standesunterschiede zugunsten der Gleichheit aller Menschen aufzuheben. Auf raffinierte (und kaum bemerkte) Weise hat Lessing in der *Emilia Galotti* die Kritik an der höfischen Gesellschaft an der Figur des Prinzen demonstriert. Der Prinz, der nur Frauengeschichten im Kopf hat, ist unfähig, seinen Mini-Staat zu regieren und irgendwelche Verantwortung zu übernehmen, da er ja – als absoluter Herrscher – nicht zur Rechenschaft gezogen werden kann. Der Prinz ist keineswegs als Bösewicht oder als Schuldiger gezeichnet, sondern als jemand, der nie eine solche Stellung haben dürfte, weil ihm dafür alle Fähigkeiten abgehen. Auch der Prinz ist folglich ein Mensch wie du und ich und bedarf des von Lessing geforderten Mitleids, weil er ein Opfer einer überholten Gesellschaftsordnung wird.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts wird das Gleichheitsgebot aller Menschen, das die Französische Revolution (scheinbar) für immer durchgesetzt hatte, durch die neue ‚Klasse‘, die sie damals noch war, des Proletariats nämlich, fragwürdig und angesichts der Verelendung der Arbeiter geradezu zur Farce (schon Büchners ‚Held‘ Woyzeck lässt eine klassische Dramatik nicht mehr zu). Der Umbau des Kapitalismus des 19. Jahrhunderts in den Konsumkapitalismus des 20. Jahrhunderts (nach dem Muster von Henry Ford: „Jedem Mann sein eigenes Auto“) führte zum Massenkonsum, an dem auch die Arbeiterklasse (immer mehr) beteiligt wurde, die sich damit als Klasse auflöste, weil sie nicht mehr über die Arbeit und deren Produkte definiert war, sondern durch das, was sie leisten konnte. Die immer mehr die Märkte besetzende Reklame sorgte dafür, dass die Produkte zur Marke und mit der Marke identifiziert wurden. Man steuerte einen Ford, man ging in Reinhardts *Faust*, schnaubte ins Tempo und knabberte am Sarottimohr. Um die Marken durchzusetzen, war eine spezifische Ästhetik vonnöten, die suggerieren musste, dass

jeder das Produkt unbedingt haben musste und es sich – mit welchen Krediten und Rabatten auch immer – auch leisten konnte. Die Reklame setzte auf eine Ästhetik der ‚Gleichheit‘ aller Menschen, die es gesellschaftspolitisch gar nicht gab und nicht geben wird.¹

Der Rückgriff auf die klassische Ästhetik auf den immer globaler werdenden Märkten war es, der Brechts Skepsis herausforderte, auch als er noch wenig von den gesellschaftlichen Zusammenhängen wusste. Die marktschreierischen Titel am Ende von *Trommeln in der Nacht* zeugen davon. Um sich zu behaupten, musste man mitmachen, aber zugleich das Mitmachen durchschaubar machen. Verschärft aber wurden die neuen Marktgesetze dadurch, dass sich die Politik ihrer bediente, und dies vor allem durch die Nazis, die mit den klassischen Mustern in der Öffentlichkeit auftraten. Die Inszenierungen sind u. a. durch Joachim Fests Hitler-Film bekannt: Mittelgang, so dass Hitler durch die versammelten Massen schreiten konnte, erhöhter Platz zum Sprechen, lange Pausen, ehe die Reden begannen, ganz leiser, fast unhörbarer Beginn der Reden, alles auf den Einzelnen konzentriert – im Sinn des klassisch einfühlsamen Individuums, das angetreten ist, den Zuschauern die ‚Persönlichkeit‘ des Redners als ‚Führer‘ aufzudrängen, dass sie nicht mehr sahen, wie hässlich dieser Mann eigentlich war, weiterhin: ihnen das Denken auszutreiben, sie den Wortkaskaden bewusstlos auszuliefern, an dumpfe Gefühle zu appellieren und eine auf Gleichschaltung beruhende Gemeinschaft zu beschwören, mit der die klassische Forderung nach ‚Gleichheit‘ zu blutigem Hohn und übelster Menschenverachtung missriet. Walter Benjamin prägte

1 Wie sie funktioniert, lässt sich an der Einführung des Handy zeigen: Wer heute keins hat, gilt als realitätsferner Exot; dafür wird aber – durch in den meisten Fällen völlig idiotische Kommunikation – das Geld aus dem Fenster geworfen und das Überwachungssystem von Menschen mit der totaler Tendenz ausgebaut; aber das interessiert niemanden.

für das ‚Phänomen‘ in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz den Begriff der „Ästhetisierung der Politik“. Kurz: Im 20. Jahrhundert verkam die klassische Ästhetik zur furchtbaren Farce, die mit Versprechungen arbeitete, die angeblich ‚verwirklicht‘ werden sollten und doch nur riesige Leichen- und Trümmerhaufen hinterließen.

Brechts Ästhetik ist folglich eine durchaus ‚verbindliche‘ Reaktion auf den Konsumkapitalismus und die Ästhetisierung der Politik in der industriellen Massengesellschaft, die das Individuum realiter mehr oder minder auslöscht, ihm aber ideologisch vormacht, doch selbstständig zu sein und aus vorgegebener allgemeinemenschlicher Freiheit zu entscheiden, eine Illusion, die durch jede Mode, jede Reklame, jeden Starkult etc. etc. täglich widerlegt wird. Diese Ästhetik verführt, wie es die selbsternannten Führer als Verführer historisch und mit furchtbaren Folgen dokumentiert haben: Sie hat historisch jedes Recht verloren, wird aber immer noch ausgiebig gepflegt. Wie verbindlich diese Verführungen sind, beweist Brechts Beobachtung, als er aus dem Exil wieder nach Europa kam: „Die Beschädigung an den Theatergebäuden ist heute weit auffälliger als die an der Spielweise. Dies hängt damit zusammen, daß die erstere beim Zusammenbruch des Naziregimes, die letztere aber bei seinem Aufbau erfolgte. So wird tatsächlich jetzt noch von der ‚glänzenden‘ Technik der Göringtheater gesprochen, als wäre solch eine Technik übernehmbar, gleichgültig, auf was da ihr Glanz gefallen war.“ Wie lange es dauerte, ehe der Brüllton eines Goebbels oder Hitler, der den meisten Deutschen offenbar in ‚Fleisch und Blut‘ übergegangen war, endlich beseitigt war, beweisen alle Wochenschauen nach dem Krieg (ob West oder Ost) und vor allem der doch noch errungene ‚Endsieg‘ in Bern 1954, als die deutsche Fußballelf Weltmeister wurde. Herbert Zimmermann brüllte beim dritten Tor und beim Abpfiff so, als habe er seinen Reporterstand mit der Propagandazentrale

von Goebbels verwechselt. Der unsägliche Film, den Sönke Wortmann unter allgemeinem Beifall – auch des damaligen Bundeskanzlers Gerhard Schröder (SPD) – 2003 gedreht hat, setzte diese Ästhetik bruchlos fort. Im Übrigen ist die Reportage auch als Hörbuch zu haben; sie dauert 105 Minuten und wurde am 9. Januar 2009 auf den Markt gebracht: gute Einfühlung!

Einzulösen ist noch der Titel meines Beitrags. Es handelt sich um die Schlusssätze des *Offenen Briefs an die deutschen Künstler und Schriftsteller* vom September 1951, aus dem ich schon oben zitiert habe: „Das große Carthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten.“

Eine ausführlichere Fassung dieses Textes wird 2010 in einer der Schriftenreihen der Evangelischen Akademie Baden, Bad Herrenalb, erscheinen. Sie enthält noch zwei weitere Lektionen (ich weiß, dass solche Begriffe in Deutschland verpönt sind), und zwar zum 17. Juni und zur ‚planmäßigen Verschrottung‘ (Originalton BB) der Künstler in der DDR.

Prof. Dr. Jan Knopf leitet die Arbeitsstelle Bertolt Brecht an der Universität Karlsruhe.
jan.knopf@kit.edu

LIEDER DER DEUTSCHEN

Bertolt Brechts „Kinderhymne“ als Gegenentwurf zum „Deutschlandlied“ und zur „Becher-Hymne“

Von Gerhard Müller

„Die Geschichte der Staaten sowie das jeweilige nationale Selbstverständnis spiegeln sich in N[ationalhymnen] wider, zu denen Königshymnen, patriotische Volkslieder, Stücke aus Bühnenwerken mit nationalen Stoffen, Militärmärsche, religiöse Hymnen sowie Freiheits- und Revolutionshymnen erhoben wurden.“ So ein maßgebliches Musiklexikon¹, und in einem Aufsatz „Das Lied der Deutschen“ im *Deutschunterricht* heißt es weiterführend: „Das sog. ‚Deutschland-Lied‘ ist ein Text, dessen Leben und Wandel unter den Deutschen über den Text selbst, aber auch über die Deutschen Aufschluß gibt. Die Geschichte dieses Liedes verknüpft sich vielfältig mit der politischen Geschichte Deutschlands, mit verhängnisvollen politischen Irrtümern und Fehlern, mit Neuaufbau und wiedererwachendem Selbstbewußtsein.“²

In dieser kleinen Studie soll den historischen und politischen oder gar den juristischen Fragen nicht nachgegangen werden – hierzu ist auch schon einiges gesagt worden³ –,

sie seien höchstens, sofern nötig, gestreift. Es soll vielmehr auf die literarischen und sprachlichen Mittel aufmerksam gemacht werden, deren sich Hoffmann von Fallersleben und dann über einhundert Jahre später Bertolt Brecht bedienten. Zugleich ist an Johannes R. Becher zu erinnern, dessen Lied *Auferstanden aus Ruinen* 1949 zur Nationalhymne der DDR wurde. Bechers Hymne, viel stärker aber Brechts *Kinderhymne*⁴ sind anspielungsreiche Varianten, geistreiche Umformungen von Hoffmanns von Fallersleben *Lied der Deutschen*; und so wie sich auch Becher auf das *Lied der Deutschen*

Gedanken zum Deutschlandlied (Nachdruck aus der Zeitschrift zum Verständnis des Judentums: Tribüne, Heft 108/Dez. 1988).

- 4 Vgl. Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften*; Stuttgart 1984, S. 176 f., und den Kommentar desselben Autors in Band 12 der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Bertolt Brechts: *Sammlungen 1938–1956*; Frankfurt am Main/Berlin (DDR) 1988, S. 441 f.

Spätere Anmerkung: Siehe Band 23 dieser Ausgabe: *Schriften* 3, erschienen 1993, S. 499: Friedrich Wolf hatte 1952 dem Deutschen Pädagogischen Zentralinstitut vorgeschlagen, zwei Gedichte Brechts, u. a. die *Kinderhymne*, in die Lesebücher der 3. Klasse aufzunehmen. Vgl. auch Band 27: *Journale* 2, erschienen 1995, S. 181 f. bzw. 475: Brechts Kritik aus dem Jahr 1943 an dem Beitrag *Deutsche Lehre* J. R. Bechers in der *Internationalen Literatur* und seine Notiz zu einem „Bericht über die Ausrottung der Juden in Polen. [...] Alle diese Redensarten einer pffiffigen salesmanship von ‚deutscher Wissenschaft‘, ‚deutschem Gemüt‘, ‚deutscher Kultur‘ führen unhinderbar zu diesen ‚deutschen Schandtaten‘. Gerade wir sind die Rasse, die den Anfang damit machen sollten, unser Land das Land Nummer 11 zu nennen und basta. Deutschland muß sich nicht als Nation emanzipieren, sondern als Volk, genauer als Arbeiterschaft.“

1 Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Zweiter Band; Wiesbaden/Mainz 1979, S. 198.

2 Winrich de Schmidt, in: *Diskussion Deutsch*, XIII, Heft 67/Okt. 1982, S. 425–435, hier S. 425.

3 Vgl. etwa Helmut Berschin, *Deutschland – ein Name im Wandel. Die deutsche Frage im Spiegel der Geschichte*; München/Wien 1979, S. 66–70; de Schmidt (wie Anm. 2); Sabine Schutte (wie Anm. 5) oder neuerdings vor allem die Broschüre der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft (GEW) Hessen: *Argumente gegen das Deutschlandlied. Handreichungen und Materialien zur Geschichte und Gegenwart eines Liedes*; Frankfurt am Main 1989 (Selbstverlag), hier insbesondere den Aufsatz Benjamin Ortmeiers,

bezieht, trägt Brecht später in seine Hymnenversion Anspielungen auf Bechers Text ein. Ein letzter Vorgriff: Auch in der Musik Hanns Eislers (der ja sowohl Bechers als auch Brechts Lied vertont hat) gibt es eine Fülle von Zitaten, Verweisen gleichfalls auf jeweils beide Vorgänger, Hoffmann/Haydn und Becher/Eisler.⁵

Zunächst seien die Texte der Lieder von Hoffmann von Fallersleben und von Brecht im Wortlaut wiedergegeben:

Das Lied der Deutschen

Deutschland, Deutschland über alles,
Über alles in der Welt.
Wenn es stets zu Schutz und Trutze
Brüderlich zusammenhält.
Von der Maas bis an die Memel,
Von der Etsch bis an den Belt,
Deutschland, Deutschland über alles,
Über alles in der Welt!

Deutsche Frauen, deutsche Treue,
Deutscher Wein und deutscher Sang
Sollen in der Welt behalten
Ihren alten, schönen Klang,
Und zu edler Tat begeistern⁶
Unser ganzes Leben lang –
Deutsche Frauen, deutsche Treue,
Deutscher Wein und deutscher Sang!

Einigkeit und Recht und Freiheit,
Für das deutsche Vaterland!
Darnach laßt uns alle streben
Brüderlich mit Herz und Hand.
Einigkeit und Recht und Freiheit
Sind des Glückes Unterpfand –
Blüh im Glanze dieses Glückes,
Blühe, deutsches Vaterland!

Kinderhymne

Anmut sparet nicht noch Mühe
Leidenschaft nicht noch Verstand.
Daß ein gutes Deutschland blühe
Wie ein andres gutes Land.

Daß die Völker nicht erleben
Wie vor einer Räuberin
Sondern ihre Hände reichen
Uns wie anderen Völkern hin.

Und nicht über und nicht unter
Andern Völkern wolln wir sein
Von der See bis zu den Alpen
Von der Oder bis zum Rhein.

Und weil wir dies⁷ Land verbessern
Lieben und beschirmen wir's
Und das liebste mag's uns scheinen
So wie anderen Völkern ihrs.

August Heinrich Hofmann von Fallersleben schrieb sein Gedicht 1841 im Zuge der nationalen Strömung, die nach der ein Jahr zuvor erlebten „Rheinkrise“ erwacht war. Es steht im Umkreis der Rheinlieder wie Nikolaus Beckers volkstümlich gewordenes Gedicht *Der deutsche Rhein* oder Max Schneckenburgers *Wacht am Rhein*.⁸

5 Sabine Schutte, *Nationalhymnen und ihre Verarbeitung. Zur Funktion musikalischer Zitate und Anklänge*; in: *Hanns Eisler*; Berlin 1979, 2. Auflage, S. 208–217 (= Argument-Sonderbände, 5).

6 Textgestalt nach der heute üblichen und auch für die Gesangsfassung geltenden Form. In der Vorlage, die Jost Hermand für seine Anthologie *Der deutsche Vornähe. Texte und Dokumente* berücksichtigt hat (Stuttgart 1967, S. 127), lauten die fünfte und die sechste Zeile der ersten Strophe: „Von der Maas bis zu der Memel,/Von der Etsch bis zu dem Belt“ und die fünfte Zeile der zweiten Strophe: „Und zu edler Tat begeistere“. Dort ist die fünfte Zeile der letzten Strophe auch kursiv gedruckt, der Titel verkürzt. In der Handschrift Hoffmanns sowie im Erstdruck des Gedichtes, in der Sammlung *Deutsche Lieder aus der Schweiz*, 1843, Nachdruck: Hildesheim 1975, lautet der Titel *Das Lied der Deutschen*. Einige Gedichte waren vorab als Einzeldruck erschienen.

7 In einer anderen Lesart: „dieses“ (Große Berliner und Frankfurter Ausgabe, wie Anm. 4, S. 295; hier nach dem Druck der *Kinderlieder* aus dem Jahr 1952; „dies“ nach dem Druck der *Neuen Kinderlieder* aus dem Jahr 1953 (s. Anm. 4, S. 303).

8 Vgl. Hermand (wie Anm. 6), S. 128 ff., 375. In seinen Memoiren *Mein Leben* (Hannover 1868) gibt Hoffmann eine lobende Äußerung seines Verlegers Campe wieder: „Wenn es [das Gedicht] einschlägt, so kann es ein Rheinlied werden.“ Campe ließ unverzüglich setzen, „mit der Haydn'schen Melodie in Noten, zugleich mein Bildniß“.

Volkstümlich auch das *Lied der Deutschen*, im Aufbau der Volksliedstrophe (hier in einer erweiterten Form) und in der Sprachgebung. Besonders hervorzuheben sind die Wortwiederholungen und die Zwillingsformeln: „Deutschland, Deutschland ...“, „deutsche – deutscher“, „blüh – blühe“, auch „über alles“ kehrt wieder (2. Zeile), beide Fügungen dann nochmals am Ende der ersten Strophe. Eindringlichkeit, Feierlichkeit und eine gewisse Weihestimmung werden damit erreicht, verstärkt durch die Paarformeln „Schutz und Trutz(e)“, „Herz und Hand“, außerdem durch die Alliterationen: „Maas – Memel“, „Leben lang“, „Glanze dieses Glückes“. Besonders auffällig ist indessen die Betonung des Wortes *deutsch* bzw. *Deutschland*⁹: Einschließlich der Überschrift kommt es 15mal in dem Lied vor. Hier wird die Wiederholung zur Beschwörung, zur Bekräftigung des patriotischen Geistes, den das Lied birgt, und der nationalen Einheit, der es dienen soll. *Deutsch* und *Deutschland* werden hier zum schwarzrotgoldenen Banner, vor allem in der emphatischen Wiederholung am Beginn der zweiten Strophe, in der Quadriga „Deutsche Frauen, deutsche Treue,/ Deutscher Wein und deutscher Sang“.¹⁰ Hier ist *deutsch* mehr als ein Attribut zur Bezeichnung der Herkunft, des Örtlichen – hier wird es zu einem Wort, das Eigenschaften ausdrückt, Merkmale der Güte, Werte.

Zu erinnern ist an einen Eintrag im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm unter dem Stichwort *deutsch*, verfaßt von Wilhelm Grimm um 1857. Die Grimms waren ja ebenso wie Hoffmann von Fallers-

leben Anhänger und Mitstreiter jener fortschrittlichen bürgerlichen patriotisch-demokratischen Strömung um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die auf die geschichtliche und geistige Entwicklung Deutschlands einen ungemein starken und produktiven Einfluß ausübte. Von heute aus nimmt sich manches freilich bedenklich aus. Im *Deutschen Wörterbuch*¹¹ also heißt es unter Ziffer 2: „*deutsch* bezeichnet das edle und treffliche, und diese Bedeutung wurzelt in der unauslöschbaren Liebe der Deutschen zu ihrem Vaterland und in dem Gefühl von dem Geist, der es belebt. Ein *deutscher Mann* ist ein tüchtiger, redlicher, tapferer. *deutsche Treue* soll nie gebrochen werden. Ein *deutsches Gemüt* ist ein tiefes, wahrhaftes. [...]“

Ist Hoffmanns Gedicht einerseits eine Ermahnung an die Deutschen, sich zu einigen und „brüderlich mit Herz und Hand“ zusammenzustehen, ausgedrückt insbesondere durch den Adhortativ „laßt uns“, so ist es andererseits auch ein Preislied, und hier ist zurückzugehen bis ins hohe Mittelalter, bis zu Walther von der Vogelweide nicht minder berühmtem *Preis der Deutschen*: „Irsult sprechen willekommen“.¹² Manche Gemeinsamkeiten sind zu beobachten.

11 Band II; Leipzig 1860, Spalte 1045; vgl. Berschin (wie Anm. 3), S. 63. – Vor einigen Monaten hat die *Zeit* (12. 2. 1988, S. 12) für die heutige Sprache der Politik eine ähnliche Beobachtung gemacht: Einer ihrer Glossisten hatte einer Äußerung des CDU-Politikers Rudolf Seiters, die das fragliche Adjektiv ohne erkennbares Motiv in Fügungen wie „deutsche Öffentlichkeit“ und „deutscher Bundeskanzler“ hervorhob, diese Bedeutungswandlung angemerkt: „Deutsch – das ist wohl als Steigerung gedacht.“ – Grundsätzlich ist noch hinzuweisen auf Klaus-Hinrichs Roths große Studie „*Deutsch*“, *Prolegomena zur neueren Wortgeschichte*; München 1978.

12 *Deutsche Dichtung des Mittelalters*, hrsg. von Friedrich v. der Leyen; Frankfurt am Main 1962, S. 271 f.; vgl. de Schmidt (wie Anm. 2), S. 428. – Spätere Hinweise: Vgl. Walther von der Vogelweide, *Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*. Ausgewählt und übersetzt von Peter Wapnewski; Frankfurt am Main 1965, S. 26 ff.; im Kommentar (S. 223 f.) führt der Herausgeber aus: „Dieses in ungezählten Anthologien und Lesebüchern unter

9 Vgl. de Schmidt (wie Anm. 2), S. 430.

10 Zu der volkstümlich-sprichwörtlichen Formel „Wein – Wein – Gesang“ und ihrer reichen Überlieferung siehe Wolfgang Mieder: *Wer nicht liebt Wein, Wein und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang. Zur Herkunft, Überlieferung und Verwendung eines angeblichen Luther-Spruches*; in: *Muttersprache*, XCIV (1983), Sonderheft, S. 68–103, hier S. 92. Hoffmann von Fallersleben zitierte diesen Spruch auch in anderen seiner Gedichte.

Ir sult spreken willekomen:
der iu maere bringet, daz bin ich.
[...]

Ich wil tiuschen frouwen sagen
solch iu maere daz si beste baz
al der werlte suln behagen:
ane groze miete tuon ich daz.
[...]

Ich han lande vil gesehen
unde nam der besten gerne war:
[...]
tiuschiu zucht gat vor in allen.

Von der Elbe unz an den Rin
und her wider unz an Ungerlant
mugen wol die besten sin,
die ich in der werlte han erkant.
kann ich rehte schouwen
guot gelaz unt lip,
sem mir got,
so swüere ich wol daz hie diu wip
bezzet sint danne ander frouwen.

Wälschez volk ist gar betrogen
si enkünnen eren nicht began.
tiusche man sint wol gezogen,
rechte als engel sint diu wip getan.
tugent und reine minne,
swer die suochen will,
der sol komen in unser lant: da ist wünne vil:
lange müeze ich leben dar inne!

dem Titel ‚Deutschland über alles‘ verbreitete Lied verdankt seine Berühmtheit einem Mißverständnis: dem Glauben nämlich, es sei so etwas wie die deutsche Nationalhymne des Mittelalters, und sein Dichter wäre mithin der Hoffmann von Fallersleben um 1200 gewesen. Das ist falsch.“ Wapnewski versteht *Ir sult spreken willekommen* als Bittgedicht, als Frauenpreis und als Verteidigungsgesang gegen „Scheltstrophen provenzalischer Troubadours“. Unter dem Titel *Preislied* hat Heinz Mettke diese Strophen ediert: *Altdeutsche Texte*; Leipzig 1970, S. 185. Walthers Gedichte sind in etlichen Handschriften überliefert. Die beiden ersten Zeilen der letzten Strophe so nur bei von der Leyen. Dieser erwähnt auf S. 272, das Lied sei „gerichtet gegen ein Schmählied des Troubadours Pierre Vidal“.

„Das sog. Preislied (ir sult spreken willekomen 56, 14, das Heinrich Hoffmann v. Fallersleben als Grundlage für sein ‚Lied der Deutschen‘ diente) kombiniert beide [= Sangspruchdichtung und Minnesang] als werbendes Beweisstück seiner Kunst.“ Siehe *Lexikon Literatur des Mittelalters*. Band 2; Stuttgart/Weimar 2002, S. 445.

Ihr sollt mir ein Willkommen sagen:¹³
denn der Euch Neues bringt, das bin ich!

Ich will deutschen Frauen
solches Loblied singen,
daß sie umso strahlender vor aller Welt
[dastehen werden.]

Und ich will nicht groß belohnt werden.
Ich habe viele Länder bereist
und mich bemüht, die Besten
[kennenzulernen].
Deutsche Lebensart und Bildung übertrifft
[sie alle.]

Von der Elbe bis an den Rhein
und wieder hierher bis an Ungarns Grenze
da leben gewiß die Besten,
die ich je fand in der Welt.
Versteh ich mich recht auf die Beurteilung
von gutem Benehmen und Schönheit –
bei Gott, ich möchte wohl schwören,
daß hier die Frauen
besser sind als anderwärts.

Das welsche Volk ist gar verblendet,
sie verstehen sich nicht auf Ehre.
Deutsche Männer sind wohlgebildet,
und recht wie Engel sehen die Frauen aus.
Wer Reinheit des Wesens und der Liebe
[finden will],
der möge in unser Land kommen: da ist alle
Möchte ich ewig darin leben! [Herrlichkeit!]

Dieses *Preislied*, resümierte Helmut de Boor¹⁴, ist „das erste Lied, in dem das Wort *deutsch* den bewußten Klang nationalen Stolzes hat, das stammhaft Gegliederte zur Einheit zusammenfaßt und es zugleich gegen das Fremde abgrenzt [...]“.

Nach seinem Entstehen im Jahre 1841 wurde Hoffmanns Lied nicht gleich so populär, wie er es sich wünschte; erst viel später erhielt es den Rang, der ihm noch heute zukommt. „Vor 1866 galt als Nationalhymne das Lied

13 Spätere Ergänzung: Neuhochdeutsche Übertragung nach Wapnewski (siehe vorige Anm.), S. 27 f.

14 Siehe *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zweiter Band: Die höfische Literatur*; München 1969, S. 299. Spätere Anmerkung.

„Was ist des Deutschen Vaterland“; auch das Lied „Stimmt an mit hellem hohen Klang“ trug den Charakter einer Volkshymne. Bei Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges 1870 wurde „Die Wacht am Rhein“

zur deutschen Volkshymne („Es braust ein Ruf wie Donnerhall“). Später nahm mehr und mehr das Lied „Deutschland, Deutschland über alles“ die Stellung der deutschen Nationalhymne ein. Durch Verordnung des Reichspräsidenten [Friedrich Ebert] vom 11. August 1922 wurde es zur offiziellen Nationalhymne erhoben.¹⁵

Nebenbei, um ein wenig Farbe ins Bild zu bringen, sei eine weitere Stelle aus diesem älteren *Brockhaus*-Band zitiert¹⁶:

In Preußen galt als Nationalhymne 1820–40 die Hymne „Borussia“, gedichtet von G. R. Duncker [...]. Dieser nie recht volkstümlich gewordene Gesang wurde verdrängt durch „Heil dir im Siegerkranz“. [...] Ein anderes preuß. Nationallied ist das „Preußenlied“, Ich



bin ein Preuße. Von den Nationalliedern der anderen deutschen Länder seien genannt das „Bayernlied“ („Bayern, mein Heimatland“, gedichtet von Fr. Beck, vertont von Fr. Lachner (1848), „Lied der Bayern“ („Gott mit dir, du Land der Bayern“) [...] und das ehem. württemb. Nationallied „Preisend mit viel schönen Reden“).

Eine letzte Bemerkung zum *Lied der Deutschen*, bezogen auf seine Behandlung der nationalen Frage. Das *über alles* („über alles in der Welt“) übt ja bis heute eine Irritation aus. Jost Hermand nennt mit Recht diese beiden Wörter ambivalent; sie liegen auf der Grenze zwischen echtem und falschem Patriotismus.¹⁷ Nicht ohne Grund konnte später der Germanist Herbert Cysarz, gleich ob in Verblendung oder in grimmiger, der Naziideologie verfallener Teutomanie, schreiben, Hoffmann von Fallersleben habe „uns [...] das Lied Großdeutschlands geschenkt“.¹⁸

17 *Der deutsche Vormärz* (wie Anm. 6), S. 376, 125.

18 *Die deutsche Einheit im Schrifttum*; in: *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*. Fünfter Band; Stuttgart/Berlin 1941, S. 436. – Über die Verwendung, die Okkupation des *Deutschlandlied* durch die Nazis muss hier nichts weiter gesagt werden. Es wurde bekanntlich mit dem *Horst-Wessel-Lied* gesungen und auch veröffentlicht, so etwa in dem Schulbuch *Liederbuch für Volksschulen*. Land Hessen und Regierungsbezirk Wiesbaden. Erster Teil; Leipzig 1941, S. 91: Kapitel „Die Fahne hoch“; das *Deutschlandlied* in Es-dur, das *Horst-Wessel-Lied*, direkt dahinter, in B-dur.

Spätere Anmerkung: Siehe dazu Peter Reichel (wie Anm. 15), S. 39: „Die vormärzliche Hymne konnte eben auch im Sinne der völkisch-nationalistischen Ideologie in Anspruch genommen werden. [...] Am

15 *Der Große Brockhaus*. Dreizehnter Band; Leipzig 1932, S. 201; vgl. *Brockhaus-Riemann* (wie Anm. 1), S. 198. Zur förmlichen Erhebung des *Lieds der Deutschen* zur Nationalhymne in der Weimarer Republik siehe die GEW-Broschüre (wie Anm. 3), S. 22; so bestimmte etwa auch ein Erlass des Reichswehrministers Geßler, daß sie „im Zeitmaß 80 Schritt in der Minute“ und „in Es-Dur“ zu spielen sei. Siehe auch de Schmidt (wie Anm. 2), S. 434 f.

Spätere Anmerkung: Informativ ist Peter Reichels vor einigen Jahren erschienene Abhandlung *Schwarz-Rot-Gold. Kleine Geschichte deutscher Nationalsymbole nach 1945*; München 2005 (nachgedruckt von der Bundeszentrale für politische Bildung), S. 32 ff. das Kapitel *Deutschlandlied und DDR-Hymne*, hier S. 36: „Die Kaiserhymne [Heil dir im Siegerkranz] ist durch das Deutschlandlied nach und nach abgelöst worden. Es wurde beispielsweise 1890 bei der Übergabe Helgolands gesungen und 1901 bei der Einweihung des Bismarckdenkmals vor dem Reichstag. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs gehörte es mit Ludwig Uhlands *Lied vom guten Kameraden* bereits zu den populärsten politischen Liedern. Seine bis heute nachwirkende nationalistisch-aggressive Umdeutung erhielt es im Ersten Weltkrieg.“

16 *Der Große Brockhaus* (wie Anm. 15), ebd. – Siehe die obige Reproduktion des typischerweise *Deutschland, Deutschland über alles* genannten Stichworts (ebenda, Band 4, S. 710).

Die patriotische Bewegung im Deutschland des 19. Jahrhunderts war zwiegesichtig: Es gab diejenigen, die das Deutschtum mehr betonten und den Chauvinismus streiften (Arndt, Jahn u. a.), es gab daneben diejenigen, die eher die Gleichheit aller Menschen und das Weltbürgerliche im Auge hatten (Börne, Heine u. a.). Es gab die Wartburgfeier der Burschenschaften im Jahre 1817, bei der „undeutsche“ Bücher verbrannt wurden. Das Entsetzen Heines darüber („Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, / Verbrennt man auch am Ende Menschen“¹⁹) ist nach dem 5. Mai 1933 in besonders schrecklicher Erinnerung. Wie sehr beide Haltungen jedoch in eines verwoben waren, zeigt gerade auch ein Aufsatz des jungen Friedrich Engels, um 1840 entstanden, der die angesprochene ambivalente Natur des damaligen Nationalgefühls ausdrückt; es war die Zeit der „Rheinkrise“²⁰:

[...] Solange die Zersplitterung unseres Vaterlandes besteht, so lange sind wir politisch Null, so lange sind öffentliches Leben, ausgebildeter Konstitutionalismus, Preßfreiheit [...] alles fromme Wünsche, deren Ausführung immer halb bleiben wird; darnach strebt also und nicht nach Exstirpation der Franzosen! [...] Wir wollen heimjagen, woher sie gekommen

Ende, als Hitler-Deutschland fast ganz Europa besetzt und sich weit über die ursprünglich als Sprachgrenze verstandenen geographischen Markierungen Maas und Memel, Etsch und Belt ausgedehnt hatte, sangen Wehrmachtssoldaten im sogenannten *Panzerjägerlied* die Verse „Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt, stehen deutscher Männer Söhne gegen eine ganze Welt.“

19 Aus dem Drama *Almansor*; spätere Anmerkung.

20 Der „welsche“ Erbfeind; in: *Der deutsche Vormärz* (wie Anm. 6), S. 139–142, hier S. 142. – Spätere Anmerkung: Helmut Hirsch vermerkt in seiner Monographie *Friedrich Engels. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*; Reinbek: Rowohlt 1968, S. 15 f.: „Dem territorialen Nationalismus entsprachen die kulturellen und innenpolitischen Forderungen. [...] Eines Tages würde er hinsichtlich der verlorenen Provinzen und des deutschtümelnden Purismus anders denken. Bald aber kam eine andere Wandlung. Von der Dichtkunst zog es ihn zur Denkkunst, vom Jungen Deutschland zum Junghegelianismus.“



Feldpostkarte, Erster Weltkrieg

sind, alle die verrückten ausländischen Gebräuche und Moden, alle die überflüssigen Fremdwörter; wir wollen aufhören, die Narren der Fremden zu sein, und zusammenhalten zu einem einigen, unteilbaren, starken – und so Gott will, freien deutschen Volk.

Brechts Gedicht *Kinderhymne*, entstanden 1950²¹, ist in allen Fasern auf das *Deutschlandlied*, die frühere *Kaiserhymne*, bezogen (*Kaiserhymne* wegen der Haydn'schen Melodie, die auch seinem, Haydn, Streichquartett C-Dur op. 76/3, dem *Kaiserquartett*, vorkommt und die der alten österreichischen Hymne „Gott erhalte Franz, den Kaiser“, 1797, unterlegt war²²). Unmittelbarer Anlaß war die faktische Einführung des *Deutschlandlieds* in der Bundesrepublik Deutschland. Bei einer Kundgebung im Berliner Titaniapalast hatte Adenauer überraschend die dritte Strophe des *Deutschlandlieds* angestimmt und damit – in der Situation der Debatte., welche Hymne für die Bun-

21 Knopf, 1984 (wie Anm. 4), und 1988 (wie Anm. 4); Schutte (wie Anm. 5), S. 210.

22 Brockhaus/Riemann (wie Anm. 1).



Briefmarke der Deutschen Bundespost, 1991

desrepublik zu wählen sei – eine faktische Vorentscheidung getroffen. Bundespräsident Heuss – er hatte als Hymnentext ein Gedicht Rudolf Alexander Schröders favorisiert – stellte seine Vorbehalte schließlich zurück und gab 1952 seine Zustimmung.²³ Brechts „anspielungsreiches Gegenlied zur durch den Faschismus korrumpierten ehemaligen [deutschen] Nationalhymne“ ist aber zugleich auch eine Reaktion auf die sog. Becher-Hymne, die Nationalhymne der Deutschen Demokratischen Republik, die ein Jahr zuvor entstanden und sanktioniert worden ist. Im Oktober 1949 war

Johannes R. Becher von Wilhelm Pieck brieflich aufgefordert worden, den Text für „eine Hymne der Republik“ zu verfassen²⁴. „Der 1. Vers sollte die Demokratie in Verbindung mit der Kultur haben. Der 2. Vers die Arbeit in Verbindung mit dem Wohlstand des Volkes. Der 3. Vers die Freundschaft mit den Völkern in Verbindung mit dem Frieden. Der Refrain sollte die Einheit Deutschlands zum Inhalt haben.“ Bereits wenige Tage danach wandte sich Becher mit einem Textvorschlag an den Komponisten Ottmar Gerster, später aber ergab sich die Zusammenarbeit mit Hanns Eisler. Anfang November 1949 schon fiel die Entscheidung. Das Politbüro der SED und danach der Ministerrat und die Volkskammer der DDR stimmten dem Text und der Komposition Eislers zu; der Vorabdruck der Hymne *Auferstanden aus Ruinen* erschien am 6. November 1949 im *Neuen Deutschland*.²⁵ Zur Erinnerung der Wortlaut²⁶ des hierzulande früher „Spalterhymne“ titulierten Liedes:

Auferstanden aus Ruinen
und der Zukunft zugewandt,
Laß uns dir zum Guten dienen,
Deutschland, einig Vaterland.
Alte Not gilt es zu zwingen,
Und wir zwingen sie vereint,
Denn es muß uns doch gelingen,
Daß die Sonne schön wie nie
Über Deutschland scheint.

23 Schutte (wie Anm. 5), S. 209 f.; vgl. die Materialien in der Broschüre der GEW Hessen (wie Anm. 3), S. 5 ff., 27 ff., und das *Arbeitsheft Schulfernsehen: Materialien zur Geschichte der deutschen Nationalhymne* von Lothar Wolf u. a.; Berlin: Colloquium Verlag 1990. – Heuss stellte am 1. Januar 1951 die von Schröder verfaßte und von Hermann Reutter vertonte Hymne vor, auch sie durchaus eine Kontrafaktur zum belasteten *Deutschlandlied*: „Land des Glaubens, deutsches Land / Land der Väter und der Erben / Uns im Leben und im Sterben / Haus und Herberg, Trost und Pfand, / Sei den Toten zum Gedächtnis / Den Lebend'gen zum Vermächtnis [...]. Land der Hoffnung, Heimatland [...]. / Land der Liebe, Vaterland [...].“ Zitiert nach dem *Archiv der Gegenwart. Deutschland 1949 bis 1999*; St. Augustin 2000, Band 1.

1991 wurde, in einem Schreiben des Bundespräsidenten an den Bundeskanzler das „Deutschlandlied“, und zwar dessen dritte Strophe, zur „Nationalhymne für das Deutsche Volk“ bestimmt. Aus konservativer Sicht ganz zustimmend Werner Weidenfeld/Karl-Rudolf Korte (Hrsg.), *Handwörterbuch zur deutschen Einheit*; Frankfurt am Main: Campus Verlag/Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2. Aufl., 1992, S. 503 f. Im selben Jahr widmete man Hoffmann und seinem Text eine Sonderbriefmarke (siehe Abbildung).

24 Johannes R. Becher, *Gedichte 1949–1958*; Berlin/Weimar 1973, S. 578 ff.

25 Ebenda, S. 581 f.

26 Becher (wie Anm. 25), S. 61; vgl. etwa noch im Liederbuch des Ostberliner Parteiverlags (Dietz): *Mit Gesang wird gekämpft. Lieder der Arbeiterbewegung*; Berlin (DDR) 1967, S. 7 f. (Abb. siehe nächste Seite) – Spätere Anmerkung: Hanns Eisler sagte in einem Interview rückblickend zudem: „Mir gefiel besonders die Zeile ‚daß die Sonne schön wie nie über Deutschland scheint‘, das, finde ich, ist eine besonders schöne Zeile. Das ermunterte mich auch, dieses Gedicht zu komponieren.“ In: *Erinnerungen an Johannes R. Becher*, hg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv (Deutsche Akademie der Künste zu Berlin); Frankfurt am Main 1974, S. 343.

Glück und Friede sei beschieden
 Deutschland, unsrem Vaterland!
 Alle Welt sehnt sich nach Frieden!
 Reicht den Völkern eure Hand.
 Wenn wir brüderlich uns einen,
 Schlagen wir des Volkes Feind.
 Laßt das Licht des Friedens scheinen,
 Daß nie eine Mutter mehr
 Ihren Sohn beweint!

Laßt uns pflügen, laßt uns bauen,
 Lernt und schafft wie nie zuvor,
 Und der eigenen Kraft vertrauend
 Steigt ein frei Geschlecht empor.
 Deutsche Jugend, bestes Streben
 Unsres Volks in dir vereint,
 Wirst du Deutschlands neues Leben,
 Und die Sonne, schön wie nie,
 Über Deutschland scheint.

Auch dieses Gedicht ist ein wirkliches Lied, sangbar, in der einfachen, hier nur wenig modifizierten, einer langen Tradition verpflichteten Volksliedstrophe geschrieben. Schnell ist ersichtlich, wie Piecks Hinweise von Becher aufgenommen worden sind (wenn auch in der Reihenfolge vertauscht): „Arbeit“ und „Wohlstand“ – hier in der dritten Strophe, „Freundschaft mit den Völkern“ und „Frieden“ – hier in der zweiten Strophe, sie ist ein wirkliches Gegenstück zum *Lied der Deutschen*. Das Wörtchen *brüderlich* verbindet beide Hymnen, trennt sie aber auch, indem es die inhaltlichen Unterschiede herausstellt. Hoffmanns „über alles, / über alles in der Welt“ wird kontrastreich mit Bechers Zeile „reicht den Völkern eure Hand“ beantwortet. Die Betonung des *Friedens* aber (dieses Substantiv erscheint in der zweiten Strophe dreimal) ist im Vergleich zum *Lied der Deutschen* ein neues Element; es erhält seine Bedeutung im Licht der Erfahrung, der geschichtlichen Entwicklung Deutschlands – zwei Weltkriege – und verweist insgeheim darauf, welche unheilvolle Rolle das *Deutschlandlied* in der Zeit des „Dritten Reiches“ gespielt hat. Dieses Verfahren hat auch Brecht angewendet.

Nationalhymne
der Deutschen Demokratischen Republik

Nationalhymnen (und ihre Gegenstücke) spiegeln also nicht nur die kulturell-literarischen Traditionen, sondern auch die politisch-geschichtlichen Erfahrungen eines Volkes wider (s. die Eingangszitate).– War Hoffmanns Nationallied fest in die historische Situation des mittleren 19. Jahrhunderts eingebunden (Herstellung einer nationalen Einheit gegen die abgelebte Kleinstaaterie), so ist auch Bechers Lied im geschichtlichen Stadium seiner Tage verwurzelt: „der Zukunft zugewandt“ und „Alte Not ...“ beziehen sich natürlich auf den deutschen Faschismus, den Zweiten Weltkrieg und dessen katastrophale Folgen für die Menschen („daß nie eine Mutter mehr / ihren Sohn beweint“).²⁷ Die Teilung Deutschlands in Besatzungszone spiegelte

²⁷ Die Beziehungen zum literarischen Werk Johannes R. Bechers, besonders seine Produktionen nach 1933 bzw. 1939 können in diesem Kontext nicht behandelt werden. Analog gilt dies für Bertolt Brecht. Im Nebenbei sei immerhin Jürgen Scheberas Hinweis darauf erwähnt, daß neben anderen Liedern (für Kinder) aus dem Jahr 1950 „Anmut sparet nicht noch Mühe [...] den Brecht/Eislerschen Gestus der ‚Freundlichkeit‘ in unnachahmlicher Weise“ herstellt; siehe *Hanns Eisler. Eine Bildbiographie von Jürgen Schebera*; Berlin 1981, S. 150. – Aus diesem Band auch die obige Abbildung.

die Zeile „Deutschland, einig²⁸ Vaterland“; vereint (Zeile 6) nimmt diesen Gedanken auf. – Daß es nicht um Deutschland an sich geht, um ein sozusagen blindes, abstraktes Nationalbewußtsein, drückt sich besonders in der dritten Zeile aus: „zum Guten dienen“ („ein gutes Deutschland“ heißt es später bei Brecht), auch in der letzten Strophe: *pflügen, bauen, lernen, schaffen* – hier zeigen sich Reflexe auf den Aufbau des Sozialismus in der SBZ/DDR, wie er damals von Becher im Einklang mit der SED-Politik gesehen wurde. Ein „neues Leben“ soll Deutschlands „Zukunft“ bestimmen, garantiert von der „Jugend“ („deutsche Jugend“ korrespondiert Hoffmanns pathetischer Vierung „deutsche Frauen, deutsche Treue ...“); und erst dann kann es „frei“ sein (Kontrast zu „Einigkeit und Recht und Freiheit“). Nahm Hoffmann die Metapher des *Blühens* zur Charakterisierung von Deutschlands Leben und Aufleben, so greift Becher zum Bild der *Sonne* (am Ende der ersten Strophe und verstärkt am Ende der Schlußstrophe, ähnlich das „Licht des Friedens“ in der zweiten Strophe); auch die Sonne verheißt Leben, Wachsen und Erblühen. Die Lichtmetaphorik war (auch) in der Lyrik der Arbeiterbewegung angestammt, es sei nur auf das alte sozialdemokratische Lied *Brüder zur Sonne, zur Freiheit* verwiesen.

Hanns Eislers Musik betont die Verwandtschaft der Hymnentexte; auffällig besonders der Melodieverlauf im Umkehrverhältnis in den Anfangstakten oder der Quintsprung am Ende der ersten Phrase.²⁹

Brechts *Kinderhymne*, um dies gleich anzuschließen, wurde ja ebenfalls von Eisler vertont. Die Musik zur *Kinderhymne* steckt, dem Text gemäß, voller Anspielungen auf



Hanns Eisler und Bertolt Brecht, um 1950

beide Vorgängerinnen.³⁰ Der Sinn dieser Verweise liegt darin, daß durch dieses Verfahren ein Nachdenken über die Rolle besonders des *Deutschlandlieds* im Hinblick auf die deutsche Geschichte und seine Rezeption angeregt wird. Zitat und Anspielung, in Text wie Musik, „kann als kritische Korrektur der nicht durchgehend demokratischen Tradition dieser Hymne [*Lied der Deutschen*] angesehen werden“, und: „Die Kinderhymne dagegen kann als eine Musik gegen die Dummheit bezeichnet werden.“³¹ Was konnte Brecht gemäßer sein?

Zum textlichen Vergleich der Hymnen Bechers und Brechts nur noch soviel: Der Gegensätze sind wenig – aber markant und kennzeichnend –, der Vergleiche und analogen Bilder, der Gemeinsamkeiten sind mehr. Darauf, daß es anstehe, ein „gutes Deutschland“ zu schaffen („laß uns dir zum Guten dienen“), ist schon hingewiesen worden. *Kinderhymne* entspricht bei Becher „Deutsche Jugend“; „reicht den Völkern eure Hand“ wird bei Brecht aufgenommen, aber differenziert und vertieft (zweite Strophe: „Daß die Völker nicht erbleichen [...])

30 Ebenda: „Eisler vertieft die im Text angelegte historisch-politische Dimension sinnfällig, indem er unter anderem Anklänge an das Deutschlandlied und die von ihm selbst verfaßte Nationalhymne der DDR verwendet, die als kleine, abgewandelte, miteinander und mit dem Kontext verschränkte Hymnenbruchstücke jedoch zunächst nicht zu erkennen sind.“ – Zumindest zwei Einspielungen sind online unter www.youtube.com zugänglich (Juni 2009).

31 Ebenda, S. 214, 216.

28 Kursivierungen vom Verfasser.

29 Schutte (wie Anm. 5), S. 212: „[...] daß zwischen der Melodie des Deutschlandlieds und der DDR-Nationalhymne eine latente Verwandtschaft besteht [...]“.

Uns wie anderen Völkern hin“). Beiden Autoren geht es darum, nach den Leiden und Niederlagen durch die nationalsozialistische Diktatur, zu betonen, daß die Menschen³² nicht Führern blind nachzufolgen haben, sondern ihr Schicksal in die eigene Hand nehmen müssen; bei Becher: „der eignen Kraft vertrauend“, bei Brecht: „Und weil wir dies Land verbessern.“ Dieser Gedanke wird bei Brecht viel nüchterner, unpathetischer ausgesprochen; überhaupt ist seine lyrische Sprache weniger blumig, weniger der traditionellen Poesie verhaftet als die Bechers. Nimmt er ein poetisch eher verblichenes Bild auf („Daß ein gutes Deutschland blühe“), so vor allem im Kontrast, in Anspielung auf Hoffmann von Fallersleben („Blüh im Glanze dieses Glückes“). Auf Brechts Sprache und seine literarischen Mittel insgesamt kann allerdings an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

Brechts *Kinderhymne* – auch sie ist in der Form ganz schlicht, ganz sangbar und der einfachste der hier verglichenen Texte; sie verkörpert am reinsten die Volksliedstrophe, auch im Wechsel der männlichen und weiblichen Reime. Sie wurde auch als *Festlied für Kinder* verbreitet, gesungen u. a.

32 Das Wort *Volk* soll auch hier vermieden werden.

Brecht (der in seiner Hymnenversion nur den Plural *Völker* zuläßt) hatte ja darauf bestanden (was schon oft zitiert worden ist), nach dem Mißbrauch der Nazis auch der Sprache eine Zeitlang nicht *Volk* zu sagen, sondern *Bevölkerung*, siehe *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1935), in: B. B., *Schriften 2. Teil 1* (Band 22.1); Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1993, S. 81 f.): „Wer in unserer Zeit statt *Volk Bevölkerung* und statt *Boden Landbesitz* sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht. Er nimmt den Wörtern ihre faule Mystik. Das Wort *Volk* besagt eine gewisse Einheitlichkeit und deutet auf gemeinsame Interessen hin, sollte also nur benutzt werden, wenn von mehreren Völkern die Rede ist, da höchstens dann eine Gemeinsamkeit der Interessen vorstellbar ist. [...] Für das Wort *Disziplin* sollte man, wo Unterdrückung herrscht, das Wort *Gehorsam* wählen [...]. Und besser als das Wort *Ehre* ist das Wort *Menschenwürde*. Dabei verschwindet der einzelne nicht so leicht aus dem Gesichtsfeld.“ Dieser Sprachgebrauch der Kritik kennzeichnet viele seiner Texte, so denn auch die *Kinderhymne*.

bei der offiziellen Feier zu Ehren von Wilhelm Piecks 75. Geburtstag 1951.³³ Bei den in groben Zügen geschilderten Beziehungen zur Becher-Hymne – sie ist das Gegenstück zum *Deutschlandlied*. Hier versucht Brecht, an die Jugend gerichtet, künstlerische und ethische Impulse zu geben, hier verkörpert sich der Antrieb seines literarischen Schaffens, nicht nur zu unterhalten, sondern auch zu belehren, mit seiner Kunst zur Verbesserung der Welt beitragen zu helfen; daß sie den Menschen „wohnlich“ werde, daß der Mensch dem Menschen ein Freund sei.

Auch dieses Lied ist zunächst eine Mahnung, ein Aufruf „(sparet nicht“) – doch in der zweiten Strophe schon vollzieht sich ein Umschwung: Die Wörtchen *und* und *wir* (dritte und vierte Strophe) zeigen es an – Brecht bezieht sich mit ein, weist sich selbst aus als ein Glied der Gemeinschaft, die das „gute Deutschland“ aufzubauen hat.

Deutschland, bei Hoffmann von Fallersleben emphatisch, preisend und vor allem aufgrund der Wiederholung beschwörend betont, wird bei Brecht eher vorsichtig, bescheiden, karg und lakonisch ausgesprochen: „ein gutes Deutschland“ und später nur noch: „dieses Land“. Das Pathos des Patriotismus, in der unseligen deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts zuschanden geworden, ist einer klarsichtigen und entschieden selbstkritischen Haltung gewichen. „Daß die Völker nicht erbleichen / Wie vor einer Räuberin“ – das ist der Reflex auf die zwei Weltkriege, das bezieht sich innerliterarisch auf Hoffmanns „über alles in der Welt“; das kommt prägnanter, schärfer, ja ehrlicher daher als der Text Johannes R. Bechers, der sich im Allgemeinen hält. Auf Abgrenzung von diesem falschen – im Verlauf der Geschichten sich zum falschen entwickelnden – Patriotismus, diesem un-guten Nationalismus legt Brecht größten Wert; die dritte Strophe ist ganz dieser

33 Knopf, 1988 (wie Anm. 4), S. 441.

Frage gewidmet: „Und nicht über und nicht unter / Andern Völkern wolln wir sein“! Die Ortsangaben, die sich anschließen, konterkarieren das *Deutschlandlied* ebenfalls direkt:

„Von der See bis zu den Alpen / Von der Oder bis zum Rhein.“ Bemerkenswert der Akzent auf der Einheit Deutschlands, bei Anerkennung der Resultate des zweiten Weltkriegs und im Sinne der Potsdamer Beschlüsse.

Was wäre zu ergänzen? „Anmut sparet nicht noch Mühe / Leidenschaft nicht noch Verstand“: Ist in dieser Viererfigur – für Nationalhymnen wohl eine singuläre Formulierung –, als Chiasmus gebaut, nicht das Gegenbild zu Hoffmanns mittlerweile zum Kitsch gewordenen Viererformel „Deutsche Frauen ...“ zu sehen? Brecht drückt aus, welche Eigenschaften nun gefragt sind, jedes der vier Glieder hat seinen Wert, alle zusammen nur können das ersehnte „gute“ Land bewirken. Das schlichte Adjektiv *gut* genügt; nicht womöglich *höchstes, bestes* u. ä., kein Komparativ, kein Superlativ (kurz und gut, schön und gut). „Wie ein andres gutes Land“ – eine weitere und entscheidende Besonderheit. Das Wörtchen *wie* charakterisiert das Brechtsche Nationallied in erheblichem Maß. Viermal kommt es vor, immer verbunden mit einem aussagetragenden Vergleich, dreimal auch direkt im Bezug zu „and(e)ren Völkern“ bzw. im Hinblick auf „ein andres gutes Land“ (s. o.). Hier wird der Gedanke „nicht über und nicht unter“ anderen Völkern zu sein, untermauert. Die Hierarchie oben – unten entfällt, d. h. eher, sie wird kategorisch ausgeschlossen.

Zwei andere unscheinbare Wörter, die Konjunktionen *daß* und *weil*, haben hier ebenfalls eine wichtige Funktion. Man könnte sagen, sie argumentieren³⁴, sie erläutern die

34 Konjunktionen (neben- bzw. unterordnend) stellen inhaltliche Beziehungen her, ordnen die semantische und gedankliche, nicht nur die formale, Ordnung von Sätzen; die Grammatiken stellen dies

Gründe für Nationalgefühl und Vaterlandsliebe (s. die vierte Strophe). Nicht blinder, vorurteilsgeladener und damit fremdenfeindlicher Patriotismus ist das Ziel, sondern ein klarer, überlegter und anderen Völkern gleichgesinnter. Mit den Worten Jan Knopfs³⁵: Brecht hat die Vision eines Landes, das die „Liebe“ seiner Menschen „nicht mehr aus nationalen Gefühlen, sondern aus der tätigen Verbesserung seiner Bewohner bezieht“. „Und weil wir dies Land *verbessern* / Lieben und beschirmen wir’s“ – hier wird wieder insgeheim eine Brücke zum *Lied der Deutschen* geschlagen; die „edle *Tat*“ (s. dessen zweite Strophe) wird von Brecht, dem Sozialisten, als freie, progressive und selbstbestimmte Tätigkeit des Menschen aufgefaßt.

Und noch ein Letztes: „Lieben und beschirmen wir’s“, „Und das liebste mag’s uns scheinen ...“ – *Liebe*, dieser Begriff taucht bei Hoffmann nicht auf, hier bei Brecht steht er am Ende – und wird nicht nur Deutschland, sondern auch „andern Völkern“ zugebilligt. Ist Liebe nicht mehr als Vaterlandsvergötzung und Nationalstolz? So verweisen die beiden letzten Zeilen der *Kinderhymne* noch einmal beziehungsreich und kontrastierend auf das *Lied der Deutschen* und korrigieren das spätestens nach 1945 nicht mehr zulässige „über alles“.

Nach der „Wende“ und der „Wiedervereinigung“ sprachen sich nach einer Umfrage der *Zeit* einige Prominente (sie blieben erwartungsgemäß in der Minderheit) dafür aus, die *Kinderhymne* zum Lied des vereinigten Deutschlands zu machen. Stellvertretend seien hier Wolf Biermann und Martin Walser zitiert³⁶:

näher dar (vgl. u. a. traditionell Johannes Erben, *Deutsche Grammatik. Ein Abriss*; München ¹¹1972, S. 189 ff., und neuerdings Gerhard Helbig/Joachim Buscha, *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*; Berlin etc. 2001, S. 390 ff.).

35 Knopf (wie Anm. 4), S. 177.

36 *Die Zeit*, Nr. 25 u. 26/1990. Zitiert nach der Broschüre *Was sollte die Nationalhymne des vereinigten Deutschlands sein? Eine Umfrage der Wochenzeitung*

„Mein alter Vorschlag: Brechts Kinderhymne ‚Anmut sparet nicht noch Mühe ...‘“ (Biermann)

„Als Hymne kann es, glaube ich, keine bessere geben als den Text von Brecht, den er ‚Kinderhymne‘ nannte. Das wäre endlich und zum ersten Mal eine Hymne, bei der man, wenn man sie singt, keinen Schluckauf bekäme.“ (Walser)

Ein Wort Kurt Tucholskys mag diese Betrachtung beschließen. Es gibt sicherlich noch andere Parodien und Anspielungen auf das *Deutschlandlied*, doch seine Kontrafaktur, früher geschrieben, berührt sich mit der von Brecht in mancher Hinsicht sehr eng. Tucholsky hatte 1929 in kritisch-skeptischer Absicht das Buch *Deutschland, Deutschland über alles* veröffentlicht.³⁷ (Es hatte ihm auch Zensurprobleme und heftige Angriffe eingebracht, „Verächtlichmachung der Nationalhymne der Deutschen Republik.“) Im Titel nahm er „jenen törichten Vers eines großmäuligen Gedichts“ ins Visier, und am Ende des Kapitels „Heimat“ bekannte er (und hier muß nichts weiter kommentiert werden – höchstens sei die Nebenbemerkung erlaubt, daß es sie schon immer gegeben hat, die falschen Republikaner):

Nein, Deutschland steht nicht über allem und ist nicht über allem – niemals. Aber *mit* allen

„Die Zeit“; Berlin: Landesbildstelle. Zentrum für audiovisuelle Medien; Berlin o. J. [1990]. Ergänzung zum Arbeitsheft *Schulfernsehen: Materialien zur Geschichte der deutschen Nationalhymne* (wie Anm. 23). Andere, die für Brechts Text plädiert hatten, waren Peter Bender, Ernst Engelberg, Wilfried Geißler, Antje Vollmer. In der *Berliner Zeitung* las man dann am 21. August 1998, S. 6: „Grüner fordert neue deutsche Nationalhymne. Schulz schlägt Brechts ‚Kinderhymne‘ vor.“ Gemeint war Werner Schulz, seinerzeit parlamentarischer Geschäftsführer von Bündnis 90/Die Grünen. Die Zeitung zitierte ihn so: „Es geht doch nicht, daß wir eine Nationalhymne haben, deren erste Strophe von Rechtsradikalen und deren dritte Strophe von Konservativen gesungen wird.“

³⁷ Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke. Band 7: 1929*; Reinbek 1975, S. 192 ff., 312 ff., das Zitat S. 314.

soll es sein, unser Land. Und hier stehe das Bekenntnis, in das dieses Buch münden soll: *Ja, wir lieben dieses Land.*

Und nun will ich euch mal was sagen:

Es ist nicht wahr, daß jene, die sich „national“ nennen und nichts sind als bürgerlich-militaristisch, dieses Land und seine Sprache für sich gepachtet haben. Weder der Regierungsvertreter im Gehrock, noch der Oberstudienrat, noch die Herren und Damen des Stahlhelms allein sind Deutschland. Wir sind auch noch da.

Sie reißen den Mund auf und rufen: „Im Namen Deutschlands ...!“ Sie rufen: „Wir lieben dieses Land, nur wir lieben es.“ Es ist nicht wahr.

Hinweis des Autors: Zuerst in *Der Sprachdienst*, 33. Jg., Heft 5/1989 (September/Oktober), S. 137–145. Durchgesehen, bearbeitet und beträchtlich erweitert (besonders um die nach 1990 erschienenen Texte). In verkürzter Form als Referat im Sprachwissenschaftlichen Kolloquium an der TH Darmstadt, 13. Februar 1990 vorgetragen. – Im Sommer 1989, dies kam seinerzeit schon nach wenigen Wochen eklatant zu Bewußtsein, lag die Auseinandersetzung mit dieser Thematik sozusagen in der Luft, eine Thematik, die gegenwärtig, 2009, wo wieder nationale Fragen diskutiert werden, wenn auch weniger die Hymne, mehr die Notwendigkeit einer gemeinsamen deutschen Verfassung – wo aber auch die Gedenktage 1949 (Gründung der Bundesrepublik) und 1989 („Mauerfall“) vom politischen mainstream in den Vordergrund gerückt werden –, wohl erneut Aufmerksamkeit beanspruchen darf.

Dr. Gerhard Müller, Oestrich-Winkel, Germanist und Literaturwissenschaftler, arbeitete von 1976 bis 2009 in einer sprach-kulturellen Vereinigung. Veröffentlichungen zur neueren deutschen Literatur, besonders zur Exilliteratur. mueller-winkel@web.de
www.muellers-lesezelt.de

DIE WELT IST KALT, DOCH BLEIBT DIE HOFFNUNG AUF BESSERUNG

Bertolt Brecht und seine Weihnachtstexte

Von Karl Greisinger und Karoline Sprenger

Bertolt Brecht und „Weihnachten“? Wer ihn als Atheisten kennt, mag sich wundern. Dabei hat der in Augsburg evangelisch erzogene Dichter und Dramatiker auf die Frage nach seinen literarischen Vorbildern die „Bibel“ zu allererst genannt. Tatsächlich können evangelisch-protestantische Kirchenlieder, die spezielle Luthersprache und biblische Inhalte in Brechts Werken ausfindig gemacht werden. Und schließlich hat B. B. in den 1920er Jahren auch das christliche Weihnachtsfest in mehreren Texten thematisiert: Drei Gedichte und eine Weihnachtserzählung entstammen seiner Feder.

Natürlich hat der „Zweifler“ Brecht die biblische Weihnachtsbotschaft entmythologisierend mit Hinweis auf ihre spätere „Verklärung“ zu literarisieren versucht. Dennoch: Seine scharfe Kritik an der „großen Kälte“ in der Welt lässt eine durchaus vergleichbare biblische Hoffnung auf eine bessere Zeit durchscheinen.

Mythologisierung des realen Geschehens

Die Kälte ist das Leitthema in allen Brecht'schen Weihnachtstexten. Schon sein frühestes, 1922 in Augsburg entstandenes Gedicht „Maria“ beschwört im Eingangswort diese Kälte: „Die Nacht ihrer ersten Geburt war / Kalt gewesen.“ Brecht variiert sodann die Kälte mehrmals im Gedicht. Natürlich weist der damals 24-Jährige auf die Verklärung (Mythologisierung) des realen Geschehens hin, wenn er von „Geschichten“ spricht, in denen der Wind „zum

Engelsgesang“, die Hirten zu späteren Königen werden. Aber da ist auch noch „Der Stern“, der durchs Dach schimmerte, und da ist vor allem das „Gesicht ihres Sohnes“, der „Arme zu sich lud“.

Auch Brechts schlicht volksliedhafte „Weihnachtslegende“ von 1923 handelt von der Kälte. Schon die ersten drei Zeilen deuten darauf hin. Die letzten Verse des Gedichts sind eine Abwandlung des bekannten lutherischen Tischgebets: „Komm, lieber Wind, sei unser Gast: / Weil Du auch keine Heimat hast“, heißt es bei Brecht. Dass in dieser „Weihnachtslegende“ die Armen gemeinsam mit Tieren und Naturerscheinungen (Wind, Schnee) in einem gleichsam kosmischen Zusammenhang gesehen werden, zeigt darüber hinaus Brechts frühe ökologische Sichtweise einer Verantwortung für die gesamte Schöpfung.

Gänzlich süddeutsch geprägt ist Brechts drittes Weihnachtsgedicht „Die gute Nacht“ („Die Niederkunft“) von 1926. Wieder geht es um die Kälte in der Welt, Brechts Hauptthema in jenen Jahren. So heißt es denn auch gleich zu Beginn: „Die Niederkunft fiel in die kalte Zeit.“ Dass die Geburt dann „zur Zufriedenheit“ verlief, verdankten Maria und Joseph dem warmen Stall mit warmem Heu sowie einer warmen Föhnnacht. Schließlich besuchten „die Dreikönig“ das „sehr schöne Kind“, sodass Maria und Joseph am Ende „sehr zufrieden“ waren.

Man darf „Die gute Nacht“ durchaus als

Brechts „Krippengedicht“ bezeichnen. Denn: Maria und Joseph, der warme Stall mit Moos, Heu, Ochs und Esel, das „schöne Kind“ sowie „die Dreikönig“ sind allesamt Elemente einer bayerisch-schwäbischen Krippendarstellung, wie sie Brecht wohl seit frühester Kindheit aus seiner Augsburger Heimat kannte.

Dem Thema Kälte begegnet man auch in Brechts 1926 entstandener Weihnachtserzählung „Das Paket des lieben Gottes“. Sie berichtet über eine Weihnachtsbescherung sozial Deklassierter in einer schäbigen Kneipe. Einem Gast wird eine Zeitung überreicht, worin er zufällig liest, dass sich der Kriminalfall, dessentwegen er verfolgt worden war, vor Jahren zu seinen Gunsten geklärt hat. Plötzlich spielte es keine Rolle mehr, so der Erzähler, „dass dieses Zeitungsblatt nicht wir ausgesucht hatten, sondern Gott“.

Der Anfang der Geschichte greift eine literarische Anregung auf, die bisher nicht wahrgenommen wurde. Was umso bemerkenswerter ist, als es um einen Autor geht, dem man für Brecht bislang keinerlei Bedeutung beigemessen hat. Gemeint ist Jean Paul. Möglich, dass dessen tiefe Verwurzelung im Idealismus dazu führte, dass er für Brecht als literarischer „Materialgeber“ kaum in Betracht kam.

Schlag nach bei Jean Paul

Ausnahme: Brechts Weihnachtsgeschichte „Das Paket des lieben Gottes“ beginnt nicht unvermittelt, sondern beschreibt mit den ersten Sätzen eine Erzählsituation: In gemütlicher Runde soll über Außergewöhnliches berichtet werden, über solches, das jener Behaglichkeit genau entgegensteht: „Nehmt eure Stühle und eure Teegläser mit hier hinter an den Ofen und vergesst den Rum nicht.“ Dies entspricht in Situation, Erzählhabitus und weitgehend auch in der Sprache exakt dem Beginn von Jean Pauls



Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal: Eine Art Idylle

Von Jean Paul (1790)

Wie war dein Leben und Sterben so sanft und meerstille, du vergnügtes Schulmeisterlein Wutz! Der stille laue Himmel eines Nachsommers ging nicht mit Gewölk, sondern mit Duft um dein Leben herum: deine Epochen waren die Schwankungen und dein Sterben war das Umlegen einer Lilie, deren Blätter auf stehende Blumen flattern - und schon außer dem Grabe schliefest du sanft!

Jetzt aber, meine Freunde, müssen vor allen Dingen die Stühle um den Ofen, der Schenktisch mit dem Trinkwasser an unsre Knie gerückt und die Vorhänge zugezogen und die Schlafmützen aufgesetzt werden, und an die grand monde über der Gasse drüben und ans Palais royal muß keiner von uns denken, bloß weil ich die ruhige Geschichte des vergnügten Schulmeisterlein erzähle - und du, mein lieber Christian, der du eine einatmende Brust für die einzigen feuerbeständigen Freuden des Lebens, für die häuslichen, hast, setze dich auf den Arm des Großvaterstuhls, aus dem ich heraus erzähle, und lehne dich zuweilen ein wenig an mich! Du machst mich gar nicht irre. (...)

Erzählung „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal“: „Jetzt aber, meine Freunde, müssen vor allen Dingen die Stühle um den Ofen, der Schenktisch mit dem Trinkwasser an unsre Knie gerückt [... werden ...] und du [...] setze dich auf den Arm des Großvaterstuhls, aus dem ich heraus erzähle.“

Damit stellt Brecht seine Geschichte vor einen klar definierten Horizont. Beide Texte erzeugen beim Leser eine Erwartungshaltung, der sie auch gerecht zu werden scheinen: Brechts Geschichte endet trotz größter sozialer Kälte letztlich in weihnachtlicher Stimmung, und Jean Paul scheint eine amüsante Geschichte über den kauzigen Schulmeister zum Besten zu geben. Tatsächlich jedoch ist dies Parodie, Wutz eine armselige Kreatur.

Deshalb untertitelt Jean Paul seine Erzählung als „Eine Art Idylle“, was exakt auf Brechts Geschichte zutrifft. Deren Milieustudie behält stringente Gültigkeit; der Leser, der in Sentimentalität verharret, ist dü-

piert. Die Erzählung ist nur bei vordergründiger Betrachtung eine Idylle mit Happy End. Tatsächlich nämlich ist das Geschenk an den Kneipengast ein reiner Zufall, für den Gott nur bemüht wird. Missgunst und Selbstentfremdung, entstanden aus sozialer Not, bestimmen das Miteinander grundsätzlich und auch zu Weihnachten. Kein Gott ändert dies. Bestenfalls könnten das Solidarität und Freundlichkeit, die Brecht so oft in seinem Werk einfordert – auch mit seiner Weihnachtsgeschichte.

(Nachdruck aus: Augsburger Allgemeine, 19. Dez. 2009)

Dr. Karoline Sprenger studierte Germanistik an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. 2002 promovierte sie in Bamberg mit einer Arbeit zum Thema: „Jean Pauls Pädagogik – Studien zur Levana“. Seither diverse Veröffentlichungen zu Jean Paul, Bertolt Brecht und zur Didaktik des Deutschen.

Karl Greisinger ist Lehrer im Ruhestand und lebt im Raum Augsburg. Der Autor und Lyriker sieht sich als privater Brecht-Forscher.

„KANN SCHON SEIN, DASS DER ‚PUNTILA‘ EIN SKANDAL WIRD“

Puntila-Regisseur Jay Scheib

Der Regisseur des Augsburger ‚Puntila‘, Jay Scheib, äußerte sich im Interview mit dem Augsburg-Journal (1/2010). Das Gespräch führte Wilma Sedelmeier.

Jay Scheib: „Ich bin hocherfreut, ein Stück von Brecht in Augsburg inszenieren zu dürfen! Ich freue mich, hier zu sein, weil meine Familie aus Bayern stammt, etwas südlich von Augsburg. ‚Puntila‘ ist mein dritter Brecht, ich bin ein großer Fan. Ich bin am Überlegen, ob ich ‚Mahagonny‘ angehen soll.

Kann schon sein, dass der ‚Puntila‘ ein Skandal wird, wenn wir Glück haben, ein Riesenskandal! Aber nicht, weil ich aus New York bin, sondern weil Brecht ein verdammt skandalöses Stück geschrieben hat. Was ich vorhabe? Ein allein erziehender Vater muss seine einzige Tochter mit einem Halbidioten verheiraten. Durch diese Perspektive sieht man eine Mittsommernachtslandschaft, Einsamkeit, Katastrophen, Sausenauereien und ‚an impossible love story‘. Kein Skandal ohne Spaß, oder? Brecht hat einmal gesagt, dass ein Theater mit präzise eingesetzten Skandalen Vorteile für den Kartenverkauf erzielen könnte. ‚Puntila‘ ist ein unterhaltendes Volksstück, hinter dem eine große Bitterkeit spürbar wird, eine Komödie mit scharfen Zähnen.“

BRECHTS AUFTRITT AUF DER BERLINER „WILDEN BÜHNE“

Von Michael Friedrichs



Marcel Slodkis Bühnenbild für „Das Börsenlied“ (Text: Walter Mehring, Musik: Friedrich Hollaender), vorgetragen von Trude Hesterberg auf ihrer „Wilden Bühne“, November 1921 – das einzige erhaltene Bühnenbild von Trude Hesterbergs „Wilder Bühne“ (www.uwosh.edu/faculty_staff/lareau/cablins.htm).

Von Brechts Auftritt auf Trude Hesterbergs „Wilder Bühne“ 1922 in Berlin¹ – sie befand sich im Keller des heute noch bestehenden „Theater des Westens“ in der Kantstraße 12 – wissen wir aus zwei Quellen. Er ist belegt sowohl in Brechts Tagebuch als auch in den Erinnerungen von Trude Hesterberg.

Im folgenden soll das bekannte Material gesichtet und anhand folgender Fragen überprüft werden:

- Ist es möglich, den Termin des Auftritts festzustellen?
- Durch wen kam er zustande?
- Wie erfolgreich war er?
- Wie ist die Honorarhöhe zu beurteilen?
- Welche Konsequenzen zog Brecht aus dieser Erfahrung?

Die Dokumentation in Brechts Tagebucheintrag vom 23. Dezember 1921 ist äußerst knapp, er notiert Thema und Honorar:

¹ Der Beitrag fußt auf Ausarbeitungen für die Veranstaltung „Brecht und die Wilde Bühne“ im Rahmen des Festivals „Brecht 111“ am 17. Februar 2009 in Augsburg, auf der Isabell Münsch (Sopran), Franz Schlecht (Bariton), Geoffrey Abbott (Klavier) und Kay Fischer (Saxophon) Lieder der Wilden Bühne und der Berliner Kleinkunst bis 1933 interpretierten, mit Hintergrundinfos des Verfassers. Ich bedanke mich beim Kulturrat Augsburg für die Aufnahme ins Programm des Festivals.

Zarek schleppt mich zur Hesterberg, und ich schließe ab für sechs Tage (500 Mark). Ich singe auf der ‚Wilden Bühne‘ Soldatenballaden. (GBFA 26.267)

Den vielseitigen Literaten Otto Zarek (1898-1958) hatte Brecht bereits 1918/19

im Kutscher-Seminar in München kennengelernt, und Zarek machte ihn in Berlin im Winter 1920/21 mit Arnolt Bronnen bekannt.²

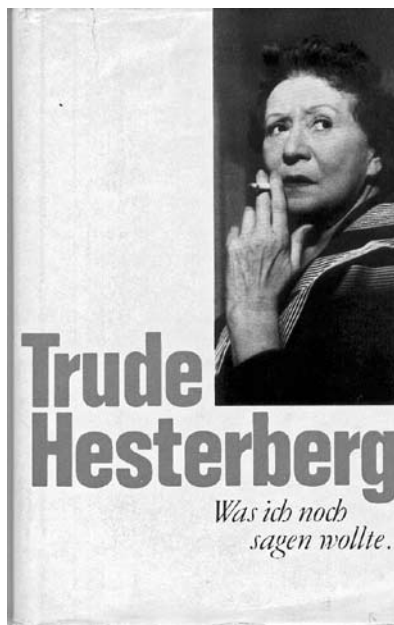
Das Datum des Auftritts war demnach Anfang 1922, laut Brecht-Forschung im Januar (GBFA 26.582; „Mitte Januar“ lt. Hecht, Brecht Chronik, S. 134). Die Brecht-Herausgeber zitieren dazu einen Absatz aus den Erinnerungen von Trude Hesterberg (1892-1967).

Zieht man die ganze Passage bei Hesterberg zu Rate, so entsteht ein sehr differenzierter – und, dank ihrer erzählerischen Potenz, sehr anschaulicher – Eindruck. Da der Text mittlerweile bereits historisch ist, dokumentieren wir den gesamten Brecht betreffenden Abschnitt aus ihrem Buch.

Trude Hesterbergs Memoiren sind Fragment geblieben, sie wurden erst vier Jahre nach ihrem Tod veröffentlicht, und zwar – obwohl sie nach dem Zweiten Weltkrieg in München gelebt und gearbeitet hatte – bei Henschel, dem Theaterverlag der DDR. Der Text ist anscheinend vor allem aus der Erinnerung heraus geschrieben und für die Veröffentlichung vom Verlag mit Bilderseiten ergänzt worden.

Man könnte unter diesen Umständen vielleicht eine romantische Verklärung erwarten, wegen der Bedeutung Brechts und des Rückblicks auf alte Zeiten – aber der Blick der Trude Hesterberg ist immer noch der einer nüchternen Prinzipalin, der man nichts vormachen kann.

Wir waren ja ohnehin nicht gerade arm an Theaterskandalen. Zu einem der bemerkens-



Die Erinnerungen von Trude Hesterberg, posthum bei Henschel 1971 veröffentlicht. Das Titelfoto wurde nach 1950 aufgenommen.

wertesten kam es bei den Auftritten von Bert Brecht.

Eines Abends, nach der Vorstellung, rief mich Walter Mehring in den leeren Zuschauerraum. Er stellte mir einen jungen Mann vor. Es war ein stiller, blasser Mensch, mit tiefliegenden dunklen Augen, vorspringendem spitzem Nasengiebel und einem sanften Mund. Dünn und schmal waren seine Hände, die aus der zu kurzen Jacke hervorschauten. Alles an ihm sah ärmlich und mager aus, und wenn ihn nicht Mehring persönlich angebracht hätte, ich hätte ihn wohl kaum beachtet. „Herr Brecht spielt und singt zur Laute³ und möchte gern bei dir auftreten“, äußerte Mehring schlicht. „Ja?“ fragte ich. Der junge Mann blieb weiter still, nur seine runden schwarzen Augen musterten mich abschätzend. „Wie wär’s also, wenn Sie mal an einem Donners-tag ...“ – „Nein“, unterbrach mich Mehring,

2 Otto Zarek hat seine Erinnerungen im Exil auf Englisch veröffentlicht; Brecht wird darin nur im Zusammenhang mit der Aufführung von Eduard II. in München erwähnt, wo Zareks Hauptwirkungstätte war, nicht im Kontext Berlin (Otto Zarek, German Odyssey, London: Cape, 2. Aufl. 1941, S. 128).

3 Brecht spielte demnach Laute.

„das geht nicht, wir werden zu dir in die Wohnung kommen.“ – „Na schön“, antwortete ich, „dann kommt mal an einem Sonntagvormittag, da habe ich mehr Zeit.“

Ich hatte das Gespräch längst vergessen, als eines trüben Sonntagvormittags meine Wirtin ihren Kopf mit den abstehenden Ohren zum Schlafzimmer hereinsteckte und lakonisch erklärte, draußen stünde der Mehring mit „noch so 'nem Kerl“. Aus war's mit der ersehnten Sonntagsruhe. Meine Stimmung sank auf den Nullpunkt. Aber Mehring war unerbittlich, wenn er sich etwas vorgenommen hatte, und so schlüpfte ich in den Morgenrock und latschte ins „liebliche Eßzimmer“ mit dem obligaten viereckigen Tisch und den hochlehnigen Stühlen, auf denen die zwei bereits hockten. „Na“, fragte ich Herrn Brecht ohne jede Stimmung, „wo ist denn Ihre Laute?“ Zum ersten Mal öffnete der junge Mann seinen Mund. „Die habe ich nicht bei mir!“ Ich schaute verblüfft auf Mehring. „Na“, meinte der, „wir dachten, du könntest doch die von den Ackers holen lassen!“ Maximiliane Ackers⁴ sang bei mir auf der Laute Lieder aus dem 17. Jahrhundert, und aus diesem Jahrhundert stammte auch, wie sie behauptete, ihre Laute. Resigniert gab ich zu bedenken, daß sie die uns nicht so ohne weiteres überlassen würde. Nach einigen telefonischen Beschwörungen wurde das Instrument dann doch herbeigeschafft, und als Bert Brecht die ersten Töne anschlug, wurde ich hellwach. Gleich das erste Lied, „Die Ballade vom Jakob Apfelböck“, ließ aufhorchen. Brechts Stimme war hart, hatte etwas Endgültiges, mit einem Schuß Dämonie, die auch im Text zum Ausdruck kam. Er sang von einem Knaben, der seine Eltern umbrachte, sie in einen Schrank sperrte und dort verwesen ließ.

Und als sie einstens in den Schrank ihm sahn

Stand Jakob Apfelböck in mildem Licht

Und als sie fragten, warum er's getan
Sprach Jakob Apfelböck: Ich weiß es nicht.

Der Novembertag draußen wurde noch grauer, und kein „mildes Licht“ erschien, als Brecht das zweite Lied begann, „Die Ballade vom toten Soldaten“. Als er endete, war es eine Zeitlang sehr still im Zimmer geworden. Wir schwiegen. Nach einer Weile sagte ich: „Na ja, dann werden wir das morgen noch einmal nach der Vorstellung auf der Bühne probieren.“ – „Warum?“ fragte Brecht erstaunt. „Wegen der Beleuchtung“, beharrte ich. Darauf gingen wir auseinander.

Die Probe kam, und Brecht war pünktlich, diesmal mit Laute. „Sind Sie überhaupt schon mal auf so einer Bühne aufgetreten?“ fragte ich ihn, „es gibt bei uns nämlich keinen Souffleur! Was machen Sie also, wenn Sie steckenbleiben?“ In rauhem „Augsburgerisch“ erklärte er mir, daß er sich hinten an den schwarzen Hintergrund der Bühne einen kleinen Zettel anpicken würde. Im Notfall würde er von dort den Anschluß ablesen. Ich fand das recht originell.

„Und was für Licht wollen Sie?“ – „Dunkel“, meinte er lakonisch. „Also, Schäfer“, rief ich dem „Mädchen für alles“ zu, „dann ziehen Sie Grün ein, das ist das dunkelste, das wir haben. Brauchen Sie sonst noch was?“ – „Vielleicht noch einen Stuhl!“ war die Antwort.

Jetzt war somit alles in Ordnung. Der Abend seines Auftritts kam. Es wurde ein solider, handfester Skandal mit Pfiffen und allem Drum und Dran. Ausgelöst wurde er dadurch, daß Brecht im zweiten Song steckenblieb und rückwärts strebte, um sich seinen Zettel zu betrachten. Schon vorher, bei seiner ersten Ballade, kam nur zögernd Applaus. Aber dann, als er wieder nach vorn kam, sich ruhig auf seinen Stuhl setzte und mit der Strophe begann:

4 Maximiliane Ackers (1896-1982) war vielseitig als Schriftstellerin, Drehbuchautorin und Schauspielerin tätig. In den letzten Jahren sind einige Arbeiten über sie erschienen, vgl. Wikipedia. In Hesterbergs Memoiren ist ein Programmzettel der „Wilden Bühne“ dokumentiert, wonach Maximiliane Ackers gemeinsam mit Lotte Velden als „Nachtmusikanten“ mit vier Nummern auftrat, davon drei historische Lieder sowie „Moralisches Glockengeläute“ von Walter Mehring mit Musik von W. R. Heymann (Hesterberg, Bilderseite vor S. 33).

Und als der Krieg im vierten Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.

ging der Tumult los. Ich mußte notgedrungen den Vorhang fallen lassen, um dem Radau ein Ende zu machen, und Walter Mehring ging vor den Vorhang und sagte jene bedeutsamen Worte: „Meine Damen, meine Herren, das war eine große Blamage, aber nicht für den Dichter, sondern für Sie! Und Sie werden sich noch eines Tages rühmen, daß Sie dabeigewesen sind!“⁵

Ich glaube nicht, daß sich je einer gerühmt hat, denn es war zufällig, und das hatten wir damals alle vergessen, „Die grüne Woche“ in Berlin. Also waren es weder Brecht noch seine Texte, noch seine Musik („Misuk“, wie er immer sagte), Schuld an dem Skandal waren lediglich die Herren mit dem ach so beliebten Gamsbart am Hut.

Mit Ende des Monats verschwand der mönchsgesichtige Brecht eine Zeitlang aus meinem Blickfeld. Ab und zu trafen wir ihn jedoch bei Schwannecke in heftigen Disput mit seinem Antipoden Bronnen verstrickt.

Erst viel später sollte mich das Schicksal wieder mit Brecht zusammenführen.⁶



Walter Mehring, der Hausautor von Trude Hesterbergs „Wilder Bühne“, im Porträt von George Grosz, 1925 (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen).

Für unsere Fragestellung ergibt sich:

- Genaue Termine für Vorsprechen und Auftritt werden nicht genannt.⁷ Ein Hinweis ist „Novembertag“, einen weiteren Hinweis scheint die Erwähnung der „Grünen Woche“ zu geben.

Hesterbergs Schilderung des Ablaufs scheint Brechts summarischer Notiz zu widersprechen. Bei ihm klingt es nach sofortiger Übereinkunft, bei Hesterberg nach einer sich über mehrere Stationen (erstes Kennenlernen im Theater; Vorsprechen in ihrer Wohnung zu einem Zeitpunkt, als sie die Verabredung hierzu bereits vergessen hat; daraufhin Engagement, das aber sicher nicht sofort möglich war) hinziehenden Entwicklung, möglicherweise von einem

⁵ Dieser Absatz wird oft zitiert, nicht aber die kritischen Schilderungen zuvor.

⁶ Trude Hesterberg, Was ich noch sagen wollte ... Autobiographische Aufzeichnungen. Berlin: Henschel, 1971, S. 106-109. – Hesterberg spielte eine zentrale Rolle in der Berliner Inszenierung von Brecht/Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ 1931: Witwe Begbick (GBFA 2.468). In ihren Memoiren wird eine Theaterkritik zitiert: „Trude Hesterberg ist die Bienenkönigin der skrupellosen Stadtgründer von Mahagonny. Sie macht ‚Wilde Bühne‘ im vorteilhaftesten Sinn dieses von ihr erfundenen Worts, hat eine aufreizend kräftige Diktion und singt Weill so treffsicher, wie sie einmal die Operettenkomponisten und die Kabarettmusik einer verbläuten Generation sang. Wundervoll straff und suggestiv.“ (Hesterberg, Bilderseiten nach S. 116) – Eine Biografie zu Hesterberg gibt es noch nicht, Material im Internet etwa in dem umfangreichen Beitrag von Carolin Stahrenberg in <http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=hest1892>, mit Diskographie und Filmographie.

⁷ Das Theater erlitt 1923 in Abwesenheit von Trude Hesterberg einen Brandschaden, bei dem alle Noten und Unterlagen verbrannten (Hesterberg, S. 127).

der normale Kohlenversand wieder in Gang sein. Die auch nur einigermaßen ge-
Kohlenreviere wird nur lang-
führt die an sich schon unzu-
sach naturgemäß durch den
Einschränkung. An vielen
ende Kohlennot infolge des
noch bevor. Die Verbraucher
ngen so zu treffen, daß sie
tlichen Brennstofflieferun-

Hopfen. Seit Anfang 1920
a. Hollertauer Hopfen ge-
Kilogramm, festgestellt zu
3800 M. Februar 2000 M.

Schwäbisches Brezwerk AG. Die Firma Stanz- und
Hammerwerk Otto Mann u. Co. in Stuttgart-Wangen
wurde von einer neuen Aktiengesellschaft, die über ein
Grundkapital von 1.250.000 M. verfügt, übernommen
und führt den Namen „Schwäbisches Brezwerk“. Der
Betrieb wird unverändert fortgeführt. Vorstandsmit-
glieder sind Kaufmann Otto Mann und Techniker
Heinrich Vender.

Die große landwirtschaftliche Woche in Berlin wird
planmäßig vom 11. bis 18. Februar abgehalten, nach-
dem die durch den Eisenbahnerstreik verursachten Ver-
kehrsstörungen beseitigt sind. Auch die Bullenversteige-
rung der Deutschen Landwirtschaftsgesellschaft findet wie
vorgesehen statt.

Siemens u. Halske AG in Berlin. Der Vorstand

Die Augsburger Postzeitung vom 11. Februar 1922 weist auf die „landwirtschaftliche Woche“ in Berlin hin,

„Novembertag“ bis in den Januar oder Feb-
ruar. Brecht hatte am 7. November 1921 sei-
ne zweite Reise nach Berlin unternommen
und blieb bis April 1922.⁸

Einen indirekten Hinweis gibt die von Hes-
terberg erwähnte „Grüne Woche“. Sie findet
in Berlin in dieser Form erst seit 1926 statt,
jedoch gab es schon lange vorher Jahresta-
gungen der „Deutschen Landwirtschafts-
gesellschaft“, aus denen sie hervorging⁹. Diese
Tagungen gab es offenbar bereits damals im
Januar oder Februar, wie auch heute noch.

Die Augsburger Staats- und Stadtbiblio-
thek hat dank ihres Zeitungsarchivs die
Überprüfung ermöglicht: Die „Augsburger
Postzeitung“ vom 11. Februar 1922 mel-
det (S. 6): „Die große landwirtschaftliche
Woche in Berlin wird planmäßig vom 11.
bis 18. Februar abgehalten, nachdem die
durch den Eisenbahnerstreik verursachten

Verkehrsstörungen beseitigt sind. Auch die
Bullenversteigerung der Deutschen Land-
wirtschaftsgesellschaft findet wie vorgese-
hen statt.“

Damit lässt sich mit hinreichender Sicher-
heit sagen, dass der Auftritt Brechts auf der
„Wilden Bühne“ in dieser Woche, mögli-
cherweise ab 11. Februar (ein Samstag),
stattgefunden hat. Und Trude Hesterbergs
Schilderung des Publikums „mit dem ach
so beliebten Gamsbart am Hut“ dürfte
demnach zutreffen.

- Otto Zarek, der laut Brecht den Kontakt
vermittelt hatte, wird von Trude Hester-
berg nicht erwähnt, stattdessen ihr Haus-
autor Walter Mehring.

Es scheint aber plausibel, dass der junge
Literat Otto Zarek, der bereits sehr erfolg-
reich war, Kontakt zu dem jungen Literaten
Walter Mehring hatte und dieser sich bei
Hesterberg für Brecht einsetzte. Es besteht
also nicht unbedingt ein Widerspruch zwi-
schen den beiden Notizen.

- Die „500 Mark“ sind ein relativer wirt-
schaftlicher Erfolg für Brecht.

Der schroffe Verlauf der Inflation hatte
Anfang 1922 noch nicht eingesetzt, die Hy-
perinflation begann nach der Ermordung

⁸ Hecht, Brecht Chronik, S. 128.

⁹ „Die erste Grüne Woche (damals noch nicht ‚Inter-
national‘) fand vom 20. bis zum 28. Februar 1926
statt, als ein Mitarbeiter im Berliner Fremdenver-
kehrsamt die Idee hatte, die traditionelle Winterta-
gung der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft
in Berlin mit einer landwirtschaftlichen Ausstellung
zu verbinden und so den ohnedies stattfindenden
Straßenverkauf landwirtschaftlicher Artikel an die
Teilnehmer der Tagung in eine geordnete Form zu
bringen.“ (Wikipedia, Stand Mai 2009)



Isabell Münsch singt die Ballade von Jakob Apfelböck
(Foto: Alexander Kaya)

Walter Rathenaus im Juni 1922¹⁰. Für die Zeit danach schildert Friedrich Hollaender die Honorarregelung bei Trude Hesterberg wie folgt:

Schöne, wilde Zeit der wilden Bühne! Denn jetzt waren wir schon mitten drin, in der Inflation. Das Brot kostete die berühmte Milliarde, jeden Mittag um zwölf erschien der neue „Index“, nach dem die Mark notiert wurde, also bezahlte die wilde Trude dem Walter Mehring und mir die Chansons nach einem neuen System: Ein Chanson = drei Parkettplätze im Tageskurs. Nächtliches Auseinandergehn: Na dann gute Nacht, Walter.¹¹

- Brecht ließ anscheinend bei seinem Auftritt Züge von Unsicherheit erkennen. Brecht hatte zuvor im privaten Kreis und auf Festen mit großem Erfolg Lieder vorgetragen, wie u.a. Bronnen berichtet.¹² Er orientierte sich an seinem Vorbild Frank Wedekind, der die eigenen Lieder mit

10 www.dhm.de/lemo/html/weimar/innenpolitik/inflation/

11 Friedrich Hollaender, Von Kopf bis Fuß, Berlin: Henschel, 1967, S. 110-111.

12 Arnolt Bronnen, Tage mit Bertolt Brecht, Wien: Desch, 1960, S. 31. Bronnen schildert in der Eingangsszene, wie er Otto Zarek und den singenden Brecht bei Gelegenheit eines Fests kennenlernt (S. 7-15).

großem Erfolg vorgetragen hatte. Nach seinem Erlebnis auf der „Wilden Bühne“ scheint er nicht weiter versucht zu haben, selbst professionell als Sänger seiner Lieder aufzutreten.¹³ Zugleich gelang es ihm sehr rasch, die bedeutendsten Sänger und Schauspieler der Zeit für seine Lieder und Stücke zu gewinnen, und er konnte sich auf Schreiben und Regie konzentrieren.

Das Auftreten von Unsicherheit bei Brecht erklärt sich vielleicht dadurch, dass er bisher meist vor aufgeschlossenen Intellektuellen, Freunden oder Randgruppen¹⁴

gesungen hatte, nicht vor zahlendem Bürgertum.

Trotz seines mäßigen Erfolgs bei Trude Hesterberg muss Brechts Eindruck auf sie sehr nachdrücklich gewesen sein, denn als er ihr Mitte September 1922 von München aus schrieb, um sie um Freistellung ihrer Sängerin Annemarie Hase für die Uraufführung von „Trommeln in der Nacht“ zu bitten, kam sie dem offenbar sofort nach¹⁵ (GBFA 28.172).

So gesehen, war Brechts Auftritt auf der Wilden Bühne durchaus erfolgreich.

13 Ausnahme: Die von Brecht zusammengestellte Revue „Die rote Zibebe“ nach der Uraufführung von „Trommeln in der Nacht“; er trat dabei als „Klampfenbenke“ auf (Hecht, Brecht Chronik, S. 144).

14 Sehr anschaulich ist die Schilderung von Brechts Erfolg mit Goethes „Der Gott und die Bajadere“ in einer von Prostituierten besuchten Altstadtkeipe in Augsburg, wohl 1919 (berichtet von Xaver Schaller, in Frisch/Obermeier, Brecht in Augsburg, Frankfurt 1976, S. 156-7).

15 Annemarie Hase spielte in der Uraufführung am 29. September an den Münchner Kammerspielen die kleine Rolle der Marie (GBFA 28.626). – Die Berliner Annemarie Hase hieß eigentlich Hirsch. Sie kam aus einer assimilierten jüdischen Familie – schon diese Namensänderung scheint viel von ihrem Humor auszudrücken. Umfangreiche Informationen bei Wikipedia.

ABONNEMENT DREIGROSCHENHEFT

Inland:

☐

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

Ausland:

☐

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

Name/Vorname _____

Straße/Hausnummer _____

PLZ/Ort/Land _____

Zahlungsweg:

☐

Ich bezahle mein Abo durch **Bankeinzug** von meinem Bank-/Postgirokonto (Nur möglich für Konten, die in Deutschland geführt werden).

Kontonummer _____

BLZ _____

Geldinstitut/Ort _____

☐

Ich bezahle mein Abo per **Kreditkarte** (VISA/Eurocard). Gilt für alle ausländischen Abonnenten.

Kreditkartennummer _____

Gültigkeit der Karte _____

Datum Unterschrift _____

bitte (per Post, Fax oder E-Mail) senden an:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG, Vertrieb Dreigroschenheft

Im Tal 12

86179 Augsburg

Fax: 0049-(0)821-25989-99

friedrichs@wissner.com

MIT AKUSTISCHEM VERFREMUNGSEFFEKT

Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ am Linzer Landestheater

Von Ernst Scherzer



Karl M. Sibelius (*Shen Te/Shui Ta*) und Ensemble in der Hochzeitsszene des „guten Menschen“, Landestheater Linz. Foto: © Norbert Artner

Erst das zu Ende gehende Kulturhauptstadtjahr 2009 hat – zumindest was die musikalischen Beiträge anbelangt – der oberösterreichischen Hauptstadt Linz wirklich Vorzeigbares beschert. Doch kaum durfte man sich über die Uraufführung der Oper „Kepler“ von Philip Glass und das neue Ballett „Kafka Amerika“ des Wiener Kurt Schwertsik freuen, war auch schon wieder

Ernüchterung angesagt. Dabei erschienen zwei Experimente nicht so abwegig zu sein, bekannte Stücke einmal aus der Sicht zu zeigen, in deren geografische Gefilde sich diese begeben.

So verpflichtete das Linzer Landestheater Regisseure aus China, um sich einmal die Operette „Das Land des Lächelns“ von Franz Lehár, das andere Mal Bertolt Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ vorzunehmen. Dass es sich in beiden Fällen um eher fiktive Ortsbezeichnungen handelt, sollte nicht weiter stören. Gleich vorweggenommen – der deutsche Dichter hatte gegenüber dem ungarisch-österreichischen Komponisten noch ein Riesenglück: Das Haus hatte für ihn wenigstens eine Schar vorzüglicher Schauspieler

(die freilich völlig unsinnigerweise mit Mikroports ausgestattet waren ...!?) zur Verfügung, wogegen sich im zweiten Fall Sänger und Musiker von der Hilflosigkeit der Inszenatoren dem Stoff gegenüber anstecken ließen.

Ganz ungeschoren kam der Stückeschreiber aber allerdings auch nicht davon. Ein zwar

insgesamt starker Theaterabend, der jedoch nicht nur textgemäß die Fragen der – hier auf eine über Fernsehmonitoren agierende (Nina Sarita Müller) und eine tanzende (Li Jing) Figur beschränkte – Götter offen ließ. Das Erfreulichste bewegte sich dennoch außerhalb der Handlung. Folgeaufführungen waren gut besucht, zur Premiere standen die Interessierten an der Kasse sogar Schlange und spendeten am Schluss heftigen Beifall. Durchsetzt von ein paar Buhrufen, ausgerechnet für den berührenden Hauptdarsteller Karl M. Sibelius. Vielleicht missfiel den jungen Frauen im Publikum, dass er in der Schlusszene seine Männlichkeit schamhaft zwischen den Beinen verstecken muss?

Regisseur Ong Keng Sen hat nämlich zwei Geschlechtsumwandlungen vollzogen, vor deren Konsequenz er schließlich wohl selbst zurückschreckt. Shen Te wird bei ihm von einem Mann dargestellt, der einerseits wieder eine Frau spielt, andererseits aber mit seinem (ihrem?) männlich gebliebenen Verlobten Yang Sun – Sebastian Hufschmidt als zweiter herausragender Darsteller – eine eindeutig schwule Liebeszene vorführt. Und weil ein solcher Mensch das Prädikat gut nach Meinung des Chinesen wohl nicht verdient, wird einfach der im Original betrügerische Wasserverkäufer Wang zur Titelfigur erhoben; der dann natürlich (?) weiblich zu sein hat. Auch wenn das von Mitsushi Yanaihara entworfene Kostüm für Katharina Hofmann da nicht ganz eindeutig wird.

Wenigstens wird bei Brecht im Unterschied zum freien Umgang mit dem Operettenstoff der Text nicht verändert und nicht einmal allzu krass gekürzt. Ein halbes Dutzend Schauspieler – denen das erwähnte technische Hilfsmittel doch hoffentlich ent-

behrlich wäre – schlüpfen in ungefähr doppelt so viele Rollen. Vorgeführt werden – man muss es, dem Besetzungszettel vertrauend, wohl glauben – „Chinesische Opernformen“ und „Asiatische Kampfkünste“, obwohl manches eher an die Commedia dell'arte erinnert.

Die weit geöffnete Bühne des Linzer Landestheaters beließ Myung Hee Cho ziemlich kahl, vielleicht auch nur, um den mit dem „Guten Menschen von Sezuan“ in keinerlei Zusammenhang stehenden Videos von Cao Fei genügend Raum zu geben.

Der akustische „Verfremdungseffekt“ konnte der Sprache nicht ernsthaft etwas anhaben. Dennoch war man dankbar für die ohne Verstärkung auskommenden originalen musikalischen Töne, die, obwohl schon vor rund 70 Jahren von Paul Dessau komponiert, erstaunlich frisch geblieben sind. Nicht zuletzt dank dem von Daniel Linton-France am Gitarrenklavier angeführten Instrumentalquintett.

Ernst Scherzer ist freier Journalist mit Wohnsitz in Graz, als Mitarbeiter derzeit - nach Gestaltung von Beiträgen unter anderen für die „Opernwelt“, „Neue Zeitschrift für Musik“, „Die Deutsche Bühne“, „Theater Rundschau“ und in Programmheften diverser Theater - vor allem für die Kulturredaktionen der „Kleinen Zeitung“ ebendort und der „Wiener Zeitung“ tätig; fallweise auch für das in Leipzig ansässige Internet-Forum „Arture“. Überwiegend mit Berichten über das internationale Musiktheater, besonders setzt sich der (1943 in Graz geborene) Autor mit der Person und dem Schaffen von Bertolt Brecht auseinander.
ernst.scherzer@aon.at

ZITTERN AUF DEM SPRUNGTURM

Von Wolfgang Köhler

Max Frisch-Begeisterte haben dieser Tage allen Grund zur Freude angesichts einiger unverhoffter Neuauflagen oder sogar Neuerscheinungen. Letztes Jahr wurde im Züricher Max-Frisch-Archiv ein weiteres Tagebuch entdeckt, 184 Schreibmaschinenseiten mit dem Titel „Tagebuch 3“. Es handelt sich um Aufzeichnungen, die ab 1982 in New York entstanden sind. Der Suhrkamp-Verlag wird es anlässlich seines 60-jährigen Bestehens im kommenden Frühjahr herausbringen. 2009 erschienen zwei weitere bedeutende Werke Frischs in neuer Auflage. Zum einen die Erzählung „Antwort aus der Stille“, die zuletzt 1937 erschienen war und seither nie wieder, auch nicht in Frischs „Gesammelten Werken“. Dies geschah auf Wunsch des Autors, da ihm dieses Werk offenbar selbst zu betulich und zu romantizistisch vorkam. Zum anderen wurden letztes Jahr die „Erinnerungen an Brecht“ in einer Neuauflage der Berliner „Friedenauer Presse“ publiziert. Frisch hatte sie 1966 für Hans Magnus Enzensbergers „Kursbuch“ geschrieben.

Frischs Erinnerungen referieren im Wesentlichen auf den Zeitraum von Brechts Exilzeit in Zürich, von November 1947 bis Mai 1949. Aber auch spätere Begegnungen in Berlin werden reflektiert. Auf den 25 Seiten des kleinen Bändchens findet man bruchstückhaft Frischs Eindrücke über Brecht, nicht unbedingt immer in zeitlicher Reihenfolge. Es sind eben Erinnerungen, die erst knapp zwanzig Jahre später aufgeschrieben wurden und oft keine konkrete Zeitangabe haben. Dieser fragmentarische Zug, mit großen Auslassungen, die dem Leser aber aufgrund der detaillierten Beschreibung des Übrigen und im Gedächtnis Vorhandenen entbehrlich erscheinen, fin-



(Foto: Max-Frisch-Archiv der ETH Zürich)

det sich auch in anderen Werken Frischs, zum Beispiel im „Dienstbüchlein“: Erinnerungen an seine Militärzeit zwischen 1939 und 1943, die er erst in den frühen Siebzigerjahren aufgeschrieben hatte.

Es zeigt sich auch in den „Erinnerungen an Brecht“ Frischs Stärke in der Darstellung kleiner aber wichtiger Details. Und man merkt die Bewunderung, die er dem älteren und damals zweifellos anerkannteren Schriftsteller-Kollegen entgegen brachte: Frisch, der sich 1947 noch im Wesentlichen als Architekt sah und gerade mit dem Bau einer „öffentlichen Badeanstalt“, des späteren „Max-Frisch-Bads“ in Zürich, beschäftigt war, betrachtete Brecht unzweifelhaft als Vorbild. Er war sich aber auch der Gefahr der Manipulation bewusst, der man sich aussetzte, sobald man sich auf Brecht einließ. Brecht war jedoch, wie es Frisch schildert, kein munterer Erzähler, kein Fabulierer oder gar dogmatischer Redner, nein, seine Stärke und damit seine Macht der Beeinflussung lag im Zuhören und vor allem im Stellen der richtigen Fragen. Sie brachten den Gegenüber auf neue Wege, konnten ihn aber auch stark verändern und verunsichern. Frisch schildert mehrere Versuche Brechts, ihm diesen oder jenen historischen Stoff (Wilhelm Tell, Henri Dunant) ans Herz zu legen. Er überließ ihm Bücher, mit entsprechenden Anmerkungen versehen. Frisch schreibt dazu: „Ich bekam es mit der Angst. Brecht, wenn man sich einließ, baute jeden um.“ Aber eben nur, wenn man sich auf ihn einließ. Brecht wird als zurückhaltend beschrieben, der sich kaum an Konversationen beteiligt, doch aufmerk-

samer und auch aufmunternder Zuhörer bleibt. Auf Lesungen verkriecht er sich fast, während andere wie Helene Weigel oder Therese Giehse die imposantere Wirkung hinterlassen. Dieser von Frisch beobachtete zurückhaltende Wesenszug ist auch stark in der Darstellung seines äußeren Erscheinungsbildes erkennbar: in erster Linie grau, die Kleidung so, als sei sie aus dem Fundus einer karitativen Anstalt entnommen, ein „Häftlingsgesicht“, aber mit Zigarre. Der Gang wenig männlich: „da fehlten Schultern“. Dennoch bleibt Frisch der Bewunderer, schildert ausführlich Brechts Verhalten bei Proben, bei denen er lebhaft wurde, lachte, den Austausch mit den Schauspielern suchte. Da war er, dem das Proben-glück so wichtig war, in seinem Element: dem (Aus)probieren. Die Auseinandersetzung mit anderen war ihm wichtige Quelle der Inspiration: „Das Gefühl, als Besucher unterbreche man ihn, hatte ich nie; er machte einen Sessel frei von Papieren oder Büchern, wechselte sofort vom Schreiber zum Zuhörer, zum Frager ...“ Brecht hatte offenbar immer Freude am Gespräch, aber dieses Gespräch musste ihm immer einen gewissen Nutzen bringen. Dieser Anspruch und „sein oft rührender Respekt vor Wissenschaftlichkeit“ führten dazu, dass sich Brecht vom Architekten Frisch auf die Baustelle des Freibads führen ließ. Dies war wohl die einzige Begegnung zwischen den beiden, bei der sich Frisch Brecht ebenbürtig, vielleicht sogar überlegen fühlte. „Fachkenntnisse, vor allem wenn sie sich in Betätigung zeigten, erfüllten ihn mit Respekt.“ Und Respekt hat Brecht offenbar auch vor der Höhe des Zehnmeter-Sprungturms, der er „pflichtschuldig, wenn auch ängstlich“ erklomm. Frisch schreibt weiter: „und als Ruth Berlau, die Kamera vor dem Gesicht, auch noch wünschte, daß Brecht weiter hinaustrete auf die Plattform, weigerte er sich; erst unten war er für Statik-Unterricht empfänglich.“¹

Brechts Wirkung bestand für Frisch nicht im unmittelbaren Auftreten, sondern eher hinterher. Dafür umso einprägsamer, denn am Ende seiner „Erinnerungen“ zitiert Brecht aus seinem „Tagebuch“ eine Notiz aus dem Jahre 1965, in der er angibt, von Brecht häufiger zu träumen als von seinem Vater oder einer Frau: „das Bewußtsein, daß er gestorben ist, verschärft ein Glücksgefühl, das zugleich schmerzhaft ist.“

Die Neuausgabe von 2009 enthält ein Nachwort von Klaus Völker, in dem er anhand der frühen Stücke Frischs sehr eindrucksvoll beschreibt, wie Brecht Frisch verändern konnte und wie dies auch bis zu einem gewissen Grad tatsächlich geschah. So erfuhr das Stück „Als der Krieg zu Ende war“ durch Brechts Einwirken eine zweite Fassung, die aber nie so politisch wurde, wie es Brecht stets gefordert hatte. Beckmesserisch darf man vielleicht noch anmerken, dass sich Völker in zwei Zitaten bzw. Titelangaben vertan hat: Frischs Frühwerk heißt „Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle“ und nicht umgekehrt; außerdem lautet sein Credo „Ich probiere Geschichten an wie Kleider“ und nicht „Ich probiere Geschichten aus wie Kleider“, zumindest wenn man sich auf seinen Roman „Mein Name sei Gantenbein“ bezieht.

Max Frisch: *Erinnerungen an Brecht*.
Friedenauer Presse, Berlin 2009,
ISBN 978-3-932109-62-1, 9,50 €

Dr. Wolfgang Köhler hat Sprach- und Literaturwissenschaft studiert und ist Lektor beim Augsburger Wißner-Verlag. Seine Begeisterung für Max Frisch entstand nach der Lektüre von „Homo Faber“, die ihm in der gymnasialen Mittelstufe – zunächst gegen seinen Willen – auferlegt wurde.
koehler@wissner.com

1 Fotos von dieser Baustellen-Begehung sind veröffentlicht in Werner Wüthrich (2003): *Bertolt*

Brecht und die Schweiz, Chronos Verlag, Zürich, S. 110/111.

DER PHILOSOPH BERTOLT BRECHT

**Vorlesungsreihe an der
Universität Augsburg**

**NOCH FÜNF TERMINE:
MONTAGS 18:15 UHR
ZEUGHAUS**



Mit großem Erfolg – im Sinne von Erkenntnisgewinn ebenso wie hinsichtlich des Publikumsinteresses – läuft seit Ende Oktober im Augsburger Zeughaus jeweils montags eine Vorlesungsreihe zum Thema „Der Philosoph Bertolt Brecht“, initiiert von Prof. Dr. Mathias Mayer (Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft). Er schreibt zur Einführung:

„Quer zu allen Gattungen und durch alle Werkphasen seines Lebens zeigt sich, dass Brecht natürlich ein großer Praktiker und Theoretiker des Theaters, nicht zuletzt aber auch ein Philosoph, jedenfalls ein Weiser der Lebenskunst, ein freilich ironischer Lehrer war: ‚Meine Liebe zur Klarheit kommt von meiner so unklaren Denkart‘, schreibt er 1942. Deshalb ist es gar nicht nur der Leser und Kenner oder Verwerter großer philosophischer Werke – von Empedokles über Sokrates bis zu Bacon, von Hegel, Marx und Nietzsche bis Walter Benjamin –, der hier zu beleuchten ist, sondern es ist der philosophische Schriftsteller Bertolt Brecht, den es in vielen Texten freizulegen gilt: in den Erzählungen, in der Lyrik, im Galilei oder dem Buch der Wendungen.

Brecht soll nicht ein systematischer Anspruch unterstellt werden, sondern es gilt, auch literarische, nicht direkt theoretische Texte auf ihren dialektischen, erkenntnis- und gesellschaftskritischen Gehalt

hin zu befragen. Der Verfremdungseffekt, an sich, so Brecht, ‚etwas ganz Alltägliches, Tausendfaches‘, bricht das vermeintlich Selbstverständliche aus seiner Gewohnheit heraus und lässt es so erst erkennbar werden. Den Philosophen BB zu bemühen, hieße dann nichts anderes, als den Spuren seiner Neugierde zu folgen

und jene gekonnte Einfachheit als Reflex von Weisheit und List zu beschreiben, die seine Texte so unverwechselbar und – im mehrfachen Sinn – bewegend macht.“

Die Vorträge werden als Buch in der Reihe „Der neue Brecht“ (Königshausen & Neumann) erscheinen.

11. 1. 2010

„... es kommt darauf an, sie zu verändern“
Marx' Theorie der Praxis bei Brecht
Prof. Dr. Jan Knopf, Karlsruhe

18. 1. 2010

Zwischen „kalten Himmeln“ und „schnellen Toden“.
Brechts Nietzsche-Rezeption
Dr. Jürgen Hillesheim, Augsburg

25. 1. 2010

Was wäre, wenn die Haifische Menschen wären?
Der weise Herr Keuner blickt hinter die Kulissen
Prof. Dr. Dr. Helmut Koopmann, Augsburg

1. 2. 2010

Die Dialektik der „Flüchtlingsgespräche“
Dr. Friedmann Harzer, Augsburg

8. 2. 2010

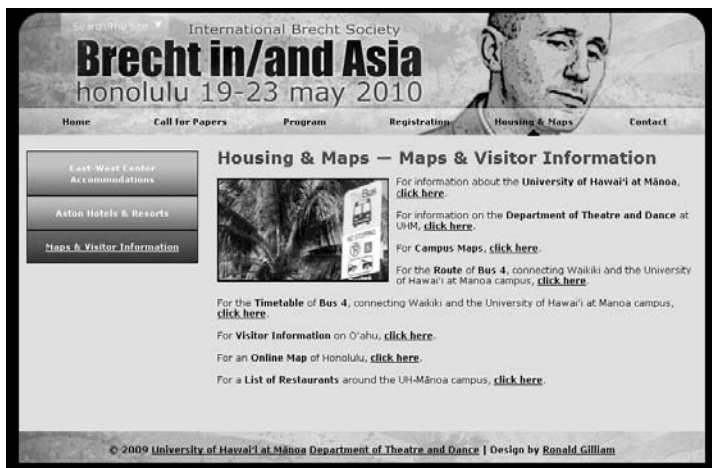
Brecht und die politische Philosophie
Prof. Dr. Marcus Llanque, Augsburg

INTERNATIONALE BRECHT GESELLSCHAFT: IM MAI IN HAWAII

Von Markus Wessendorf

Die nächste Konferenz der Internationalen Brecht Gesellschaft wird unter dem Motto „Brecht in/und Asien“ vom 19. bis 23. Mai an der University of Hawaii in Honolulu stattfinden. 70 Teilnehmer aus 18 Ländern werden in ihren Vorträgen die mannigfaltigen Verstrebungen zwischen Brechts Stücken, Gedichten und Theorien einerseits und den dramatischen, performativen und filmischen Kulturen verschiedener asiatischer Länder andererseits herausstellen: von Verfremdungseffekten im indischen Kutiyattam zu den Einflüssen chinesischer Philosophie auf Brechts Lyrik bis hin zu Brechtschen Elementen in den Gegenwartsfilmen von Wong Kar-Wai, Ritwik Ghatak und Hou Hsiao-hsien. Die Hauptredner der Konferenz werden Ong Keng Sen, Hans-Thies Lehmann, Richard Schecher und Haiping Yan sein.

Ong Keng Sen gilt als wichtiger Vertreter des interkulturellen Theaters und hat erst vor kurzem den *Guten Menschen aus Sezu-an* in Linz inszeniert; Hans-Thies Lehmann ist u. a. Autor eines bahnbrechenden und international erfolgreichen Buches zum *Postdramatischen Theater*; Richard Schechner, ein Mitbegründer der Disziplin „Performance Studies“, war einer der radikals-



„Brecht in/und Asien“ ist das Thema der diesjährigen Tagung der Internationalen Brecht-Gesellschaft. Sie findet in Hawaii statt, also auf halber Strecke zwischen Nordamerika und Asien.

ten amerikanischen Theaterregisseure der 1960er Jahre und tourte Mitte der siebziger Jahre mit einer Produktion der *Mutter Courage* durch Indien; Haiping Yan gilt als Experte der Brecht-Rezeption in China und hat diverse chinesische Stücke ins Englische übersetzt.

Das kulturelle Beiprogramm der Konferenz wird u. a. die erste englischsprachige Aufführung der Brechtschen *Judith von Shimo-da* sowie einen Abend mit Brecht-Liedern der australischen Sängerin Robyn Archer einschließen.

Die Webseite der Konferenz hat die Adresse <http://manoa.hawaii.edu/brecht2010/> (siehe Abbildung)

Dr. Markus Wessendorf ist Associate Professor am Dept. of Theatre and Dance, University of Hawai'i in Manoa.
wessendo@hawaii.edu

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 1. Oktober bis 17. Dezember 2009 (Auswahl)

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

Kontaktadresse:

Archiv der Akademie der Künste
Bertolt-Brecht-Archiv
Chausseestraße 125
10115 Berlin
Telefon (030) 200 57 18 00
Fax (030) 200 57 18 33

Dr. Erdmut Wizisla – Archivleiter (wizisla@adk.de)
Dorothee Friederike Aders – Handschriftenbereich,
Helene-Weigel-Archiv, Theatermaterialien (aders@adk.de)

Uta Kohl – Sekretariat, Video- und Tonträgerarchiv,
Fotoarchiv (kohl@adk.de)

Helgrid Streidt – Bibliothek (streidt@adk.de)

Elke Pfeil – Brecht-Weigel-Gedenkstätte, Anna-
Seghers-Gedenkstätte, Benutzerservice Archiv ADK
(pfail@adk.de)

BBA A 591 (282)

Barfuss, Thomas: Cohen Robert, Exil der freien Frauen. Roman, Rot-
buch, Berlin 2009 : Besprechung
In: Das Argument. - Hamburg. - 0004-1157. - 282 = 51(2009)4, S. 666 -
669

BBA A 4317

Begegnungen mit Brecht / hrsg. von Erdmut Wizisla. - Leipzig : Lehms-
stedt, 2009. - 399 S. : Ill.
ISBN 978-3-937146-77-5
Darin:

- Münsterer, Hanns Otto: Heldentaten eines Augsburger Gymnasias-
ten, S. 15 - 16
- Banholzer, Paula: So viel wie eine Liebe, S. 17 - 20
- Feuchtwanger, Lion: Bertolt Brecht, dargestellt für Engländer, S. 21 -
24
- Graf, Oskar Maria: Kommt für uns nicht in Frage, S. 25 - 28
- Mannheim, Dora: Aus dem Alltag eines Genies, S. 29 - 36
- Bloch, Ernst: In einer Berliner Kutschkenne, S. 37 - 38
- Bronnen, Arnolt: Brecht machte die Regie, S. 39 - 42
- Zuckmayer, Carl: Klampfenwettstreit, S. 43 - 48
- Fernau, Rudolf: Tue Brecht und scheue niemand, S. 49 - 56
- Costa, Ernestine: Es begann mit Feuer, und es endete mit Feuer, S. 57 -
61
- Laci, Asja: "Eduard" in München, S. 62 - 66
- Fleißer, Marieluise: Der frühe Brecht, S. 67 - 71
- Hauptmann, Elisabeth: Notizen über Brechts Arbeit 1926, S. 72 - 76
- Canetti, Elias: Der alte Pfandleiher, S. 77 - 84
- Lenya, Lotte: "Dreigroschenoper"-Fieber, S. 85 - 94
- Sternberg, Fritz: 1. Mai 1929, S. 95 - 96
- Sperber, Manes: Mit dem Scharfsinn eines Scholastikers, S. 97 - 102
- Trejakov, Sergej M.: Die Kunst ist ein Teil der Pädagogik, S. 103 -
118
- Marcuse, Ludwig: Der arme Bertolt Brecht und der weniger arme, S. 119 -
124
- Berger, Ludwig: Bertolt Brecht und der Kater Fritz, S. 125 - 132
- Kläber, Kurt: Ein tröstlicher Kamerad, S. 133 - 135
- Kesten, Hermann: Haben Sie Hegel gelesen?, S. 136 - 143
- Berlau, Ruth: Mit den Augen unterhalten, S. 144 - 146
- Grosz, George: Großartige Type er, queer aber hochbegabt, S. 147 -
151
- Hook, Sidney: Je unschuldiger sie sind..., S. 152 - 155
- Greid, Hermann: Der Mensch Brecht, wie ich ihn erlebt habe, S. 156 -
159
- Benjamin, Walter: Tagebuch 1938, S. 160 - 166
- Anders, Günther: Tagebuch 1941, S. 167 - 175
- Isherwood, Christopher: Tagebuch 1943, S. 176 - 181

- Viertel, Salka: Eine verkäufliche Filmstory, S. 182 - 186
- Sahl, Hans: Schwierigkeiten im Verkehr mit dem Dichter Bert Brecht,
S. 187 - 190
- Lindtberg, Leopold: Das genaue Gegenteil ist auch richtig, S. 191 -
197
- Winters, Shelley: Galileo und der kleine Mann hinten im Saal, S. 198 -
200
- Clurman, Harold: El Greco in Zivil, S. 201 - 208
- Bentley, Eric: Sonntagabends in Santa Monica, S. 209 - 213
- Schaefer, Oda: Vom armen B.B., S. 214 - 219
- Kesser, Armin: Tagebuchaufzeichnung, 26. Dezember 1947, S. 220 -
222
- Weisenborn, Günther: Zürcher Tagebuch, S. 223 - 224
- Leiser, Erwin: Der freundliche Frager, S. 225 - 232
- Ginsberg, Ernst: Ich bin der letzte römisch-katholische Kopf!, S. 233 -
237
- Frisch, Max: Ein Passant unserer Zeit, S. 238 - 245
- Lutz, Regine: Mein Meister, S. 246 - 262
- Mayer, Hans: Einladung nach Leipzig, S. 263 - 265
- Pollatschek, Walther: Mit Bert Brecht bei Max Pechstein, S. 266 -
270
- Huchel, Peter: Ein listiger Realist, S. 271 - 280
- Palitzsch, Peter: Sie machen die Werbung, S. 281 - 282
- Monk, Egon: Ferien, Autos und Dialektik, S. 283 - 293
- Mühr, Alfred: Mit Bert Brecht auf abenteuerlichen Pfaden, S. 294 -
305
- Rülke, Käthe: Brecht will nicht bei Ulbricht lernen, wie man dichtet,
S. 306 - 309
- Eisler, Hanns: Ein hochmusikalischer Mensch, S. 310 - 312
- Kesting, Marianne: Ohne Engagement gibt es keinen Genuß, S. 313 -
319
- Pozner, Vladimir: Niemals habe ich so lustig gearbeitet, S. 320 - 335
- Voigt, Peter: Karussellpferde : Brechts letzte Spielzeit, S. 336 - 353
- Strehler, Giorgio: Macht Theater!, S. 354 - 362
- Bömelburg, Wolfgang: Wenn ich dem Proletariat Reichtum biete,
muß er echt sein!, S. 363 - 364
- Just, Gustav: Von der Parteiführung hielt er nicht viel, S. 365 - 368
- Kleinschmidt, Karl: Schreiben Sie, daß ich Ihnen unbequem war, S.
369 - 371
- Suhrkamp, Peter: Brief an Caspar Neher, 21. August 1956, S. 372 -
375
- Neher, Caspar: Dem Gedächtnis meines Freundes, S. 376 - 378

"Begegnungen mit Brecht". Aus der Einführung von Erdmut Wizisla.[Zur
Buchpremiere am 21. September 2009 in der Akademie der Künste Berlin]
In: Akademie der Künste. Infobrief für Mitglieder und Freunde. - Sep-
tember/Oktober 2009, S. 11 - 12

BBA A 4319

Bereska, Henryk:

Kolberger Hefte : die Tagebücher von Henryk Bereska 1967 - 1990 / Henryk Bereska. Mit einem Nachw. von Ines Geipel. - Frankfurt am Main : Ed. Büchergilde, 2007. - 363 S. - (Die verschwiegene Bibliothek in der Edition Büchergilde)
ISBN 3-940111-39-2 - ISBN 978-3-940111-39-5

Bradley, Laura: Konietzny-Rüssel, Barbara: Der Medienpraktiker Bertolt Brecht : Interviews, Rundfunkgespräche und Gesprächsprotokolle in der Weimarer Republik. (Der neue Brecht, 4) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. [Review]

In: The Modern Language Review. - 104(2009)1, S. 262 - 263

BBA A 4325

Brasch, Thomas:

"Ich merke mich nur im Chaos" : Interviews 1976 - 2001 / Thomas Brasch. Hrsg. von Martina Hanf. - 1. Aufl. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2009. - 316 S., [7] Bl. : Ill.
ISBN 978-3-518-42064-5

BBA A 4324

Braun, Volker:

Flickwerk / Volker Braun. - 1. Aufl. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2009. - 77 S. : 22 cm
ISBN 978-3-518-42109-3

Buck, Theo: Hecht, Werner: Brechts Leben in schwierigen Zeiten. Geschichten - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. [Rezension]
In: Germanistik. - Tübingen. - 49(2008)1-2, S. 370

Doering, Sabine: Garde, Ulrike: Brecht & Co. German-speaking playwrights on the Australian stage. - Bern [u.a.]: Lang 2007. [Rezension]
In: Germanistik. - Tübingen. - 49(2008)1-2, S. 369 - 370

BBA C 7047

Doğan, Âbide: Türk tiyatrosunda Brecht etkisi

In: Turkish Studies. - 4(2009)1(Winter), S. 409 - 422

Finger, Evelyn: Bertolt Brecht. Die Frauen und der Spießermuff reiben stärkste Männer uff. Aber nicht ihn: den großen B.B.
In: Die Zeit, Ausgabe vom 12. November 2009

BBA A 4323

Frisch, Max:

Schwarzes Quadrat : zwei Poetikvorlesungen / Max Frisch. Hrsg. von Daniel de Vin ... - 1. Aufl., [Nachdr.]. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2008. - 92 S.
ISBN 978-3-518-41999-1

Funke, Christoph: Puntilas langer Schatten. Heute vor 60 Jahren feierte das Berliner Ensemble seine erste Premiere. Ein Gedenkblatt
In: Der Tagesspiegel, Ausgabe vom 12. November 2009

Gier, Helmut: Väterlicher Kritiker. Literatur: Heute vor 53 Jahren starb Bert Brecht. Die Augsburger Forschungsstelle besitzt jetzt einen Brief des Vaters an seinen Sohn
In: Augsburger Allgemeine, Ausgabe vom 14. August 2009

Göpfert, Peter Hans: Der Knecht hat nichts zu melden. 60 Jahre nach der Uraufführung entbrechtet Michael Thalheimer "Herr Puntila und sein Knecht Matti"
In: Berliner Morgenpost, Ausgabe vom 1. November 2009

BBA A 4320

Goetz, Thomas:

Poetik des Nachrufs : zur Kultur der Nekrologie und zur Nachrufszene auf dem Theater / Thomas Goetz. - Weimar [u.a.] : Böhlau, 2008. - 281 S. - (Literatur und Leben ; 73)
Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2007
ISBN 978-3-205-77734-2 - ISBN 3-205-77734-4

Darin:

Goetz, Thomas: Dramaturgie der Nachrufszene im klassischen und im epischen Drama : Schiller und Brecht im Vergleich, S. 227 - 263

Hillesheim, Jürgen: Brechts Kunst: eine Ersatzhandlung? Literaturforschung: Die Psyche der Mutter Sophie und deren möglicher Einfluss auf Sohn Bert

In: Augsburger Allgemeine, Ausgabe vom 14. Oktober 2009

Hillesheim, Jürgen: Warum Brecht ein schwieriger Mensch war. Ein jetzt entdecktes Notizbüchlein belegt, dass die Mutter des Augsburger Dichters eher zur Depression als zur Schöngestigkeit neigte
In: Süddeutsche Zeitung, Ausgabe vom 14. Oktober 2009

BBA C 7046

Hohenwallner, Ingrid: "Man hätte die Klassik nicht zu jeder Hochzeit und Kindtaufe zuziehen sollen!" oder Brechts 'Angst' vor dem Klassikertod : eine Miszelle
In: Götterfunken; Bd. 2: Begegnungen mit Schiller. - (Germanistische Texte und Studien; 76.2) - Hildesheim [u.a.]: Olms, 2007. S. 231 - 238

Howald, Stefan: "Wo sie war, passierte etwas", Renee Goddard
In: WOZ. Die Wochenzeitung, Ausgabe vom 12. November 2009

BBA B 1028

Iranyi, Gabriel:

Szenen nach Bertolt Brecht : für Bass solo / Gabriel Iranyi. - Berlin : Verl. Neue Musik, c 2009. - 11 S.
Best.-Nr.: NM 926
ISBN 978-3-7333-0514-7

BBA B 1029

Iranyi, Gabriel:

Szenen nach Bertolt Brecht : für Mezzosopran solo / Gabriel Iranyi. - Berlin : Verl. Neue Musik, c 2009. - 11 S.
Best.-Nr.: NM 925
ISBN 978-3-7333-0513-0

Jandl, Paul: Dickicht der Texte : Matthias Langhoffs Linzer Brecht. [Zur Inszenierung von Bertolt Brechts "Im Dickicht der Städte"]
In: Die Welt, Ausgabe vom 15. Dezember 2009

Jäger, Lorenz: Priester und Offizier. Dialektisch, jesuitisch: Erinnerungen an Brecht. [Rezension zu "Begegnungen mit Brecht". Hrsg. von Erdmut Wizisla. Lehmosted Verlag, Leipzig 2009]
In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ausgabe vom 21. November 2009

BBA A 4160

Johnson-Jahre : Zeugnisse aus sechs Jahrzehnten / hrsg. von Uwe Neumann. - 1. Aufl. - Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2007. - 1270 S.
ISBN 3-518-41598-0 - ISBN 978-3-518-41598-6

Kirschner, Stefan: "Ich weiß nicht, wann ich aufhöre". Claus Peymann, Direktor des Berliner Ensembles, spricht über junge Dramatiker, den alten Brecht und seine Perspektiven [Interview]
In: Die Welt, Ausgabe vom 12. Dezember 2009

BBA B 278(55)

Koch, Gerd: Bertolt Brecht und die Bildende Kunst - mit Ausblick auf sein Konzept des Epischen Theaters
In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. - Uckerland. - 094-12107. - 55 = 25(2009), S. 7 - 12 : Ill.

BBA B 30 (2009/11)

Köhler, Tilmann: Bertolt Brecht "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" : Lesarten
In: Theater der Zeit. - Berlin. - 0040-5418. - 64(2009)11, S. 48

Kuchar, Natascha: Brechts Mutter hatte Depressionen. Erkenntnisse / Das Notizheft von Sophie Brecht bringt Augsburger Forschern neue Erkenntnisse über die Kindheit Bertolt Brechts
In: Augsburger Stadtzeitung, Ausgabe vom 21. Oktober 2009

Laudenbach, Peter: Interview mit Nicolas Stemann : Nicolas Stemann über Kapitalismuskritik auf der Bühne und seine Inszenierung von Brechts "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" am Deutschen Theater
<http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/interview-mit-nicolas...>
Veröffentlicht 15.12.2009

BBA A 4314 .2

Lentz, Michael:

Pazifik Exil : Roman / Michael Lentz. – Frankfurt am Main : Fischer, 2007. - 459 S.

ISBN 978-3-10-043925-3

BBA A 4318

Metzler-Lexikon DDR-Literatur : Autoren - Institutionen - Debatten / hrsg. von Michael Opitz und Michael Hofmann. Unter Mitarb. von Julian Kanning. - Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2009. - X, 405 S. : 24 cm Literaturverz. S. 384 - 390

ISBN 978-3-476-02238-7

BBA C 7040

Mews, Siegfried: Brecht's posthumous fame and its consequences: Charles L. Mee's "The Berlin Circle"

In: Kulturpolitik und Politik der Kultur : Festschrift für Alexander Stephan – Cultural politics and the politics of culture / (Hrsg.) Helen Feher-vary [u.a.] - Oxford [u.a.]: Lang, 2007. S. 267 - 280

BBA B 30 (2009/11)

Raddatz, Frank: Der Unheimlichkeitseffekt : der Vater des postdramatischen Theaters Andrzej Wirth im Gespräch mit Frank Raddatz

In: Theater der Zeit. - Berlin. - 0040-5418. - 64(2009)11, S. 24 - 27 : Ill.

BBA C 7043

Rokem, Freddie: Philosophie und Performance : Walter Benjamin und Bertolt Brecht im Gespräch über Franz Kafka

In: Walter Benjamin und die romantische Moderne / hrsg. von Heinz Brüggemann. - (Stiftung für Romantikforschung ; 46) – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. S. 323 - 340

Ruppert, Harald: Friedrichshafen : Warten auf Schlingensiefel. [Zur Inszenierung von Bertolt Brechts "Leben des Galilei", Württembergische Landesbühnen Esslingen]

In: Südkurier, Ausgabe vom 21. November 2009

Schaper, Rüdiger: Das Theater und sein Kater. Die Droge Brecht – Wie Michael Thalheimer am DT Berlin den "Puntila" trockenlegt. In nicht einmal zwei Stunden abgetan – bringt Thalheimer nun das unwahrscheinliche Kunststück fertig, ein Säuerdrama so restlos auszunüchtern, dass einem der Kopf schmerzt

In: Der Tagesspiegel, Ausgabe vom 1. November 2009

BBA C 7040

Schebera, Jürgen: Hanns Eislers Hollywood-Filmmusiken – wirklich nur "Brotarbeit"?

In: Kulturpolitik und Politik der Kultur : Festschrift für Alexander Stephan – Cultural politics and the politics of culture / (Hrsg.) Helen Feher-vary [u.a.] Oxford [u.a.]: Lang, 2007. S. 281 - 296

BBA A 591 (282)

Schlenstedt, Dieter: Biographie in schwierigen Zeiten : Hecht über Brecht. Schlenstedt : Besprechung

In: Das Argument. - Hamburg. - 0004-1157. - 282 = 51(2009)4, S. 616 - 630

BBA A 591 (282)

Schoenberger, Gerhard: In and out, Zeitgeist : zwei Gedichte

In: Das Argument. - Hamburg. - 0004-1157. - 282 = 51(2009)4, S. 606

BBA C 7045

Schubert, Giselher: Zwischen Fronten : Hindemith, Brecht und Benn
In: Hindemith-Interpretationen : Hindemith und die zwanziger Jahre / Dominik Sackmann (Hrsg.) – (Zürcher Musikstudien; 6) – Bern [u.a.]: Lang, 2007. - S. 117 - 142 : Ill.

Schütt, Hans-Dieter: Sternstunden und Sternschnuppen. Heute wird der Theaterregisseur und langjährige BE-Intendant Manfred Wekwerth achtzig Jahre alt

In: Neues Deutschland, Ausgabe vom 3. Dezember 2009

Schütt, Hans-Dieter: Die totale Ernüchterungszelle : Deutsches Theater Berlin: "Herr Puntila und sein Knecht Matti" von Bertolt Brecht

In: Neues Deutschland, Ausgabe vom 2. November 2009

BBA A 289 (2009/6)

Seghers, Anna: An Wieland Herzfelde : Berlin, den 6. Januar 1958 [Brief]

In: Sinn und Form. - Berlin. - 0037-5756. - 61(2009)6, S. 799 - 800

Schumacher, Ernst: Es fehlte nicht an Gegenstimmen. Dem einstigen BE-Intendanten Manfred Wekwerth zum 80.

In: Berliner Zeitung, Ausgabe vom 3. Dezember 2009

BBA C 7041

Setje-Eilers, Margaret: "Wochenend und Sonnenschein": in the blind spots of censorship at the GDR's cultural authorities and the Berliner Ensemble

Reprinted from: Theatre Journal, - 61(2009)3, S. 363 - 386 : Ill.

BBA A 591 (282)

Suvin, Darko: Brechts Gedichtfassung des Kommunistischen Manifests. Aus dem Englischen von Sonja Regler

In: Das Argument. - Hamburg. - 0004-1157. - 282 = 51(2009)4, S. 607 - 615

BBA C 7040

Vogt, Jochen: Unlikely company : Brecht und Dante

In: Kulturpolitik und Politik der Kultur : Festschrift für Alexander Stephan – Cultural politics and the politics of culture / (Hrsg.) Helen Feher-vary [u.a.] Oxford [u.a.]: Lang, 2007. S. 457 - 472

BBA A 3986.3 (31/32)

Walter Benjamin. - 3. Aufl., Neufassung. – München : Ed. Text und Kritik, 2009. - 232 S. - (Text und Kritik ; 31/32)
ISBN 978-3-88377-940-9

BBA A 4312

Wand, Gisela:

Bertolt Brecht, Leben des Galilei / von Gisela Wand. - Dr. A.I. - Braunschweig : Schroedel, 2009. - 128 S. : Ill., graph. Darst. - (Schroedel Interpretationen ; 3)

Literaturverz. S. 123 - 125

ISBN 978-3-507-47702-5

BBA B 30

WeltenWenden 89/09 / hrsg. von Thomas Flierl ... - Berlin : Theater der Zeit, 2009. - 203 S. : zahlr. Ill. - (Theater der Zeit : Arbeitsbuch ; 2009)

ISBN 978-3-940737-49-6

Wengierek, Reinhard: Helene Weigel warf ihn einst aus dem Berliner Ensemble. Internationaler Theaterkünstler und konformer SED-Politiker: Regisseur Manfred Wekwerth wird heute 80 Jahre alt
In: Berliner Morgenpost, Ausgabe vom 3. Dezember 2009

BBA C 7064

Wizisla, Erdmut: The Benjamin Archive and the new German Benjamin edition : [Vortrag, gehalten am 6. November 2009 in London, Birkbeck Institute for the Humanities] – 8 Bl. [Computerausdruck]

BBA A 4318

Wizisla, Erdmut: Brecht, Bertolt

In: Metzler-Lexikon DDR-Literatur. - Stuttgart [u. a.], 2009. - S. 53 - 55

BBA C 7063

Wizisla, Erdmut: My first acquaintance with Brecht and Benjamin : Book launch: Walter Benjamin and Bertolt Brecht (Libris)

[Vortrag, gehalten am 6. November 2009 in London, Birkbeck Institute for the Humanities] – 4 Bl. [Computerausdruck]

BBA B 278(55)

Zeitschrift für Theaterpädagogik : Korrespondenzen. - Uckerland : Schibri-Verl.

Korrespondenzen

25(2009)55

BBA B 278(55)

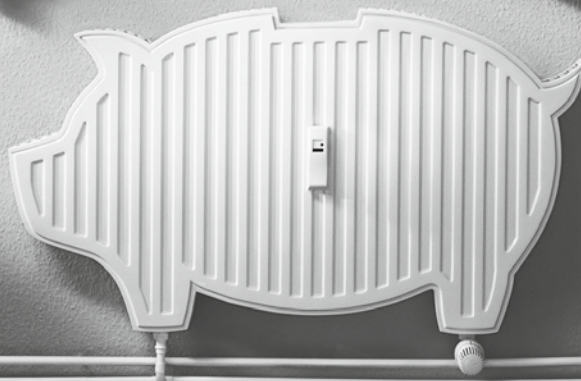
Zhang, Jian: Der Zauber des V-Effekts - Brecht, Mai Lanfang und die chinesische Oper

In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. - Uckerland. - 094-12107. - 55 = 25(2009), S. 13 - 15 : Ill.

Riester-Förderung
für Wohneigentum nutzen!

AKTION
BESSER
WOHNEN

LBS



Wie viel Sparpotenzial steckt in Ihrem Eigenheim?

Jetzt modernisieren. Mit der Sparkassen-Baufinanzierung.



**Stadtsparkasse
Augsburg**

Senken Sie Ihre Energiekosten - zum Beispiel mit einer günstig finanzierten Modernisierung. Zusammen mit unserem Partner LBS beraten wir Sie gern und stehen Ihnen auch bei allen anderen Fragen rund um riestergefordertes Wohneigentum und Bausparen kompetent zur Seite. Mehr Infos in Ihrer Geschäftsstelle oder unter www.sska.de. **Wenn's um Geld geht - Stadtsparkasse Augsburg.**



Brecht Shop

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

Bertolt Brecht

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