

Brechts Augsburg: literarische Topografie als didaktische Anregung

Karoline Sprenger

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Sprenger, Karoline. 2010. "Brechts Augsburg: literarische Topografie als didaktische Anregung." *Literatur im Unterricht: Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule* 10 (1): 1–17.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Brechts Augsburg

Literarische Topografie als didaktische Anregung

Von Karoline Sprenger

Topografie als neuer interpretativer Zugang zu literarischen Texten

Die literarische Topografie etabliert sich seit einigen Jahren als neuer Zugang zu Dichtung.¹ Darüber hinaus finden auch mögliche, von ihr abzuleitende didaktische Aspekte und Methoden immer mehr Anklang.² Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei topografische Namen und Elemente und ihre Transformation in literarische Metaphern und Symbole, die die Schnittstelle zwischen Literatur und Leben, Realität und Fiktion markieren. Hinsichtlich Brechts Topografie, die wesentlich stärker als lange gedacht von seiner bayerisch-schwäbischen Heimatstadt Augsburg geprägt ist, leistete unlängst Erich Unglaub Pionierarbeit. Am Beispiel der Erzählung *Der Augsburger Kreidekreis*, mit der die *Kalendergeschichten* beginnen, legt er mit der minutiösen Darstellung der textimmanenten Topografie eine neue Zugangsmöglichkeit zu einer der bekanntesten Erzählungen Brechts dar. Dieser Ansatz weist weit über den Inhalt der Geschichte im engeren Sinne hinaus. Er rekurriert u. a. auf Brechts eigene Situation im Exil und scheint auch in didaktischer Hinsicht von großer Relevanz. Unglaub resümiert:

„Brechts topografische Ansagen im *Augsburger Kreidekreis* sehen ab von explizitem Vorführen von ‚Grenzen‘ und ‚Schwellen‘, sie sind vorhanden durch die Benennung von Orten und mit ihnen verbundenen Räumen. Allein mit der Benennung werden Strukturen aufgerufen, die ‚innen‘ und ‚außen‘ besitzen, d. h. Abgrenzungen in geografischer, politisch-herrschaftlicher, landsmannschaftlicher, konfessioneller Hinsicht [...] Mit jeder topografischen Ansage der Geschichte ist eine Ortsveränderung mit einer komplexen Grenzüberschreitung verbunden. Für die handelnden Personen sind dies in der Regel Fluchtbewegungen. Das Erreichen von Orten verbindet sich mit der persönlichen Installation in einem Asyl oder Exil.“³

Durch diese topografische Ebene, die wesentlich mehr konnotiert als einfache geografische Reminiszenzen, eröffnet sich für die Behandlung von Brecht-Texten im Un-

-
- 1 Vgl. hierzu Sigrid Weigel, 2002, Zum „topographical turn“. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: *KulturPoetik* 2, S. 151-165, hier: S. 156-159; Hartmut Böhme, 2005, *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
 - 2 Vgl. z. B. Katrin Manz, 2005, *Lesekompetenz: kreativ. Kopiervorlagen für das 5./6. Schuljahr*. Berlin: Cornelsen Scriptor.
 - 3 Erich Unglaub, 2008, *Topografie in der Literatur. Bertolt Brechts Der Augsburger Kreidekreis*, in: *Literatur im Unterricht* 2, S. 79-91, hier: S. 91.

terriert eine neue Dimension: Es wird eine Interpretationsebene erschlossen, die – über die Bezüge zur Stadt Augsburg hinaus – gleichermaßen Fantasie und Faktenwissen abrufte. Das Textverständnis unterliegt bei diesem Ansatz keinen ideologischen Beschränkungen, was, konkret bezogen auf den *Augsburger Kreidekreis*, durchaus neu ist. In den seltenen, didaktisch orientierten Interpretationen näherte man sich aus einem Blickwinkel, der vor allem dazu angetan war, in den Schülern ein „tätiges Bekenntnis zum neuen Staat der Arbeiter und Bauern“ zu festigen. Begründung: Im Text manifestiere sich eine Haltung, die nur „im Sozialismus zu verwirklichen“ sei.⁴ Eine ähnliche Tendenz vertritt auch Gerd Koch, der 1988 den für den *Augsburger Kreidekreis* zentralen Begriff der „Volkstümlichkeit“ wie folgt definiert:

„Volkstümlichkeit ist für Brecht die Aufforderung, die kontemplative Haltung des Schriftstellers zugunsten seiner Nähe zur gesellschaftlichen Basis aufzuheben. Volkstümlich sein, bedeutet für ihn, gesellschaftlich eingreifend, also praktisch zu sein, sich vom Volke, von der Arbeiterklasse belehren zu lassen.“⁵

Auf der anderen Seite gab es auch Bestrebungen, den *Augsburger Kreidekreis* bewusst unpolitisch lesen zu lassen: Die hier vermittelten Tugenden seien keine kollektiven Tugenden, sondern es handle sich um solche frei entscheidender Personen. Hier spielte das Denken des „Kalten Krieges“ eine große Rolle, das in Westdeutschland dazu führte, den „Dichter“ vom „Kommunisten“ Brecht trennen zu wollen.⁶

Nicht besser ist es indessen, Schülern in Zusammenhang mit dem *Augsburger Kreidekreis* ein höchst fragwürdiges, in die Irre führendes „Lebensmotto“ Brechts zu oktroyieren, wie neuerdings in einem Schulbuch geschehen. Hier wird das Zitat „Wer kämpft, kann verlieren; wer nicht kämpft, der hat schon verloren!“ ohne jeglichen Nachweis zu einem Leitsatz Brechts gemacht.⁷ Ebenso unbefriedigend erscheint es auch, wenn allgemeine „Unterrichtsideen“ entwickelt und unabhängig von Dichter und Werk mehr oder weniger schematisch immer wieder aufs Neue exemplifiziert werden. So Gerd Cichlinski, der bereits ähnliche Hefte zu Goethe und Kästner vorgelegt hatte und unlängst noch eines zu Brecht für „Kinder ab 9 Jahren“ erarbeitete. Auch die kurze Biografie, die Cichlinski zu Brecht bietet, weist Ungenauigkeiten und Fehler auf, die offenbaren, dass der Autor die neuere Sekundärliteratur nicht angemessen wahrgenommen hat.⁸

4 So noch wenige Jahre vor der „Wende“ in Wilfried Bütow/Hartmut Jonas/Gudrun Schulz, 1987, *Junge Leser und Brecht*, Berlin: Aufbau, S. 115.

5 Gerd Koch, 1988, *Lernen mit Bert Brecht*. Bertolt Brechts politisch-kulturelle Pädagogik, Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, S. 204.

6 Vgl. hierzu: Michael Sauer, 1984, *Brecht in der Schule*. Beiträge zu einer Rezeptionsgeschichte Brechts (1949-1980), Stuttgart: Heinz, S. 73f.

7 Wolfgang Aleker u. a. (Hgg.), 2006, *Blickfeld Deutsch 4*, Braunschweig u. a.: Schöningh, S. 84.

8 So konstatiert der Autor: „In der zweiten Hälfte der 20er Jahre wurde Brecht zum überzeugten Kommunisten und vertrat fortan mit seinem Werk politische Ziele.“ Gerd Cichlinski, 2007, *Bertolt Brecht. Kreative Unterrichtsideen zu Leben und Werk*. Do-

Wie überzeugend, erkenntniseröffnend und zugleich anspruchsvoll erscheint vor diesem Hintergrund dann jener topografische Ansatz, der, ohne die Absicht, leitfadentartige Schablonen zu entwickeln, von verifizierbaren Bezügen im Text ausgeht, diese erkennbar und damit didaktisch vermittelbar macht. Orientiert an Brechts Söhnen Frank Banholzer und Stefan Brecht weitete Erich Unglaub in Zusammenarbeit mit Wolfgang Conrad und Ernst-Ullrich Pinkert jene literarische Topografie aus auf biografische Beziehungen, mit sehr fruchtbaren Ergebnissen zu Brechts Exilzeit im Allgemeinen, und, über den *Augsburger Kreidekreis* hinaus, seinen *Kinderliedern* im Speziellen.⁹

Dies soll der Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen sein. Brecht dürfte neben Thomas Mann ein weiterer prominenter Schriftsteller des 20. Jahrhunderts sein, der in seinem Werk ein komplexes Beziehungsgeflecht aus Namen und topografischen Anspielungen schuf, die sich nicht nur in den jeweils einzelnen Fällen als bedeutungsträchtig erweisen, sondern bei entsprechender Zuordnung völlig neue Interpretationsebenen eröffnen. Hier zeigt sich, wie Brecht gemäß seiner in den letzten Jahren genau beschriebenen Ästhetik der „Materialverwertung“, verschiedene Quellen und Anregungen aus der Literaturgeschichte und dem eigenen Umfeld zu einem vielschichtigen Werk verknüpft, dessen Hauptmerkmale ästhetische Qualität und Ambivalenz sind. Dies basiert auf der Erkenntnis, dass das Kunstwerk der Modernität kein organisch gewachsenes Ganzes mehr sein kann. Alle Kunstmittel, sämtliche Motive seien bereits „verbraucht“, weil sie in irgendeiner Form schon einmal da gewesen seien.¹⁰ Also bleibt dem Schriftsteller nichts übrig, als die Literatur und sein eigenes Umfeld zum „Steinbruch“ zu deklarieren, aus dem er sich nach Belieben bedienen kann, um aus den Fragmenten des bereits Vorhandenen Neues zu schaffen, das den Ansprüchen der Modernität genügt.

Unglaub ist zuzustimmen, wenn er gerade dem Augsburger Beziehungsgeflecht¹¹ aus Anspielungen auf Namen und Orte große Wichtigkeit einräumt. Solche Bezüge zu Brechts Geburtsstadt gibt es jedoch nicht nur in der Erzählung *Der Augsburger Kreidekreis*. Vor allem Brechts Frühwerk, das größtenteils in Augsburg entstand, birgt topografisch und personal grundlegend bedeutsame Bezüge. Allerdings sind sie im Werk fikionalisiert und müssen – auch im Hinblick auf die Gesamtinterpretation des Werkes – erst entschlüsselt und verifiziert werden.

nauwörth: Auer, S. 14. Dies entspricht der pauschalen Sichtweise Brechts in Ost wie West während des „Kalten Krieges“ und dürfte in den letzten 20 Jahren in der seriösen Forschung derart apodiktisch wohl kaum noch formuliert worden sein.

9 Vgl. Wolfgang Conrad/Ernst-Ullrich Pinkert/Erich Unglaub, 2008, Brechts Söhne. Topographie, Biographie, Werk, Frankfurt a. M. u. a.: Lang, hier besonders S. 85-94 und S. 97-130.

10 Vgl. hierzu Jürgen Hillesheim, 2005, „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 156f.

11 Vgl. Unglaub, Topografie in der Literatur [Anm. 3], S. 86f.

Dabei jedoch ist genaues Hinsehen gefordert. Allzu leicht läuft man ansonsten Gefahr, vermeintlich Bedeutungsträchtiges mechanisch in die Texte hineinzutragen. Denn es gibt durchaus auch eine Reihe derartiger Anspielungen, die lediglich ein Spaß sind und auch als solcher verstanden werden sollten. Ein Beispiel aus dem *Augsburger Kreidekreis*, von Unglaub nicht kommentiert, mag das verdeutlichen: Die Gerichtsverhandlungen des Ignaz Dollinger seien, so heißt es, „beliebter als Plärrer und Kirchweihe“¹² gewesen. „Plärrer“ meint das bis heute stattfindende große Augsburger Volksfest, das Brecht mit seinen Freunden gerne und häufig besuchte. Dieses gab es im Dreißigjährigen Krieg aber noch lange nicht, weder als Bezeichnung noch seiner Form nach. Brecht weist also, von den meisten Lesern und Forschern bis heute unbemerkt,¹³ auf die eigene Augsburger Topografie seiner Jugendzeit. Er lässt einen Aspekt seines von ihm selbst er- und gelebten Augsburg entstehen, möglicherweise entstanden durch die sentimentale Sicht auf seine Geburtsstadt aus der bedrückenden Exilsituation heraus. Ein kleiner, selbstbezogener Scherz ohne tiefere Bedeutung für die Erzählung; aber doch ansprechend und durchaus wert, wahrgenommen zu werden.¹⁴

Im Folgenden soll Brechts Augsburger Topografie im Mittelpunkt stehen. Allerdings geht es nicht mehr um jene des im Januar 1940 entstandenen *Augsburger Kreidekreises*, sondern um die, die Eingang in Brechts Frühwerk fand. Forschungsergebnisse der letzten Jahre erschlossen unzählige komplexe Hinweise und Beziehungen, die darauf harren, in didaktischer Hinsicht ausgewertet zu werden. Es mag so sein, dass es gerade für Lehrer und Schüler aus Augsburg und Umgebung besonders reizvoll erscheint, solchen Fingerzeigen nachzugehen und die Topografie in Brechts Werken, die der eigenen nicht ganz fremd ist und die sich bis heute leicht nachvollziehen lässt, zu erschließen. Darüber hinaus jedoch wird anhand dieser Strukturen eine Arbeitsweise Brechts exemplifizierbar, die kennzeichnend für dessen Gesamtwerk bleiben sollte. Niemals war ihm Dichtung primär Medium moralischer oder politischer Botschaften, ihm ging es vielmehr darum, durch Artistik und Ästhetik analytische Einsichten gesellschaftlicher Relevanz aufzuzeigen, ohne ihnen gleich ein politisches bzw. ideologisches Programm folgen zu lassen. So ermöglicht Brechts Methode der „Materialverwertung“ gerade auch in ihrem effektorientierten Charakter nicht

-
- 12 Bertolt Brecht, 1988-2000, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin u. a.: Aufbau, Suhrkamp (im Folgenden abgekürzt mit der Sigle GBA), Bd. 18, S. 350.
- 13 Erstmals kommentiert von Jürgen Hillesheim, Lessings *Nathan*, Hebbels *Agnes Bernauer* und viel Lokalkolorit. Bertolt Brechts Erzählung *Der Augsburger Kreidekreis*, in: *Wirkendes Wort* 58, 2008, 2, S. 259-269, hier: S. 268f.
- 14 Die DDR-Forschung hingegen, fokussiert auf die ideologische Instrumentalisierung des Textes, vertrat die Ansicht, solcherlei Anspielungen auf Augsburg enthalte der Text eigentlich zu viele, sie seien überflüssig. Vgl. Detlef Ignasiak, 1982, Bert Brechts *Kalendergeschichten*. Kurzprosa 1935-1956, Berlin: Aufbau, S. 116.

nur neue Zugänge zu den betreffenden Werken, sondern auch zu Brecht selbst, der fälschlicherweise nach wie vor als Moralist und als Lehrmeister der Theaterbühne betrachtet wird, dem bei aller Größe auch der Nimbus des Langweiligen anhaftet. Die Art und Weise jedoch, wie er mit Quellen, Vorlagen und Anregungen verschiedenster Art umgeht, verdeutlicht eine vielfach zu kurz gekommene ästhetische Dimension seines Werkes: den Spaß am Schreiben, die Freude an der Wirkung. Die Augsburger Topografie und Bezugnahmen auf Personen markieren hier ein höchst interessantes Segment. Es fordert geradezu kriminalistisches Talent, um die Ambivalenz und Doppelbödigkeit jener Hinweise, die einander ergänzen und sich dann doch widersprechen oder einander überlappen, etwas transparenter werden zu lassen – wenn sie sich wohl auch nie erschöpfend dekodieren lassen.

In der nun folgenden Darstellung der Vielschichtigkeit topografischer und personenbezogener Anklänge im Frühwerk bleibt es dem Lehrer überlassen, wie sehr er diese Aspekte vertiefen und anhand weiterer Beispiele, die sich in Brechts Dichtung zahlreich finden lassen, verallgemeinern möchte. Kein konkreter didaktischer Leitfaden möchte geboten werden, sondern exemplarisch ein Feld von Informationen umrissen werden, derer man sich, je nach spezieller Zielrichtung, bedienen kann.

Gottheit und Vorstadtpoet: *Baal*

Baal ist das erste große Drama Brechts, dessen früheste, nicht überlieferte Fassung im Frühjahr 1918 entstand. Eine zweite Fassung, die der junge Dichter etwa ein Jahr später schrieb, sollte eine Sekretärin seines Vaters, Kaufmännischer Direktor der Haindlschen Papierfabriken, gegen Honorar abtippen. Sie empfand den Text aber als so anstößig und provokant, dass sie sich schlichtweg weigerte. Auch bei der Suche nach Verlagen und Theatern hatte der Autor erhebliche Schwierigkeiten. Brecht schrieb eine weitere, verharmloste Fassung, die mehr Erfolg versprach – dies jedoch auf Kosten der literarischen Qualität, wie er nur allzu gut wusste.¹⁵ Auch dies sollte nicht die letzte Bearbeitung des Dramas sein. Brecht befasste sich fast bis zu seinem Lebensende mit *Baal*, ohne jemals einen für ihn befriedigenden Kompromiss zu finden zwischen dem radikalen Individualismus von einst und den Zugeständnissen, die man seitens der DDR von ihm erwartete.

Kaum ein anderes Drama Brechts definiert sich derart stark über seinen Protagonisten. In ihm verdichtet sich die Beziehungs- und Verweisstruktur des Stücks, dessen Vielschichtigkeit erst während des letzten Jahrzehnts grundlegend erforscht wurde. Der Name „Baal“ wurde stets mit der gleichnamigen heidnischen Gottheit des Alten Testaments, Sinnbild amoralischer Zügellosigkeit und Lasterhaftigkeit, in Verbindung gebracht.¹⁶ Ferner wurde darauf verwiesen, dass der Protagonist auch Züge

15 Vgl. GBA 26, S. 129.

16 Vgl. Dieter Schmidt, 1966, *Baal* und der junge Brecht. Eine textkritische Untersuchung, Stuttgart: Metzler, S. 11f.; Axel Schnell, 1993, „Virtuelle Revolutionäre“ und

Verlaines und Wedekinds trage, in ihrer prononcierten Antibürgerlichkeit wichtige literarische Gewährsmänner des jungen Brecht.¹⁷ Auch in der Literatur des Expressionismus, von der Brecht sich mit seinem Drama kritisch zu distanzieren trachtete, spielen Name und Thematik des Baal eine Rolle, so bei Stefan Heym, aber auch in Paul Zechs Erzählung *Das Baalsopfer*.¹⁸ Im Frühjahr 1918, in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Entstehung der ersten Fassung von Brechts Drama, erschien der Roman *Ambros Maria Baal* des expressionistischen Schriftstellers Andreas Thom. Brecht schrieb sein Drama in enger Anlehnung an diesen Roman, der literarisch zwar minderwertig, aber dennoch von großem Erfolg gekrönt war und innerhalb kürzester Zeit eine Auflage von 10.000 Exemplaren erreichte. In satirisch-parodierender Absicht übernahm Brecht zahlreiche Details, in erster Linie, um den damals angesehenen Autor Hanns Johst zu provozieren, den Brecht sich seinerzeit als Gegner aufgebaut hatte.¹⁹ So sollte sein *Baal* in erster Fassung eine bewusste Kontradiktion zu einem Drama Johsts sein.

Von mindestens ebenso großer Bedeutung jedoch ist der Nachweis einer authentischen Person als Vorbild Baals. Durch sie wird eine ganz neue Textebene eröffnet. Brecht selbst hatte noch 1956 auf ein solches Vorbild verwiesen, auf einen Lyriker namens Joseph Baal aus dem Stadtteil Pfersee in Augsburg – ein Wink, den die Forschung lange nicht ernst nahm.²⁰ Da die Mehrdimensionalität auch der frühen Werke Brechts nicht hinreichend erkannt war, schien es offensichtlich nicht vorstellbar, dass neben der alttestamentlichen Gottheit weitere Vorbilder gleichen Namens existieren könnten. Seit etwa zehn Jahren weiß man, dass es sich bei diesem Lyriker um den Bürstenmachergehilfen Johann Baal handelt, der ein unstetes, vagabundierendes Leben führte und in Augsburger Kneipen eigene Dichtungen vortrug, ohne dass er es jemals zu Erfolg gebracht hätte. Brecht war flüchtig mit ihm bekannt.²¹

Das bedeutet, dass bereits über den Namen des Protagonisten im ersten großen Augsburger Stück Brechts auch eine Augsburger Topografie grundgelegt wird, mit entsprechenden Konnotationen. Mit dem Hinweis auf den vagabundierenden Lyriker, der in dieser Hinsicht wiederum den „Vagabunden“-Dichtern Rimbaud und Villon, ebenfalls literarische Vorbilder Brechts in dieser Zeit, ähnlich scheint, deutet Brecht auch auf sich selbst. Schließlich stilisierte er sich selbst gern als antibürgerlicher Dichter, der ebenso in Augsburger Kneipen lärmte wie auch seine Promiskuität offen

„Verkommene Götter“. Brechts *Baal* und die Menschwerdung des Widersachers, Bielefeld: Aisthesis, S. 20.

17 Vgl. Jan Knopf (Hg.), 2001, *Brecht-Handbuch*, Bd. 1, Stücke, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 74.

18 Vgl. ebd., S. 75.

19 Vgl. hierzu Hillesheim, „Ich muß immer dichten“ [Anm. 10], S. 237-246.

20 Vgl. GBA 11, S. 321.

21 Vgl. hierzu ausführlich Jürgen Hillesheim, 2000, *Augsburger Brecht-Lexikon*. Personen, Institutionen, Schauplätze, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 32f.

auslebte. So lässt sich durch den Bezug zu Johann Baal nachweisen, dass Brecht selbst wichtigster Bestandteil jener „Augsburger Schicht“ ist.

Seit langem wird ein starker autobiografischer Bezug vermutet: So gleicht Baals Dachkammer Brechts Mansarde, und der Protagonist hält auch seine Gitarre in der Brecht eigenen Weise.²² Die beschriebene Landschaft wurde, als topografischer Aspekt, gerne mit der kargen Gegend der Augsburger Wolfzahnau und der Lechauen verglichen, und gleich in der Soirée-Szene tritt die Nebenfigur „Mech“ auf, die exakt den Nachnamen eines entfernteren Jugendfreundes Brechts, Alois Mech, trägt.²³ Eine weitere Figur heißt „Horgauer“, womit wieder topografische Dimensionen berührt werden: Denn Horgau ist ein Dorf nicht weit von Augsburg. Dahinter steht nicht nur einfaches Lokalkolorit, sondern das Konstruieren und Abstecken eines komplexen Bezugssystems, das auf der Basis neuester Erkenntnisse noch dichter erscheint: So konnte Jürgen Hillesheim 2008 eindeutig nachweisen, dass Brechts erste wichtige Augsburger Freundin und Mutter seines Sohnes Frank, Paula Banholzer, in *Baal* nicht nur porträtiert wird, sondern sogar im Mittelpunkt einer Nebenhandlung des Dramas ist.²⁴

Zwar scheint *Baal* nicht unbedingt als Lektüre für den Deutschunterricht geeignet; doch dieses frühe Drama ist in seiner Machart und Struktur geradezu exemplarisch für später Entstehendes. An ihm lässt sich einerseits Brechts Umgang mit verschiedenen Quellen und Anregungen aufzeigen, andererseits enthüllt es Brechts Arbeitsweise: Er nimmt Anregungen, Begebenheiten aus seinem engsten Umfeld, die eigene Person inbegriffen, zum Anlass dichterischer Werke, in denen er dann abstrahiert und die er in einem zweiten Schritt auf eine allgemeingültige Ebene hebt. So wollte er mit *Baal* in erster Linie ein Stück über sich selbst schreiben,²⁵ bevor es ihm um die Abgrenzung vom Expressionismus und die abstraktere Darstellung eines modernen Künstlerschicksals ging. Brecht wollte in dieser Zeit der frühen Weimarer Republik in Überwindung klassischer bzw. idealistischer Kunst, zu der er in polemischer Absicht auch den Expressionismus mit seinem „Oh Mensch“-Pathos zählte, ein eigenes Profil als Schriftsteller gewinnen. In provokanter Weise nahm er selbst die Gegenposition zum Expressionismus für sich in Anspruch. Nicht zuletzt deshalb verweist er in seiner Dichtung immer wieder auf sich selbst.

22 Vgl. Albrecht Dümling, 1985, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München: Kindler, S. 78.

23 Vgl. Hillesheim, *Augsburger Brecht-Lexikon* [Anm. 21], S. 117.

24 Vgl. Jürgen Hillesheim, 2008, *Bertolt Brecht – Erste Liebe und Krieg. Mit einem bislang unbekanntem Text und unveröffentlichten Fotos*, Augsburg: Verlagsgemeinschaft Augsburg, S. 23-31.

25 Vgl. hierzu ausführlich Hillesheim, „Ich muß immer dichten“ [Anm. 10], S. 245-257.

Brechts Freund wird zur „Legende“: *Legende vom toten Soldaten*

Brechts *Legende vom toten Soldaten*, um 1918 entstanden, stellt ein weiteres Beispiel für die dargelegte Arbeitsweise Brechts dar. Lange galt sie als groteske Kritik am wilhelminischen Kriegswahn – mit sehr konkreten Folgen für den Autor. Aufgrund dieses Gedichts soll Brecht in den frühen 1920er Jahren auf eine Liste der Nationalsozialisten geraten sein mit Personen, die nach deren „Machtübernahme“ zu inhaftieren seien. Auch die Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschaft wurde vom Reichsinnenministerium 1935 indirekt mit der *Legende* begründet.

Das Gedicht schildert in makaberen Bildern, wie ein gefallener und bereits beerdigter deutscher Soldat von Repräsentanten des wilhelminischen Staates nächtens ausgegraben, von einer ärztlichen Kommission als „kv“ – „kriegsverwendungsfähig“ – deklariert und abermals an die Front geschickt wird. Alles entsprechend dem geflügelten Wort der letzten Kriegsphase, dass dem Kaiser die Soldaten ausgegangen seien und er deshalb nun gar die Gefallenen in den Krieg jage.

In der Weimarer Republik erlangte die *Legende vom toten Soldaten* rasch Berühmtheit, wurde zum festen Bestandteil vieler Kabarettprogramme und gehört bis heute zur Lektüre im Deutschunterricht. Einen Vorgriff auf „linke“, gesellschaftskritische Themen Brechts, gar auf dessen Annäherung an den Marxismus, erkannte man stets in dem Gedicht, und Kurt Tucholsky war der Überzeugung, dass „es dem Preußentum wohl noch niemand so gegeben“²⁶ habe wie Brecht mit seiner *Legende*.

Auch im Falle dieses Gedichts gibt Brecht einen – freilich „verfremdeten“ – Hinweis auf eine Bezugsperson: „Zum Gedächtnis des Christian Grumbeis“²⁷, in Aichach bei Augsburg am 11. April 1897 geboren und in Karasin in Südrussland gefallen, sei das Gedicht entstanden. Ein Christian Grumbeis aus Aichach konnte nicht ermittelt werden, also kümmerte man sich auch nicht um dessen von Brecht angedeutetes Kriegsschicksal und wertete den Hinweis als bewusst gelegte falsche Spur.

Recherchen in den Jahresberichten des Augsburger Realgymnasiums konnten zwar jenen Grumbeis tatsächlich nicht verifizieren, allerdings wurde festgestellt, dass dessen Geburtsdatum exakt dem Caspar Nehers, eines der engsten Freunde Brechts, entspricht: Neher wurde am 11. April 1897 in Augsburg geboren.²⁸ Damit war man mitten in einer Augsburger Topografie angelangt, deren Entschlüsselung die herkömmliche Interpretation der *Legende vom toten Soldaten* geradezu auf den Kopf stellte. Betrachtet man Nehers Biografie näher, besonders die Zeit des Ersten Weltkriegs, ergeben sich erstaunliche, kaum zu glaubende Parallelen zum gedichteten Schicksal jenes „toten Soldaten“: Wie viele andere meldete sich Caspar Neher freiwillig zum Kriegsdienst und war ab 1915 an insgesamt 32 Kampfeinsätzen an verschiedenen Fronten beteiligt. Brecht schrieb ihm regelmäßig per Feldpost und ließ, wie die überlieferten Briefe zeigen, nichts unversucht, um den Freund zu überreden,

26 Vgl. Kurt Tucholsky, 1961, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Reinbek: Rowohlt, S. 1064.

27 GBA 1, S. 232.

28 Vgl. hierzu Hillesheim, „Ich muß immer dichten“ [Anm. 10], S. 198f.

sich der permanent lebensbedrohlichen Situation zu entziehen, den längst verdienten Urlaub einzureichen oder eine Krankheit zu markieren. Damit nahm Brecht durchaus ein persönliches Risiko auf sich, denn er tat nichts anderes, als die deutsche Wehrkraft zu unterminieren, indem er Neher fast zum Desertieren aufforderte.²⁹ Letztlich vergebens, der Freund blieb seinen Idealen treu.

Das für die *Legende vom toten Soldaten* entscheidende Ereignis vollzog sich am 14. April 1917, als Neher in einer Schlacht in Frankreich verletzt und verschüttet wurde. Er konnte nach mehreren Stunden gerettet werden, kam ins Lazarett, durfte anschließend einen längeren Genesungsurlaub in Augsburg antreten und hatte zu dieser Zeit engen Kontakt zu Brecht. Im August 1917 musste er jedoch wieder an die Front zurück.

Auf die *Legende vom toten Soldaten* bezogen, klingt das wie folgt: Neher starb zwar nicht wirklich den „Heldentod“, aber er wurde verschüttet, damit tatsächlich „beerdigt“ und wurde, verfolgt man die Bilder der *Legende* weiter, wieder ausgegraben, „k.v.“-geschrieben und abermals an die Front geschickt. Diesem Befehl leistete er ohne Widerstand Folge, trotz seines Traumas. Dies sind frappante Parallelen, und das entsprechende Geburtsdatum stellt außer Zweifel, dass die *Legende vom toten Soldaten* über eine „Augsburger Schicht“ verfügt. Brecht nimmt abermals einen kleinen, ihn betreffenden „Fall“ zum Anlass eines dichterischen Werkes und schafft dann abstrahierend eine allgemeingültigere Ebene, vor deren Hintergrund das Gedicht ebenfalls lesbar ist – auch ohne Wissen um den Neher-Bezug. Dennoch: Zunächst war das Gedicht ein Appell an den Freund, eine Warnung in literarischer Form, von gleicher Eindringlichkeit wie die Briefe, die er ihm geschickt hatte: Neher soll sich in jenem „toten Soldaten“ wiedererkennen, sich über das Gefährliche und Absurde seiner Situation klar werden und ihr fliehen, um nicht einen zweiten, dann wohl endgültigen „Heldentod“ zu sterben.³⁰ Erster Adressat der *Legende* war also Neher und erstes Publikum, das sich des Bezuges bewusst war, Brechts Augsburger Freundeskreis, der auch die Topografie nachvollziehen konnte. Denn der Weg des „toten Soldaten“, der wieder an die Front geschleppt wird, hat seinen Ursprung in Augsburg, von wo aus Neher wieder zu den Waffen eilt, „so, wie er’s gelernt“.³¹ Die zentrale Erkenntnis daraus jedoch ist, dass Brecht nicht nur ein gesellschaftspolitisches Postulat in Form von Dichtung verfassen wollte. Ihm ging es in erster Linie um seine eigenen Belange: Brecht wollte den Freund retten, und dass das Gedicht gleichzeitig allgemeingültigen Charakter hat, spricht für die literarische Qualität seines Textes.

29 Vgl. Karoline Sprenger, 2008, Die Geschichte von den drei Soldaten. Fiktive, wirkliche und „versteckte“ Freunde Brechts, in: *Literatur in Bayern* 23, 1, S. 14-19, hier: S. 18.

30 Vgl. Hillesheim, „Ich muß immer dichten“ [Anm. 10], S. 199f.

31 GBA 11, S. 115.

Ein Gedicht wird zum Drama: *Trommeln in der Nacht*

Auch in *Trommeln in der Nacht* montiert Brecht die *Legende* mit ihrem Bezug zu Caspar Neher: Kragler, der Protagonist, Kriegsheimkehrer, ebenfalls bereits verschüttet und fast ums Leben gekommen, aussehend wie eine Leiche, das wird mehrfach hervorgehoben,³² soll nun für die Revolution und die Ziele der Räterepublik vereinnahmt werden, um sicherzustellen, dass das wilhelminische Deutschland, das ihm vier Jahre seines Lebens gekostet hatte, vollends der Vergangenheit angehört. In dieser Situation wird die *Legende vom toten Soldaten* gesungen und somit ein direkter Bezug hergestellt zwischen dem „toten Soldaten“ und Kragler einerseits, aber andererseits eben auch zwischen Kragler und Caspar Neher. Eine wahre Begebenheit, ein wirkliches Schicksal wird so mit Fiktion, mit Dichtung verknüpft. Doch Kragler widersetzt sich, trotz des Leides, das er erfahren hatte. Er entscheidet sich für den leichtesten und angenehmsten, aber auch ehrlosesten Weg, nämlich den, der in das „große, weiße, breite Bett“³³ seiner ehemals Verlobten führt, die ihn während seines Fronteinsatzes betrogen hatte. Seine Absage an die Vertreter der Räterevolution, die ihn rekrutieren wollten, ist unmissverständlich:

„Ich bin kein Lamm mehr. Ich will nicht verrecken. Jeder Mann ist der beste Mann in seiner Haut [...]. Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?“³⁴

Astrid Oesmann begreift Kragler als ein seiner Identität beraubtes Subjekt, für das sich in der anstehenden Revolution das Leid fortsetze, das es im wilhelminischen Staat erlitten hatte.³⁵ Jürgen Hillesheim hingegen, der die Zusammenhänge zwischen Grumbeis, Neher, dem „toten Soldaten“ und Kragler nachgewiesen hat, sieht in dessen Entscheidung einen Lernprozess, den er, im Gegensatz zu Neher, vollzogen habe. Gerade als Individuum, das seine – durchaus kleinbürgerliche – Identität, seine „Haut“ behalten bzw. wiedererlangen will, sei er mündig geworden. In diesem Punkt liegt das provokatorische Potenzial, das dazu führen sollte, dass das Stück in der DDR nicht aufgeführt werden durfte. Hillesheim sieht *Trommeln in der Nacht* folgerichtig als dramatische Fortführung der *Legende vom toten Soldaten*, auf der Basis des Kriegsschicksals Caspar Nehers. Kragler jedoch hat gelernt, seine Konsequenzen aus der eigenen Erfahrung gezogen. Er verweigert sich weiterer politischer Vereinnahmung und gewinnt hierin sein Selbst zurück.³⁶

32 Vgl. hierzu Hillesheim, „Ich muß immer dichten“ [Anm. 10], S. 204-207.

33 GBA I, S. 229.

34 Ebd., S. 225 und S. 228.

35 Vgl. Astrid Oesmann, 1997, *The Theatrical Destruction of Subjectivity and History. Brechts *Trommeln in der Nacht**, in: *The German Quarterly* 70, S. 136-150, hier: S. 147.

36 Hillesheim, „Ich muß immer dichten“ [Anm. 10], S. 219.

Dies markiert frühzeitig einen Vorbehalt Brechts der Revolution gegenüber, den er Zeit seines Lebens behalten sollte und der unter anderem dazu führte, dass ihm später, in der DDR, die Protagonisten Baal und Kragler durchaus unangenehm waren. Er überarbeitete beide Dramen, jedoch ohne befriedigendes Ergebnis. *Trommeln in der Nacht* wurde sogar noch nach Brechts Tod im Umfeld des Berliner Ensembles bearbeitet, wobei Kragler als asoziale, spätkapitalistische Erscheinung gebrandmarkt wurde. Der Versuch, die Bearbeitung als „letztlich gültige Fassung des Stücks“ in den 60er-Jahren in Westdeutschland auf die Bühne zu bringen, scheiterte jedoch.³⁷

Brechts Maxime, dass es für den Einzelmenschen besser sei, sich jeglicher politischer Vereinnahmung zu widersetzen, sollte später vor anderem politischen Hintergrund und modifiziert wiederkehren, z. B. im Lehrstück *Die Maßnahme*. Es ist dies eine Haltung, die sich bereits in der Frühzeit Brechts, vor dem Hintergrund der Augsburger Topografie, entwickelt hatte.

Augsburg ist in *Trommeln in der Nacht* mindestens so präsent wie im *Baal*: Vor gut zwanzig Jahren wurde eine so genannte „Augsburger Fassung“ des Stückes wieder entdeckt, die bis dahin ungedruckt war und den Bearbeitungsstand des Jahres 1920 wiedergibt. „Augsburger Fassung“ wurde sie von Herausgeber Wolfgang M. Schwiedrzik deshalb genannt, weil das Stück eindeutig in Augsburg spielt, wie Namen von Personen und Kneipen eindeutig belegen.³⁸ Zudem ist in dieser Fassung die Identität zwischen Kragler und dem „toten Soldaten“ noch klarer.³⁹ Deutlich wird, dass es genuin Augsburger „Material“ ist, das Brecht geschickt zu einem Drama zusammenfügt, das jene individualistische Maxime nun vor entgegengesetztem Hintergrund und nicht weniger provokant als die *Legende* zelebriert. Ein und derselbe „Fall“, der Caspar Nehers und seines Kriegsschicksals, wird zum Anlass für Dichtung, die dann auf eine allgemeingültige Stufe gehoben wird. Dies spiegeln die späteren Bearbeitungsstufen und Fassungen des Stücks, die die Augsburg-Bezüge weitestgehend tilgen. Der Ausgangspunkt des Dramas ist ein kleiner, privater Fall, an dem Brecht seine Sichtweise des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft verdeutlicht. Diesem Zusammenhang wird man nicht gerecht, wenn nach wie vor ausschließlich die Bedeutung der revolutionären Thematik behandelt wird.⁴⁰

Durch die spätere Tilgung der Augsburg-Bezüge, die das Stück nicht nur allgemeiner, sondern auch „moderner“ machen sollte, wird die „Augsburger Schicht“ des Stücks keinesfalls relativiert. Sie ist nach wie vor vorhanden und akzentuiert das Mehrschichtige und Ambivalente, aber auch das politisch Tendenzlose des Dramas. Brecht selbst ließ bei seiner späteren Überarbeitung des Stücks die Figur des Kragler

37 Von dieser Bearbeitung von *Trommeln in der Nacht* ist lediglich ein Exemplar des als Typoskript vervielfältigten Textes erhalten, das sich im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindet.

38 Vgl. Bertolt Brecht, 1988, *Trommeln in der Nacht*, hrsg. von Wolfgang M. Schwiedrzik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

39 Vgl. Hillesheim, „Ich muß immer dichten“ [Anm. 10], S. 215.

40 Wie bei Knopf, Brecht-Handbuch [Anm. 17], S. 96.

unangetastet, über die sich der Augsburg-Bezug und die daraus abzuleitende Topografie objektiviert.

Von Anfang an hieß der Protagonist „Kragler“, und lange wurde dieser Name als fiktiv hingenommen. Brechts Methode, unterschiedliche „Materialien“ episch zu integrieren, hat jedoch zur Folge, dass in seinem Werk recht wenig zufällig ist. So auch hier nicht: Es existiert, wie im *Baal*, eine Augsburg-„Vorlage“ seines Helden. Ein Blick in das Adressbuch aus dem Jahr 1920⁴¹ gibt Aufschluss: Der Name Kragler ist fünfmal vertreten. Einer von ihnen, Josef Kragler, war ein „kriegsinvalid-er Malermeister“, somit jemand, der, wie Neher und Andreas Kragler, im Krieg gelitten hatte und versehrt heimkehrte. Es gibt keinen Hinweis, dass Brecht jenen Josef Kragler kannte. Weiß man aber um die Parallelen zwischen Neher und Andreas Kragler, fallen auch zwei weitere Aspekte ins Auge: Erstens gibt es ein Gedicht mit dem Titel: *Von einem Maler*,⁴² ein weiteres lyrisches Dokument für Brechts Sorge um seinen Freund Neher an der Front. Brecht nannte seinen Freund, der später ein großer Bühnenbildner wurde, häufig auch „Maler“. Ein solcher Maler, so die mögliche Assoziation, war auch Josef Kragler, wenn auch nicht im künstlerischen Sinne. Zweitens ist auch dessen Adresse auffällig: Er wohnte in der Brandnerstraße. Diese ist von Brechts ehemaliger Wohnung in der Bleichstraße etwa fünfzehn, vom Realgymnasium fünf Gehminuten und vom „Plärrer“, dem schon erwähnten Volksfest, nur wenige Schritte entfernt. So ist es zwar nicht bewiesen, aber sehr wahrscheinlich, dass Brecht Josef Kragler entweder persönlich kannte oder doch zumindest von seinem Schicksal gehört hatte und sich aufgrund der markanten Entsprechung und der Berufsbezeichnung „Maler“ den Namen für seinen Protagonisten zu eigen machte.

Dekodiert man in den *Trommeln in der Nacht* diese Augsburg-Topografie, eröffnet sich ein Bezugs- und Verweisungssystem, das den artifiziellen, tendenzlosen Charakter des Stücks von vornherein bestimmt. Abermals erweist sich, wie bedeutsam es ist, diese Bezüge, die auf Brechts engstes Umfeld hinweisen, zu berücksichtigen. Selten sind sie lediglich literarische Scherze, sondern erschließen ganze Deutungsebenen. Die „Augsburger Schicht“ realisiert in diesem Stück Mehrschichtigkeit, wo zunächst ein herkömmliches Kriegsheimkehrer-drama erwartet wird. Sie stellt das Schicksal Kraglers vor einen anderen Horizont, den politischer Verweigerung und Bewahrung individueller Selbstbestimmung. Nur diese scheinen die Möglichkeit zu eröffnen, der Barbarei des Krieges zu entgehen. Denn in diese, so Kraglers Einsicht, könnte auch die Räterevolution münden. Sie scheint Brecht ebenso suspekt wie der nationale Taumel, der ab August 1914 nach Kriegsausbruch Tausende dazu brachte, sich freiwillig an die Front zu melden und dort ihr Leben zu lassen.⁴³

41 Vgl. Einwohnerbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920, enthaltend ein alphabetisches Verzeichnis der selbstständigen Einwohner Augsburgs und der im Handelsregister eingetragenen Firmen. Augsburg: Himmer, S. 189.

42 Vgl. GBA 13, S. 108f.

43 Ein weiteres kleines Beispiel für topografische Elemente in Brechts Dichtung ist der Verlauf der Bordellgasse, den Brecht im kleinen Einakter *Lux in tenebris*, 1919 be-

Augsburger Schwangerschaften: *Von der Kindesmörderin Marie Farrar*

Ein weiteres Beispiel der topografischen Verortung von Literatur findet sich in der *Hauspostille*. Die Aufdeckung der topografischen Bezüge im Gedicht *Von der Kindesmörderin Marie Farrar* erregte unlängst ein solches Aufsehen, dass die überregionale Presse berichtete.⁴⁴ Das bislang sehr ungenau auf 1922 datierte Gedicht galt stets als frühe, kritische Analyse der bürgerlichen Gesellschaft. Es ist diese Gesellschaft, die dafür verantwortlich gemacht wird, dass ein junges Dienstmädchen durch seine Schwangerschaft in eine solch verzweifelte Lage gerät, dass es sein Neugeborenes tötet. Dann sanktioniert sie den „Fall“, verurteilt Marie Farrar zum Tode und potenziert damit das von ihr ausgehende Unrecht. Wie die *Legende vom toten Soldaten* galt das Gedicht somit als Vorwegnahme von später Kommendem, als Vorausschau auf den „sozialistischen“ Brecht.

Spätestens seit der offenkundig gewordenen Verbindung zwischen der *Legende vom toten Soldaten* und Brechts Freund Caspar Neher weiß man, dass Brecht in den *Hauspostillen*-Gedichten häufig Eigennamen verwendet, die Bezüge zu wirklichen Personen und Ereignissen herstellen. Zwar sind sie teilweise verschlüsselt, aber von großer Relevanz für die Interpretation des jeweiligen Textes. Marie Farrar war der letzte Name, der nicht zuzuordnen war, obwohl es auf der Hand lag, dass es eine konkrete Anspielung geben muss. Das legte schon die Nähe zur Ballade *Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde* nahe, die einen nachweisbaren Kriminalfall beschreibt⁴⁵ und in der *Hauspostille* unmittelbar vor dem Marie Farrar-Gedicht platziert ist. Zwei Gedichte also, so dachte man, mit ein und demselben Thema: Grauensvolle Kriminaltaten, die jedoch auf die Gesellschaft zurückzuführen sind, nicht auf die Täter, die zu Opfer werden.

Tatsächlich aber liegt dem Gedicht kein konkreter Kriminalfall, wie man glaubte,⁴⁶ zugrunde, sondern auch hier ist der Anstoß in Brechts engstem Umfeld zu finden. Hinter Marie Farrar steckt niemand anderes als die Opernsängerin Marianne

schreibt. Laut Szenenanweisung (GBA 1, S. 293) entspricht er genauestens der Straßenführung der ehemaligen Hasengasse, Augsburgs einschlägigem „Revier“. Dass dies viele Jahre lang nicht nachvollzogen werden konnte, lag an einem Zufall: Denn vor einigen Jahrzehnten wurde die Straße durch eine Mauer in eine Sackgasse verwandelt, sodass sich zwischen Brechts Szenenanweisung und dem tatsächlichen Straßenverlauf im Stadtplan keine Übereinstimmung finden ließ. (Vgl. hierzu Knopf, Brecht-Handbuch [Anm. 17], S. 108.) Nachdem die Entsprechung nun aber dennoch erkannt wurde, muss auch dieser Einakter, der die bürgerliche Doppelmoral anprangert, aufgrund seiner eindeutigen Topografie als „Augsburger Stück“ gelten, abermals wird „Lokalkolorit“ zum Anlass von Dichtung.

44 Vgl. Hans Kratzer, Brecht und sein Fähnchen, Süddeutsche Zeitung vom 18.06.2009, S. 46.

45 Vgl. hierzu Jan Knopf (Hg.), 2001, Brecht-Handbuch, Bd. 2, Gedichte, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 62f.

46 Vgl. ebd., S. 109.

Zoff. Sie war seit 1919 am Stadttheater Augsburg engagiert, wurde später Brechts erste Ehefrau und galt ihm schon bald als die „Carmen“ schlechthin – damals eine der beliebtesten und begehrtesten Opernpartien, die Marianne Zoff zweimal vertretungsweise singen durfte.

Das erste Indiz für die Parallele Farrar/Zoff ist unauffällig: Die Vornamen beider Frauen entsprechen sich partiell. Das zweite Indiz führt mitten in einen Konflikt, der die Beziehung zwischen Marianne Zoff und Brecht über Jahre belastete: Beide hatten noch andere Partner, von denen sie sich nicht lösten; die Sängerin den wesentlich älteren Geschäftsmann Oskar Camillus Recht, von dem sie sich, mangels beruflichen Erfolgs, finanziell aushalten ließ; Brecht war nach wie vor mit Paula Banholzer, der Mutter seines ersten Sohnes Frank, liiert.

Als Marianne Zoff im Frühjahr 1921 von Brecht schwanger wurde, spitzte sich die Situation dramatisch zu: Sie erwog eine Abtreibung, da Brecht sie nicht heiraten wollte und sie zudem ihre Karriere gefährdet sah. Brecht allerdings wollte das Kind unbedingt, versuchte sie zur Geburt zu überreden und spricht in Zusammenhang mit dem in Aussicht stehenden Schwangerschaftsabbruch immer wieder moralisierend von „Kindsmord“ – eine markante Entsprechung zum Gedicht. Offenbar versprach Brecht sich durch die Geburt eines gemeinsamen Kindes Vorteile dem Rivalen Recht gegenüber, mehr Nähe, größere Präsenz bei der Sängerin.⁴⁷ Er bemühte sich indessen vergebens: Die Schwangerschaft Marianne Zoffs endete im Mai 1921. Der junge Dichter war außer sich, nennt die Sängerin in seinem Tagebuch, wie sonst schon so oft, Hure und Kokotte:

„So sind die guten Geister von der Marianne Zoff gewichen, daß es anfang mit herumlaufen und endete mit einem Kinderleichen im Labor! Die Hure sollte kein Kind haben, mein Kind ging von ihr, da sie kein reines Herz hatte! [...] Ich könnte das Mensch erwürgen. Es ist das Schmutzigste, was ich erlebt habe [...]. Und diesen gesprungenen Topf, in den die Abflüsse aller Männer rinselten, habe ich in meine Stube stellen wollen!“⁴⁸

Gut ein Jahr später erwartete Marianne Zoff abermals ein Kind von Brecht. Ähnliche Situation: Abermals stand ein Schwangerschaftsabbruch im Raum, aus denselben Gründen, und abermals tat Brecht alles, um das Kind zu retten. In dieser Situation, zwischen Ende August und Anfang Dezember 1922, damit wesentlich genauer datierbar als bisher,⁴⁹ entstand *Von der Kindesmörderin Marie Farrar*. Das Gedicht ist nichts anderes als ein Appell an Marianne Zoff, sich nicht ein zweites Mal eines „Kindsmords“ schuldig zu machen. Kein objektivierbarer Kriminalfall also wird in Form von Dichtung reflektiert, sondern es ist Brechts ganz eigenes, privates „Tribunal“, das nicht zuletzt durch die fingierte Protokoll-Situation seinen Ausdruck findet und mit dem er die Sängerin mit dem Ende ihrer ersten Schwangerschaft konfrontiert.

47 Vgl. hierzu Jürgen Hillesheim, 2009, Dienstmagd und Diva. Brechts *Kindesmörderin Marie Farrar*, in: The Brecht Yearbook 34, S.43-67.

48 GBA 26, S. 211.

49 Vgl. Hillesheim, Dienstmagd und Diva [Anm. 48], S. 63.

Brecht macht deutlich, dass sie, im Gegensatz zur armen Marie Farrar, letztlich wohl-situiert ist, in „saubern Wochenbetten“ gebären⁵⁰ könnte und damit kein Mitleid ver-dient. So warnt er vor einem erneuten Abbruch, baut Druck in Form von Lyrik auf. Die Methode wiederholt sich: Auch dieses Gedicht verfügt somit über eine spezifi-sche „Augsburger Schicht“; sein Anstoß liegt in Brechts privatestem Bereich, und erst in zweiter Linie wird, auf eine verallgemeinernde Ebene gehoben, die Gesell-schaft in ihrer Gesamtheit ins Blickfeld gerückt.⁵¹

Ein dritter Punkt stellt den Zusammenhang zwischen Marie Farrar und Marian-ne Zoff außer Zweifel: Am Nachnamen „Farrar“ scheiterten bis vor kurzem alle Re-cherchen, die Hinweisen auf die Spur kommen wollten, weil stets im juristisch-krimi-nalistischen Bereich geforscht wurde. Sucht man aber aufgrund des Verdachts, dass es eine Verbindung zu Marianne Zoff, der Sängerin, geben könnte in musikalisch be-deutsamen Bereichen, ergibt sich Überraschendes, wie Jürgen Hillesheim ausführ-t: „Farrar“ ist nichts anderes als der Nachname einer der besten, international bekann-ten und skandalumwittertsten Sopranistinnen dieser Zeit, der US-Amerikanerin Geraldine Farrar (geb. 1882). Sie war von 1901 bis 1906 an der Hofoper Berlin enga-giert. Während dieser Zeit wird ihr ein Verhältnis mit dem deutschen Kronprinzen nachgesagt. Sie arbeitete mit den prominentesten Vertretern der Musikwelt zusam-men, wie z. B. mit Toscanini und Gustav Mahler, und trat häufig als Partnerin Enrico Carusos auf; dies auch an der Metropolitan Opera in New York, wo sie ab 1906 enga-giert war. 1914 sang sie hier die Titelrolle der Carmen und stellte damit alle Sopranis-tinnen, die bis dahin in dieser Rolle brillierten, in den Schatten. Auch in einem Stummfilm trat Geraldine Farrar, die vielen als erste Mediendiva gilt, in der Rolle der Carmen in Erscheinung. Sie war ein Star, von dem jeder sprach, und Marianne Zoff war ihr in ihrem exotisch anmutenden Äußeren gar noch frappierend ähnlich.⁵²

Mit diesem Bezug ist erwiesen, dass Brecht mit der „Kindesmörderin Marie Farrar“ auf Marianne, die Sängerin, die „Carmen“, deutet, die, nach seiner Vorstel-lung, einen Mord an einem Kind verüben will und auch schon einen auf ihrem Ge-wissen hat – und zwar an seinem, des großen Brecht Kind. Konfliktbewältigung ur-eigenster Art ist das Gedicht, wobei Brecht den Konflikt dann in bewährter Manier auf eine allgemeingültige Ebene hebt.⁵³ Kein sozialpolitisches „Anliegen“ war jedoch sein Impetus, sondern wieder einmal seine „kleine“ Welt.

Diese „Augsburger Schicht“ markiert allerdings nur eine Ebene des hochkom-plexen Gedichts, das auch ohne das Wissen um diese Zusammenhänge lesbar ist. So jedoch erscheint es noch raffinierter, noch dichter – und bleibt dabei literarisch inter-essant, weil es trotzdem nicht als vollkommen entschlüsselt gelten kann:

50 Vgl. GBA 11, S. 46.

51 Vgl. Hillesheim, Dienstmagd und Diva [Anm. 48], S. 64.

52 Vgl. ebd., S. 57f.

53 Vgl. ebd., S. 63f.

„Die Einschreibung gegenläufiger, differenter, widersprüchlicher, sich aber gegenseitig aufhebender Bedeutungen ist nicht als vollkommen beherrscht oder beherrschbar zu denken. Objektiv verliert sich das Schreiben im Geflecht der Sprache, ihrer Ambiguitäten, in der Vielzahl der vom Text heraufbeschworenen Beziehungen.“⁵⁴

Bleibt noch hinzufügen, wie die Beziehung endete: Brecht heiratete Marianne Zoff im November 1922, am 12. März 1923 wurde die gemeinsame Tochter Hanne geboren. Sie starb erst kürzlich, am 23. Juni 2009. Ob das Gedicht einen Beitrag dazu leistete, dass Marianne Zoff diese Schwangerschaft austrug, ist unbekannt. 1925, wieder war sie von Brecht schwanger, war es der Dichter, der sie zu einem Schwangerschaftsabbruch überredete.

Vielschichtigkeit als Chance

Will man das didaktische Potenzial dieser Texte formulieren, so ist dieses vor dem beschriebenen Hintergrund rasch und leicht fixierbar: Die Augsburger Topografie gewährt exemplarisch Einblicke in Brechts Schaffensweise. Der Autor greift auf verschiedene Anregungen zurück, und sein künstlerisches Können besteht darin, diese zu einem komplexen Kunstwerk zusammenzufügen. Persönliche Betroffenheit und allgemein menschliche Verhaltensweisen können sich im Werk ebenso widerspiegeln, wie dieses nach Brechts Zielsetzung ein Beitrag zu zeitgenössischer, „moderner“ Kunst ist. Niemals jedoch steht die moralische Belehrung im Vordergrund. Dies gilt auch für das spätere Werk. In der Forschung setzt sich immer mehr die Meinung durch, dass auch Brechts allzu offensichtliche Hinwendung zum Marxismus nicht als Faktum hinzunehmen ist. Es bestand stets ein „individualistischer Vorbehalt“ dieser Gesellschaftslehre gegenüber, der desto stärker war, je mehr sie an eine konkrete Ideologie, wie etwa den Leninismus, geknüpft schien.

Brechts Vexierspiel auf verschiedenen Ebenen gibt die Möglichkeit, über das Verständnis literarischer Sichtweisen und Erzählperspektiven zu diskutieren. Wie definiert sich bei Brecht das „lyrische Ich“? Welche Rolle spielt der Autor für die Interpretation der Texte? In welchem Verhältnis stehen Realität und Fiktion?

Brecht spielt gezielt mit realen und fiktiven Lesarten seiner Texte. Dies zu verdeutlichen, sei ein weiteres Beispiel aus Brechts Augsburger Zeit angeführt, das Gedicht *Soldatengrab*, in der Augsburger Presse erschienen am 20. Februar 1916. Hier wurden lyrisches Ich und der junge Autor gleichgesetzt und davon Resignation Brechts, deutlich werdende Distanz dem Krieg gegenüber abgeleitet. Tatsächlich jedoch spielt Brecht mit einem Genre dieser Zeit, dessen sich bekannte Autoren wie Hermann Hesse bedienten. Er ästhetisiert den Krieg, nutzt ihn als Anregungen zu einem Kunstwerk. Dies lässt sich leicht belegen: Als Brecht das Gedicht schrieb, war definitiv noch keiner seiner Freunde Opfer des Krieges geworden. Wieder also weist

54 Hans-Thies Lehmann, 1978, Der Schrei der Hilflosen, in: Bertolt Brechts *Hauspostille*. Text und kollektives Lesen, hrsg. von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, Stuttgart: Metzler, S. 74-98, hier: S. 95.

sein Augsburger Umfeld den Weg zu einem ästhetischen Gebilde, wo stets „Betroffenheitslyrik“ vorausgesetzt wurde.

Diese topografischen und personalen Aspekte können Ankerpunkte für die Arbeit in der Schule bilden. Es bedarf auch hier einer sorgfältigen Analyse, wie nicht zuletzt das Gedicht *Erinnerung an die Marie A.* belegt. Lange wurde es biografisch gelesen und galt stets als literarisches Denkmal einer Augsburger Liebesbeziehung Brechts, bis Jan Knopf anhand verschiedener Belege nachweisen konnte, dass dies bewusst fingiert und das Gedicht eher das Hohelied der Promiskuität als eine rührselige Reminiszenz an eine Augsburger Jugendliebe ist.⁵⁵ Dieses Herausfordernde, Unberechenbare des Werkes Brechts im Deutschunterricht bewusst zu machen, scheint eine lohnende Zielsetzung.

55 Vgl. Jan Knopf, 1995, „Sehr weiß und ungeheuer oben“, in: Gedichte von Bertolt Brecht, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart: Reclam, S. 32-41, hier: S. 34-40.