

Andrea Ressel

Bertolt Brecht in den USA

Studien über den künstlerischen und
gesellschaftlichen Akkulturationsprozess
in der Phase des amerikanischen Exils



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Bertolt Brecht in den USA





Andrea Ressel

Bertolt Brecht in den USA

**Studien über den künstlerischen und gesellschaftlichen
Akkulturationsprozess in der Phase
des amerikanischen Exils**



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen: Cuvillier, 2016

Ressel, Andrea: Bertolt Brecht in den USA. Studien über den künstlerischen und gesellschaftlichen Akkulturationsprozess in der Phase des amerikanischen Exils. zugl. Diss. Darmstadt, Techn. Univ., 2015.
D 17

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2016

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2016

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-9310-5

eISBN 978-3-7369-4949-2



Inhaltsverzeichnis

Vorwort..... IX

I. Einleitung 1

1. Die amerikanische Exilzeit von Bertolt Brecht im Kontext des
Akkulturationsparadigmas..... 1
2. Der Mythos von Brechts amerikanischem „Kulturschock“ 16
3. Literatur und Theater als Medien der Akkulturation..... 25

II. Bertolt Brechts Akkulturation innerhalb der amerikanischen Gesellschaft ... 39

1. Die autobiographischen Bekundungen über die neue Lebenswelt..... 40
 - a) Zur Bewältigung der Fremdheitserfahrung im amerikanischen Exil..... 40
 - b) Kindheit und Jugend im Exil: Zur Akkulturation von Barbara und
Stefan Brecht..... 59
 - c) Helene Weigel und das Exil in den USA: Zwischen Anpassung und
Selbstbehauptung 69
2. Zur Auswirkung der Sprachproblematik auf den Akkulturationsprozess 78
3. Die poetische Schilderung der Exilerfahrung 83
 - a) Die Darstellung von Los Angeles im Kontext der Großstadtlyrik:
Das Exil als lyrischer Ort der Fremde und Anonymität 83
 - b) Von den Gedanken über die Dauer des Exils bis zur Rückkehr:
Brechts lyrische Dokumentation des Exils in *Gedichte im Exil* 94

III. Bertolt Brechts künstlerische Akkulturation und die Weiterentwicklung des epischen Theaters in den USA..... 101

1. Das Gangstermilieu von Chicago in *The Resistible Rise of Arturo Ui* 102
 - a) Brechts theoretische Auseinandersetzung mit dem amerikanischen
Publikum und seine Pläne für eine Aufführung am Broadway 102



b) Zur Verfremdungsfunktion und Übertragung der Handlung in das Gangstermilieu von Chicago	108
2. Brechts Mitarbeit am Drehbuch zu <i>Hangmen Also Die</i>	113
a) Brechts Auffassung vom Film als epische Kunstform und die Konzeption des Widerstandskampfes auf der Leinwand	113
b) Zur Rezeption des Films in den USA	129
3. <i>Schweyk in the Second World War</i> : Brechts Entwurf für ein Broadway-Musical .	132
a) Zur amerikanischen Bühnenbearbeitung und ablehnenden Erfahrung mit den Theaterhäusern.....	132
b) Brechts veränderte Einstellung vom Zweck des epischen Theaters	142
4. <i>The Private Life of the Master Race</i> : Zur amerikanischen Bühnenfassung und Rezeption der Off-Broadway-Theateraufführung	143
a) Brechts amerikanische Bühnenbearbeitung im Kontext der antifaschistischen Aufklärungsarbeit	143
b) Zur Inszenierungsmethode der amerikanischen Bühnenfassung und Rezeption in den USA	156
5. Die amerikanische Bühnenbearbeitung von <i>Galileo</i>	162
a) Theaterspielen als Methode der Übersetzung: Brechts Zusammenarbeit mit Charles Laughton und die Erarbeitung einer amerikanischen Bühnenversion	162
b) Brechts beginnende Hinwendung zum dialektischen Theater.....	173
IV. Das Exilland: Rahmenbedingungen der Akkulturation	179
1. Brechts politische Positionierung gegenüber Amerika und seine Rolle als Repräsentant des „anderen Deutschland“	180
a) Brechts öffentliche Bekundungen gegenüber Hitlerdeutschland in den USA	180
b) Das Council for a Democratic Germany: Brechts Mitarbeit am Wiederaufbau Deutschlands	203
2. Zwischen künstlerischer Freiheit und institutioneller Überwachung: Brechts FBI-Überwachung	212



3. „No, I am not an American“: Brechts Aussage vor dem HUAC-Ausschuss im Kontext des Akkulturationsparadigmas	222
V. Über die künstlerischen Folgen und Wirkungen des Exils	231
1. Brechts kreative Neuorientierung in den USA	232
2. Zur Rezeption des künstlerischen Schaffens in der Phase des amerikanischen Exils	238
3. Der amerikanische Kulturkontakt im Spätwerk von Brecht	242
VI. Zusammenfassung	247
1. Zur theoretischen Weiterentwicklung des Akkulturationsparadigmas	247
2. Zum gesellschaftlichen Akkulturationsprozess	248
3. Zum künstlerischen Akkulturationsprozess und Kulturtransfer	249
4. Zur Neuverortung der amerikanischen Exilzeit innerhalb der Brecht-Forschung .	251
VII. Literaturverzeichnis	253
1. Archivquellen.....	253
1.1 Bertolt Brecht Archiv	253
1.2 Houghton Library Harvard-Universität	253
1.3 Feuchtwanger Memorial Library	254
2. Primärliteratur.....	255
3. Sekundärliteratur.....	262
4. Internetquellen	273
5. Filme	274





Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist Bestandteil einer dreibändigen Studie zur amerikanischen Exilzeit von Bertolt Brecht. Während im ersten Band die Gründe für Brechts Weggang aus Deutschland und die Kulturpolitik der Nationalsozialisten erörtert werden, aber auch die amerikanischen Einreisebedingungen sowie die Verarbeitung der politischen Geschehnisse in den Werken des Künstlers im Vordergrund stehen, setzt sich der vorliegende zweite Band mit seinem Akkulturationsprozess in der Phase des amerikanischen Exils auseinander. Der dritte Band hingegen beschreibt den Einfluss des Künstlers auf das amerikanische Theater und erörtert in diesem Zusammenhang welche künstlerische Spuren Brecht in der Zeit des amerikanischen Exils in seinem Gastland hinterließ.

Die Veröffentlichung der einzelnen Studien in Form von drei Bänden wurde gewählt, da es sich um divergierende Prozesse der amerikanischen Exilzeit von Brecht handelt: Zum einen wird im ersten Band die Flucht des Künstlers aufgrund der politischen Situation in Deutschland erörtert und es wird im zweiten Band nach den Folgen der amerikanischen Exilzeit auf das deutschsprachige Theater der Nachkriegszeit gefragt. Zum anderen wird im dritten Band verdeutlicht, inwiefern das amerikanische Theater durch seinen Exilaufenthalt beeinflusst wurde. Es handelt sich somit um unterschiedliche Etappen der amerikanischen Exilzeit, die aus verschiedenen Blickwinkeln analysiert und mit unterschiedlichen methodischen Vorgehensweisen sondiert wurden. Doch im Gegensatz zu den weiteren Bänden wurde lediglich die vorliegende Studie als Dissertation im Fachbereich 2 der Technischen Universität Darmstadt eingereicht.





I. Einleitung

1. Die amerikanische Exilzeit von Bertolt Brecht im Kontext des Akkulturationsparadigmas

In der einschlägigen Forschung gilt die amerikanische Exilzeit von Bertolt Brecht (1898-1956), die sich auf den Zeitraum von 1941 bis 1947 eingrenzen lässt, vor allem mit Blick auf die Entstehung und Bearbeitung der künstlerischen Werke als bedeutende Phase im Œuvre des Künstlers.¹ In besonderer Weise war die amerikanische Exilzeit von einer Weiterentwicklung und gedanklichen Präzisierung des epischen Theaters geprägt. Vor diesem Hintergrund geht James K. Lyon davon aus, dass das Exil in Amerika wohl zu den wichtigsten Abschnitten im Leben von Bertolt Brecht gehört und eine Phase darstellt, die die deutschsprachige und amerikanische Theatergeschichte nachhaltig beeinflusste.² Auch der Theaterregisseur Peter Brook kommt in *Der leere Raum* (1969) zu der Auffassung, dass Brecht durch seinen Aufenthalt in den USA das amerikanische Theater und Kino entscheidend prägte und er heutzutage als der „stärkste[], einflußreichste[] [...] Theatermann“³ des zeitgenössischen Theaters zu gelten habe.

Diesem Befund tritt entgegen, dass auch Brechts Schaffensphase in den USA und seine Weiterentwicklung des ‚epischen Theaters‘⁴ vom amerikanischen ‚Kulturkontakt‘⁵ geprägt wurde. Mit Blick auf die Bearbeitung seiner im amerikanischen Exil entstandenen Theaterstücke entschied sich Brecht stets für eine englische Übersetzung und amerikanische Bühnenfassung seiner Werke. So verzeichnete Brecht im Jahr 1941 in seinem *Arbeitsjournal*, dass er während der Ausarbeitung von *The Resistible Rise of*

¹ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Hamburg [u.a.]: Claassen 1970, S. 340-353.

² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America. Princeton: University Press 1980, S. 3-30.

³ Brook, Peter: Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Hamburg: Hoffmann und Campe 1969, S. 121.

⁴ Zum Begriff ‚episches Theater‘ vgl. Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht. In: Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater. Hrsg. v. Theo Buck. 2. Aufl. Stuttgart: Klett 1983 (Literaturwissenschaft-Gesellschaftswissenschaft, 41). S. 8-23.

⁵ Unter dem Begriff ‚Kulturkontakt‘ werden Berührungspunkte der Exilanten mit der Kultur des Gastlandes verstanden.

Arturo Ui (1941)⁶ fortwährend „[a]n das amerikanische Theater“⁷ denken würde und sich in Hinblick auf das amerikanische Publikum bewusst für Chicago als Handlungs-ort entscheiden werde.⁸ Zudem waren es die in den USA ansässigen Freunde, die ihn mit der Entwicklung des amerikanischen Theaters vertraut machten, und so teilte Ferdinand Reyher (1891-1967) ihm mit, für das dortige Publikum die Handlungsabfolge in den Theaterstücken zu verändern, „simply because our mode of thinking and our interests are gaited to a more nervous tempo, and what induces us to think in this country is not ideas, but actions.“⁹ Darüber hinaus sind seine Mitarbeit am Drehbuch zu dem Film *Hangmen Also Die* (1942)¹⁰ sowie die Pläne für ein ‚Musical‘¹¹ zu *Schweyk in the Second World War* (1943)¹² als ein Ausdruck von einer amerikanischen Neuorientierung zu verstehen. Dass das Theater des Exils von innovativen Veränderungen geprägt war, wurde bereits von Walter Benjamin (1892-1940) hervorgehoben, der von einem theatergeschichtlichen Neuanfang ausging und diesen nicht nur auf die „Bühne, sondern auch auf [das] Drama“¹³ übertrug – doch ist insbesondere mit Bezug auf Brecht bislang wenig darüber bekannt, welchen Einfluss die amerikanischen Impulse auf das Spätwerk des Künstlers und damit auch auf die deutschsprachige Theaterlandschaft ausübten.

Eine weitreichende Erforschung der amerikanischen Exilzeit von Bertolt Brecht muss jedoch über die kulturelle Beeinflussung des jeweiligen Gastlandes hinausgehen und die Frage nach den Folgen und Wirkungen des Exils einbeziehen. In dieser Hinsicht spiegeln sich auch im Spätwerk von Brecht die amerikanischen Einflüsse und so finden sich in den Korrespondenzen zwischen den Jahren von 1949 bis 1950 Hinweise

⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: *The Resistible Rise of Arturo Ui*. Übersetzt von Ralph Manheim. In: Bertolt Brecht. *Collected Plays*. Band 6. Teil 2. Hrsg. v. John Willett und Ralph Manheim. London: Methuen 1981.

⁷ Brecht, Bertolt: *Werke*. Journale 1. Bearbeitet von Marianne Conrad und Werner Hecht unter Mitarbeit von Herta Ramthun. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1994, S. 468. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 10. März 1941.

⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: *The Resistible Rise of Arturo Ui*.

⁹ Zitiert nach: Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 138. Ferdinand Reyher in einem Brief an Bertolt Brecht, verfasst am 14. Februar 1939.

¹⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: *Hangmen Also Die*. Final Shooting Script. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv 2183. S. 1-237.

¹¹ Zum Begriff ‚Musical‘ im Werk von Bertolt Brecht vgl. Stegmann, Vera Sonja: *Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht*. Studien zur Geschichte und Theorie. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 1991 (*Music in literature and society*, 1).

¹² Vgl. Brecht, Bertolt: *Schweyk in the Second World War*. In: Bertolt Brecht *Collected Plays*. Band 7. Hrsg. v. John Willet und Ralph Manheim. London: Methuen 1976. S. 65-140.

¹³ Benjamin, Walter: *Brechts Einakter*. Zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. In: *Lesezeichen*. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Hrsg. v. Gerhard Seidel. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1970 (Reclams Universal-Bibliothek, 476). S. 291-295, hier: S. 291.

darauf, dass er „kurzstücke über amerikanische geschichte“¹⁴ aufführen wolle und dafür „stücke, [...] die american politics“¹⁵ beschreiben, benötigt. Nach Ansicht von Helene Weigel (1900-1971) sollte sich das deutsche Theater der ‚Nachkriegszeit‘¹⁶ von den üblichen Aufführungen von ‚Wilder, O’Neill, [...] Saroyan, [...] Tennessee Williams [...] Odets [...] [und] Elmar Rice‘¹⁷ abheben und es sollten stattdessen sozialkritische Themen über die amerikanische Geschichte auf den Spielplänen stehen, doch wie sie schlichtweg gesteht, „fehlen Stücke“¹⁸. Es lässt sich erkennen, dass sich Brecht auch nach dem Ende der Exilzeit mit den Gegebenheiten in seinem Gastland auseinandersetzte und auf den deutschen Bühnen entsprechende Theaterstücke aufführen lassen wollte. In den USA hingegen blieb das Interesse an der Aufführung von Brechts Theaterstücken auch nach seiner Rückkehr ungebrochen und wurde letztlich durch seine medienwirksame Aussage vor dem Kongressausschuss anlässlich der Anhörung für unamerikanische Betätigungen begünstigt, die ihm nach Ansicht von Lion Feuchtwanger (1884-1958) „viel publicity und viel Erfolg [gebracht]“¹⁹ hat.²⁰ Brecht hinterließ somit nachhaltige Spuren in den USA und wurde bereits kurz nach dem Ende seiner Exilzeit für seinen Einfluss auf das amerikanische Theater mit einer Auszeichnung der *American Academy of Arts and Letters* gewürdigt.²¹

Die skizzierten Ausführungen verdeutlichen, dass Brechts künstlerische Tätigkeit stärker als bisher angenommen von den kulturellen Einflüssen Amerikas geprägt wurde und die amerikanische Exilzeit nicht länger als eine Phase zu gelten hat, deren Berührungspunkte lediglich von einem „Kulturschock“²² geprägt waren. Vielmehr drängt sich hierbei eine Neubewertung der amerikanischen Schaffensphase von Brecht auf. Es lässt sich die These aufstellen, dass die amerikanischen Berührungen zu einer pro-

¹⁴ Brecht, Bertolt: Brief an Ferdinand Reyher verfasst am 21. Mai 1949. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (26-36).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Unter der Bezeichnung ‚Nachkriegszeit‘ wird in der vorliegenden Studie der Zeitraum von 1945 bis 1953 verstanden.

¹⁷ Weigel, Helene: Brief an Ferdinand Reyher verfasst am 10. Januar 1950. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (100-108).

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Feuchtwanger, Lion: Brief an Bertolt Brecht verfasst am 20. November 1947. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-1.

²⁰ Zu Brechts Aussage vor dem Kongressausschuss vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 314-337.

²¹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 346.

²² Zum Kulturschock von Brecht vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 30-39.

duktiven Neuorientierung geführt haben und eher als kreative Befruchtung aufzufassen sind, deren Auswirkungen bislang noch nicht tiefgründig sondiert wurden.

Die vorliegende Arbeit hat die Rekonstruktion und Dokumentation der amerikanischen Exilzeit von Bertolt Brecht zum Gegenstand. Der künstlerische und gesellschaftliche Akkulturationsprozess von Brecht in den USA wird allerdings nicht nur auf die Phase des amerikanischen Exils beschränkt, sondern ergründet werden zudem die Folgen der Exilzeit auf das deutschsprachige Theater der Nachkriegszeit. So soll in der Studie die Bereitschaft von Brecht zur künstlerischen und gesellschaftlichen Akkulturation verdeutlicht werden. Die Ergebnisse der vergleichenden Untersuchung sollen Aufschluss über die künstlerische Beeinflussung durch das Exil und den damit verbundenen Kulturtransfer verschaffen. Vor diesem Hintergrund gilt es, die Komplexität der amerikanischen Exilzeit von Brecht zu ergründen, und die Auswirkungen des Kulturkontaktes neu zu verorten.

Trotz einer zunehmenden wissenschaftlichen Aufarbeitung blieben viele Fragen zur amerikanischen Schaffensphase von Brecht innerhalb der Forschung bislang unbeantwortet. Zwar findet die amerikanische Exilzeit von Brecht in den biographischen Studien eine zunehmende Aufmerksamkeit, doch mangelt es bislang an einer komplexen literatur- und theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Schaffensphase.²³ In vielerlei Hinsicht besteht nach wie vor die Auffassung einer von Brecht ausgehenden kritischen – und vor allem fortwährenden – Abneigung bzw. regelrechten Abkapselung gegenüber dem Exilland. Der Mythos von Brechts amerikanischem „Kulturschock“ basiert nicht zuletzt auf der Tatsache, dass die ersten Wochen tatsächlich von Klagen über das Exilland bestimmt waren, sich allerdings im Verlauf der Exilzeit eine Akzeptanz gegenüber dem Gastland und demzufolge auch eine Integration in die amerikanische Gesellschaft abzeichnete, die auch auf künstlerischer Ebene ersichtlich wird. So sind seine zu Beginn der amerikanischen Exilzeit verfassten Gedichte durchzogen von einer Kritik am Gastland, doch sind sie zugleich von einer besonderen Ausdrucksweise geprägt, die Brecht als „Basic German“²⁴ klassifizierte.²⁵ Die in den Ge-

²³ Zu den biographischen Hintergründen von Brechts Exilzeit vgl. Hecht, Werner: Bertolt Brecht. Leben und Werk im Bild. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1987 (Insel-Taschenbuch, 406) und Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Zweiter Band. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1997 (AtV, 1340).

²⁴ Brecht, Bertolt. Werke. Journale 2. Bearbeitet von Werner Hecht. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1995, S. 215. Eintrag von Bertolt Brecht in sein *Arbeitsjournal* im Dezember 1944.

dichten enthaltenen deutsch-englischen Sprachmischungen lassen daher auch auf eine sprachliche Beeinflussung durch das Gastland schließen.

In diesem Zusammenhang ist es naheliegend, die Frage nach den interkulturellen Auswirkungen des künstlerischen Schaffens im Exil aufzuwerfen, und die amerikanische Exilzeit von Bertolt Brecht einer kritischen Revision zu unterziehen. Schließlich schrieb Brecht nicht nur über die Fremdheit Amerikas, über karge, leblose Wüstenlandschaften und die Schwierigkeit, die fremde Umgebung als neue Lebenswelt zu akzeptieren. Er schrieb auch über das Gegenteil: über die Bewältigung der Fremdheitserfahrung, über die Annäherung an das Gastland sowie den Prozess der eigenen Akkulturation. Vor diesem Hintergrund gilt es, Brechts amerikanische Exilzeit als einen von unterschiedlichen Phasen gezeichneten Prozess der Annäherung – aber auch der Ablehnung – gegenüber dem Gastland zu betrachten. Diese Annäherung und Ablehnung – Prozesse der ‚Akkulturation‘ und ‚Enkulturation‘ – sollen im Folgenden spezifiziert werden.²⁶ Sinn und Zweck der Studie ist jedoch keineswegs eine biographische Aufarbeitung der amerikanischen Exilzeit, sondern es soll die literatur- und theaterwissenschaftliche Signifikanz dieser Schaffensphase eruiert werden.

So verdeutlichten auch die in den letzten Jahren innerhalb der Exilforschung forciert betriebenen Untersuchungen zum künstlerischen Schaffen der deutschsprachigen ‚Exilanten‘²⁷ in den USA, dass das Exil für einen Großteil der Kulturschaffenden keinen negativen Einschnitt, sondern eine schöpferische Weiterentwicklung bedeutete.²⁸ Gleichermassen hinterließen die Exilaufenthalte der deutschsprachigen Künstler Spuren in den Aufnahmeländern und so geht Volkmar Zühlsdorff davon aus, dass die Exilanten einen „nachhaltigen Einfluß auf die Kultur ihrer Gastländer, insbesondere auf die Kultur Amerikas“²⁹ ausübten und dieser Kulturkontakt „wiederum das kulturelle Leben Nachkriegsdeutschlands prägte und mit dazu beitrug, daß der Bundesrepublik trotz

²⁵ Zur Lyrik im amerikanischen Exil vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. 2. überarbeitete Aufl. Berlin: Weidler Buchverlag 1998 sowie Schwarz, Peter Paul: Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht. Gedichte über das Exil und späte Lyrik. Heidelberg: Stiehm 1978 (Literatur und Geschichte, 12).

²⁶ Vgl. Becker, Sabina: Zwischen Akkulturation und Enkulturation. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Autorinentypus: Jenny Aloni und Ilse Losa. In: Exilforschung 13 (1995). S. 114-136.

²⁷ Unter der Bezeichnung ‚Exilanten‘ werden in der vorliegenden Studie Personen verstanden, die aus politischen oder ideologischen Gründen aus ihrem Heimatland geflüchtet sind bzw. vertrieben wurden.

²⁸ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde. Autobiografien deutschsprachiger emigrierter SchriftstellerInnen als Beispiele literarischer Akkulturation nach 1933. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010.

²⁹ Zühlsdorff, Volkmar: Deutsche Akademie im Exil. Der vergessene Widerstand. Berlin: Ernst-Martin-Verlag 1999 (Edition Zeitgeschichte), S. 14.

aller Verwüstungen in kurzer Zeit der Anschluß an die Moderne gelang.³⁰ Wie Volkmar Zühlsdorff verdeutlicht, wurden die deutschsprachigen Künstler in den USA „als Träger einer lebendigen deutschen Kultur und ihre Leistungen als Bereicherung des kulturellen Lebens des Gastlandes gefeiert“³¹. Nach Ansicht von Sieglinde Fliedner-Lorenzen haben die im Exil entstandenen Werke der deutschsprachigen Exilanten in den USA einen fruchtbaren Einfluss auf die amerikanische Literatur ausgeübt, so dass man diesen Zeitabschnitt als Epoche ‚New Weimar‘³² bezeichnen kann.

Ein Großteil der deutschsprachigen Künstler sah insbesondere in den USA die Möglichkeit, „die schriftstellerische Arbeit ohne wert- und gesinnungsmäßige Einbußen fortzuführen“³³ – doch für viele bedeutete das amerikanische Exil eine Veränderung ihres künstlerischen Schaffens. Von den Veränderungen betroffen war insbesondere der Bereich des Theaters und so kommt Konrad Feilchenfeldt aufgrund des fehlenden Publikums in den USA zu der Auffassung, dass für viele deutschsprachige Kulturschaffende der Film zu einem Ersatz für das Theater wurde.³⁴ Doch nur ein geringer Teil der in den USA ansässigen Kulturschaffenden war dazu bereit, fortan für die Filmindustrie zu arbeiten und nur wenige erhielten die Möglichkeit dazu.³⁵ Auch Brecht musste feststellen, dass die Bedingungen der amerikanischen Theaterhäuser und die Interessen des Publikums nicht mit denen in Europa zu vergleichen sind. Ehrhard Bahr vertritt die Ansicht, dass für ihn im Exil nur zwei Möglichkeiten bestanden: Das Exil bedeutete [...] für Brecht entweder Anpassung an die Theatersituation und das Publikum in den Exilländern oder theoretische Vorwegnahme einer Bühne und eines Publikums, das durch das ‚epische Theater‘ geschult ist.³⁶ Die tatsächliche Situation war für Brecht allerdings komplexer, denn er war sich bewusst, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nach Deutschland zurückzukehren zu wollen. Folglich hatte

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 149.

³² Vgl. Fliedner-Lorenzen, Sieglinde: Marta Feuchtwanger, Nelly Mann, Salka Viertel, drei Schriftstellerinnen im Exil 1933-1945. Bonn 2003 (Diss.), S. 133.

³³ Wegner, Matthias: Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945. 2. durchgesehene und ergänzte Aufl. Frankfurt am Main [u.a.]: Athenäum-Verlag 1968, S. 33.

³⁴ Vgl. Feilchenfeldt, Konrad: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1986 (Winkler-Kommentare), S. 105 ff.

³⁵ Vgl. Lang, Joachim: Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien. Würzburg: Königshausen&Neumann 2006.

³⁶ Bahr, Ehrhard: Brechts episches Theater als Exiltheater. In: Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. v. Alexander Stephan und Hans Wagener. Bonn: Bouvier Verlag 1985 (Studien zur Literatur der Moderne, 13). S. 109-122, hier: S. 111.



er bei der Ausarbeitung seiner Theaterstücke „nicht nur Amerika zu beachten“³⁷, sondern in ferner Zukunft auch wieder das deutschsprachige Publikum. Daher soll aus theaterwissenschaftlicher Perspektive ergründet werden, inwiefern Brecht in den USA dazu bereit war, sich der amerikanischen Theaterszene anzupassen. Nach Ansicht von James K. Lyon und John Fuegi war Brecht „willig, auf den Geschmack des amerikanischen Massenpublikums einzugehen.“³⁸ Ihre These begründen sie anhand des Werks *Der kaukasische Kreidekreis* (1949)³⁹, „einem der wenigen Stücke – und sicher dem einzigen im Exil – das er je mit einem unmißverständlichen Happy-End versehen hat.“⁴⁰ Für Ernst Schumacher führten die Bedingungen des Exils zu einer Veränderung des Theaterstils und daher geht er davon aus, dass „[d]as Exil ihn zu veränderten Taktiken [zwang]. [...] Dies führte wiederum zu Veränderungen in der Gestaltung der Wirklichkeit, zu neuen Arten und neuen Formen.“⁴¹ Wie die Ausführungen verdeutlichen, erweisen sich die künstlerischen Veränderungen als komplex und sollen daher in der vorliegenden Studie differenziert betrachtet werden. Dennoch lässt sich die Exilzeit von Brecht in ein komplexes Gefüge an Fremdheitserfahrungen einordnen und scheint durchaus symptomatisch für die Situation weiterer deutschsprachiger Exilanten in den USA.

Nach Ansicht von Ernst Bloch (1885-1977) gab es in Amerika während des Zweiten Weltkrieges zwei Gruppen von geflüchteten deutschen Künstlern. Die eine Gruppe von Künstlern betrachtete das Exil als eine Art „Wartesaal“⁴²: Sie verfassten weiterhin deutschsprachige Werke „für die Schublade“ und hofften, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wieder nach Deutschland zurückzukehren, und dort an ihre bisherigen Erfolge anknüpfen zu können.⁴³ Für die andere Gruppe der in den USA ansässigen deutschsprachigen Kulturschaffenden bedeutete das Exil einen Bruch mit der deut-

³⁷ Brecht, Bertolt. Werke. Briefe 2. Bearbeitet von Günther Glaeser unter Mitarbeit von Wolfgang Jeske und Paul-Gerhard Wenzlaff. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1998, S. 272. Brecht in einem Brief an Ruth Berlau (1906-1974), verfasst am 23. Juni 1943 in Los Angeles.

³⁸ Lyon, James K./Fuegi, John: Bertolt Brecht. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933. Band 1. Teil 1. Hrsg. v. John M. Spalek und Joseph Strelka. Bern [u.a.]: Francke. S. 268-298, hier: S. 293.

³⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Der kaukasische Kreidekreis*. In: Werke. Stücke 8. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 7-92.

⁴⁰ Lyon, James K./Fuegi, John: Bertolt Brecht, S. 293.

⁴¹ Schumacher, Ernst: Brecht. Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschelverlag 1973, S. 273.

⁴² Zur Bezeichnung „Wartesaal“ vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil. In: Nationalsozialismus und Exil 1933-1945. Hrsg. v. Wilhelm Haefs. München [u.a.]: Hanser 2009 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 9). S. 245-265, hier S. 250 ff.

⁴³ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 251.

schen Kultur, den sie aufgrund der nationalsozialistischen Ideologie mit ihrem Heimatland vollzogen.⁴⁴ Die zur Akkulturation entschlossenen deutschsprachigen Kulturschaffenden bewältigten die Exilsituation oftmals besser und für sie bedeutete das Exil eine positive Herausforderung, denn sie waren dazu bereit, eine neue soziale und interkulturelle Identität anzunehmen und sich eine neue künstlerische Existenz aufzubauen.⁴⁵ Zudem eigneten sie sich die Sprache des Exillandes an und verfassten ihre Werke auf Englisch – nicht selten erhielten sie Einzug in die amerikanische Nationalliteratur.⁴⁶ Blochs Kategorisierung blendet jedoch diejenigen Exilanten aus, die eher eine ‚Zwischengruppe‘ bildeten, die sich zwar beruflich und privat den Bedingungen des Exils anpassten, doch davon ausgingen, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in ihr Heimatland zurückkehren zu können. Gerade bei dieser „Zwischengruppe“ sind die interkulturellen Auswirkungen des Exils besonders interessant – schließlich wurden sie zum einen von den künstlerischen Impulsen des Aufnahmelandes inspiriert und zum anderen nahmen sie diese kreativen Anregungen in ihr Heimatland mit.

Fernab von diesen Kategorisierungen bedeutete das Exil für die Geflüchteten einen Verlust ihrer Heimat und eine Veränderung ihrer sozialen und kulturellen Lebensbedingungen.⁴⁷ In besonderer Weise thematisieren die literarischen Werke der Exilanten „die Auseinandersetzung mit dem Gastland sowie die Schwierigkeiten, sich nach der Ankunft in der Fremde zurecht zu finden und dort eine neue Heimat und Existenz zu etablieren.“⁴⁸ Damit kommt den literarischen Werken für die Sondierung von ‚Akkulturationsprozessen‘⁴⁹ eine besondere Bedeutung zu, denn die schöpferischen Werke der deutschsprachigen Kulturschaffenden bringen die unterschiedlichen kulturellen Austauschprozesse und die Erfahrungen der vertriebenen Künstler in den jeweiligen Gastländern zum Ausdruck. Es ist deshalb Sabina Becker zuzustimmen, die mit Blick auf die literaturwissenschaftliche Exilforschung davon ausgeht, dass die „literarische

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Vgl. Becker, Sabina/Krause, Robert: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. dens. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010. S. 1-16, hier: S. 1 f.

⁴⁶ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde.

⁴⁷ Vgl. Brutschin, Kerstin: „Hat doch die Mehrzahl der Frauen ihr Schicksal – und den Mann – gemeistert“. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im französischen Exil von 1933-1945. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010. S. 139-161, hier: S. 143.

⁴⁸ Becker, Sabina/Krause, Robert: Exil ohne Rückkehr, S. 3.

⁴⁹ Unter der Bezeichnung ‚Akkulturationsprozess‘ wird in der Studie die Phase der beruflichen, sprachlichen und gesellschaftlichen Integration eines Exilanten in das Gastland verstanden.



Auseinandersetzung mit der Akkulturation als Beitrag zu einer interkulturellen Kommunikation zu verstehen ist⁵⁰. Daher werfen insbesondere für die Exilforschung das Verbleiben im Exilland und die Rückkehr in die Heimat eine Vielzahl von Fragen auf, zu deren Beantwortung insbesondere literarische Werke beitragen. In besonderer Weise tragen viele literarische Werke durch die authentischen Lebensbeschreibungen zum besseren Verständnis des Exils bei und gewähren Einblicke in die Lebensbedingungen des Gastlandes. Zudem ist die „literarische Produktion [...] auf das engste mit der Emigration und mit der Integration in eine neue Gesellschaft verknüpft“⁵¹. Es ließe sich hinzufügen, dass die im Exilland entstandene Literatur zugleich ein Zeugnis des interkulturellen Kontakts ist und Auskunft über die verschiedenen Prozesse der Integration gibt. Darüber hinaus gewähren literarische Werke Einblicke in Arbeitsbedingungen des Exillandes, und tragen auch dazu bei, zu ergründen, weswegen eine Akkulturation gescheitert ist. Vor diesem Hintergrund ist es erforderlich, den Begriff der ‚Akkulturation‘ im Bereich der literarischen Exilforschung nicht nur auf eine „soziale, sprachliche, kulturelle und literarische Integration“⁵² zu beschränken, sondern auch „die gescheiterte soziale und kulturelle Integration in eine fremde Gesellschaft“⁵³ in das Themenfeld mit einzubeziehen, und in diesem Zusammenhang die Exilbedingungen des Gastlandes zu hinterfragen. Diese terminologische Definition bietet sich insbesondere mit Bezug auf Brecht an, dessen amerikanische Exilzeit sich nur vage in eine gelungene oder gescheiterte Akkulturation kategorisieren lässt.

Daher soll es auch nicht die Intention der vorliegenden Studie sein, eine Kategorisierung hinsichtlich einer erfolgreichen bzw. nicht erfolgreichen Akkulturation vorzunehmen – es sollen stattdessen einzelne Phasen und Prozesse der Akkulturation sowie die Akkulturationsbedingungen und der schöpferische Impetus der Exilzeit beleuchtet werden. Diese Vorgehensweise wurde gewählt, da divergierende Prozesse Bestandteil der Exilzeit sind und eine exakte Differenzierung dahingehend, ab wann ein Akkulturationsprozess beginnt und wann er endet oder ab wann man von einer geglückten oder gescheiterten Akkulturation ausgehen kann, sich äußerst schwierig gestaltet. Es bietet sich stattdessen an, die amerikanische Exilzeit von Bertolt Brecht als eine Art Mosaik

⁵⁰ Becker, Sabina: Zwischen Akkulturation und Enkulturation, S. 119.

⁵¹ Becker, Sabina/Krause, Robert: Exil ohne Rückkehr, S. 2.

⁵² Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 245.

⁵³ Ebd., S. 248.

zu betrachten, in dem sich verschiedene Phasen gegenseitig bedingen und die dennoch kein einheitliches Bild erkennen lassen. Aus dieser Perspektive scheint es geboten, die Frage nach den künstlerischen Auswirkungen des Exils aufzuwerfen. Die „Wechselseitigkeit der kulturellen Beeinflussung, die spezifischen Formen kultureller Adaption“⁵⁴ und die künstlerischen Auswirkungen des Kulturkontaktes lassen sich in differenzierter Form mit Hilfe des ‚Akkulturationsparadigmas‘⁵⁵ erfassen.⁵⁶ Im Gegensatz zum Konzept der ‚Assimilation‘, in dem „tendenziell von einer einseitigen Anpassung des Einzelnen oder der Minderheitengruppe an eine Mehrheitskultur und letztlich von der zu begrüßenden Auflösung in dieser Mehrheitskultur“⁵⁷ ausgegangen wird, bietet das Akkulturationsparadigma vor allem im Bereich der Literaturwissenschaft die Möglichkeit für eine komplexe Beschreibung der Exilsituation.

In dieser Hinsicht wurde auch von Seiten der Exilforschung in jüngster Vergangenheit hervorgehoben, dass das Akkulturationsparadigma „als Vorgabe für eine erfolgversprechende Exilforschung“⁵⁸ zu gelten habe, doch bislang wie – Bernhard Spies – konstatiert „keineswegs erschöpfend untersucht“⁵⁹ wurde. Auch Christhard Hoffmann weist im *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945* darauf hin, dass die wissenschaftliche Aufarbeitung der Akkulturation „gerade im Bereich des literarischen und künstlerischen Exils [...] noch weitgehend unerforscht“⁶⁰ ist, was gleichermaßen auch für den sprachlichen Bereich zutrifft. Insofern handelt es sich bei dem Komplex Akkulturation nicht nur um einen wichtigen und bisher vernachlässigten Teil der Exilliteratur, sondern auch um einen der deutschen Vergangenheit insgesamt.⁶¹ Dennoch haben die exilwissenschaftlichen Forschungsergebnisse der vergangenen Jahre dazu beigetragen, den Themenschwerpunkt der Exilliteratur nicht nur auf die „Rückkehr nach Deutschland“ zu beschränken, und die Kulturschaffenden infolgedessen nicht nur

⁵⁴ Ebd., S. 245.

⁵⁵ Unter der Bezeichnung ‚Akkulturationsparadigma‘ wird die Integration des Exilanten in das Gastland im sprachlichen, beruflichen und gesellschaftlichen Bereich verstanden.

⁵⁶ Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 245.

⁵⁷ Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 32.

⁵⁸ Spies, Bernhard: Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung. In: Exilforschung 14 (1996). S. 11-30, hier: S. 23.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Hoffmann, Christhard: Zum Begriff der Akkulturation. In: *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*. Hrsg. v. Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul und Lutz Winckler unter redaktioneller Mitarbeit von Elisabeth Kohlhaas in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Exilforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998. S. 117-126, hier: S. 123.

⁶¹ Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 11.

als Repräsentanten des „anderen Deutschlands“ zu betrachten, sondern die im Exil entstandene Literatur auch als ein Medium der Annäherung an das Exilland zu begreifen, das für viele Exilanten phasenweise, aber auch dauerhaft zu einer neuen Heimat wurde.⁶² Da durch den Exilaufenthalt oftmals auch ein wechselseitiger ‚Kulturtransfer‘⁶³ stattfand, ist es naheliegend, die Frage sowohl nach den interkulturellen Auswirkungen des schöpferischen Schaffens im Exil als auch nach den „Folgen und Wirkungen des Exils in allen kulturellen Bereichen“⁶⁴ aufzuwerfen.

Mit Blick auf die Frage nach den kulturellen Auswirkungen des Exils scheint es geboten, den Epochenbegriff der ‚Exilliteratur‘ nicht nur auf den Zeitraum von Hitlers Machtantritt im Jahr 1933 bis zur Kapitulation von 1945 zu beschränken, sondern zeitlich zu erweitern.⁶⁵ Auch innerhalb der deutschsprachigen Exilliteratur wird postuliert, diese Phase der deutschsprachigen Literaturgeschichte nicht nur auf die Jahre nationalsozialistischer Herrschaft zu datieren, sondern vielmehr „im Kontext der Epoche 1930 bis 1960“⁶⁶ zu ergründen, da sich so die künstlerischen Auswirkungen des literarischen Exils besser bestimmen lassen. Im Zusammenhang mit „dieser zeitlichen und thematischen Neuausrichtung finden verstärkt interdisziplinäre methodische Zugänge und komparatistische Fragestellungen“⁶⁷ ihre Anwendung, da sich so besonders kompakt die interkulturellen Auswirkungen der Exilliteratur analysieren lassen. Die vorliegende Studie betrachtet die amerikanische Exilzeit von Brecht aus einer ‚komparatistischen‘⁶⁸ Perspektive, da sich durch diese Vorgehensweise die Möglichkeit bietet, den wechselseitigen Prozess der Akkulturation besser beschreiben und den deutsch-amerikanischen Kulturtransfer fundierter verdeutlichen zu können. Obgleich auch Einflüsse aus früheren Exilländern das Schaffen von Brecht in den USA beeinflussten, so beschränkt sich die Arbeit lediglich auf den amerikanischen Kulturtransfer. Eine Ab-

⁶² Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 246.

⁶³ Unter der Bezeichnung ‚Kulturtransfer‘ wird der kulturelle Einfluss des Gastlandes auf das schöpferische Werk von Exilanten verstanden.

⁶⁴ Pfanner, Helmut F.: Einleitung. In: Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil – Exile across Cultures. Hrsg. v. dems. Bonn: Bouvier 1986 (Studien zur Literatur der Moderne, 14). S. 1-6, hier: S. 2.

⁶⁵ Vgl. Lechner, Doris: Lizzie Dorons *Der Anfang von etwas Schönerem*. Zum Heimatverständnis der zweiten Generation in Israel. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010. S. 287-312, hier: S. 287.

⁶⁶ Zitiert nach: Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 31.

⁶⁷ Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 31.

⁶⁸ Vgl. Zemanek, Evi/Nebbrig, Alexander: Komparatistik. Berlin: Akademie-Verlag 2012 (Akademie-Studienbücher; Literaturwissenschaft).

grenzung zu früheren Exilphasen von Brecht wurde gewählt, da sich die Komplexität des amerikanischen Akkulturationsprozesses so besser erfassen lässt.

Die vorliegende Studie betrachtet die amerikanische Exilzeit von Brecht auf drei Ebenen. Auf einer ersten Ebene wird die individuelle Bereitschaft zur Akkulturation und die dazu gegebene Möglichkeit von Seiten des Exillandes hinterfragt. Die zweite Ebene erörtert die künstlerischen Auswirkungen des Kulturkontaktes auf das Werk von Brecht. Auf der dritten Ebene werden die Folgen des Exils auf das deutschsprachige Theater der Nachkriegszeit spezifiziert. Mit Blick auf die vorliegende Studie wurden Werke ausgewählt, die zum einen Auskunft über Brechts Bereitschaft zur sozialen, gesellschaftlichen und künstlerischen Akkulturation geben und zum anderen Einblicke in die Exilsituation gewähren.

Besonders aufschlussreich lassen sich die Prozesse der Akkulturation in den von Brecht verfassten autobiographischen Dokumenten nachzeichnen. Seine Briefe sowie die Aufzeichnungen in seinem *Arbeitsjournal* gewähren Einblicke in die persönliche Auseinandersetzung mit der neuen Lebenswelt und geben Auskunft über die Entstehungsbedingungen seines künstlerischen Schaffens.⁶⁹ Damit verdeutlichen die autobiographischen Schriften die diffizile Lage seines künstlerischen Schaffens und lassen seine Bemühungen erkennen, in den USA Erfolg zu erlangen.

In besonderer Weise sind die autobiographischen Dokumente gezeichnet von einer Verarbeitung der Exilerfahrung, die geprägt ist vom Verlust der Heimat und dem Leben in der Fremde. Damit gewähren sie komplexe Einblicke in die Auseinandersetzung mit dem Gastland und verdeutlichen die alltäglichen Schwierigkeiten, sich nach der Ankunft in der Fremde zurecht zu finden. In den autobiographischen Schriften kommen Brechts Gefühle über das Leben in der Fremde und seine Exilsituation zum Ausdruck. Durch die autobiographischen Bekenntnisse erhält der Leser einen Einblick in das Innenleben von Brecht. Obgleich die persönlichen Bekundungen auch für die Nachwelt konstruiert sind, stellen die Schriften aus zweifacher Sicht eine wertvolle Quelle für die literaturwissenschaftliche Exilforschung dar. Erstens geben die Aufzeichnungen Auskunft über die künstlerischen Hintergründe und persönlichen Begebenheiten der amerikanischen Schaffensphase. Zweitens beinhalten die Aufzeichnun-

⁶⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2. Das *Arbeitsjournal* umfasst die Seiten 7-251.

gen wertvolle Anhaltspunkte über die individuelle Bewältigung der Exilsituation und tragen zur kritischen Revision der amerikanischen Exilzeit bei.

Damit stellen die privaten Aufzeichnungen eine vielversprechende Untersuchungsgrundlage dar. Die in den letzten Jahren innerhalb der Exilforschung vorgelegten Studien über die in den autobiographischen Aufzeichnungen enthaltenen Lebensbeschreibungen der Exilanten haben entscheidende Impulse zur Rekonstruktion der Exilerfahrung geliefert und zu einer komplexen Aufarbeitung der literarischen Dokumentation des Exils geführt. Die ohnehin kaum mehr übersehbare Literatur zum Themenkomplex der autobiographischen Ergründung der Exilsituation soll im Folgenden nicht näher erläutert werden. Es sollen stattdessen anhand der autobiographischen Aufzeichnungen von Brecht die Prozesse der Akkulturation aufgezeigt werden. Die einzelnen Phasen der amerikanischen Schaffensphase sind demonstrativ im *Arbeitsjournal* dokumentiert. Brecht verzeichnete darin mit großer Sorgfalt die Entstehungsphasen seiner Werke. Zudem sind in diesem Schrifttum Zeitungsausschnitte, Illustriertenfotos und Anzeigen enthalten, die dem Leser Auskunft über die jeweilige politische Entwicklung des Zweiten Weltkrieges verschaffen und von Brecht bewusst für die Nachwelt dokumentiert wurden. Das *Arbeitsjournal* ist demzufolge kein Tagebuch, sondern eine Chronik der zeitaktuellen Begebenheiten und daher werden in dem Werk die Begleitumstände von Brechts Schaffensphasen erläutert.

Eine besondere Bedeutung für die Sondierung von Akkulturationsprozessen kommt auch den im Exil verfassten Gedichten zu.⁷⁰ In der poetischen Spannung zwischen imaginärer Heimat und erlebter Exilrealität rekonstruiert Brecht die Situation des Exils. Brecht wählte vor dem Hintergrund mehrfacher Vertreibungen bewusst die Heimatlosigkeit als inhaltliche Grundlage für seine Gedichte aus. Das Exil wird damit nicht nur zu einem Zufluchtsort, sondern auch zum Gegenstand seiner Gedichte. Damit poetisiert Brecht das Exil und verdeutlicht auf lyrischer Ebene den Verlust von Heimat und Identität, so dass eine enge Verwobenheit von erlebter Realität und dichterischer Fiktion erkennbar ist. Der Bezug zur verlorenen Heimat und die Akkulturation in ein neues Land stehen in den Gedichten in unmittelbarem Zusammenhang. Wie die Ausführungen verdeutlichen, sind die im Exil verfassten Gedichte von Brecht aus ei-

⁷⁰ Vgl. Bohnert, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil. Königstein/Ts.: Athenäum 1982.

ner persönlichen Perspektive verfasst und illustrieren den Konflikt zwischen Fremdsein und Heimat sowie zwischen Flucht und Heimkehr.

Die kulturelle Beeinflussung der amerikanischen Exilzeit lässt sich besonders aufschlussreich anhand der in den USA entstandenen Bühnenstücke verdeutlichen, die zudem die einzelnen Prozesse der theoretischen und praktischen Weiterentwicklung des epischen Theaters aufzeigen. Für die vorliegende Studie wurde das Theaterstück *The Resistible Rise of Arturo Ui* ausgewählt, das in besonderer Weise geprägt ist von Brechts Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Publikum und zu Beginn der Exilzeit entstand.⁷¹ Das Werk verdeutlicht besonders aufschlussreich den Prozess der Akkulturation auf künstlerischer Ebene, der gekennzeichnet ist von einer Übertragung der Handlungsebene auf das Gangstermilieu von Chicago und den Bemühungen um eine Aufführung des Theaterstücks in den USA.

Des Weiteren wurde *The Private Life of the Master Race* (1944)⁷² in die Studie aufgenommen, um anhand einer amerikanischen Bühnenbearbeitung Brechts Erfolge im Bereich des ‚Off-Broadway‘⁷³-Theaters und seinen Beitrag zur Etablierung des ‚dokumentarischen Theaters‘⁷⁴ in den USA zu verdeutlichen. Mit dem Werk setzte sich Brecht zum Ziel, in den USA antifaschistische Aufklärungsarbeit zu leisten, so dass das Werk auch für das deutschsprachige Theater der Nachkriegszeit aufgrund der Aufarbeitung von Kriegsgeschehnissen von zentraler Bedeutung war und daher für die vorliegende Studie ausgewählt wurde.

Eine Studie über die amerikanische Schaffensphase von Brecht kommt freilich nicht ohne *Galileo* (1947)⁷⁵ aus, da insbesondere die Bearbeitung und Aufführung des Theaterstücks eng mit der Exilzeit verknüpft ist. Zudem lässt *Galileo* die im amerikanischen Exil beginnende Hinwendung zum ‚dialektischen Theater‘⁷⁶ erkennen. Es wird

⁷¹ Zu den Entstehungsbedingungen von *The Resistible Rise of Arturo Ui* vgl. Weichand, Sonja: Geschichte im Drama. Eine Annäherung anhand von Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Marburg: Tectum Verlag 2010.

⁷² Vgl. Brecht, Bertolt: *The Private Life of the Master Race. A Documentary Play*. New York: New Directions 1944.

⁷³ Zum ‚Off-Broadway‘-Theater vgl. Price, Julia S.: *The Off-Broadway Theatre*. Westport: Greenwood Press 1974.

⁷⁴ Vgl. Barton, Brian: *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler 1987 (Sammlung Metzler; Realien zur Literatur, 232).

⁷⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: *Galileo*. In: *Werke. Stücke 5*. Bearbeitet von Bärbel Schrader und Günther Klotz. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 117-186.

⁷⁶ Zum ‚dialektischen Theater‘ im Werk von Brecht vgl. Buehler, George: *Bertolt Brecht – Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften*. Bonn: Bouvier 1978 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 250).

allerdings auch auf das nicht realisierte Projekt eines Musicals zu *Schweyk in the Second World War* eingegangen, da sich anhand der Ausarbeitung zum einen die künstlerischen Veränderungen Brechts in den USA erläutern und zum anderen die besonders schwierige Situation der Exilanten im Bereich des Theaters erkennen lassen.

Die amerikanische Exilzeit von Brecht war zudem von einer Hinwendung zum Film geprägt. Brecht erkannte, dass sich die politische Entwicklung in Europa auch auf der Leinwand darstellen lässt und Gestaltungsmittel des epischen Theaters auch für den Film transferiert werden können. Da der Film *Hangmen Also Die* als ein besonderes Zeugnis der künstlerischen Weiterentwicklung von Brecht im amerikanischen Exil aufzufassen ist, wurde er auch für die vorliegende Studie ausgewählt. Das Besondere an diesem Film war zudem, dass er sich durch die kritische Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges von der gängigen Darstellung der Kriegsgeschehnisse abhob und damit in den USA auf Interesse stieß.⁷⁷ Wie die Ausführungen verdeutlichen, trug Brecht durch seine künstlerischen Tätigkeiten dazu bei, auf der Leinwand und im Theater die politische Situation in Deutschland aus einer kritischen Perspektive zu präsentieren. Das Resultat dieser Bemühungen sind zum einen grundlegende Veränderungen im Bereich von Brechts Theaterstil, die auch nach seiner Rückkehr auf der Bühne präsentiert wurden und sich somit auch auf das deutschsprachige Theater der Nachkriegszeit auswirkten. Zum anderen fand durch die schöpferischen Darbietungen in den USA ein wechselseitiger Kulturtransfer statt, der in der Arbeit spezifiziert werden soll.

Der Aufbau der vorliegenden Arbeit versucht dem Wechselspiel von Brechts künstlerischer Weiterentwicklung in den USA und den Auswirkungen der Exilzeit auf das deutschsprachige Theater der Nachkriegszeit gerecht zu werden. In einem ersten Abriss soll anhand von autobiographischen Dokumenten die gesellschaftliche Akkulturation von Brecht spezifiziert werden. Der zweite Teil der Arbeit erörtert die künstlerischen Bestrebungen zur Akkulturation und in diesem Zusammenhang wird die kreative Neuorientierung von Brecht sowie die Weiterentwicklung des epischen Theaters erläutert. Es folgt im dritten Teil eine Erörterung der Bedingungen der Akkulturation von Seiten des Exillandes. Erläutert werden in diesem Abschnitt der Arbeit die Über-

⁷⁷ Vgl. Bonnaud, Irène: Widerstand in Widersprüchen. Bertolt Brecht und Fritz Lang im Streit um *Hangmen Also Die*. In: Brecht plus minus Film. Filme, Bilderbetrachtungen. Hrsg. v. Thomas Martin und Erdmut Wizisla. Berlin: Theater der Zeit 2004 (Recherchen, 16). S. 38-47.

wachung Brechts durch das FBI (Federal Bureau of Investigation) und die politischen Restriktionen gegenüber den deutschsprachigen Exilanten. Mit der Zusammenfassung sollen in einem Überblick die Folgen der amerikanischen Exilzeit von Brecht theatergeschichtlich verortet und die Ergebnisse der Arbeit abgerundet werden.

2. Der Mythos von Brechts amerikanischem „Kulturschock“

In einer Rezension, die der amerikanische Theaterkritiker Hoffmann Reynolds Hays (1904-1980) anlässlich der Publikation von *The Private Life of the Master Race* im Jahr 1945 verfasste, kommt er zu der Auffassung, dass das Werk einen stimulierenden Einfluss auf das amerikanische Theater ausüben werde, doch ist auch ein halbes Jahrhundert später noch nicht eruiert, inwiefern Brecht durch sein Wirken das Theaterschaffen in den USA prägte.⁷⁸ So wurde auch in dem 2007 publizierten Sammelband *Brecht, Broadway and the United States Theatre* die Frage aufgegriffen „when, where, what, how, and why does American Theater reach for Brecht“⁷⁹, doch beschränkt sich die Beantwortung nur auf die Rezeption von einzelnen Theaterstücken, die vor allem im ausgehenden 20. Jahrhundert und zu Beginn des 21. Jahrhunderts aufgeführt wurden. Obwohl Brecht während seiner Schaffensphase einen wichtigen künstlerischen Beitrag zum Theaterschaffen in den USA leistete, u.a. zur Etablierung des dokumentarischen Theaters beitrug, so wurde die amerikanische Exilzeit bislang theatergeschichtlich noch nicht umfassend verortet. Zudem ist bislang wenig darüber bekannt, welche Folgen die Exilzeit für das Theater der Nachkriegszeit hatte. Zwar weist Herrmann Haarmann darauf hin, dass „der Gang ins Exil [...] die vorläufige Rettung [der] Theateravantgarde [bedeutete]“⁸⁰, doch klammert auch er aus, inwiefern sich Brechts Berührungen mit der amerikanischen Theaterszene auch auf die deutschsprachigen Bühnen der Nachkriegszeit ausgewirkt haben.

In vielfacher Hinsicht stürzte sich die Brecht-Forschung mit Vorliebe auf die biographischen Details des Künstlers und lieferte damit zwar wichtige Anhaltspunkte für die amerikanische Schaffensphase von Brecht, doch erweist sich die Exilzeit in den USA

⁷⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 133.

⁷⁹ Westgate, J. Chris: Introduction. Brecht on Broadway. A dialectical History. In: Brecht, Broadway and United States Theatre. Hrsg. v. dems. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007. S. X-XXIX, hier: S. XX.

⁸⁰ Haarmann, Hermann: Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie. Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte. München: Wilhelm Fink Verlag 1991, S. 7.

als komplexer und sollte über die persönlichen Episoden des Theatermanns hinausgehen.⁸¹ Da Brecht sich in der Zeit des Exils sprichwörtlich zwischen den beiden Kulturen befand, haben sich deutschsprachige und amerikanische Germanisten mit seinem Dasein in den USA auseinandergesetzt und biographische Erkenntnisse über seinen Aufenthalt geliefert. Mit anderen Worten: Die amerikanische Exilzeit von Brecht avancierte zu einem transatlantischen Forschungsfeld und führte zum wechselseitigen Austausch wissenschaftlicher Ergebnisse.

Von amerikanischer Seite lieferte James K. Lyon mit seiner 1980 publizierte Studie *Brecht in America* erstmals kompakte Einblicke in die amerikanische Schaffensphase von Brecht.⁸² In den nachfolgenden Jahren haben Bruce Cook *Brecht in Exile* und John Fuegi *Brecht and Company* sowie Stephen Parker mit seiner kürzlich erschienenen Studie *Bertolt Brecht. A literary life* weitere Anhaltspunkte über das Wirken von Brecht auf dem amerikanischen Kontinent geliefert.⁸³ Doch kommen die Studien über die schablonenhafte Umkreisung von Brechts „Egozentrik“ und „Erfolglosigkeit“ in den USA nicht hinaus.

In der deutschsprachigen Forschung war es Werner Mittenzwei, der in seiner Biographie *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln* in sieben Kapiteln einzelne Lebensabschnitte verdeutlicht und in diesem Zusammenhang Brechts Leben als Exilant in Amerika erörtert.⁸⁴ Werner Hecht ist es mit der Abhandlung *Bertolt Brecht. Leben und Werk im Bild* gelungen, anhand von Photographien, Manuskripten sowie amtlichen Dokumenten die unterschiedlichen Lebensstationen und Schaffensperioden von Brecht in eindrucksvoller Weise darzustellen, doch handelt es sich lediglich um einen biographisch orientierten Bildband, der allerdings nur bedingt den wissenschaftlichen Ansprüchen genügt.⁸⁵

Mit Blick auf die Entstehung und Bearbeitung der im Exil entstandenen Werke wurde die amerikanische Schaffensphase von Seiten der Brecht-Forschung weitestgehend negativ bewertet und als eine von einem „Kulturschock“ geprägte Schaffensphase

⁸¹ Zu den biographischen Details von Brechts amerikanischer Exilzeit vgl. Cook, Bruce: *Brecht in Exile*. New York: Holt, Rinehart and Winston 1983 und Fuegi, John: *Brecht and Company. Sex, Politics and the Making of Modern Drama*. New York: Grove Press 1994.

⁸² Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*.

⁸³ Vgl. Cook, Bruce: *Brecht in Exile* und Fuegi, John: *Brecht and Company* sowie Parker, Stephen: *Bertolt Brecht. A literary life*. London [u.a.]: Bloomsbury 2014.

⁸⁴ Vgl. Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*.

⁸⁵ Vgl. Hecht, Werner: *Bertolt Brecht. Leben und Werk im Bild*.

klassifiziert.⁸⁶ Brecht selbst hat durch seine in den ersten Monaten vorgenommenen Klagen über das Exilland dazu beigetragen, dass die amerikanische Exilzeit zu einer Leidensphase stilisiert wurde. In den vergangenen Jahrzehnten wurden die Aussagen Brechts über das Exilland jedoch kritisch hinterfragt und so wiesen James K. Lyon und John Fuegi darauf hin, dass Brecht bei weitem „nicht so geschwächt war, wie in seinen Tagebüchern und Briefen manchmal angedeutet wird“⁸⁷. Auch James K. Lyon revidierte seine 1980 vorgenommene Behauptung „Brecht did resist assimilation into American life and thinking“⁸⁸ und weist stattdessen in einem mit John Fuegi im Jahr 1976 veröffentlichten Aufsatz darauf hin, dass sich Brecht durchaus den Interessen des amerikanischen Theaterpublikums anpasste.⁸⁹ So hat auch Franz Norbert Mennemeier in seinem Werk *Modernes deutsches Drama* darauf aufmerksam gemacht, dass Brecht in den USA als Künstler „nicht nur überlebte, vielmehr produktiv sich veränderte und weiterentwickelte“⁹⁰. Nach Ansicht von Mennemeier führte die künstlerische Weiterentwicklung Brechts während der amerikanischen Exilzeit dazu, dass er nach 1945 einen internationalen Ruhm erlangen konnte, der die Erfolge der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts bei weitem übertrumpft hat.⁹¹ Die Erkenntnis von Brechts schöpferischer Weiterentwicklung im amerikanischen Exil führte dazu, dass der Radius des künstlerischen Schaffens erweitert und wissenschaftlich hinterfragt wurde. Folglich richtete man in der Forschung den Blick nicht nur auf das Theaterschaffen, sondern auch auf die lyrischen Werke, die im amerikanischen Exil entstanden sind. Einzelne Studien zu den in den USA verfassten Gedichten, von denen Christiane Bohnert *Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil*, Franz Norbert Mennemeier *Bertolt Brechts Lyrik* sowie Peter-Paul Schwarz *Lyrik und Zeitgeschichte* stellvertretend erwähnt werden sollen, ließen erkennen, dass die Exilzeit durchaus einen schöpferischen Impetus bewirkte.⁹² Wie die skizzierten Ausführungen verdeutlichen, setzte in den vergangenen Jahren eine grundlegende Neubewertung der amerikanischen Exilzeit von Brecht ein, doch ist

⁸⁶ Zum Kulturschock von Brecht im amerikanischen Exil vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 30-39.

⁸⁷ Lyon, James K./Fuegi, John: Bertolt Brecht, S. 276.

⁸⁸ Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 252.

⁸⁹ Vgl. Lyon, James K./Fuegi, John: Bertolt Brecht, S. 293.

⁹⁰ Mennemeier, Franz Norbert: *Modernes deutsches Drama. Kritik und Interpretation*. Band 2. 3. verbesserte und erweiterte Aufl. Berlin: Weidler 2006, S. 39.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Vgl. Bohnert, Christiane: *Brechts Lyrik im Kontext* sowie Mennemeier, Franz Norbert: *Bertolt Brechts Lyrik und Schwarz, Peter-Paul: Lyrik und Zeitgeschichte*.

bislang kein vollständiges Bild über diese Schaffensphase vorhanden. Besonders defizitär erweist sich die Forschung im Bereich der theoretischen Weiterentwicklung des epischen Theaters für die Phase des amerikanischen Exils. So hebt Ali Abou-Esber in seiner Dissertation *Theorie und Praxis politischen Theaters im Spätwerk Bertolt Brechts* zwar hervor, dass „Brechts Weg zum [e]pischen Theater [...] in der Sekundärliteratur [...] bislang nicht angemessen erörtert wurde“⁹³ und folglich hat der Verfasser mit Bezug auf die Exilzeit des Künstlers die Absicht, zu ergründen, „inwieweit [der] Verlust des ‚Kontaktes mit der Bühne‘ zur Ausgestaltung der Theorie des [e]pischen Theaters führte“⁹⁴, doch lässt die Studie eine mangelnde Durchdringung der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Themenkomplexes erkennen, so dass die eigentliche Zielsetzung der Arbeit nicht erfolgte.

Von Manfred Voigts kommt der Hinweis, dass Brechts „Konzeption des epischen Theaters, wie sie heute fast kanonisiert gelehrt wird, [...] vor 33 in dieser Form noch nicht herausgebildet [war] – dies geschah erst in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre im Exil“⁹⁵, doch klammert er die Weiterentwicklung von Brechts Theaterstil für die Zeit des amerikanischen Exils aus. Einzelne Anhaltspunkte über die theoretische Formierung von Brechts epischem Theater liefert Werner Mittenzwei in seinem Aufsatz *Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie*, doch beschränkt sich der Verfasser für die Phase des amerikanischen Exils nur auf Brechts theoretische Überlegungen hinsichtlich des Zusammenspiels von Schauspieler und Zuschauer.⁹⁶ Die künstlerischen Auswirkungen des Exils umreist Theo Buck in dem Aufsatz *Dialektisches Drama, dialektisches Theater* und darin konstatiert er, dass sich Brecht „[d]urch das Exil [...] genötigt [sah], andere dramaturgische Kommunikationsformen anzuwenden als am

⁹³ Abou-Esber, Ali: *Theorie und Praxis politischen Theaters im Spätwerk Bertolt Brechts*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 1995 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1 Deutsche Sprache und Literatur, 1525), S. 64.

⁹⁴ Ebd., S. 9.

⁹⁵ Zitiert nach: Raddatz, Frank-M.: *Brecht frißt Brecht*. Leipzig: Henschel 2007, S. 47.

⁹⁶ Vgl. Mittenzwei, Werner: *Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie*. In: *Brechts Theorie des Theaters*. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp Taschenbuch, 2074). S. 183-216, insbesondere S. 201 ff.

Ende der Weimarer Republik“⁹⁷, doch geht er nur auf die dramaturgischen Veränderungen in *Leben des Galilei* (1955/56)⁹⁸ ein.

Obgleich in der Exilforschung von einer Weiterentwicklung des deutschsprachigen Theaterschaffens für die Zeit des Zweiten Weltkrieges ausgegangen wird und im Bereich der deutschen ‚Exildramatik‘⁹⁹ darauf hingewiesen wurde, dass trotz der gravierenden Einschnitte durch das nationalsozialistische Regime weiterhin deutsche Bühnenkunst produziert wurde, so hat man sich diesem Themenkomplex erst vorsichtig genähert. So ist es den Studien von Jan Pieter Barbian *Literaturpolitik im Dritten Reich* und Herrmann Glaser *Literatur und Theater* sowie Ulrich Weisstein *Bertolt Brecht. Die Lehren des Exils* zu verdanken, dass zumindest Erkenntnisse über das Theaterschaffen in Zeiten des nationalsozialistischen Regimes bestehen, doch wurde die außereuropäische Exildramatik bislang recht stiefmütterlich behandelt.¹⁰⁰ In dieser Hinsicht weisen Franz Norbert Mennemeier und Frithjof Trapp im Jahr 1980 in dem *Handbuch des deutschen Dramas* darauf hin, dass das „Phänomen [...] des Vergessen- und Verdrängtwerdens“¹⁰¹ besonders für die Aufarbeitung der Exildramatik gilt und selbst „[i]m Bewußtsein [...] der literarisch Interessierten das Exildrama [...] im allgemeinen nicht [vorkommt].“¹⁰²

Die vorhandenen Forschungsergebnisse müssen zudem aufgrund unterschiedlicher politischer Einflüsse in der westdeutschen und ostdeutschen Germanistik differenziert betrachtet werden.¹⁰³ Eine Vielzahl an Studien der ostdeutschen Germanistik betrachtet das Theaterschaffen durch die politische Ausrichtung aus einer marxistischen Perspektive und lässt „die besonderen Umstände des US-amerikanischen Exils völlig au-

⁹⁷ Buck, Theo: Dialektisches Drama, dialektisches Theater. Anmerkungen zu Brechts *Leben des Galilei*. In: Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater. Hrsg. v. Theo Buck. 2. Aufl. Stuttgart: Klett 1983 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft, 41). S. 127-139, hier: S. 137.

⁹⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: *Leben des Galilei*. In: Werke. Stücke 5. Bearbeitet von Bärbel Schrader und Günther Klotz. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 187-289.

⁹⁹ Zur Exildramatik vgl. Mennemeier, Franz Norbert: *Modernes deutsches Drama. Kritik und Interpretation*. Band 2, S. 38-84.

¹⁰⁰ Vgl. Barbian, Jan-Pieter: *Literaturpolitik im „Dritten Reich“*. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarb. und aktualisierte Ausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995 und Glaser, Hermann: *Literatur und Theater*. In: *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. Hrsg. v. Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß. 3. korr. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 1998. S. 167-171 sowie Weisstein, Ulrich: *Bertolt Brecht. Die Lehren des Exils*. In: *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Hrsg. v. Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam 1973. S. 373-397.

¹⁰¹ Mennemeier, Franz Norbert/Trapp, Frithjof: Zur deutschsprachigen Exildramatik. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel 1980. S. 431-439, hier: S. 431.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Unter ‚westdeutscher‘ und ‚ostdeutscher‘ Germanistik wird die literatur- und theaterwissenschaftliche Forschung in der BRD und DDR verstanden.

ber acht.“¹⁰⁴ Von Seiten der westdeutschen Germanistik war es Otto Mann, der bereits 1963 in seiner *Geschichte des deutschen Dramas* die Bedeutung des Exils für die Fortführung des deutschsprachigen Theaters in seine Überlegungen mit einbezog und damit wichtige Erkenntnisse für die vorliegende Studie lieferte.¹⁰⁵

Über die Gesamtdarstellung hinaus existieren eine Reihe von Arbeiten, die sich mit den Lebens- und Arbeitsbedingungen der deutschsprachigen Künstler im amerikanischen Exil befassen und damit auch wichtige Erkenntnisse über das Gastland liefern.¹⁰⁶ Dennoch bestätigt sich anhand der Forschungsgrundlage die von Eike Middell aufgestellte Behauptung, dass „auch in Zukunft noch intensive[] Bemühungen der Forschung“¹⁰⁷ erforderlich sein werden, um die wechselseitigen Folgen des Exils umfassend darzustellen. Durch den in den vergangenen Jahren wahrgenommenen „schöpferischen Impuls“ des Exils erfolgte nicht nur ein Paradigmenwechsel, sondern auch ein zunehmendes Interesse hinsichtlich der Auswirkungen des Exils auf die Literatur und das Theaterschaffen der Nachkriegszeit.¹⁰⁸ So wird in dem Sammelband *Deutsche Exilliteratur seit 1933* darauf hingewiesen, dass es sich bei der Exilliteratur nicht um „eine schwache unbedeutende Episode der Vergangenheit“¹⁰⁹, sondern um „eine mächtige, erdumspannende Bewegung handelt, die bis heute stark weiterwirkt.“¹¹⁰ Beim Wiederaufbau des Theaters nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gerät Brecht zunehmend in das Blickfeld der Forschung und folgt man den Ansichten von Hermann Haarmann, dann beginnt mit seiner Rückkehr aus dem Exil der Prozess der

¹⁰⁴ Kirfel-Lenk, Thea: Erwin Piscator im Exil in den USA. Eine Darstellung seiner antifaschistischen Theaterarbeit am Dramatic Workshop der New School for Social Research. Berlin: Henschelverlag 1984, S. 8.

¹⁰⁵ Vgl. Mann, Otto: *Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1963 (Kröners Taschenausgabe, 296).

¹⁰⁶ Zu den Lebens- und Arbeitsbedingungen vgl. Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen. Deutsche Schriftsteller im Exil in Los Angeles. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1998 sowie Liggio, Leonard P./Strauss, Herbert A.: *Einwanderung und Radikalismus in der politischen Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika*. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Band 1. Teil 1. Hrsg. v. John M. Spalek und Joseph Strelka. München [u.a.]: Francke 1976. S. 168-194.

¹⁰⁷ Middell, Eike: *Exil in den USA*. In: *Exil in den USA*. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. ders., Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk und Jürgen Schebera. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 13-28, hier: S. 28.

¹⁰⁸ Zum schöpferischen Impuls des Exils vgl. Bahr, Ehrhard: *Brechts episches Theater als Exiltheater* sowie Schäfer, Jürgen: *Brecht und Amerika*. In: *Bertolt Brecht – Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung*. Hrsg. v. Helmut Koopmann und Theo Stammen. München: Vögel 1983 (Schriften der Philosophischen Fakultät der Universität Augsburg, 25). S. 201-217.

¹⁰⁹ Zitiert nach: Spalek, John M./Strelka, Joseph: Vorwort. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Band 1. Teil 1. Hrsg. v. dens. München [u.a.]: Francke Verlag. S. 5-14, hier: S. 7.

¹¹⁰ Ebd.

„Re-Theatralisierung“¹¹¹ auf den deutschen Bühnen. Vielfältige Studien erörtern die Bedeutung Brechts für die Formierung des Theaters der Nachkriegszeit, doch erfolgt darin keine Hinterfragung der amerikanischen Einflüsse.¹¹² Stattdessen gewinnt man den Eindruck, Brecht sei nach seiner Rückkehr aus den USA nun wieder von seinem „Kulturschock“ genesen und widme sich wieder dem Theaterschaffen. Selbstverständlich leistete er auch in den Jahren des amerikanischen Exils Theaterarbeit – schließlich gab es im Leben von Brecht nach Ansicht von Marcel Reich-Ranicki (1920-2013) nur eins, was ihn aufzufüllen vermochte und das „war [...] das Theater“¹¹³. Wo aber liegt der Grund dafür, dass die These von Brechts „Kulturschock“ in den Jahren des amerikanischen Exils zum Forschungstopos avancieren konnte? In erster Linie lässt sich die Auffassung damit begründen, dass die zentralen Studien zu Brechts Schaffensphase in den USA in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts publiziert wurden und sein Schaffen anhand der damals zur Verfügung stehenden Materialien erörtern.¹¹⁴ In den letzten Jahren sind allerdings weitere Korrespondenzen von Brecht aufgetaucht, die in der Houghton Library der Harvard-Universität aufbewahrt sind und ein anderes Licht auf die amerikanische Exilzeit werfen.¹¹⁵ Von der Brecht-Forschung wurden die in der Bibliothek der Harvard-Universität aufbewahrten Dokumente noch nicht vollends entdeckt – dabei beinhalten sie aufschlussreiche Einsichten in die amerikanische Schaffensphase und wurden daher für die vorliegende Studie aufgearbeitet. Zum anderen wurden die vielfältigen Prozesse des Kulturtransfers, die im Zusammenhang mit der amerikanischen Exilzeit von Bertolt Brecht stehen, noch nicht umfassend sondiert. Damit bestätigt sich auch mit Bezug auf Brecht die von Primus-Heinz Kucher aufgestellte Behauptung, dass das „Exil als literaturhistorische *und* ästhetische Kategorie [...] nach wie vor am Rande des *Diskurses* angesiedelt“¹¹⁶ ist. So ist auch in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Exil der Aspekt der Akkulturation erst in

¹¹¹ Haarmann, Hermann: Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie, S. 156.

¹¹² Vgl. Buck, Theo: Dialektisches Drama, dialektisches Theater sowie Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas.

¹¹³ Reich-Ranicki, Marcel: Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 257.

¹¹⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America.

¹¹⁵ Neuartige Erkenntnisse über die amerikanische Exilzeit von Bertolt Brecht liefern vor allem die bislang nicht publizierten Korrespondenzen mit Karl Korsch (1886-1961) und Ferdinand Reyher, die sich in den Archivbeständen der Harvard-Universität befinden.

¹¹⁶ Kucher, Primus-Heinz: Exilerfahrung, Exilliteratur und literaturgeschichtliche Präsenz/Reflexion: Überlegungen zu einem (un)auffälligen Mißverhältnis. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 7 (2002). S. 371-377, hier: S. 371.

den Anfängen berücksichtigt worden.¹¹⁷ Zwar wurde „die soziale, sprachliche, kulturelle und literarische Integration von Emigranten in den jeweiligen Gastländern längst als ein Bestandteil der Exilliteraturforschung anerkannt“¹¹⁸, doch ist bislang wenig darüber bekannt, welche Auswirkungen der Kulturtransfer auf die künstlerische Weiterentwicklung der deutschsprachigen Kulturschaffenden ausübte. Für die Erforschung der kulturellen Akkulturation lieferte die amerikanische Forschung in den 1980er und 1990er Jahren entscheidende Impulse und so trugen die theoretischen Vorgaben dazu bei, die Komplexität des Exils zu spezifizieren.¹¹⁹ Durch die thematische Erweiterung des Akkulturationsparadigmas wurde die Möglichkeit geschaffen, die kulturelle Eingliederung, und die vielschichtigen Prozesse des Kulturkontaktes zu sondieren.¹²⁰

Innerhalb der deutschen Exilforschung wurde das ‚Akkulturationsparadigma‘ zunächst nur im Bereich der jüdischen Emigration und Wissenschaftsemigration angewendet.¹²¹

Es war insbesondere Herbert A. Strauss, der durch seine Erkenntnisse der exilwissenschaftlichen Forschung neue Impulse verschaffte und durch seine Definition des Akkulturationsbegriffs als ein „kulturgeschichtliches und kulturanthropologisches Konzept, das die Begegnung von Elementen verschiedener Kulturen und ihre Synthese zu einer neuen Einheit in einem unstablen Gleichgewicht von verschiedener Dauer bedeutet“¹²² eine wissenschaftstheoretische Basis verschafft hat. In den nachfolgenden Jahren haben Manfred Briegel und Wolfgang Frühwald ausdrücklich auf die vielfälti-

¹¹⁷ Vgl. Hoffmann, Christhard: Zum Begriff der Akkulturation.

¹¹⁸ Becker, Sabina/Krause, Robert: Exil ohne Rückkehr, S. 3.

¹¹⁹ Vgl. Stern, Guy: Ob und wie sie sich anpaßten. Deutsche Schriftsteller im Exilland USA. In: Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald und Wolfgang Schieder. Hamburg: Hoffmann und Campe 1981 (Historische Perspektiven, 18). S. 68-76 und Wagener, Hans/Stephan, Alexander (Hrsg.): Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945. Bonn: Bouvier 1985 (Studien zur Literatur der Moderne, 13) sowie Pfanner, Helmut F.: Exile in New York. German and Austrian Writers after 1933. Detroit: Wayne State University Press 1983 und Grünzweig, Walter: „The Road to America“. Intercultural Dimensions of Austrian-American Literature following 1938. In: The European Emigrant Experience in the U.S.A. Hrsg. v. Walter Hölbling und Reinhold Wagnleitner. Tübingen: Narr 1992 (Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 5). S. 223-233.

¹²⁰ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 32.

¹²¹ Vgl. Strauss, Herbert A.: Zur sozialen und organisatorischen Akkulturation deutsch-jüdischer Einwanderer der NS-Zeit in den USA. In: Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald und Wolfgang Schieder. Hamburg: Hoffmann und Campe 1981 (Historische Perspektiven, 18). S. 235-259 und Strauss, Herbert A.: Jüdische Emigrantenverbände in den USA. Perioden ihrer Akkulturation. In: Die Erfahrung der Fremde. Kolloquium des Schwerpunktprogramms „Exilforschung“ der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Hrsg. v. Manfred Briegel und Wolfgang Frühwald. Weinheim [u.a.]: VCH 1988. S. 121-140 sowie Strauss, Herbert A.: Wissenschaftsemigration als Forschungsproblem. In: Die Emigration der Wissenschaft nach 1933. Disziplingeschichtliche Studien. Hrsg. v. Klaus Fischer, Christhard Hoffmann, Alfons Söllner und dems. München [u.a.]: Saur 1991. S. 9-23.

¹²² Zitiert nach: Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 32 f.

gen Möglichkeiten des Akkulturationsbegriffs hingewiesen.¹²³ Die infolgedessen einsetzende intensive Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Rahmenprozessen lieferte Erkenntnisse über die Bedingungen der Akkulturation in unterschiedlichen Exilländern.¹²⁴ Schon bald erfolgte die Übertragung dieses Paradigmas auf die literarische und künstlerische Emigration.¹²⁵

In den Fokus der Exilforschung gerieten in den vergangenen Jahren insbesondere die Bedingungen des literarischen Schreibens, aber auch die Distributions- und Rezeptionsbedingungen der deutschsprachigen Literatur.¹²⁶ Mit zunehmendem Interesse verfolgte man innerhalb der Exilforschung den Prozess der Sozialisation und versuchte anhand der politischen, persönlichen und beruflichen Voraussetzungen die Mechanismen zu sondieren, die zu einer Akkulturation beigetragen haben.¹²⁷ Die Erkenntnisse führten dazu, dass Akkulturation als ein wechselseitiger Prozess verstanden wurde, der von Seiten des Exilanten sowie durch das Gastgeberland, den dortigen Lebens- und Arbeitsbedingungen bestimmt ist.¹²⁸ Trotz vielfältiger Bemühungen von Seiten der Forschung sind viele Lücken im Bereich der amerikanischen Exilzeit von Brecht noch nicht geschlossen. Es gilt daher zu ergründen, inwiefern die Akkulturation auch zur künstlerischen Veränderungen führen kann und wie sich diese Beeinflussung auf die deutschsprachige Kultur ausgewirkt hat.

¹²³ Vgl. Briegel, Manfred/Frühwald, Manfred: Einleitung. In: Die Erfahrung der Fremde. Kolloquium des Schwerpunktprogramms „Exilforschung“ der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Hrsg. v. dens. Weinheim [u.a.]: VCH 1988. S. 1-12.

¹²⁴ Vgl. Berghahn, Marion: Deutsche Juden in England. Zu einigen Aspekten des Assimilations- und Integrationsprozesses. In: Exil in Großbritannien. Zur Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. v. Gerhard Hirschfeld. Stuttgart: Klett-Cotta 1983 (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, 14). S. 268-288 und Mühlen, Patrik von zur: Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933-1945. Politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration. Bonn: Verlag Neue Gesellschaft 1988 (Politik und Gesellschaftsgeschichte, 21) sowie Wahl, Angelika von: Zwischen Heimat und Holocaust. Das Deutschlandbild der Nachkommen deutscher Juden in New York. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 1992 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 31 Politikwissenschaften, 210) und Kreuter, Maria-Luise: Wo liegt Ecuador? Exil in einem unbekanntem Land. 1938 bis Ende der fünfziger Jahre. Berlin: Metropol 1995 (Reihe Dokumente, Texte, Materialien, 18) sowie Farges, Patrick: Le trait d'union ou l'intégration sans l'oubli. Itinéraires d'exilés germanophones au Canada après 1933. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2008 (Dialogiques) und Farges, Patrick: „I'm a hybrid“ (W. Glaser). Hybridität und Akkulturation am Beispiel deutschsprachiger Exilanten in Kanada. In: Exilforschung 27 (2009). S. 40-58.

¹²⁵ Becker, Sabina/Krause, Robert: Exil ohne Rückkehr, S. 4.

¹²⁶ Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 246.

¹²⁷ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 11.

¹²⁸ Vgl. Becker, Sabina: Zwischen Akkulturation und Enkulturation, S. 114-136.

3. Literatur und Theater als Medien der Akkulturation

Die deutschsprachige Literatur der ‚Moderne‘¹²⁹ zeichnet sich, nach Ansicht von Thomas Pekar, durch die Verwobenheit von kultureller Fremdheit und Anderssprachigkeit aus.¹³⁰ In besonderer Weise ist die von Pekar vorgenommene Aussage für die im Exil entstandene Literatur zutreffend, da insbesondere die im Ausland Zuflucht suchenden deutschsprachigen Autoren zur Fortsetzung ihres künstlerischen Schaffens einem ‚Sprachwechsel‘¹³¹ ausgesetzt waren. Auch für Elias Canetti (1905-1994), der den Sprach- und Kulturwechsel selbst mehrfach durchlebte, stellt die Anderssprachigkeit ein zentrales Merkmal der deutschsprachigen Literatur der Moderne dar, wie er folgendermaßen begründet:

[E]s scheint mir ein sehr wesentliches Zeichen der modernen Literatur überhaupt, daß Autoren in ganz anderen Ländern leben als denen, in denen sie aufgewachsen sind. [...] Immer mehr Autoren brauchen diese Entfernung von ihrer eigentlichen Substanz.¹³²

Der mit dem Exil einhergehende Sprachwechsel von Autoren bedeutete einen zentralen Schritt zur Akkulturation in dem jeweiligen Gastland. Die Vielzahl der in die USA geflüchteten deutschsprachigen Kulturschaffenden begriff den Sprachwechsel als bewussten Schritt der Akkulturation und so vertritt Sabina Becker die Ansicht, dass „[f]ast alle Autoren, die den Entschluß faßten, in ihren Gastländern zu bleiben, einen Sprachwechsel vollzogen [haben]“¹³³. Dennoch wies Ernst Bloch in einem Vortrag in New York im Jahr 1939 darauf hin, dass ein Autor trotz des Sprachwechsels die kulturellen Eigenheiten seines Heimatlandes bewahren sollte, die aus seiner Sicht eine komplementäre Bereicherung darstellen würden:

¹²⁹ Unter der Bezeichnung ‚Moderne‘ wird in der vorliegenden Studie eine Epoche in der deutschsprachigen Literatur verstanden, die sich auf den Zeitraum von 1890 bis 1933 beschränkt.

¹³⁰ Vgl. Pekar, Thomas: Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hrsg. v. Sabina Becker und Helmuth Kiesel. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2007. S. 129-143, hier: S. 129 ff.

¹³¹ Unter der Bezeichnung ‚Sprachwechsel‘ wird in diesem Zusammenhang sowohl das schriftstellerische Schreiben als auch die alltägliche Kommunikation in einer Fremdsprache verstanden.

¹³² Canetti, Elias: „Die Welt ist nicht mehr so darzustellen wie in früheren Romanen“. Gespräch mit Elias Canetti. In: Gespräche über den Roman. Formenbestimmungen und Analysen. Hrsg. v. Manfred Durzak. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (Suhrkamp-Taschenbuch, 318). S. 86-102, hier: S. 101 f.

¹³³ Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 257.

Wer nun seine Herkunft aufgibt, der bringt in den Tiegel überhaupt nichts mit. Er liefert ein hektisches Möchtegern-Amerikanertum, an dem fast alles bloße Flucht und Mimikry ist. Wer aber umgekehrt in seiner Herkunft sich abriegelt, macht sich ebenfalls untauglich, denn er macht sich zu unschmelzbarem Glimmer oder meinetwegen auch zu Granit.¹³⁴

In dem von Bloch entworfenen Modell wird dafür plädiert, grundlegende Züge der eigenen Kultur in das Gastland mitzubringen, da nur so ein wechselseitiger Austausch nach Maßgabe des Akkulturationsparadigmas erfolgen kann.¹³⁵ Bloch versteht daher die deutsche Sprache und Kultur als einen originären Beitrag der exilierten Autoren zur amerikanischen Kultur.¹³⁶ Doch für viele Kulturschaffende bedeutete der Sprachwechsel einen unerlässlichen Schritt, um ihr berufliches Schaffen im Exilland fortführen zu können. In vielen Fällen trug der Sprachwechsel auch zu einem deutsch-amerikanischen Kulturtransfer bei, wie sich besonders anschaulich anhand der von Klaus Mann (1906-1949) auf Englisch publizierten Zeitschrift *Decision. A Review of Free Culture* (1941/42)¹³⁷ erläutern lässt. In der erstmals im Jahr 1941 herausgegebenen Zeitschrift verfassten u.a. die deutschsprachigen Autoren Heinrich Mann (1871-1950) und Franz Werfel (1890-1945), der britische Autor Aldous Huxley (1894-1963) sowie der französische Autor Jean Cocteau (1889-1963) Aufsätze aus den Bereichen Politik und Kultur sowie Kunst und Literatur.¹³⁸ Die Zeitschrift sollte „kein Sprachrohr für europäische Flüchtlinge sein“¹³⁹, stattdessen wurde ein „produktive[r] Kontakt und beiderseitige[r] Austausch zwischen den geflohenen europäischen Intellektuellen und jungen amerikanischen“¹⁴⁰ Autoren angestrebt. Es war das Bestreben von Klaus Mann, „die Beziehungen zwischen amerikanischer und europäischer Geisteswelt zu intensivieren.“¹⁴¹ Das ambitionierte Vorhaben war freilich nur ermöglicht worden durch die Publikation der Zeitschrift in der Landessprache. In der Forschung wurde die Bereitschaft der Autoren zum Sprachwechsel vielfach diskutiert. Folgt man der Ansicht von

¹³⁴ Bloch, Ernst: Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur. In: Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Texte und Dokumente Hrsg. v. Michael Winkler. Stuttgart: Reclam 1977 (Universal-Bibliothek, 9865). S. 346-372, hier: S. 369.

¹³⁵ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 181.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vgl. Mann, Klaus (Hrsg.): *Decision. A Review of Free Culture*. New York: Decision Inc. 1941-1942.

¹³⁸ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 213.

¹³⁹ Zitiert nach: Naumann, Uwe: Klaus Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984, S. 110.

¹⁴⁰ Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 214.

¹⁴¹ Zitiert nach: Naumann, Uwe: Klaus Mann, S. 110.

Dieter Lamping, dann stellt der Sprachwechsel „eines der irritierendsten literarischen Phänomene der Moderne“¹⁴² dar, da damit „die – auch von Philologen zumeist für selbstverständlich genommene – Bindung seines Werks an eine Sprache und damit an eine Nationalliteratur“¹⁴³ aufgehoben wird. Vor diesem Hintergrund entschied sich Bertolt Brecht bewusst für eine „Zwischenform“ der literarischen Produktion: Er verfasste, mit Ausnahme des *Galileo*, seine im amerikanischen Exil entstandenen Theaterstücke weiterhin auf Deutsch und ließ seine Werke im Anschluss in die englische Sprache von anderen Personen übersetzen.¹⁴⁴ Dennoch behielt Brecht stets Vorbehalte gegenüber dem Übersetzen. Es war eine schief geratene englische Übersetzung von *Die Mutter* (1931)¹⁴⁵, die zu einer vollkommenen Verfremdung der Aussagekraft führte und eine Aufführung unmöglich machte. Besonders gravierend war, dass die fehlerhafte Übersetzung des Theaterstücks dazu beitrug, dass der Theaterstil „unglücklicherweise [...] naturalistische“¹⁴⁶ Züge erhielt, „die dem politischen Inhalt nicht gerecht“¹⁴⁷ wurden und er daher auch auf eine Aufführung verzichtete. Obgleich Brecht in den nachfolgenden Jahren stets eine gewisse Skepsis gegenüber dem Übersetzen, verstanden als eine sprachliche Übertragung, beibehielt, so entschied er sich dennoch dazu, seine Theaterstücke in den USA in der Landessprache aufzuführen. Dennoch sind die zu Beginn der amerikanischen Exilzeit verfassten Briefe gezeichnet von Bedenken, geeignete Übersetzungen für die bereits vorhandenen Theaterstücke zu erhalten, wie Brecht in einem Brief an Hoffman R. Hays aus dem Jahr 1941 hervorhebt:

Meine Hauptsorge ist allerdings, wie ich Übersetzungen von meinen Stücken kriegen kann. Ich habe einiges mitgebracht und vielleicht bestehen für irgendwas doch Chancen hier.¹⁴⁸

¹⁴² Lamping, Dieter: „Linguistische Metamorphosen“. Aspekte des Sprachwechsels in der Exilliteratur, S. 528.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Zur Übersetzung von Brechts amerikanischen Werken vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America.

¹⁴⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: *Die Mutter*. In: Werke. Stücke 3. Hrsg. v. Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 261-324.

¹⁴⁶ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 1. Bearbeitet von Günter Glaeser unter Mitarbeit von Wolfgang Jeske und Paul-Gerhard Wenzlaff. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1998, S. 522. Bertolt Brecht in einem Brief an Victor Jerry Jerome, verfasst Anfang September 1935 in Svendborg.

¹⁴⁷ Kirfel-Lenk, Thea: Das progressive amerikanische Theater der dreißiger Jahre. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 435-442, hier: S. 438.

¹⁴⁸ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 208. Bertolt Brecht in einem Brief an Hoffman R. Hays, verfasst im Juli 1941 in Hollywood.

Wie der Auszug verdeutlicht, war sich Brecht durchaus bewusst, dass eine Aufführung seiner Theaterstücke nur möglich ist, wenn er die Werke der Landessprache anpassen würde. Folglich war er von Anfang an darum bemüht, geeignete Übersetzer zu erhalten und fragte daher auch seinen früheren Weggefährten Erwin Piscator kurz nach seiner Ankunft in den USA nach einer Empfehlung, wie ein Auszug aus einem Brief erkennen lässt: „Im übrigen packe ich langsam meine Sachen aus und sehe mich um nach Übersetzungsmöglichkeiten; das wird nicht sehr einfach sein. Wissen Sie da jemand? – Was arbeiten Sie?“¹⁴⁹ Auch in einem Brief an Curt Riess, der zu Beginn der amerikanischen Exilzeit verfasst wurde, beklagt sich Brecht darüber, dass er noch keine englischsprachige Fassung seiner Theaterstücke hat und so schreibt er: „Das Schwierigste ist, Übersetzungen einiger Stücke zu bekommen“¹⁵⁰. Doch wenige Wochen später berichtet er Erwin Piscator, dass er in Übersetzungsangelegenheiten entsprechende Unterstützung erhalten hat und so schreibt er „Louise Craig, befreundet mit Granach, und uns und mir in allerlei Übersetzungsangelegenheiten sehr behilflich, kommt nach New York und möchte gern Deinen Rat haben.“¹⁵¹

Wie die Ausführungen verdeutlichen, sind Brechts Korrespondenzen aus der Zeit der amerikanischen Exilzeit durchzogen von den Schwierigkeiten der Übersetzungsprozesse und sie lassen fortwährend ein Bewusstsein dafür erkennen, dass eine Übersetzung oftmals nicht die gleichen sprachlichen Nuancen enthalten würde, wie das in der Muttersprache verfasste Werk. So berichtet er Ferdinand Reyher, dass von *Schweyk in the Second World War* eine Übersetzung vorhanden ist, die „freilich nichts von dem charme hat, die wie ich hoffe, das original ausweist.“¹⁵² Das Zitat lässt erkennen, dass sich Brecht zwar bewusst für eine Übersetzung seiner Werke entschied, er aber dennoch gewisse Vorbehalte gegenüber der sprachlichen Übertragung von Theaterstücken hatte. Doch besondere Schwierigkeiten bereitete Brecht die Übersetzung des Werks *Schweyk in the Second World War* in die englische Sprache, da insbesondere die Hauptfigur in der Originalfassung einen charakteristischen volkstümlichen Akzent hat, der sich in derartiger Weise nur schwer ins Englische übertragen ließe. Eine hilfreiche

¹⁴⁹ Ebd., S. 212. Bertolt Brecht in einem Brief an Erwin Piscator, verfasst im August/September 1941 in Santa Monica.

¹⁵⁰ Ebd., S. 216. Bertolt Brecht in einem Brief an Curt Riess, verfasst im Oktober 1941 in Santa Monica.

¹⁵¹ Ebd., S. 221. Bertolt Brecht in einem Brief an Erwin Piscator, verfasst im Januar 1942 in Santa Monica.

¹⁵² Brecht, Bertolt: Brief an Ferdinand Reyher. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (26-36).

Unterstützung bei der Übertragung des *Schweyk* war seine Mitarbeiterin Ruth Berlau, die er fortwährend in allen Fragen der Übersetzung einbezog. So macht ein Brief aus dem Jahr 1943 deutlich, dass er sich bei Fragen zu den sprachlichen Feinheiten an sie wendete und folgende Bitte an sie hatte:

Kannst Du Laurin (von den Tschechen) fragen, wie ich tschechische Volkslieder in englischer Übersetzung bekommen kann? Ich würde dann einige in den „Schweyk“ setzen. (Hat Bartók da einige herausgegeben?) Und noch was: haben die Tschechen in USA (Chikago?) eine Abart des Englischen erfunden wie ihre Abart des Deutschen? Dann könnte Kreymborg davon profitieren.¹⁵³

In einem weiteren Brief wird erneut ersichtlich, dass ihm bei der Übersetzung des Theaterstücks die eigensinnige Ausdrucksweise der Hauptfigur erhebliche Schwierigkeiten bereitete und er bemüht war, für das amerikanische Theaterpublikum die charakteristische Sprechweise von Schweyk beizubehalten, wie er Ruth Berlau gesteht:

Noch einmal zum Übersetzungsproblem: ein nicht Deutsch oder Tschechisch verstehender Amerikaner hat so gar keine Gelegenheit, die Ausdrucksweise des Schweyk überhaupt *kennenzulernen*. Die amerikanische Romanübersetzung ist lousy. Ein allgemeiner Humor nützt da wenig.)¹⁵⁴

Das Schreiben macht ersichtlich, dass auf dem amerikanischen Buchmarkt der damaligen Zeit durchaus eine englischsprachige Übersetzung von *Schweyk* vorhanden war, doch entsprach diese nicht den Vorstellungen von Brecht. Auch die nachfolgenden Korrespondenzen zwischen Ruth Berlau und Bertolt Brecht sind gezeichnet von den wiederholten Versuchen, eine englischsprachige Version des *Schweyk* zu formulieren, die seinen Vorstellungen entsprechen. Daher bittet Brecht seine Mitarbeiterin Ruth Berlau, auch Elisabeth Hauptmann in den Übersetzungsprozess mit einzubeziehen, wie der nachfolgende Auszug aus einem Brief ersichtlich macht:

Sehr gut wäre auch, wenn Hauptmann es zusammen mit ihm durchnähme, weil vielleicht auch Du nicht jede Konstruktion der Sätze und jeden (süddeutschen

¹⁵³ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 282. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst im Juli 1943 in Santa Monica.

¹⁵⁴ Ebd., S. 287. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst im Juli 1943 in Santa Monica.

oder Prager) Ausdruck weißt. Könntest Du das vermitteln? – Aus der Hand geben sollte man die Übersetzungen noch nicht, Ruth. Erst korrigieren.¹⁵⁵

Brecht war also darum bemüht, eine englischsprachige Fassung des Theaterstücks zu erhalten, die er den amerikanischen Theaterhäusern vorlegen konnte und so war er anfangs nach wochenlanger Arbeit doch recht angetan von dem Ergebnis und berichtet Alfred Kreymborg, der ebenfalls an der Übersetzung des *Schweyk* arbeitete, Folgendes: „[I]ch bin sehr glücklich über Ihre Übertragung und finde den Ton sehr schön, einfach und kräftig. Es muß eine große Arbeit gewesen sein, das kann ich mir vorstellen.“¹⁵⁶ Doch wenige Wochen später zeigt er sich überhaupt nicht zufrieden mit der englischen Fassung des Theaterstücks und gesteht Ruth Berlau Folgendes:

ich bin verzweifelt über die Übersetzung des „Schweyk“, die ich jetzt mit Steff zusammen durchgearbeitet habe. Natürlich haben wir lange nicht alle unscharfen, schwachen, ja falschen Stellen angemerkt, nur die allerwichtigsten und das sind ja ungeheuer viele. Selbst wenn das in der allgewissenhaftesten Weise verbessert sein wird, ist es kaum eine repräsentierbare Rohübersetzung.¹⁵⁷

Es zeigt sich, dass er in Fragen der Übersetzung stets Ruth Berlau mit einbezog. Auch aus weiteren Briefen geht hervor, dass er die Übersetzungen an verschiedene Personen weiterleitete. Daher erhält auch Berthold Viertel eine englischsprachige Fassung des Theaterstücks *The Resistible Rise of Arturo Ui* mit der Bitte die Übertragung des Werkes zu überprüfen:

Die Übersetzung können Sie besser beurteilen, als ich es kann. (Bitte, bringen Sie doch in Erfahrung, was Hays dafür bekommen muß an Prozenten. Ich muß ihm einen Vorschlag machen.)¹⁵⁸

Dass Brecht auch bei der Übersetzung von *The Resistible Rise of Arturo Ui* erhebliche Schwierigkeiten hatte, geht aus einem weiteren Brief an Erwin Piscator hervor:

Jetzt zum „Ui“. Die Schwierigkeit ist auch hierbei wieder die Übersetzungsfrage. Wünschbar wäre, daß ich dabei bin, denn es muß ja frei übersetzt werden und da

¹⁵⁵ Ebd., S. 302. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst im September 1943 in Santa Monica.

¹⁵⁶ Ebd., S. 303. Bertolt Brecht in einem Brief an Alfred Kreymborg, verfasst im September 1943 in Santa Monica.

¹⁵⁷ Ebd., S. 307. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst im September 1943 in Santa Monica.

¹⁵⁸ Ebd., S. 218. Bertolt Brecht in einem Brief an Berthold Viertel, verfasst im Herbst 1941 in Santa Monica.

kann ich dem Übersetzer viel helfen (andere Bilder wählen, den eigentlichen Witz erklären usw.). Jedenfalls müsste ich einige Seiten unbedingt sehen, bevor jemand die Übersetzung endgültig zu machen kriegt.¹⁵⁹

Wie die Korrespondenzen von Brecht verdeutlichen, war er darum bemüht, die sprachlichen Feinheiten seiner Werke beizubehalten und dabei konnte er in Fragen der Übersetzung durchaus auf eine beachtliche Anzahl an Weggefährten zurückgreifen, die er in den Übersetzungsprozess mit einbezog. Eine nicht unerhebliche Unterstützung in Übersetzungsangelegenheiten war für Brecht auch seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann, die über sehr gute Englischkenntnisse verfügte, und daher schlägt er Eric Bentley, der zuvor zahlreiche englischsprachige Übersetzungen von seinen Theaterstücken anfertigte, vor, mit ihr für die Veröffentlichung der Werke zusammenzuarbeiten. Brecht war sich nämlich bewusst, dass Elisabeth Hauptmann bereits mit seinen Werken vertraut war und ihre Kenntnisse dementsprechend in den Übersetzungsprozess einfließen lassen könnte, so dass sie aus seiner Sicht für die Zusammenarbeit mit Eric Bentley bestens geeignet war, wie er folgendermaßen begründet:

Diese Einsicht ist einer der Hauptgründe, warum ich bei der englischen Herausgabe meiner Dramen eine starke Hilfe benötige. Ich schlug Elisabeth Hauptmann vor, die schon in Deutschland meine „Versuche“ herausgab und meine Arbeiten im Detail kennt und vor allem immer auf dem laufenden sein wird über die Chancen der einzelnen Stücke beim Theater.¹⁶⁰

Im weiteren Verlauf des Briefes wird ersichtlich, dass Brecht konkrete Vorstellungen darüber hatte, wie der weitere Arbeitsablauf bis zur Publikation der Theaterstücke geregelt werden sollte, doch betont er stets, dass Rücksprachen mit Elisabeth Hauptmann unerlässlich sind. Daher bittet er Eric Bentley, für die Auswahl der Theaterstücke mit ihr in Kontakt zu treten:

Hierbei kann E.H. Sie informieren, welche Stücke ich einfach deshalb gern zuerst gedruckt hätte, weil sie die Chancen haben, gespielt zu werden. (Für den I. Band müssen wir vor allem an „Gallilei“ und „Kreidekreis“ denken, denn da hab ich Verträge mit Theatern.)¹⁶¹

¹⁵⁹ Ebd., S. 213. Bertolt Brecht in einem Brief an Erwin Piscator, verfasst im September 1941 in Santa Monica.

¹⁶⁰ Ebd., S. 377. Bertolt Brecht in einem Brief an Eric Bentley, verfasst im Februar 1946 in New York.

¹⁶¹ Ebd., S. 378. Bertolt Brecht in einem Brief an Eric Bentley, verfasst im Februar 1946 in New York.

Konkrete Vorstellungen hatte Brecht auch darüber, wie die Auswahl der Übersetzer zu erfolgen hat und daher teilte er Eric Bentley mit:

Die Auswahl der Übersetzer muß möglichst so getroffen werden, daß damit zugleich auch die besten Lösungen auch vom Theaterstandpunkt aus gefunden werden. (Laughton wird den „Galilei“ in einer Fassung spielen, die er mit mir zusammen hergestellt hat. Den „Kreidekreis“ übersetzten Auden und Stern. Da muß ich meine Theaterbeziehungen ausnützen können. So muß das letzte Wort in dieser Sache bei mir liegen.)¹⁶²

Wie aus den Korrespondenzen zwischen Brecht und seinen Mitarbeitern in den Jahren des amerikanischen Exils hervorgeht, bereitete ihm die Übersetzung der Theaterstücke erhebliche Probleme, was auch für die Übertragung seiner Gedichte in die englische Sprache zutrifft. Auch bei der Übersetzung der Gedichte bittet er Eric Bentley erneut, mit Elisabeth Hauptmann vor der Veröffentlichung in Kontakt zu treten und die Korrekturen gemeinsam mit ihr zu erarbeiten:

Da die Übersetzungen schon vom Standpunkt des Theaters aus durchgesehen werden müssen, ist hier eine weitere Arbeit von E.H. (wenn irgend möglich, mit mir zusammen) nötig. (Beispiel: Auden gab zwei Gedichte, die in verschiedenen Akten des „Kreidekreis“ stehen, verschiedene Rhythmisierungen, da er einfach nicht wissen konnte, daß schon aus musikalischen Gründen ein und derselbe Rhythmus benötigt war. E.H. würde in diesem Falle darauf aufmerksam gemacht haben.) Die Korrekturen und Anregungen vom Autor her wird E.H. an Sie leiten, so daß in Ihren Verkehr mit den Übersetzern nicht eingegriffen wird.¹⁶³

Die von Brecht formulierten Einwände gegenüber dem Übersetzen lassen sich in ein komplexes Gefüge an literatur- und kulturwissenschaftlichen Erkenntnissen einordnen, die in jüngster Vergangenheit von Seiten der Forschung vorgelegt wurden. So hat man sich innerhalb der Kulturwissenschaften mit der Frage auseinandergesetzt, inwiefern Differenzen, die Sprachen und Kulturen trennen, durch die Übersetzung zu überbrücken seien.¹⁶⁴ Homi K. Bhabha vertritt die Ansicht, dass sich kulturelle Differenzen schwer übersetzen lassen, doch gilt es, durch den Prozess des Übersetzens die kulturel-

¹⁶² Ebd., Bertolt Brecht in einem Brief an Eric Bentley, verfasst im Februar 1946 in New York.

¹⁶³ Ebd., Bertolt Brecht in einem Brief an Eric Bentley, verfasst im Februar 1946 in New York.

¹⁶⁴ Vgl. Venuti, Lawrence (Hrsg.): *The Translation Studies Reader*. 2. Aufl. New York [u.a.]: Routledge 2004 und Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 5. überarbeitete und erweiterte Aufl. Tübingen: Narr 2008, S. 177-180.

len Unterschiede zu kompensieren.¹⁶⁵ Eine ähnliche Ansicht vertrat bereits Walter Benjamin, der in seiner 1921 publizierte Abhandlung *Aufgabe des Übersetzers* hervorhebt, dass das Übersetzen ein Prozess des Angleichens sei:

Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich aneignen, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.¹⁶⁶

Benjamin geht von einer Inkommensurabilität des Übersetzens aus und hat damit eine Ansicht, die auch Vilém Flusser vertritt, der in seinem Essay *Probleme mit der Übersetzung* (1963) hervorhebt, dass trotz einer „Treue beim Übersetzen“¹⁶⁷ der Sinn jedes einzelnen Worts nicht wie im Original wiedergegeben wird. Dennoch kommt dem Übersetzen insbesondere durch den damit verbundenen Kulturtransfer eine besondere Bedeutung zu und daher wies der französische Philosophen Paul Ricœur darauf hin, dass durch den Transformationsprozess eine „Art des Austauschs nicht nur zwischen Sprachen, sondern auch zwischen Kulturen“¹⁶⁸ erfolgt. Vor dem Hintergrund des angesprochenen Transfers zwischen dem Fremden und dem Eigenen scheint es im Hinblick auf das Akkulturationsparadigma von besonderer Bedeutung, die Frage aufzuwerfen, welche Auswirkungen die durch die Übersetzung bedingte Berührung mit der fremden Sprache und Kultur auf die schöpferische Produktion im Exil hatte.

Mit Bezug auf Brecht lässt sich festhalten, dass insbesondere seine gemeinsam mit Charles Laughton (1899-1962) erarbeitete Übersetzung und amerikanische Bühnenfassung des *Galileo* dazu führte, dass ihm die sozialen, sprachlichen und kulturellen Eigenarten Amerikas und des modernen Theaters bewusst wurden. Für Brecht bedeutete

¹⁶⁵ Vgl. Bhabha, Homi K.: *The location of culture*. New York [u.a.]: Routledge 1994, S. 212-235.

¹⁶⁶ Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1843). S. 111-123, hier: S. 119 f. Zu Benjamins Auffassung über das Übersetzen vgl. Hirsch, Alfred: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Benjamin-Handbuch. Leben, Werk und Wirkung*. Hrsg. v. Burkhardt Lindner. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2011. S. 609-625.

¹⁶⁷ Flusser, Vilém: *Probleme mit der Übersetzung*. Aus dem Portugiesischen übersetzt von Edith Flusser. In: *Das Spiel mit der Übersetzung. Figuren der Mehrsprachigkeit im Werk Vilém Flussers*. Hrsg. v. Rainer Guldin. Tübingen [u.a.]: Francke 2004. S. 15-46, hier: S. 18.

¹⁶⁸ Ricœur, Paul: *Vielzahl der Kulturen. Von der Trauerarbeit zur Übersetzung*. In: *Exilforschung* 25 (2007). S. 3-6, hier: S. 5.

das Übersetzen des *Galileo* eine besondere Form der Zusammenarbeit, die er in der Abhandlung *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei* (1956) folgendermaßen beschreibt:

Der mißliche Umstand, daß der eine Übersetzer kein Deutsch und der andere nur wenig Englisch wußte, erzwang, wie man sieht, von Anfang an ein Theaterspielen als Methode der Übersetzung. Wir waren gezwungen, zu machen, was sprachlich besser bewanderte Übersetzer ja ebenfalls machen sollten: Gesten übersetzen. Die Sprache ist nämlich da theatralisch, wo sie vornehmlich das Verhalten der Sprechenden zueinander ausdrückt.¹⁶⁹

Zudem trugen die Übersetzungen von Brechts Theaterstücken und die damit verbundene wissenschaftliche Aufarbeitung dazu bei, dass in der amerikanischen Öffentlichkeit ein besseres Verständnis für seinen Theaterstil aufkam, wie Anne Fletcher konstatiert:

Brecht's work found little acceptance with American audiences until theatre scholars like Eric Bentley, whose translations made Brecht's work more accessible or Bernard Beckerman, whose fascination with Brecht's theories and practices infected his studies of the Elizabethan stage, brought Brecht studies into the academy. Brecht's association with actor Charles Laughton who played the title role in *Galileo* in 1947 at the Los Angeles Coronet Theatre under the direction of Joseph Losey increased Brecht's profile in America.¹⁷⁰

Dennoch ist die Übersetzung von Theaterstücken besonderen Schwierigkeiten ausgesetzt, die Hans Sahl (1902-1993) in seinem Vortrag *Zur Übersetzung von Theaterstücken* aus dem Jahr 1965 hervorhebt.¹⁷¹ Sahl geht von einer prinzipiellen Unübersetzbarkeit jedes literarischen Originals aus und vertritt die Ansicht, dass der Übersetzer sich lächerlich macht, weil er stets den Versuch unternimmt, „das Unübersetzbare übersetzbar“¹⁷² zu machen. Er weist darauf hin, dass insbesondere die amerikanische Umgangssprache nicht ins Deutsche übertragbar sei und da man „im Deutschen noch

¹⁶⁹ Brecht, Bertolt: *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei*. In: Bertolt Brecht. Werke. Schriften 5. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1994. S. 7-70, hier: S. 12.

¹⁷⁰ Fletcher, Anne: *The Theatre Union's 1935 Production of Brecht's The Mother. Renegade on Broadway*. In: Brecht, Broadway and United States Theatre. Hrsg. v. J. Chris Westgate. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007. S. 2-22, hier: S. 3.

¹⁷¹ Vgl. Sahl, Hans: *Zur Übersetzung von Theaterstücken*. In: *Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*. Hrsg. v. Rolf Italiaander. Frankfurt am Main [u.a.]: Athenäum 1965. S. 104-105.

¹⁷² Sahl, Hans: *Zur Übersetzung von Theaterstücken*, S. 104.

nichts Entsprechendes¹⁷³ hat, muss der Übersetzer stattdessen „die soziale Stellung des Sprechenden [...] durch andere Mittel charakterisieren, durch den Tonfall, durch bestimmte rhythmische Veränderungen, die je nachdem Unbeholfenheit oder Geschicklichkeit im Ausdruck suggerieren“¹⁷⁴. Sahl kommt daher zu der Auffassung, dass es „Übersetzer von Theaterstücken [...] schwerer als andere“¹⁷⁵ hätten, denn sie müssen „nicht nur eine gute Übersetzung liefern, sondern auch eine, die spielbar ist und sprechbar.“¹⁷⁶ Dennoch hat Hans Sahl durch seine in die deutsche Sprache vorgenommenen Übersetzungen von amerikanischen Dramen einen wichtigen Beitrag zum Theaterschaffen der Nachkriegszeit geleistet und folgt man der Ansicht von Wulf Köpke, dann ist „[e]in beträchtlicher Teil der Kenntnis des neuen amerikanischen Theaters der 1950er und 1960er Jahre in Deutschland [...] Hans Sahl zu verdanken.“¹⁷⁷ Es zeigt sich, dass durch die im Exil entstandene Übersetzung ein mehrdimensionaler Kulturtransfer erfolgte und daher haben auch die amerikanischen Theateraufführungen von Brecht dazu beigetragen, dass sein künstlerisches Schaffen in den USA eine besondere Aufmerksamkeit erfuhr.¹⁷⁸ Ein Spezifikum der amerikanischen Bühnenarbeit von Brecht war, dass er sich besonders intensiv mit den Interessen des Publikums auseinandersetzte. Brecht kam er zu der Einsicht, dass man „in den staaten [...] mit dem interesse [der] mitbürger an ihrer geschichte rechnen“¹⁷⁹ kann, und „in europa [...] mit dem interesse an der neuen darstellungsweise.“¹⁸⁰ Doch auch seine Bemühungen um das amerikanische Theaterpublikum und seine bereits vorhandenen Bühnenerfolge aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts änderten indes nichts an der Tatsache, dass Brecht in den USA einem Neuanfang ausgesetzt war.

Einer Einschätzung von Walter Benjamin zufolge war Brecht angesichts der mehrjährigen Exilsituation zu einem „Spezialist des Von-vorn-Anfangens“¹⁸¹ geworden. Für Franz Norbert Mennemeier und Frithjof Trapp ist Brecht daher eine „Ausnahmeer-

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Zitiert nach: Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 245.

¹⁷⁵ Sahl, Hans: Zur Übersetzung von Theaterstücken, S. 104.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Köpke, Wulf: Hans Sahl als Übersetzer. In: Exilforschung 25 (2007). S. 208-226, hier: S. 209.

¹⁷⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America.

¹⁷⁹ Brecht, Bertolt: Brief an Ferdinand Reyher. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (110).

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Zitiert nach: Mennemeier, Franz Norbert/Trapp, Frithjof: Zur deutschsprachigen Exildramatik, S. 431.

scheinung unter den deutschen Exildramatikern¹⁸², denn er verstand es, „allein schon kraft seines überlegenen theoretischen Rüstzeugs [sich] auf die neue, schwierige Situation produktiv einzustellen.“¹⁸³ Dabei sah Brecht einzig und allein in der Aufführung seiner Theaterstücke die Möglichkeit, „die epische Spielweise weiterbilden“¹⁸⁴ zu können und verstand es daher als Selbstverständlichkeit, für lebendige Theaterbesucher und nicht für die Nachwelt Inszenierungen auszuarbeiten.¹⁸⁵ Vor diesem Hintergrund war der Gang ins Exil eine Möglichkeit, um sein Theaterschaffen fortzusetzen. Ein Verweilen in Deutschland und die Ausübung seines Theaterschaffens war nach 1933 für Brecht undenkbar – schließlich gehörten seine Werke zu der von den Nationalsozialisten erklärten „Schmutz- und Schundliteratur“¹⁸⁶, was zur Folge hatte, dass seine Theaterstücke nicht mehr aufgeführt werden durften und seine Werke auf dem Scheiterhaufen landeten. Das Ausmaß der nationalsozialistischen Kulturpolitik beschreibt Brecht mit folgenden Worten:

Als Hitler die Macht ergriff, verbot man Malern das Malen, Schriftstellern das Schreiben, und die Nazipartei riß die Verlage und Filmstudios an sich. Aber selbst diese Anschläge auf das kulturelle Leben des deutschen Volkes waren nur ein Beginn. Sie wurden ersonnen und ausgeführt als geistige Vorbereitung des totalen Kriegs, welcher der totale Feind der Kultur ist.¹⁸⁷

Es waren die kulturpolitischen Restriktionen, die dazu führten, dass Brecht aus dem nationalsozialistischen Deutschland flüchtete.¹⁸⁸ Die unmittelbar nach der Flucht einsetzenden staatlichen Maßnahmen erschwerten sein Leben im Ausland. Das Geheime Staatspolizeiamt teilte ihm am 23. November 1933 in einer Verordnung mit, dass sein

¹⁸² Mennemeier, Franz Norbert/Trapp, Frithjof: Zur deutschsprachigen Exildramatik, S. 432.

¹⁸³ Ebd., S. 431.

¹⁸⁴ Brecht, Bertolt/Weigel, Helene: „ich lerne: gläser + tassen spülen“. Briefe 1923-1956. Hrsg. v. Erdmut Wizisla. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 167. Brief von Bertolt Brecht an Helene Weigel, verfasst Anfang November 1937 in Svendborg.

¹⁸⁵ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 6.

¹⁸⁶ Kantorowicz, Alfred: Am 10. Mai 1933. In: Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt. Hrsg. v. Richard Drews und Alfred Kantorowicz. München [u.a.]: Heinz Ullstein – Helmut Kindler Verlag 1947. S. 6-10, hier: S. 6.

¹⁸⁷ Brecht, Bertolt: Anrede an den Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen in Washington 1947. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 59-61, hier: S. 60.

¹⁸⁸ Zur nationalsozialistischen Kulturpolitik vgl. Barbian, Jan-Pieter: Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im Dritten Reich. In: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. v. Hans Sarkowicz. Frankfurt am Main [u.a.]: Insel Verlag 2004. S. 40-74 und Schnell, Ralf: Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998 (Rowohlts Enzyklopädie, 55597) sowie Ischreyt, Heinz: Deutsche Kulturpolitik. Informationen über ihre pluralistischen und totalitären Formen. Ein Leitfadens. Bremen: Schünemann Verlag 1964.

Vermögen und das von 44 weiteren Personen polizeilich beschlagnahmt worden sei.¹⁸⁹ Zudem wurde ihm am 8. Juni 1935 die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. In der offiziellen Begründung des Reichsministeriums des Innern wurde Brecht „[n]ach der nationalsozialistischen Erhebung“¹⁹⁰ aufgrund „zahlreiche[r] deutschfeindliche[r] Artikel und Gedichte“¹⁹¹ sowie „[s]eine[r] Machwerke, in denen er unter anderem den deutschen Frontsoldaten beschimpft“¹⁹² aus dem Deutschen Reich verwiesen. Durch das bereits am 14. Juli 1933 verabschiedete „Gesetz über den Widerruf von Einbürgerungen und die Aberkennung der Staatsangehörigkeit“¹⁹³ war sein Aufenthalt im Exil zu einer zwingenden Notwendigkeit geworden. Das Verweilen im Exil bedeutete für Brecht eine Möglichkeit, seine künstlerische Arbeit fortsetzen zu können. Bereits im europäischen Exil kam er zu der Auffassung, dass „die USA jetzt zu den wenigen Ländern [gehören], in denen man noch frei literarisch arbeiten und Stücke wie ‚Furcht und Elend‘ vorzeigen kann.“¹⁹⁴ Es war zum einen die Möglichkeit, die künstlerische Arbeit fortsetzen zu können und zum anderen die Einsicht, durch das Exil einen neuen Rezipientenkreis für seine Werke und Theaterideen zu gewinnen, die seinen Entschluss bekräftigten und ihn zu einer Ausreise in die USA bewegten. Bereits im Jahr 1939 begann der exilierte deutsche Filmregisseur Fritz Lang (1890-1976) damit, verschiedene Persönlichkeiten aus Hollywood um Gelder zu bitten, die ausdrücklich dafür bestimmt waren, den Lebensunterhalt für Brecht und seine Familie sechs Monate lang zu sichern.¹⁹⁵ In den nachfolgenden Jahren leisteten Fritz Kortner (1892-1970) und Dorothy Thompson (1894-1961) sowie Kurt Weill (1900-1950) und Oskar Homolka (1898-1978), Bruno Frank (1887-1945) und Lion Feuchtwanger (1884-1958) finanzielle Unterstützung.¹⁹⁶ Sie alle unterstützten die Einreise von Brecht tatkräftig und waren, wie Lion Feuchtwanger schreibt, „eine ganz kleine Armee“¹⁹⁷ und darum bemüht,

¹⁸⁹ Vgl. Walter, Hans-Albert: Deutsche Exilliteratur 1933-1950. Band 2. Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand Verlag 1972 (Sammlung Luchterhand, 77), S. 16.

¹⁹⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993, S. 455.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd., S. 10.

¹⁹⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 172. Bertolt Brecht in einem Brief an Erwin Piscator (1893-1966), verfasst am 27. Mai 1940 in Helsinki.

¹⁹⁵ Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 23.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Feuchtwanger, Lion: Brief an Bertolt Brecht verfasst am 13. Januar 1941. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-1.

ihm „endlich weiter zu helfen.“¹⁹⁸ In einem Brief, den Feuchtwanger im Frühjahr 1941 an Brecht schrieb, berichtet er ihm Folgendes: „[...] [w]ir tun hier wirklich für Sie, was wir können, und vielleicht hilft Ihnen ein bisschen das Bewusstsein, dass Sie eine ganze Reihe und sehr treue Freunde haben.“¹⁹⁹ Auch Ferdinand Reyher versuchte, von Amerika aus die Einreise von Brecht zu erleichtern und wandte sich an die „League of American Writers“. In einem Brief, den Reyher im April 1939 an den Schriftstellerverband schrieb, wies er ausdrücklich auf die notwendige Unterstützung hin und machte zudem auf das besondere Renommee des Exilanten aufmerksam:

Brecht is certainly one of the greatest writers in Europe today - - author of the play *Schweijk*, *The Beggar's Opera*, etc. His books were among the first burned by Hitler in the spring of 1933, and in every way he merits your assistance.²⁰⁰

Es waren die frühen Erfolge der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, die in Brecht den Wunsch aufkommen ließen, das amerikanische Theater erneut zu erproben, doch war die Übersetzung seiner Werke in die englische Sprache eine zentrale Voraussetzung für weitere Aufführungen in den USA. Da mit der Übersetzung seiner Theaterstücke ein wechselseitiger Kulturaustausch erfolgte und Brecht nicht nur im Exilland Spuren seines Schaffens hinterließ, sondern die schöpferischen Impressionen auch in sein Heimatland mitnahm, soll in der Studie der wechselseitige Kulturtransfer ergründet werden.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Reyher, Ferdinand: Brief an die League of American Writers. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (109).



II. Bertolt Brechts Akkulturation innerhalb der amerikanischen Gesellschaft

1. Die autobiographischen Bekundungen über die neue Lebenswelt

a) Zur Bewältigung der Fremdheitserfahrung im amerikanischen Exil

In der literatur- und kulturwissenschaftlichen Exilforschung kommt den autobiographischen Aufzeichnungen, also den Briefen und persönlichen Aufzeichnungen, eine besondere Bedeutung zu, da sich anhand dieser Schriften die einzelnen Prozesse der Akkulturation präzise rekonstruieren lassen.²⁰¹ Es sind die in den autobiographischen Bekundungen enthaltenen Einblicke in die Erfahrung der Fremde und die zum Ausdruck kommenden Bedingungen zur Akkulturation, die sie zu einer unverzichtbaren Quelle für die Exilforschung machen. So geben insbesondere die autobiographischen Aufzeichnungen Einblicke in die Bemühungen zur Akkulturation und zugleich zeugen sie von „neuen literarischen Impulsen und kulturellen Referenzpunkten sowie von den Versuchen, sich die fremde Sprache, Kultur und Lebensweise anzueignen.“²⁰² Obgleich die autobiographischen Bekundungen dazu beitragen, die individuellen Exilerfahrungen authentisch zu rekonstruieren, so handelt es sich zugleich um Schriftstücke, die von Autoren bewusst für die Nachwelt verfasst und daher oftmals von den Verfassern konstruiert wurden, so dass die Aufarbeitung der textlichen Aussagen auch aus einem kritischen Blickwinkel erfolgen muss.

Zur Sondierung der einzelnen Prozesse der Akkulturation von Bertolt Brecht in den USA bieten sich als Quellen seine Briefe sowie seine Eintragungen in das *Arbeitsjournal* an, da gerade diese Schriftstücke die persönlichen Erfahrungen in Zeiten des amerikanischen Exils zum Ausdruck bringen. Obgleich auch die autobiographischen Aufzeichnungen von Brecht einen Konstruktionscharakter besitzen, so vermitteln sie zugleich authentische Wahrnehmungen der Exilsituation und gewähren Einblicke in sein Verhältnis zu den Vereinigten Staaten von Amerika sowie zur Kultur und Politik seines Gastlandes.

²⁰¹ Vgl. Benz, Wolfgang: *Flucht aus Deutschland. Zum Exil im 20. Jahrhundert*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2001 (dtv, 30809) und Benz, Wolfgang (Hrsg.): *Die Erfahrung des Exils. Exemplarische Reflexionen*. Berlin: Metropol-Verlag 1997 (Bibliothek der Erinnerungen, 3) sowie Critchfield, Richard: *Einige Überlegungen zur Problematik der Exilautobiographik*. In: *Exilforschung* 2 (1984). S. 41-55 und Kleinschmidt, Erich: *Schreiben und Leben. Zur Ästhetik des Autobiographischen in der deutschen Exilliteratur*. In: *Exilforschung* 2 (1984). S. 24-40 sowie Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000 (Reclams Universal-Bibliothek; Literaturstudium, 17624).

²⁰² Krause, Robert: *Lebensgeschichten aus der Fremde*, S. 301.

Aufgrund der in den autobiographischen Schriften enthaltenen Aussagen zur Exilsituation soll es im Folgenden das Ziel sein, die persönlichen Aufzeichnungen von Brecht literaturhistorisch zu erfassen und die Prozesse der Akkulturation nachzuzeichnen. Zum anderen sollen die individuellen Aussagen von Brecht mit denen anderer exilierter Autoren verglichen werden und es soll herausgestellt werden, welche divergierenden, einander jedoch auch komplementär ergänzenden Diskurse in den Schriften erkennbar sind.

Betrachtet man die kurz nach der Ankunft von Brecht verfassten Briefe an seine Freunde und Kollegen, so erkennt man in ihnen eine kritische Auseinandersetzung mit dem Exilland. Bereits kurz nach seiner Ankunft in Kalifornien teilte Bertolt Brecht dem Bühnenbildner Mordecai Gorelik (1900-1975) in einem auf Englisch verfassten Brief mit „Where Columbus succeeded, I’ll be successful too, though I won’t have it as easy as he did.“²⁰³ Erkennbar wird in dem Schreiben, dass sich Brecht von Anfang an der diffizilen Exilsituation bewusst war, aber auch davon überzeugt war, die schwierigen Bedingungen zu meistern. Gerade der Beginn des amerikanischen Exils war für Brecht mit Unannehmlichkeiten versehen. Bereits wenige Tage nach seiner Ankunft erfuhr er, dass seine langjährige Mitarbeiterin und Freundin, Margarete Steffin (1908-1941), gestorben war.²⁰⁴ Brecht fühlte sich „als hätte man mir den Führer weggenommen gerade beim Eintritt in die Wüste.“²⁰⁵ Sein seelischer Zustand wurde zudem getrübt durch finanzielle Probleme. Brecht lebte anfangs von der Unterstützung des ‚European Film Found‘ und hatte die Hoffnung, alsbald eigenständig finanzielle Einnahmen zu erzielen – die Aussichten waren dazu in Hollywood bei weitem besser als in New York.²⁰⁶

Obgleich Brecht an der New School in New York eine Dozentur angeboten bekam und die Stadt zum damaligen Zeitpunkt das ultimative Zentrum des amerikanischen Theaters war, entschied sich Brecht aus finanziellen Gründen für einen Aufenthalt an der Westküste und ließ sich in der Unterhaltungsindustrie, der Filmmetropole von Hollywood nieder.²⁰⁷ Doch dauerhaft wollte Brecht eigentlich nicht in Kalifornien bleiben

²⁰³ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 204. Bertolt Brecht in einem Brief an Gorelik, verfasst im April/Mai 1941 in Helsinki.

²⁰⁴ Vgl. Bohnert, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext, S. 162.

²⁰⁵ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 10. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 1. August 1941.

²⁰⁶ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 45.

²⁰⁷ Ebd.

und er berichtet in einem Brief an Karl Korsch im September 1941, dass er sich zunächst eine finanzielle Grundlage sichern wolle und danach beabsichtige, nach New York zu kommen, wie der folgende Wortlaut erkennen lässt:

ich selber habe wohl noch einige zeit hier zu bleiben, um eine kleine finanzielle plattform zu zimmern. sobald ich damit halbwegs fertig bin, mache ich mich auf nach N.Y., wenigstens für einige wochen.²⁰⁸

Es waren vor allem finanzielle Gründe, aus denen die deutschsprachigen Kulturschaffenden nach Kalifornien kamen und daher ließen sich erfolgreiche deutsche Autoren, wie z.B. Erich Maria Remarque (1898-1970), Vicki Baum (1888-1960), Franz Werfel, an der Westküste der USA nieder. Auch Drehbuchautoren wie Georg Froeschel (1891-1979), Salka Viertel (1889-1978), Kurt Siodmak (1902-2000), Robert Thören (1903-1957) zog es in der Hoffnung auf Verdienstmöglichkeiten nach Hollywood.²⁰⁹ Einige Autoren, zu denen u.a. Heinrich Mann oder Alfred Döblin (1878-1957) gehörten, kamen nach Kalifornien, weil ihnen die Filmstudios „Einjahresverträge“ anboten und somit eine Flucht aus Europa überhaupt erst ermöglicht wurde.²¹⁰ Die sogenannten „Lebensretter“- bzw. „Charity“-Verträge, die von den bekannten Filmfirmen wie Warner Brothers oder Metro-Goldwyn-Mayer für die Exilanten ausgestellt wurden, finanzierten in den ersten Monaten den Lebensunterhalt der Geflüchteten.²¹¹ Doch in vielen Fällen hatten die Verträge nur eine wohltätige Funktion und zu einer Zusammenarbeit mit der Filmindustrie kam es oftmals nicht.²¹² Die tatsächliche Situation, im Filmgeschäft Fuß zu fassen, gestaltete sich für die deutschsprachigen Exilanten aufgrund der vielen Erwerbssuchenden in Hollywood durchaus schwierig. Die Filmindustrie boomte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Westen der USA.²¹³ Aufgrund der Erfolgsaussichten waren in den frühen 30er Jahren des 20. Jahrhunderts arrivierte deutsche Stars nach Hollywood gezogen. Zu ihnen zählten Marlene Dietrich (1901-1992), Emil

²⁰⁸ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im September 1941 in Santa Monica. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (2).

²⁰⁹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 46.

²¹⁰ Vgl. Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen, S. 27.

²¹¹ Vgl. Schulenburg, Silke: Verbannt ins Paradies. Die Hintergründe der Flucht deutschsprachiger Autoren ins kalifornische Exil während des Dritten Reiches. In: Pacific Palisades. Wege deutschsprachiger Schriftsteller ins kalifornische Exil 1932-1941. Hrsg. von der Edition DAH in Zusammenarbeit mit dem Buddenbrookhaus Lübeck. Hamburg: Marebuchverlag 2006. S. 8-23, hier: S. 17.

²¹² Ebd.

²¹³ Vgl. Fliedner-Lorenzen, Sieglinde: Martha Feuchtwanger, Nelly Mann, Salka Viertel, S. 41.

Jannings (1884-1950), Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) und mit ihnen weitere Filmschaffende, die sich Hoffnungen auf eine Filmrolle machten.²¹⁴ Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges nahm die Anzahl der Deutschen in Kalifornien deutlich zu:

It was because of Hitler and the war, too, that Hollywood's German colony began to grow so astonishingly – not just in quantity, but in variety as well. There had always been movie people. Beginning with Erich von Stroheim, German and Austrian directors and actors had begun to find their way over during the silent era, when the language barrier seemed not quite so formidable [...]. [W]ith the coming of the war, the stream became a river on which were borne not just movie people, but also playwrights, novelists, composers, and philosophers.²¹⁵

Anfang der 40er Jahre des vorherigen Jahrhunderts wurde Los Angeles zu einer deutschen Emigrantenkolonie, die auch als ‚New Weimar‘²¹⁶ bezeichnet wurde. Viele Schauspieler, Bühnenautoren und Theaterregisseure hofften in der Filmmetropole an die Erfolge der Vergangenheit anknüpfen zu können.²¹⁷ Musiker und Komponisten waren von der Vorstellung begeistert, in der kalifornischen Unterhaltungsindustrie unterzukommen.²¹⁸ Darüber hinaus sahen viele Wissenschaftler „in den beiden großen, bedeutenden Universitäten von Los Angeles die Möglichkeit, ihre akademische Laufbahnen fortzusetzen“²¹⁹, und somit während des Zweiten Weltkrieges einen Karriereknick zu vermeiden. Einst meinte der deutsche Regisseur Gottfried Reinhardt (1913-1994), es wäre nicht schwer gewesen, in Kalifornien eine deutsche Universität zu gründen, denn Professoren aus unterschiedlichen Fachbereichen waren vorhanden.²²⁰ Überdies hätte man ein deutsches Krankenhaus mit sämtlichen deutschen Spezialisten in Kalifornien aufbauen können.²²¹ Zudem hätte ein deutsches Theater mit hervorragenden „Schauspieler[n], Regisseure[n], Stückeschreiber[n] und Intendanten“²²² Aufführungen darbieten können. In Zeiten des Zweiten Weltkrieges wurde Kalifornien zum Zufluchtsort vieler repräsentativer Persönlichkeiten Deutschlands. Thomas Mann fand nach dem Ende seiner Gastprofessur in Princeton für ein Jahrzehnt seine Wahl-

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Cook, Bruce: Brecht in Exile, S. 102.

²¹⁶ Vgl. Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen, S. 143.

²¹⁷ Ebd., S. 27.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 97.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

heimat an der Westküste Amerikas.²²³ Zudem ließen sich die Erfolgsautoren Vicky Baum und Hans Habe (1911-1977), Leonhard Frank (1882-1961), Curt Goetz (1888-1960) sowie Bruno Frank und Alfred Polgar (1873-1955) am Pazifik nieder.²²⁴ Mit anderen Worten: Die literarischen Persönlichkeiten zog es während der Kriegsjahre nach Kalifornien. Auch diverse Mitarbeiter des Frankfurter Instituts für Sozialforschung²²⁵, namentlich Theodor W. Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973), Herbert Marcuse (1898-1979) und Friedrich Pollock (1894-1970), entschieden sich, ihre wissenschaftlichen Tätigkeiten in Kalifornien fortzusetzen.²²⁶ Einst notierte der deutsche Literaturwissenschaftler und Philosoph Ludwig Marcuse (1894-1971) in *Mein zwanzigstes Jahrhundert* (1960): „Hier aber saß ich mitten in der Weimarer Republik [...] Ich dachte kaum daran, daß es hier auch Amerikaner gab“²²⁷ – ein Ausspruch der charakteristisch für die damalige Situation in „Deutsch-Californien“²²⁸ war. Aber nicht nur die geistige Elite Deutschlands siedelte sich an der amerikanischen Westküste an, sondern auch Künstler aus England und Frankreich sowie Österreich und Russland zog es nach Kalifornien.²²⁹ Obgleich die Vereinigten Staaten von Amerika von jeher ein Land von Einwanderern gewesen waren, so waren doch die Bedingungen der Exilanten aus dem nationalsozialistischen Deutschland im Vergleich zu denen früherer Einwanderer völlig neue: Sie mussten zunächst die restriktive Einwanderungspolitik überwinden und standen oftmals untereinander in Konkurrenz.²³⁰ Außerdem handelte es „sich auch um eine ganz andere gesellschaftliche Gruppe“²³¹ von Einwanderern. Es waren vor allem Intellektuelle und Künstler, „die in ihrer Heimat ein

²²³ Vgl. Vaquet, Hans-Rudolf: Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938-1952. Frankfurt am Main: Fischer 2011.

²²⁴ Vgl. Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen.

²²⁵ Das Frankfurter Institut für Sozialforschung, auch als „Frankfurter Schule“ bekannt, war bereits im Jahr 1934 nach New York übersiedelt. Horkheimer und Adorno lebten ab 1941 in Kalifornien. Sie arbeiten weiterhin mit dem in New York ansässigen Institut zusammen, hielten aber in Los Angeles Vorträge vor kleinem Publikum. Es fanden regelmäßig bei Horkheimer oder Adorno Seminare und Gespräche statt, zu denen auch andere Wissenschaftler und Künstler eingeladen wurden, wie z.B. Bertolt Brecht. Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 118.

²²⁶ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 118.

²²⁷ Marcuse, Ludwig: Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie. Zürich: Diogenes 1975 (Diogenes Taschenbuch, 20192), S. 267.

²²⁸ Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen, S. 133.

²²⁹ Vgl. Schnauber, Cornelius: Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten. Zürich: Arche-Verlag 1992, S. 9.

²³⁰ Vgl. Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen, S. 27 f.

²³¹ Pfanner, Helmut F.: Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten. In: Exilforschung 5 (1987). S. 40-54, hier: S. 41.

großes öffentliches Ansehen genossen hatten²³² und ihre Erfolge auch im Exil soweit wie möglich fortsetzen wollten. In den Vereinigten Staaten von Amerika kamen damals für die deutschsprachigen Exilanten „eigentlich nur die zwei größten kulturellen Zentren in Frage“²³³. Zum einen die Ostküste, in deren urbanen Zentren New York, Boston und Philadelphia sich zahllose Exilanten niederließen.²³⁴ Zum anderen wurde Amerikas Westküste und der Großraum von Los Angeles in Südkalifornien zum Zufluchtsort.²³⁵ Einige Exilanten wohnten während ihres Aufenthalts in den Vereinigten Staaten vorübergehend in New York und pendelten dann zwischen der Ost- und Westküste der USA.²³⁶ Doch eine besonders große Zahl der aus Deutschland vertriebenen Autoren, Künstler, Musiker, Schauspieler und Akademiker zog es vor, sich dauerhaft in Los Angeles niederzulassen. Folglich kam es unter den deutschen Kulturschaffenden zu einem regen Gedankenaustausch, der sich auch auf das künstlerische Schaffen der Exilanten auswirkte, so dass Kalifornien in Zeiten des Zweiten Weltkrieges zu einem ‚New Weimar‘²³⁷ wurde. Ein Zentrum des Gedankenaustausches bildete für die deutschsprachigen Exilanten das Haus von Salka Viertel:

Salka Viertel’s regular Sundays in Mabery Road had become perhaps the last great salon, one attended by Europe’s exiled intellectual elite, as well as by some of Hollywood’s most glamorous figures. But it should be evident that hers was a salon of a rather special sort – *heimisch, gemütlich, bequem* [...].²³⁸

Mitunter ist auch zu lesen, dass „Salka Viertel’s salon had become the substitute for the Prussian Academy“²³⁹. Zweifellos war das Haus der Viertels ein Ort des geselligen Beisammenseins, der den Exilanten die Möglichkeit bot, mit anderen bereits etablierten Größen des Showbusiness Kontakt aufzunehmen. Zu den Habitues von Salka Viertels Salon zählten renommierte Personen der damaligen Zeit: Charlie Chaplin (1889-1977), Charles Laughton, Aldous Huxley, Ernst Lubitsch (1892-1947), Max Reinhardt

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Vgl. Fliedner-Lorenzen, Sieglinde: Marta Feuchtwanger, Nelly Mann, Salka Viertel, S. 133.

²³⁸ Cook, Bruce: Brecht in Exile, S. 104.

²³⁹ Bilski, Emily D./Braun, Emily: Jewish Women and Their Salons. The Power of Conversation. New Haven [u.a.]: Yale University Press 2005, S. 145.

(1873-1943) sowie William Dieterle (1893-1972).²⁴⁰ Die österreichische Schauspielerin Salka Viertel machte bei ihren Soireen die deutschen Exilanten mit amerikanischen Persönlichkeiten bekannt, was ein besonderer Vorteil für die aus Deutschland geflüchteten Kulturschaffenden war, die ja in den USA recht unbekannt und auf der Suche nach Verdienstmöglichkeiten waren.²⁴¹

Auch Brecht traf bei einem geselligen Treffen im Hause der Viertels den Schauspieler Charles Laughton. In der Forschung wird die Zusammenkunft der beiden oftmals als der Beginn einer „historic collaboration“²⁴² bezeichnet. Festzuhalten ist, dass durch die Begegnung eine produktive Zusammenarbeit zwischen Brecht und Laughton begann, aus der u.a. die Bearbeitung von *Galileo* hervorging. Salka Viertel trug aber auch zur amerikanischen Inszenierung von Brechts *The Private Life of the Master* bei: „She [Salka Viertel – Anm. Vf.] served as intermediary between Brecht and Berthold Viertel in the early stages of negotiations for a New York production of *The Private Life of the Master Race*.“²⁴³ Der Salon von Salka Viertel wurde somit der Ausgangspunkt einer zutiefst fruchtbaren Zusammenarbeit, die auch Brechts schöpferische Entwicklung tangierte. Fernab der geselligen Abende bei Salka Viertel waren die Kriegsentwicklung in Europa, die Stellung der Deutschen einschließlich der Frage nach ihrer Verantwortung für den Krieg und schließlich die politische Zukunft Deutschlands ein gängiges Diskussionsthema innerhalb der deutschen Emigrantenkolonie in Kalifornien.²⁴⁴ Doch kontroverse Themen führten zu Divergenzen und Streitigkeiten waren unvermeidbar.²⁴⁵ Auch die räumliche Nähe des Exils änderte indessen nichts an den seit Jahren bestehenden Intrigen, Eifersüchteleien und politischen Differenzen, die viele Exilanten aus Europa mit nach Amerika brachten.²⁴⁶ Auch zwischen Brecht und Thomas Mann (1875-1955) kam es in den Jahren des amerikanischen Exils zu keiner freundschaftlichen Annäherung. Thomas Manns Ehefrau, Katia Mann (1883-1980), drückte einst die Beziehung der beiden mit folgenden Worten aus: „Zwischen Bert Brecht und meinem Mann bestand keine Sympathie. Sie paßten irgendwie nicht zuei-

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 138.

²⁴¹ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 100.

²⁴² Bilski, Emily D./Braun, Emily: Jewish Women and Their Salons, S. 143.

²⁴³ Cook, Bruce: Brecht in Exile, S. 105.

²⁴⁴ Vgl. Lyon, Bertolt Brecht in America, S. 260.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 253.

ander.²⁴⁷ Dabei war es Thomas Mann, der als einer der Ersten die Amerikaner mit dem Namen Brecht bekannt machte. Als Korrespondent des amerikanischen Magazins *The Dial* wies er im Septemberheft 1923 auf *Trommeln in der Nacht* (1922)²⁴⁸ und im Novemberheft 1924 auf *Leben Eduards des Zweiten von England* (1923)²⁴⁹ hin und nannte den Autor „ein starkes, aber etwas nachlässiges Talent, das vom deutschen Publikum verwöhnt wird.“²⁵⁰ In den nachfolgenden Jahren vertiefte sich die Abneigung der beiden exilierten Autoren und Brecht berichtet seinem Freund Karl Korsch kurz nach seiner Ankunft in Kalifornien über die Lebensbedingungen in den USA und erwähnt dabei Folgendes: „[...] thomas mann treffe ich hoechstens zufaellig und dann schauen 3000 jahre auf mich herab.“²⁵¹

In einem weiteren Schreiben an seinen Freund Karl Korsch schildert Brecht die Atmosphäre des Exils und die dort bestehenden Divergenzen zwischen den Exilanten mit folgenden Worten:

die feindschaften gedeihen hier wie die orangen und haben wie die keine kerne. die juden werfen sich gegenseitig antisemitismus vor, die arischen deutschen beschuldigen sich des philodeutschismus, – döblin spricht mitunter von daheim und meint damit frankreich.²⁵²

Für viele deutsche Exilanten gehörten Enttäuschungen, Streit und Feindschaften zu den gängigen Erfahrungen des Exils. Sie lernten in den USA das „andere Amerika“ kennen: Ein Land, das ihren Vorstellungen nicht entsprach. Erich Maria Remarque schildert in seinem 1962 erschienen Roman *Die Nacht von Lissabon* die Situation der Exilanten und erwähnt, „Wer von hier das Gelobte Land Amerika nicht erreichen konnte, war verloren.“²⁵³ Doch nicht für jeden exilierten Autor wurde Amerika das „Gelobte Land“.

²⁴⁷ Mann, Katia: *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Hrsg. v. Elisabeth Plessen und Michael Mann. 2. Aufl. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1977, S. 152.

²⁴⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: *Trommeln in der Nacht*. In: *Werke*. Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 175-239.

²⁴⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Leben Eduards des Zweiten von England*. In: *Werke*. Stücke 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 7-91.

²⁵⁰ Zitiert nach: Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*, S. 111.

²⁵¹ Brecht, Bertolt: *Brief an Karl Korsch*. In: *Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch*. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (10).

²⁵² Brecht, Bertolt: *Brief an Karl Korsch* verfasst im September 1941 in Santa Monica.

²⁵³ Remarque, Erich Maria: *Die Nacht von Lissabon*. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1986 (bb, 571), S. 5.

Erreichten die Geflüchteten Amerika, so wurden sie zunächst mit Unannehmlichkeiten konfrontiert. Zunächst mussten sie sich „mit der fremden Sprache und der fremden Kultur vertraut machen.“²⁵⁴ Oftmals hatten sie finanzielle Schwierigkeiten und konnten meist ihren alten Beruf nicht mehr ausüben, da sie über keinen amerikanischen Berufsabschluss verfügten.²⁵⁵ Für ein Nachstudium waren sie oftmals zu alt und es fehlten ihnen die finanziellen Möglichkeiten dazu, so dass aus Richtern mitunter Nachtwächter wurden und Ärzte ihren Lebensunterhalt durch Taxifahren finanzierten.²⁵⁶ Auch die exilierten deutschen Autoren in Kalifornien mussten Kompromisse eingehen und waren Problemen ausgesetzt. Erschwert wurden die Arbeitsbedingungen der Autoren durch die Tatsache, dass sich ihre Werke in Amerika keiner großen Beliebtheit erfreuten.²⁵⁷ Im Vergleich zur französischen, russischen und skandinavischen Literatur schenkte man den Werken deutscher Autoren, insbesondere deren Dramen, wenig Beachtung.²⁵⁸ Abgesehen von den Werken Thomas Manns war die deutschsprachige Literatur den gebildeten Amerikaner in den frühen 40er Jahren des 20. Jahrhunderts relativ unbekannt. Zwar wurden am Broadway im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts deutsche Theaterstücke aufgeführt, zu denen u.a. auch Bertolt Brechts *Die Dreigroschenoper* (1928)²⁵⁹ zählte, aber keines erfreute sich eines so großen Erfolges wie die Werke von Jean-Baptiste Molière (1622-1673), Henrik Ibsen (1828-1906), Anton Tschechow (1860-1904) oder August Strindberg (1849-1912).²⁶⁰ Brecht und weitere deutschsprachige Autoren erkannten schon nach kurzer Zeit, dass sie zwar innerhalb der deutschen Emigrantenkolonie in Kalifornien angesehen waren, der amerikanische Kulturbetrieb von ihnen aber nur wenig Notiz nahm. Enttäuscht wurden sie auch durch die plötzliche Feststellung, dass „frühere Leistungen, bewiesenes Können und hart erarbeitete Erfahrung bei der Arbeitssuche in Hollywood von

²⁵⁴ Schnauer, Cornelius: Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten, S. 8.

²⁵⁵ Vgl. ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Beliebte waren im 20. Jahrhundert in den USA Autoren wie Gerhart Hauptmann (1862-1946) und Hermann Hesse (1877-1962) sowie Franz Kafka (1883-1924) und Thomas Mann. Zudem waren die gebildeten Schichten mit Autoren wie Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) und Friedrich Schiller (1759-1805) sowie Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) vertraut. Vgl. Schnauer, Cornelius: Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten, S. 9 f.

²⁵⁸ Vgl. Schnauer, Cornelius: Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten, S. 10.

²⁵⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Die Dreigroschenoper*. In: *Werke. Stücke 2*. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 229-322.

²⁶⁰ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 44.

völlig nebensächlicher Bedeutung²⁶¹ waren. Hinzu kam, dass die Massenemigration nach Hollywood, die ja Anfang der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts einsetzte, die Konkurrenz unter den Exilanten erheblich verschärfte.²⁶² Dementsprechend nahmen auch die „harten kommerziellen Wettbewerbsbedingungen des *show business*“²⁶³ zu. Überdies waren die Kulturschaffenden nicht nur von ihrem deutschen Publikum abgeschnitten, sondern sie befanden sich in einem Land, „dessen Sprache sie nicht beherrschten und von dessen Publikum sie ignoriert wurden.“²⁶⁴ Das künstlerische Schaffen wurde beeinträchtigt durch die Tatsache, dass sich den deutschen Autoren in den USA nur wenige Möglichkeiten boten, in der Muttersprache zu publizieren.²⁶⁵ Während die Autoren „im europäischen Exil ihre deutschsprachigen Werke bis Kriegsausbruch noch in Exilverlagen und -zeitschriften veröffentlichen“²⁶⁶ konnten und damit einen interessierten Leserkreis erreichten, mangelte es in den USA an entsprechenden Publikationsmöglichkeiten und an einem Publikum. Zudem nahmen die Erfahrungen von Flucht und Verbannung den Autoren oftmals die Ruhe für ihre schriftstellerische Tätigkeit.²⁶⁷ Ernst Bloch beschreibt in seinem 1939 in New York gehaltenen Vortrag mit dem Titel *Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur* besonders eindringlich die Schwierigkeiten für Autoren, in einer fremden Sprache zu publizieren, wie das folgende Zitat erkennen lässt:

Wir sprechen nun einmal deutsch. Diese Sprache haben wir mitgenommen, mit ihr arbeiten wir. Sogleich aber erhebt sich die Frage: wie können wir als deutsche Schriftsteller in einem anderssprachigen Land das Unsere tun, uns lebendig erhalten? Wie können wir wirtschaftlich unseren Ort finden, wie können wir politisch-kulturell unsere Aufgabe erfüllen? Man kann Sprache nicht zerstören, ohne in sich selber Kultur zu zerstören. Und umgekehrt, man kann eine Kultur nicht erhalten und fortentwickeln, ohne in der Sprache zu sprechen, worin diese Kultur gebildet worden ist und lebt.²⁶⁸

²⁶¹ Seliger, Helfried W.: *Das Amerikabild Bertolt Brechts*. Bonn: Bouvier Verlag 1974 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, 21), S. 224.

²⁶² Vgl. Horak, Jan-Christopher: *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*. 2. erw. u. korrigierte Aufl. Münster: MAKS Publikationen 1986, S. 4.

²⁶³ Schäfer, Jürgen: *Brecht und Amerika*, S. 205.

²⁶⁴ Schulenburg, Silke: *Verbannt ins Paradies*, S. 20.

²⁶⁵ Vgl. ebd.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Zitiert nach: ebd.

Besonders offen verdeutlichte Ernst Bloch in seinem Vortrag der amerikanischen Öffentlichkeit die besondere Bindung der deutschen Autoren an die Muttersprache. Viele exilierte Autoren betrachteten sich in Amerika als Vertreter einer europäischen Kulturtradition, so dass sie weiterhin auf Deutsch schrieben, was für den Akkulturationsprozess nicht von Vorteil war.

Es waren zudem die unzureichenden Kenntnisse in der englischen Sprache, die einen Großteil der deutschen Autoren dazu veranlassten, weiterhin auf Deutsch zu schreiben, was dazu führte, dass sie sich nicht nur vom amerikanischen Leserkreis, sondern auch in sozialer Hinsicht von ihrer Umwelt abkapselten. Damit wurde „das Gefühl, als ein Heimatloser in der Fremde zu leben“²⁶⁹, intensiviert und oftmals führte die soziale Isolation auch zu einer gescheiterten Akkulturation. Gerade die Arbeit in einem fremden Land bot hilfreiche Gelegenheiten der Akkulturation und die Möglichkeit, alltägliche Erfahrungen und Kenntnisse, die im Zusammenhang mit der Gesellschaft und Kultur des Exillandes stehen, zu sammeln.²⁷⁰ Zudem fungierten literarische Werke, insofern sie in der Sprache des Gastlandes publiziert wurden, als Medium der kulturellen Integration und dienten auch der Vermittlung von kulturgeschichtlichen Erkenntnissen. Obwohl ein Großteil der nach Amerika geflüchteten Autoren während der gesamten Dauer des Exils in deutscher Sprache schrieb, blieben die dort verfassten literarischen Werke von der Sprache des Gastlandes nicht unbeeinflusst. Durch die stete Konfrontation mit der englischen Sprache im Alltag „schlichen sich auch in die Werke der deutschsprachigen Autoren“²⁷¹ viele Amerikanismen ein, so dass bei den meisten Autoren „der Stil der in Amerika entstandenen Werke durchaus eigene Charakteristika aufweist.“²⁷² Doch den Sprung in die fremde Sprache wagten nur wenige Autoren, denn die meisten Autoren befürchteten, durch den Sprachwechsel auch einen Teil ihrer Identität und damit ihre eigene Kulturtradition zu verlieren.²⁷³ Daher kann auch nur in den wenigsten Fällen von einer tatsächlichen Amerikanisierung ausgegangen werden. Sabina Becker sieht die Ursachen dafür u.a. „in den mit einer Anpassung verbundenen

²⁶⁹ Ebd., S. 21.

²⁷⁰ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 48.

²⁷¹ Schulenburg, Silke: Verbannt ins Paradies, S. 21.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd.

Ängsten, zum anderen aber in - meist ideologisch gefärbten - Vorurteilen über das jeweilige Gastland²⁷⁴ begründet.

Es gelang vor allem jungen, noch nicht erfolgreichen Autoren, die sich bewusst für das Exilland Amerika entschieden, mit der Sprache und der Kultur des Landes vertraut zu werden. Für die jungen, zur Akkulturation bereiten Autoren wurde das Exil oftmals zu einer neuen Chance für berufliche Fortschritte, so dass die Akkulturation zu einer erfolgreichen Option wurde.²⁷⁵ Doch für einen Großteil der gezwungenermaßen nach Amerika exilierten deutschen Autoren lag der Gedanke an eine Integration in die dortige Gesellschaft fern, so dass sie sich weigerten, die örtlichen bzw. regionalen Verhaltensweisen und Lebensformen anzunehmen.²⁷⁶ Die psychische Weigerung, das Exilland als neue Heimat anzuerkennen, mündete für viele Autoren oftmals in einer „Wartesaal“-Mentalität.²⁷⁷ Wulf Köpke kam in seiner Untersuchung des „Wartesaal-Lebens“ von exilierten Autoren zu dem Ergebnis, dass „zahlreiche Vertreter der älteren Generation ihre Exil- und Asylländer eher im Rahmen eines vorher feststehenden Bildes als aus tatsächlicher Erfahrung eines offenen Geistes“²⁷⁸ betrachteten. Es war insbesondere die ältere Generation der Exilanten, die sich bewusst weigerte, sich zu akkulturieren, da sie zu sehr auf Deutschland und ihr dortiges Lesepublikum fixiert waren. Mitunter verglichen sie ihr Gastland zu sehr mit der Tradition ihres Heimatlandes und idealisierten ihr Herkunftsland, so dass sie die Fremde oftmals verzerrt wahrnahmen und dabei nicht erkannten, dass ihre frühere Heimat für sie auch zu einer Fremde wurde.²⁷⁹ Charakteristisch für die ältere Generation der Exilanten ist, dass sie bereits über eine gefestigte Existenz verfügten, die ihnen durch die zwangsbedingte Vertreibung entzogen wurde und daher „eine weitreichende Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und Kultur des Gastlandes verhindert oder zumindest behindert“²⁸⁰ wurde. Für viele Autoren der älteren Generation trifft die von Alfrun Kliems vorgenommene Beobachtung zu, dass sie „ihre eigenständige Kultur, ihre *mitgebrachte* kulturelle Identität beharrlich aus der ‚Peripherie‘ eines von offiziellen Publikations-

²⁷⁴ Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 248.

²⁷⁵ Vgl. Schulenburg, Silke: Verbannt ins Paradies, 19.

²⁷⁶ Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 248 ff.

²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 252.

²⁷⁸ Zitiert nach: ebd., S. 118.

²⁷⁹ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 23.

²⁸⁰ Ebd.

möglichkeiten abgeschnittenen Literaturzweigs gegenüber dem hegemonialen ‚Zentrum‘ [...] verteidigten.²⁸¹

Für viele der bereits in Deutschland erfolgreichen Autoren stand der Entschluss zur baldigen Rückkehr von Beginn an fest, so dass damit auch eine Eingliederung in das Gastland erschwert wurde.²⁸² Die verweigerte Integration stand oftmals in engem Zusammenhang mit der nicht erfolgten sprachlichen Akkulturation.²⁸³ Mitunter fühlten sich die exilierten Autoren durch den Sprachraum des Gastlandes bedroht und setzten eine sprachliche Akkulturation einem Identitätsverlust sowie einer Selbstaufgabe gleich.²⁸⁴ Demzufolge beschränkten viele Autoren ihre sozialen Kontakte weitestgehend auf die Gemeinschaft der deutschsprachigen Exilanten und sie beschäftigten sich mit der amerikanischen Kultur nur marginal.²⁸⁵ Anschaulich beschreibt Oskar Maria Graf (1894-1967) die Situation des Exils in seinem Roman *Die Flucht ins Mittelmäßige* (1959), in dem die regelrechte Abkapselung dargestellt wird.²⁸⁶ Die bewusste Isolation führte bei vielen Autoren zu einem intensiven Gefühl von Fremdheit und sozialer Entwurzelung.²⁸⁷ Es ist davon auszugehen, dass es Autoren, die in den USA an ihre beruflichen Erfolge annähernd anknüpfen konnten, leichter fiel, sich in der neuen Umgebung zu integrieren.²⁸⁸ Für alle anderen wurde die „Nichterfahrung der Fremde“²⁸⁹ zu einem wesentlichen Merkmal der Exilsituation - für sie wurde „die Auseinandersetzung mit Hitlerdeutschland und der Präsentation eines ‚anderen Deutschland‘ [...] sowie die Tendenz zum Rückzug in die Vergangenheit“²⁹⁰ zu einem zentralen Gegenstand ihres Daseins im Exil. Ein Großteil der Exilanten sah sich daher in einer Außenseiterrolle und oftmals fühlten sie sich auch von dem Gastland zu sehr einem Anpassungsdruck ausgesetzt, was insbesondere bei der Zusammenarbeit mit Filmproduzen-

²⁸¹ Kliems, Alfrun: Migration-Exil-Postkolonialismus? Reflexionen zu Kanonisierung und Kategorisierung von Literatur. In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Hrsg. v. Klaus Schenk, Almut Todorow und Milan Tvrđik. Tübingen [u.a.]: Francke 2004. S. 287-300, hier: S. 297.

²⁸² Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 248.

²⁸³ Vgl. Schulenburg, Silke: Verbannt ins Paradies, S. 21.

²⁸⁴ Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 253.

²⁸⁵ Vgl. Schulenburg, Silke: Verbannt ins Paradies, S. 19.

²⁸⁶ Vgl. Graf, Oskar Maria: Die Flucht ins Mittelmäßige. In: Werkausgabe. Band 8. Hrsg. v. Wilfried F. Schoeller. München [u.a.]: List 1994.

²⁸⁷ Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 248.

²⁸⁸ Vgl. Schulenburg, Silke: Verbannt ins Paradies, S. 19.

²⁸⁹ Zitiert nach: Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 251.

²⁹⁰ Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 251.

ten der Fall war.²⁹¹ Dennoch gab es deutschsprachige Exilanten, die sich in den USA behaupten konnten und dazu gehörte u.a. Erich Maria Remarque, der zum erfolgreichen Drehbuchautor wurde.²⁹² Darüber hinaus konnten sich auch Lion Feuchtwanger, Fritz Lang²⁹³ und Kurt Weill auf amerikanischem Boden mit ihren Arbeiten etablieren. Um erfolgreich zu sein, mussten sie sich durchaus den herrschenden Regeln Hollywoods anpassen.²⁹⁴ Für diejenigen, die eine berufliche Anpassung ablehnten, wurde der Aufenthalt in Kalifornien desolat. Sie lebten ohne Aussicht auf Verdienstmöglichkeiten, ja auch ohne Erfolg und Anerkennung von Seiten der Öffentlichkeit.²⁹⁵ Den bedrückenden Zustand des Exils durchlebten u.a. Alfred Döblin und Heinrich Mann.²⁹⁶ Brecht selbst war schockiert über die Lage der beiden Autoren, was an folgenden Worten deutlich wird:

In dieser Umgebung Döblin und Heinrich Mann zu sehen, ist anstrengend. Sie sind da nichts mehr als erfolglos. Heinrich Mann hat nicht das Geld, einen Arzt zu rufen, und sein Herz ist verbraucht.²⁹⁷

Für diejenigen Autoren, die in Amerika ihre beruflichen Tätigkeiten nicht ausüben konnten, blieb nur die Erinnerung an vergangene Erfolge sowie die Hoffnung auf finanzielle Unterstützung durch Freunde.²⁹⁸ Zudem beeinträchtigten auch die Bedingungen des Exillandes den Prozess der Akkulturation. So erfuhren die deutschsprachigen Exilanten in den USA verschiedene Restriktionen: Mit dem Angriff auf Pearl Harbour durch die Japaner im Dezember 1941 wurden sie fortan zu „feindlichen Ausländern“ erklärt.²⁹⁹ Infolgedessen wurde die Bewegungsfreiheit der Exilanten stark einge-

²⁹¹ Vgl. Asper, Helmut G.: Hollywood – Hölle oder Paradies? Legende und Realität der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Exilanten in der amerikanischen Filmindustrie. In: *Exilforschung* 10 (1992). S. 187-200.

²⁹² Vgl. Schneider, Thomas F. (Hrsg.): *Erich Maria Remarque und der Film*. Göttingen [u.a.]: V&R unipress 2012.

²⁹³ Fritz Lang war bereits mit seinen in Deutschland gedrehten Filmen in Hollywood bekannt und so waren den Amerikanern Filme wie *Der müde Tod* (1921), *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) sowie *You Only Live Once* (1937) vertraut. Vgl. Schnauber, Cornelius: *Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten*, S. 11 f.

²⁹⁴ Vgl. Asper, Helmut G.: Hollywood – Hölle oder Paradies? Legende und Realität der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Exilanten in der amerikanischen Filmindustrie, S. 197.

²⁹⁵ Vgl. Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*, S. 106.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Brecht, Bertolt: *Werke. Journale* 2, S. 182. Eintrag von Bertolt Brecht in sein *Arbeitsjournal* am 11. November 1943.

²⁹⁸ Erwähnenswert ist Bertolt Brecht, der nach Auszahlung seines Honorars für *Hangmen Also Die* Alfred Döblin finanziell unterstützte. Vgl. Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*, S. 107.

²⁹⁹ Vgl. Durzak, Manfred: *Die Exilsituation in USA*. In: *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Hrsg. v. dems. Stuttgart: Reclam 1973. S. 145-158, hier: S. 148.

schränkt und für Reisen innerhalb der USA musste eine amtliche Erlaubnis eingeholt werden.³⁰⁰ In Kalifornien wurde ein von abends 6 Uhr bis morgens um 8 Uhr während des Ausgehverbots für „feindliche Ausländer“ verhängt, das erst im April 1944 aufgehoben wurde.³⁰¹ Zudem wurden viele Prominente vom FBI überwacht, da man u.a. befürchtete, es handele sich bei ihnen um deutsche Spione.³⁰² Besonders Brecht wurde vom FBI „wegen seiner [...] Sympathien für den Kommunismus“³⁰³ überwacht. Thomas Mann und Albert Einstein (1879-1955) protestierten beim amerikanischen Präsidenten dagegen, dass „die frühesten und weitsichtigsten Gegner der totalitären Regime, die ihr Leben riskierten, indem sie gegen diese Kräfte des Bösen kämpften und vor ihnen warnten“³⁰⁴, einer derart erniedrigenden Behandlung unterworfen wurden. Doch ihr Protest blieb erfolglos.

Denn das „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ wies selbst für diejenigen, die nach vielen bürokratischen Hürden einwandern durften, eine Vielzahl an Komplikationen auf. Die Exilanten lernten im Exil die Kehrseite des ‚American Way of Life‘³⁰⁵ kennen, die oftmals nicht ihren Vorstellungen entsprach, so dass sie in vielerlei Hinsicht enttäuscht wurden.

So beklagte auch Brecht im ersten Jahr seines amerikanischen Exils, dass er sich in Kalifornien unwohl fühlt und er gesteht: „Fast an keinem Ort war mir das Leben schwerer als hier in diesem Schauhaus des easy going.“³⁰⁶ Dennoch deutet die in dem Satz enthaltene deutsch-englische Sprachmischung auf einen Kontakt mit der fremden Kultur hin, den Brecht in seinen Schriften mit aufnimmt. Die zu Beginn seiner amerikanischen Exilzeit verfassten Briefe und Eintragungen in sein *Arbeitsjournal* lassen erkennen, dass sich Brecht im ersten Jahr in den USA durchaus unwohl fühlte. Im August 1941 schreibt er in sein *Arbeitsjournal*: „Ich komme mir vor wie aus dem Zeitalter herausgenommen [...]“³⁰⁷ Im September 1941 teilte er dem Philosophen Karl Korsch in einem Brief mit, „im hintersten Finnland war ich nicht so aus der Welt.“³⁰⁸

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 133.

³⁰³ Schäfer, Jürgen: Brecht und Amerika, S. 210.

³⁰⁴ Viertel, Salka: Das unbelehrbare Herz, S. 273.

³⁰⁵ Vgl. Kronzucker, Dieter/Emmerich, Klaus: Das amerikanische Jahrhundert. Der Siegeszug des American Way of Life. Düsseldorf: ECON-Taschenbuch-Verlag 1996 (ECON; ECON-Sachbuch, 26362).

³⁰⁶ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 10. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 1. August 1941.

³⁰⁷ Ebd. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 9. August 1941.

³⁰⁸ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im September 1941 in Santa Monica.

Im Oktober beklagte er sich erneut: „die geistige Isolierung hier ist ungeheuer, im Vergleich zu H. war Svendborg ein Weltzentrum.“³⁰⁹ Brechts autobiographische Bekenntnisse sind geprägt von Erinnerungen an vergangene Exilstationen, die er zum Vergleich heranzieht, sowie von Beobachtungen der eigenen Person. Doch die geschilderte „geistige Isolierung“ kam nach Ansicht des amerikanischen Brecht-Forschers James K. Lyon auf zweifache Weise zustande:

He felt isolated in a double sense - he had little contact with Americans, and few of the German exiles with whom he associated shared his artistic or political views, not to mention his consuming hatred of Fascism.³¹⁰

Für Brecht gab es in Hollywood zunächst den Kreis der Freunde, mit denen er arbeiten und marxistische Gesichtspunkte diskutieren konnte.³¹¹ Dazu gehörten Hanns Eisler (1898-1962), später Paul Dessau (1894-1979), Ferdinand Reyher, Fritz Kortner, auch Lion Feuchtwanger und Peter Lorre (1904-1964).³¹² Davon hob sich der Kreis der „Frankfurtisten“ ab, wie ihn Brecht und Eisler bezeichneten, jenen Gelehrten der Frankfurter Schule wie Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Herbert Marcuse.³¹³ In Deutschland hätte Brecht wahrscheinlich gar keinen Kontakt mit ihnen gehabt und das Gespräch nicht gesucht.³¹⁴ In Hollywood war aber bei aller kritischer Haltung eine solche Distanz nicht möglich.³¹⁵ Zwischen diesen beiden Gruppierungen standen jene Emigranten, die sich in den USA sehr unglücklich fühlten, weder an ihre Erfolge von einst anknüpfen noch ihren bisherigen Ruf überhaupt zur Geltung bringen konnten, wie Heinrich Mann, Alfred Döblin, Berthold Viertel (1885-1953), Arnold Schönberg (1874-1951).³¹⁶ Ihnen blieb Brecht, trotz politisch unterschiedlicher Meinung, verbunden.³¹⁷ Den in der Ferne verbliebenen Freunden und beruflichen Weggefährten teilte er in Briefen stets seine Eindrücke über das Gastland mit und auch in seinem *Arbeitsjournal* dokumentierte er seine Erfahrungen in der

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 38.

³¹¹ Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 99.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Ebd.

fremden Welt. Die in den ersten Wochen seines amerikanischen Exils vorgenommenen Eintragungen in das *Arbeitsjournal* lassen Klagen über die klimatischen Bedingungen erkennen. Brecht schreibt darin, dass das Wetter ihm viel zu heiß sei und er deshalb nicht atmen könne.³¹⁸ Die fehlenden Jahreszeiten und die Notwendigkeit ständiger Bewässerung erzeugten in Brechts Augen eine artifizielle Atmosphäre, die mit der von Europa her vertrauten Natur nicht viel gemeinsam hatte.³¹⁹ So schrieb er u.a. „[M]an erfährt, daß alles Grüne nur durch Bewässerungsanlagen der Wüste abgerungen ist. Kratz ein bißchen, und die Wüste kommt durch: zahl die Wasserrechnung nicht, und nichts blüht mehr.“³²⁰ Die Eintragungen verdeutlichen Brechts Kritik an der amerikanischen Lebensführung und an den kommerziellen Lebensbedingungen. Brecht nimmt die Natur und die klimatischen Bedingungen zum Anlass, um seine Klagen auszudrücken. Es ist die Stadt Los Angeles, die in den Fokus der Kritik gerät, und daher bezeichnet er die kalifornische Metropole abwertend u.a. als das „Zentrum des Weltrauschgifthandels“³²¹. Damit wird Los Angeles in den autobiographischen Schriften nicht nur zu einem geographischen Ort, sondern zu einer Lebensstation im Leben von Brecht und anhand der kalifornischen Metropole verdeutlicht er eine lebensgeschichtliche Perspektive über die Exilsituation. Insofern verdeutlichen Brechts autobiographische Schriften, dass Los Angeles im ersten Jahr des Exils zum Ort von Heimatlosigkeit und zugleich zum Synonym für die Situation der Exils wird.

Die abwertende Wortwahl über die Stadt lässt bereits erkennen, dass sich Brecht kurz nach seiner Ankunft in seiner neuen Wahlheimat nicht glücklich fühlte und seine Äußerungen widersprechen seinen früheren Vorstellungen von Amerika. Im Jahr 1920 schrieb Brecht das Gedicht *Deutschland, du Blondes, Bleiches* und bezeichnet darin Deutschland als das „Aasloch Europas“³²² und erklärt, die junge Generation lenke ihre schöpferischen Kräfte in eine andere Richtung: „Und in den Jungen, die du / Nicht verdorben hast / Erwacht Amerika!“³²³ Im gleichen Jahr verzeichnete er in seinem Ta-

³¹⁸ Wörtlich schrieb Bertolt Brecht in sein *Arbeitsjournal* am 21. Januar 1942 Folgendes: „Merkwürdig, ich kann in diesem Klima nicht atmen. Die Luft ist völlig geruchlos, morgens und abends gleich, im Haus wie im Garten. Und es gibt keine Jahreszeiten.“ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 50.

³¹⁹ Bohnert, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext, S. 163.

³²⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 12. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 9. August 1941.

³²¹ Ebd., S. 116. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 27. Juli 1942.

³²² Brecht, Bertolt: *Deutschland, du Blondes, Bleiches*. In: Werke. Gedichte 3. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag. S. 171-172, hier: S. 171.

³²³ Ebd., S. 172.

gebuch: „Wie mich dieses Deutschland langweilt! [...] [E]in verfetteter Mittelstand und eine matte Intellektuelle! Bleibt: Amerika!“³²⁴

Dass in der deutschen Phantasie von Brecht und seinen Zeitgenossen entworfene „Amerika“ der frühen Jahre des 20. Jahrhunderts glich einem pulsierenden Land und versprach durchaus eine aufregende Alternative zu ihrem eigenen Heimatland.³²⁵ Die Vorstellung wurde geprägt durch die Zeitungsberichte der 20er und 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, in denen „Amerika den Europäern meist unkritisch als das ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘ vorgestellt“³²⁶ wurde, in dem „wirtschaftliche Prosperität zu beispiellosem Wohlstand und einem blühenden Kulturleben geführt habe.“³²⁷ Vor diesem Hintergrund war ‚Amerika‘ für Brecht und seine Zeitgenossen mehr als ein geographischer Ort, denn für sie verkörperte jenes Land eine moderne Lebens- und Erfahrungsweise.³²⁸ Dargestellt wird der Handlungsort Amerika auch in Brechts Werken *Im Dickicht der Städte* (1921)³²⁹, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1928)³³⁰, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930)³³¹, *Der Flug der Lindberghs* (1929)³³², *Der Brotladen* (1923)³³³. Charakteristisch erscheint in den frühen Werken die Darstellung Amerikas als Land der unbegrenzten Möglichkeiten und als Land der Freiheit. Einer der Protagonisten, Kalle, berichtet im achten Gespräch der *Flüchtlingsgespräche* (1961): „Ich hab mich für Amerika begeistert, wie ich das [Gerede von Freiheit] gehört hab, und hab Amerikaner werden wollen oder wenigstens hinkommen in diese Freiheit.“³³⁴ Brecht konnte jedoch zu Beginn des amerikanischen Exils die künstlerische Freiheit nicht vollends genießen - die Gründe dafür waren vielfältig. Es waren sowohl der plötzliche Tod von Margarete Steffin als auch die Schwie-

³²⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 1, S. 121. Eintrag von Bertolt Brecht in sein Tagebuch am 18. Juni 1920.

³²⁵ Vgl. Schäfer, Jürgen: Brecht und Amerika, S. 203.

³²⁶ Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen, S. 11.

³²⁷ Ebd., S. 11 f.

³²⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 3.

³²⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Im Dickicht der Städte*. In: Werke. Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 437-497.

³³⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: Werke. Stücke 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 333-392.

³³¹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. In: Werke. Stücke 3. Bearbeitet von Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 127-234.

³³² Vgl. Brecht, Bertolt: *Der Flug der Lindberghs*. In: Werke. Stücke 3. Bearbeitet von Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 7-24.

³³³ Vgl. Brecht, Bertolt: *Der Brotladen*. In: Werke. Stücke 10. Teil 1. Bearbeitet von Günter Glaeser. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 565-659.

³³⁴ Brecht, Bertolt: *Flüchtlingsgespräche*. In: Werke. Prosa 3. Bearbeitet von Jan Kopf unter Mitarbeit von Michael Duchardt, Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1995. S. 195-327, hier: S. 253.

rigkeiten der beruflichen Integration, die damit verbundenen finanziellen Sorgen, die in den ersten Wochen zu einer kritischen Beurteilung des amerikanischen Exillandes führten. Auf künstlerischer Ebene lässt sich erkennen, dass Brecht im ersten Jahr des amerikanischen Exils das Schreiben von Theaterstücken vernachlässigte und er berichtet Karl Korsch kurz nach seiner Ankunft in den USA in einem Brief „ich schreibe nicht mehr geordnet, es ist viel los.“³³⁵ Brecht widmete sich in den ersten Monaten des amerikanischen Exils dem Schreiben von Gedichten und Filmentwürfen. In seinen Gedichten ist auffällig, dass die vormals großen politischen Themen gewichen sind und stattdessen die alltäglichen Begebenheiten des Exils sowie die Beschreibungen der Natur in dem neuen Land in den Vordergrund getreten sind. Seine Lyrik wird zum Ausdruck des Persönlichen und er verarbeitet darin seine Erfahrungen mit seiner neuen Umgebung. Es lässt sich erkennen, dass die nationalsozialistische Machtergreifung für Brecht zu einem Bruch wurde, der sich auf sein künstlerisches Schaffen auswirkte und die individuellen Lebensgewohnheiten nachhaltig prägte. Vor diesem Hintergrund sind seine autobiographischen Aufzeichnungen über das amerikanische Exil als Konglomerat persönlicher Beobachtungen und Erinnerungen zu betrachten.

Doch im Sommer 1942 gibt es Anzeichen, dass Brecht die neue Umgebung akzeptiert und er verzeichnete am 14. August 1942 im *Arbeitsjournal*: „Eigentlich zum erstenmal fühle ich mich halbwegs wohl hier heute.“³³⁶ Während Los Angeles in den ersten Wochen des Exils zum Ausdruck einer verlorenen Heimat wird, verdeutlichen Brechts autobiographische Schriften in den nachfolgenden Jahren, dass die kalifornische Metropole vorübergehend zu einer neu gefundenen Heimat wird.

Es sind die in den autobiographischen Dokumenten enthaltenen Schilderungen, die verdeutlichen, dass der Prozess der Eingewöhnung in eine neue Lebenswelt ein langer und mühsamer Weg ist, der von den Aufnahmebedingungen des Gastgeberlandes und den persönlichen Umständen abhängt. Die anfänglichen Schwierigkeiten und die finanzielle Unsicherheit schwinden in den nachfolgenden Jahren, so dass auch die Klagen über das Gastland in seinen autobiographischen Dokumenten nicht mehr zum Ausdruck kommen. Brechts autobiographische Aufzeichnungen verdeutlichen, dass die zuvor als fremdartig empfundenen Gegebenheiten alltäglich werden. Zwar ist eine

³³⁵ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch aus Hollywood.

³³⁶ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 120. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 14. August 1942.

emotionale Annäherung an Amerika nicht erkennbar, hingegen aber ein Überwinden der Fremde. Ihm erscheint die Weite des Landes weiterhin im Alltag problematisch und er berichtet Karl Korsch gegen Ende seiner amerikanischen Exilzeit, er habe „die amerikanischen Distanzen [...] in den letzten Wochen besonders verflucht [...]“.³³⁷ Durchweg blieb seine Aufmerksamkeit auf Deutschland gerichtet: auf das Land, aus dem er zwar fliehen musste, an das er sich jedoch als Künstler noch stark verbunden fühlte und in das er nach dem Sturz Hitlers wieder zurückkehren wollte. Doch auch die Heimat war für Brecht zu einer Fremde geworden, denn auch sein Heimatland hatte sich infolge des Krieges verändert. Es zeigt sich, dass durch das Hitlerregime sein Leben fremdbestimmt worden war; seine autobiographischen Aufzeichnungen illustrieren geradezu den Konflikt zwischen Fremdsein und Heimat, zwischen Flucht und Heimkehr. Die Vielschichtigkeit der Aussagen und die Perspektiven der Lebensbeschreibungen geben Grund zum Anlass, dass Brecht sich nicht fortwährend in den USA unwohl fühlte: Sie lassen stattdessen eine Neupositionierung auf geographischer und emotionaler Ebene erkennen. Dennoch fühlte sich Brecht - ganz im Gegensatz zu James Joyce (1882-1941), Ernest Hemingway (1899-1961), Ezra Loomis Pound (1885-1972) und anderen berühmten ausgewanderten Autoren des 20. Jahrhunderts - als ein Verbannter wider Willen.³³⁸

b) Kindheit und Jugend im Exil: Zur Akkulturation von Barbara und Stefan Brecht

Mit der Weiterentwicklung des exilwissenschaftlichen Akkulturationsparadigmas wurde bewirkt, dass auch die zweite Generation der Exilanten in das Blickfeld der Literatur- und Kulturwissenschaften gerieten. Innerhalb der germanistischen Akkulturationsforschung leisteten insbesondere die Studien von Robert Krause und Sabina Becker wichtige Beiträge, da in ihren Abhandlungen die zweite Generation eine besondere Aufmerksamkeit erfährt und damit ein vertiefter Einblick in die Exilsituation von

³³⁷ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (12).

³³⁸ Vgl. Jesse, Horst: Brecht im Exil, S. 7 f.

Kindern gewährt wurde.³³⁹ Robert Krause ist es gelungen, anhand autobiographischer Dokumente die einzelnen Prozesse der Akkulturation von Exilanten der zweiten Generation nachzuzeichnen, und damit lebensgeschichtlich zu verorten.³⁴⁰ Weitere Studien zu den Akkulturationsbedingungen der zweiten Generation verdeutlichten, dass die im Exil verbrachte Kindheit und Jugend zwar von speziellen Erfahrungen geprägt war, doch zugleich auch „produktive, kreative Lebensentwürfe“³⁴¹ mit sich brachte, so dass die Erfahrungen des Exils von den Betroffenen in der nachträglichen Betrachtung durchaus auch als Bereicherung bewertet wurden.³⁴² Dennoch sind die im Exil verbrachte Kindheit und Jugend als komplexe Entwicklungsprozesse im Leben der betroffenen Menschen zu betrachten, die gesondert und vor allem individuell betrachtet werden müssen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie die Kinder von Bertolt Brecht – Barbara (1930-) und Stefan Brecht (1924-2009) – die Erfahrung von Ausgrenzung, Verfolgung und Entwurzelung individuell verarbeitet haben. Zugleich soll im Folgenden aber auch der Frage nachgegangen werden, welchen Einfluss die weiteren Mitglieder der Familie Brecht auf den Akkulturationsprozess des Künstlers ausübten. Denn obwohl sich Brecht in erster Linie aus künstlerischen Gründen für einen Exilaufenthalt in den USA entschied, so war er stets um das Wohlergehen von seinen Kindern und seiner Ehefrau besorgt. Innerhalb der Exilforschung wurde die Akkulturation von Barbara und Stefan Brecht bisher noch nicht umfassend sondiert. Zwar findet die Exilsituation von Brechts Kindern in den Biographien von Klaus Völker und Werner Mittenzwei Erwähnung, doch dienen in erster Linie die Gedichte und autobiographischen Aufzeichnungen ihres Vaters als Anhaltspunkte für die Bewertung.³⁴³ Im Folgenden sollen jedoch nicht die Bedingungen des Exils aus Sichtweise ihres Vaters gedeutet werden, sondern der Frage nachgegangen werden, wie die Kinder selbst ihre Erfahrungen des Exils geschildert und verarbeitet haben. Auf Grundlage von bislang unveröffentlichten Schriften soll herausgestellt werden, inwiefern die autobiographischen Aufzeichnungen Einblicke in die Akkulturationsprozesse von Barbara und Ste-

³³⁹ Vgl. Becker, Sabina/Krause, Robert (Hrsg.): Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. dens. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010 und Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde.

³⁴⁰ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde.

³⁴¹ Hansen-Schaberg, Inge: Vorwort. In: Exilforschung 24 (2006). S. 9-13, hier: S. 9.

³⁴² Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde.

³⁴³ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht und Völker, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München [u.a.]: Hanser 1976.

fan Brecht gewähren, und damit als unverzichtbare Quellen für die Exilforschung zu gelten haben.

Betrachtet man die Lebensläufe von Barbara und Stefan Brecht, so fällt zunächst auf, dass beide einen Großteil ihrer ersten Lebensjahre im Exil verbracht haben. Als Bertolt Brecht sich 1933 dazu entschied, aus dem nationalsozialistischen Deutschland zu fliehen, war Stefan Brecht erst neun Jahre alt, seine Schwester Barbara hingegen erst drei Jahre alt und sie gesteht, sich an die Flucht aus ihrem Heimatland nicht mehr erinnern zu können:

Ich war damals drei Jahre alt, wie sollte ich mich da an etwas erinnern können. Aber durch Erzählungen weiß ich genau über die Vorgänge Bescheid: Es war unmittelbar nach dem Reichstagsbrand.³⁴⁴

In den nachfolgenden Jahren verbringt Bertolt Brecht mit seiner Familie mehrere Jahre im europäischen Exil: Kurz nach dem Reichstagsbrand flüchteten sie zunächst nach Prag und Wien, halten sich kurz in der Schweiz und in Paris auf, bevor das fast sechsjährige dänische Exil auf der Insel Fünen in der Nähe von Svendborg begann.³⁴⁵ Angesichts der Tatsache, dass sich in Dänemark die Naziagenten durchaus frei bewegen konnten und die dänische Regierung den Forderungen der Nationalsozialisten nach Deportation der Exilanten immer weniger entziehen konnte, zog Brecht mit seiner Familie im April 1939 nach Schweden und verbrachte dort ein weiteres Jahr.³⁴⁶ Hitlers Überfall auf Dänemark und Norwegen im Mai 1940 zwang die Brechts dazu, zunächst nach Finnland und schließlich in die USA zu flüchten.³⁴⁷ Brecht selbst konnte dem ständigen Wechsel des Wohnortes durchaus etwas Positives abgewinnen und verzeichnete in seinem Tagebuch dazu Folgendes:

Dieses Länderwechseln hatte nichts so Befremdliches, als man denken könnte. Es besaß einen klaren Grund in den Eroberungen unsrer Landsleute und erfolgte in einer Welt mit erleichterten Kommunikationen. Wir waren nicht wohlhabend, jedoch auch nicht mittellos. Und wir fanden überall Freunde. Ein junger Mensch,

³⁴⁴ Brecht-Schall, Barbara: Im Gespräch, S. 13.

³⁴⁵ Vgl. Berg, Günter/Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1998 (Sammlung Metzler, 310), S. 28 ff.

³⁴⁶ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 22.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 22 f.

der nacheinander drei Sprachen zu lernen hat, lernt die Sprache als ein Mittel, sich auszudrücken, kennen, nicht nur als unmittelbaren Aus[druck].³⁴⁸

Aus künstlerischer Perspektive war sich Brecht bewusst, seine Arbeit nur im Ausland fortsetzen zu können. Dennoch war Brecht durchaus darum besorgt, dass seine Kinder unter dem fortwährenden Wechsel des Wohnortes die schulische Ausbildung nicht versäumten und er erkundigte sich in einem Brief aus Frankreich im September 1933: „Wer lernt mit Steff weiter Dänisch?“³⁴⁹ Alfred Döblin teilte er mit, beruhigt darüber zu sein, dass Stefan in Svendborg „eine sehr gute dänische Schule“³⁵⁰ besucht. Die erwähnten Überlegungen von Brecht hinsichtlich der Auswirkungen des Exils auf die Weiterentwicklung der Kinder lassen sich in ein komplexes Gefüge an Exilerfahrungen einordnen und sind symptomatisch für die Bedenken der Eltern gegenüber den Kindern. So hinterfragte auch Anna Seghers (1900-1983), die mit ihren Kindern während der Kriegsjahre in Frankreich und Mexiko verweilte, die Auswirkungen des Exils auf die Entwicklungsprozesse der Heranwachsenden. Seghers setzt sich in dem Aufsatz *Frauen und Kinder in der Emigration* (1936/39) mit der Frage auseinander, ob man „dem jungen Kind alle Spannungen der Emigration zumuten [soll]?“³⁵¹ Ausdrücklich bejahte sie die gestellte Frage und gelangt zu der Auffassung, dass Kinder mit der Exilsituation besser umgehen können, wenn ihnen die Eltern dabei helfen. Zudem betont sie, dass die Kinder in der Fremde „zunächst wieder zu gewöhnlichen Schulkindern“³⁵² werden sollten und wieder das „alltägliche Kinderleben“³⁵³ erfahren sollten. Trotz einschneidender Veränderungen im Leben der Kinder bedeutete das Exil oftmals auch eine Erweiterung der Kompetenzen, wie im Folgenden anhand von Barbara und Stefan Brecht verdeutlicht werden soll.

In besonderer Weise trug das Leben im Ausland dazu bei, dass sich die Kinder der Brechts die Sprachen des jeweiligen Exillandes aneignen und ihren Horizont erweitern konnten, wie ein Brief von Stefan Brecht an seinen dänischen Freund Gudmund W. Marcussen aus dem Jahr 1940 verdeutlicht, in dem er Folgendes berichtet:

³⁴⁸ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 354. Autobiographische Notiz aus dem Jahr 1943.

³⁴⁹ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 1, S. 386. Bertolt Brecht in einem Brief an Helene Weigel, verfasst Mitte/Ende September 1933 in Sanary.

³⁵⁰ Ebd., S. 411. Bertolt Brecht in einem Brief an Alfred Döblin, verfasst Ende Januar 1934 in Svendborg.

³⁵¹ Seghers, Anna: *Frauen und Kinder in der Emigration*. In: Anna Seghers-Wieland Herzfelde. Ein Briefwechsel 1939-1946. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1985. S. 112-126, hier: S. 120.

³⁵² Ebd., S. 122.

³⁵³ Ebd.

Ich habe ein Jahr lang in Schweden gewohnt. Ich ging dort zur Schule und lernte ganz gut Schwedisch. In Schwedisch mündlich (Literatur und sowas) war ich der Beste, aber mit der Orthographie ging es weniger gut. [...] Ich kann jetzt Englisch genau (?) so gut lesen wie Dänisch, Deutsch oder Schwedisch. [...] Ich habe eine Menge Belletristik gelesen, besonders im letzten halben Jahr und besonders auf Englisch. [...] Wir werden in die USA fahren, aber ich weiß nicht, wann. Ich hoffe aber, daß es bald geschieht.³⁵⁴

Von Seiten der Exilforschung wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich die zweite Generation oftmals schneller in das Gastland integrierte.³⁵⁵ Im Gegensatz zu den Eltern waren die Kinder durch die Schule oder ihre Ausbildung viel stärker in das jeweilige Exilland integriert und mussten sich den dortigen Bedingungen – freiwillig oder unfreiwillig – anpassen.³⁵⁶ Bertolt Brecht verdeutlicht in seinen Korrespondenzen stets, dass sich seine Kinder bereits nach kurzer Zeit an die Situation des amerikanischen Exils angepasst haben. In einem Brief, den Brecht nur wenige Monate nach der Ankunft in Kalifornien schrieb, berichtet er Karl Korsch Folgendes:

der family geht es ganz gut. steff lernte autofahren, er fährt aber zu schnell und ich habe auch mühe, ihn von einer allzu soziologischen bearbeitung seiner aufsatzthemen zurückzuhalten. ich glaube, er wird Ihnen gefallen, im ganzen. barbara studiert sex apeal und hält es literarisch beim SUPERMAN.³⁵⁷

Dass sich die Kinder der Brechts an die amerikanische Lebenssituation anpassten und scheinbar keine Probleme damit hatten, wird in einem weiteren Brief von Brecht, den er im Oktober 1942 an Karl Korsch schrieb, erneut deutlich. Brecht verkündet, dass „steff chemie [studiert]“³⁵⁸ und „einen 1928 ford [fährt]“³⁵⁹. Von seiner Tochter Barbara berichtet Brecht im gleichen Brief, sie sei „auf der junior high, was immer das bedeuten mag“³⁶⁰. Helene Weigel berichtet in einem Brief an Karl Korsch im Jahr 1945 „Barbara wird Ihnen Spass machen, sie ist mit der Imitation eines ‚american girls‘ weit

³⁵⁴ Zitiert nach: Pinkert, Ernst-Ullrich: Svendborg – Timbuktu. Stefan Brecht, ein Teenager im Exil. In: Brechts Söhne. Topographie, Biographie, Werk. Hrsg. v. Wolfgang Conrad, Erich Unglaub und dems. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2008. S. 61-83, hier: S. 69.

³⁵⁵ Vgl. Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde.

³⁵⁶ Vgl. Hansen-Schaberg, Inge: „Exil als Chance“. Voraussetzungen und Bedingungen der Integration und Akkulturation. In: Exilforschung 24 (2006). S. 183-197.

³⁵⁷ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im November 1941 in Santa Monica. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (3).

³⁵⁸ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im Oktober 1942 in Santa Monica. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (4).

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd.



gekommen [...]“³⁶¹, doch gesteht sie zugleich „ich bin nicht immer sehr gluecklich damit [...]“³⁶² und lässt damit Vorbehalte gegen die Amerikanisierung erkennen.

Die Bekenntnisse von Bertolt Brecht und Helene Weigel vermitteln den Eindruck, dass ihre Tochter anscheinend mit der Situation in den USA sehr gut zurecht kam – dennoch gab Barbara im Nachhinein selbst zu, dass ihr der ständige Ortswechsel durchaus Probleme bereitete, sie stets neuen Schwierigkeiten ausgesetzt war und sie berichtet rückblickend Folgendes: „Ich habe dadurch die Gabe verloren, mir leicht Freunde zu gewinnen. Ich hab nur wenig Leute, die ich als Freunde wirklich empfinde. Das Exil wurde zu oft gewechselt.“³⁶³ Die von Barbara Brecht in den letzten Lebensjahren vorgenommenen Aussagen zu den Lebensbedingungen in den USA stehen im Gegensatz zu den Auffassungen ihrer Eltern und werfen ein anderes Licht auf die Bewältigung der Exilsituation. Für die damals 11-jährige Barbara Brecht schien die Eingewöhnung in die amerikanische Gesellschaft nicht einfach gewesen zu sein und so gestand sie, nach mehreren Jahren im Exil: „[i]ch hatte keine Freundinnen mehr.“³⁶⁴ Brechts Tochter, die zunächst die Santa Monica Junior High, dann die Beverly Hills Junior High und danach die Beverly Hills High School besuchte, berichtet, in der Schule ausgegrenzt worden zu sein: „Diese Diskriminierung setzte [...] ein [...] als der Krieg dann lief. [...] [D]a haben sie mich beschimpft als Jude und als Nazi.“³⁶⁵ Zudem gesteht sie, dass sie von ihren Klassenkameradinnen lediglich als „Ausländer und Fremde“³⁶⁶ wahrgenommen wurde. Trotz der schwierigen Situation verbrachte Barbara Brecht prägende Jahre im amerikanischen Exil und man gewinnt aus ihren Schilderungen den Eindruck, dass ihr der Weggang aus den USA schwer fiel; doch folgte sie ihren Eltern nach Europa, denn mit 17 Jahren war sie für ein eigenständiges Leben in den USA noch zu jung. Dem amerikanischen Autor Ferdinand Reyher (1891-1967) berichtet sie, dass sie nach Europa zurückkehren musste und sie gesteht ihm: „I had to land in Zürich“³⁶⁷. Die von Barbara Brecht an Ferdinand Reyher verschickten Schriftstücke, die

³⁶¹ Weigel, Helene: Brief an Karl Korsch verfasst am 20. April 1945. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (18).

³⁶² Ebd.

³⁶³ Brecht-Schall, Barbara: Im Gespräch, S. 9.

³⁶⁴ Ebd., S. 23.

³⁶⁵ Ebd., S. 27.

³⁶⁶ Ebd., S. 38 f.

³⁶⁷ Brecht, Barbara: Schreiben an Ferdinand Reyher 1947-1948. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (37-46).

sich in den Archivbeständen der Harvard-Universität befinden, sind von der Forschung bisher noch nicht vollends entdeckt worden.³⁶⁸ Das Besondere an den Texten ist, dass sie eine Mischung aus Brief und Gedicht darstellen. Auf inhaltlicher Ebene berichtet sie über zeitaktuelle sowie persönliche Geschehnisse und erwähnt ihren Namen sowie den von Ferdinand Reyher in der Anrede. Die Form der Schriften erinnert jedoch an Gedichte, die in Strophen eingeteilt sind und mit einem Versreim versehen sind.

Vermutlich begann Barbara Brecht während des amerikanischen Exils mit dem Schreiben von Gedichten und so berichtet Brecht in einem Brief an Karl Korsch „barbara [...] hat 3 gedichte geschrieben, humoristisches, was den schock milderte.“³⁶⁹

Barbara Brecht hat auf Fragen nach den Gedichten lediglich ausweichend geantwortet und bemerkte in einem Interview:

Alle Backfische schreiben Gedichte, würde ich sagen. Ich weiß nicht, ob heute noch, aber ich würde es vermuten. Ich habe es dann nicht weitergemacht, weil ich die Sprache verloren hatte. In Englisch hatte ich damit keine Probleme, aber in Deutsch schon.³⁷⁰

Die an Ferdinand Reyher verfassten Gedichte sind im Zeitraum von 1947 bis 1948 entstanden und umfassen die letzte Phase des amerikanischen Exils sowie die Übersiedlung der Familie Brecht nach Europa. In den Schriften kommen die Gedanken eines Teenagers zum Ausdruck, der wehmütig an die Zeit in Amerika denkt, sich gleichzeitig von der Jugend verabschiedet und so schreibt sie: „Farewell oh careless youth / Farewell oh careless life“³⁷¹. Die auf Englisch verfassten Schriften an Ferdinand Reyher lassen nicht nur erkennen, dass sie über sehr gute Sprachkenntnisse des Exilandes verfügte und auch mit der Alltagssprache sowie mit Redewendungen bestens vertraut war, sondern auch Sprachmischungen verwendete, so dass eine spezifische interkulturelle Ausdrucksweise erkennbar ist und an einer Stelle schreibt Barbara Brecht: „And it is very hard to find a rhyme um es abzurunden / I’m giving english

³⁶⁸ Vgl. ebd.

³⁶⁹ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (9).

³⁷⁰ Brecht-Schall, Barbara: Im Gespräch, S. 81.

³⁷¹ Brecht, Barbara: Schreiben an Ferdinand Reyher 1947-1948. Der zitierte Brief wurde am 29. September 1947 verfasst.

lessons to a long suffering man.“³⁷² Der Ausspruch vermittelt den Eindruck, dass Barbara Brecht ihre Sprachkompetenzen in der englischen Sprachen bei ihrer Rückkehr in Europa offenbar hilfreich einsetzte. Was aus den Aufzeichnungen von Barbara Brecht ebenso ersichtlich wird, ist die Tatsache, dass sie vor der Abreise aus den USA keine konkreten Vorstellungen darüber hatte, wie das Leben für sie in Europa tatsächlich sein wird und so fragte sie Ferdinand Reyher „Is Europe as bad of as they say“? Stefan Brecht, der nach dem Krieg für einige Zeit in Paris verweilte, berichtet Lion Feuchtwanger aus der französischen Metropole Folgendes:

[...] Ich bin jetzt zwei Monate lang hier gewesen und finde die Verhältnisse ausserordentlich interessant – nicht weils Deutschland ist, sondern weil es eine neue Gesellschaftsform ist. Man kann sich von sowas von den VS lebend gar keine Vorstellung machen.³⁷³

Obwohl Barbara und Stefan Brecht über die deutsche Staatsbürgerschaft verfügten, hatten beide keinen Bezug zu ihrem Heimatland – sie waren bei der Flucht aus Deutschland in einem frühen Kindesalter und verbrachten den Großteil ihre Jugend im Exil, das sie nachhaltig prägte. Fortwährend setzte sich auch Bertolt Brecht mit den Bedingungen des Exils für seine Kinder auseinander und er schreibt 1943:

Mein Sohn, so jung er ist, erst neunzehn Jahre zählend, hat doch schon viele Länder gesehen, und das nicht als Tourist. Er ist in Berlin geboren, einer Stadt, deren er sich, wie er behauptet, gut erinnert; er wird sie nicht mehr zu Gesicht bekommen, auch wenn er dahin zurückkehren sollte. Von Berlin wurde er, als der Anstreicher zur Macht kam, nach der Tschechoslowakei geflogen; von da kam er nach Österreich [...], von da nach der Schweiz, von da nach Dänemark. [...] Je ein Jahr wohnten wir dann in Schweden und Finnland, und am Ende fuhren wir über Sibirien und den Pazifischen Ozean nach Kalifornien.³⁷⁴

Doch im Jahr 1944 entschied sich Stefan Brecht dazu, amerikanischer Staatsbürger zu werden und somit dauerhaft in den USA zu bleiben – es zeigt sich, dass die zweite Generation mitunter im Exilland eine neue Heimat fand.

Auch Stefan Brecht hat die Exilsituation in Gedichten verarbeitet und so berichtet er über die ersten Eindrücke in den USA Folgendes: „der erste Tag / in Hollywood, / da

³⁷² Ebd.

³⁷³ Brecht, Stefan: Brief an Lion Feuchtwanger aus Paris. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-11.

³⁷⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 354. Autobiographische Notiz aus dem Jahr 1943.

uns Granach die Stadt abends zeigte³⁷⁵. Stefan Brechts Gedichte lassen lyrische Impressionen aus der Zeit des Exils erkennen und bringen das bewusste Gefühl zum Ausdruck, amerikanischer Staatsbürger zu sein:

Heute oder gestern, denn es ist halb
sechs am Morgen, schrieb ich mein
erstes Gedicht nicht nur auf Englisch,
sondern auch als Amerikaner [...].³⁷⁶

Stefan Brecht hat Zeit seines Lebens in deutscher und englischer Sprache Gedichte verfasst.³⁷⁷ Erstmals erschien im Jahr 1968 ein kurzes Gedicht von ihm in einer lokalen Tageszeitung in Detroit.³⁷⁸ Eine erste Sammlung von englischsprachigen Gedichten wurde unter dem Titel *Poems* im Jahr 1978 publiziert.³⁷⁹ Nach Ansicht von Erich Unglaub sind die darin enthaltenen Gedichte stark geprägt worden „von der amerikanischen Beat-Poetry“³⁸⁰ und sie „drücken das Lebensgefühl der fünfziger und frühen sechziger Jahre aus“³⁸¹. Im Jahr 1981 veröffentlichte Stefan Brecht eine Reihe von deutschsprachigen Gedichten, die eine „Orientierung an der amerikanischen Literatur der Nachkriegszeit“³⁸² erkennen lassen und „die Gefahr des Verlusts der deutschen Sprache als poetisches Ausdrucksmittel“³⁸³ thematisieren.

Somit ist es Stefan Brecht gelungen, die besonderen Umstände seiner im Exil verbrachten Kindheit auch in seinen Gedichten zu verarbeiten. Durch die sprachlichen Kompetenzen, sich in der Muttersprache und der Sprache des Exillandes zu artikulieren, besaß er die Möglichkeit, in beiden Sprachen Gedichte zu verfassen. Durch die sprachlichen Fähigkeiten gelang es ihm, einen größeren Rezipientenkreis zu erschließen, denn seine englischen Gedichte finden auch Aufnahme in amerikanischen Anthologien.³⁸⁴

³⁷⁵ Brecht, Stefan: Gedichte. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1981, S. 26.

³⁷⁶ Ebd., S. 36.

³⁷⁷ Vgl. Unglaub, Erich: Stefan Brecht in Amerika, S. 90.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Vgl. Brecht, Stefan: *Poems*. San Francisco: City Lights Books 1978 (Pocket poets series, 36).

³⁸⁰ Unglaub, Erich: Stefan Brecht in Amerika, S. 90.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd., S. 91.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 94.

Doch während das Exil für Stefan Brecht durchaus eine persönliche Weiterentwicklung bedeutete und er sich für einen dauerhaften Wohnsitz in den USA entschied, war die Rückkehr nach Europa für Barbara Brecht besonders schwierig, da sie damit wieder einem erneuten Akkulturationsprozess – letztlich in ihrem Geburtsland – ausgesetzt war. Auf die Frage, wie sie nach dem Exil in ihrem Heimatland zurechtkam, antwortet sie Folgendes:

Wir kamen 1948 zurück – über die Schweiz. Mein Vater ist – nach den Querelen mit dem McCarthy-Ausschuß – zurückgefliegen, und wir sind mit dem Schiff gefahren. Ich hatte Riesenheimweh nach Amerika. Ein Jahr bin ich dann in der Schweiz geblieben. Auch, um mein Abitur zu machen – und zwar auf einer Packschule.³⁸⁵

Auf der sogenannten „Packschule“ wurde ihr innerhalb kürzester Zeit das für ein Abitur erforderliche Wissen vermittelt, was für sie besonders schwierig war, da sie bedingt durch die langjährigen Exilaufenthalte „noch nicht richtig Deutsch konnte.“³⁸⁶ Somit hatte sie auch in der Schule anfangs wieder Schwierigkeiten und musste sich an die neue Situation erst gewöhnen:

Ich hab den Lehrer zum Beispiel immer mit „du“ angesprochen, weil ich das aus dem Englisch-Amerikanischen ja nicht anders kannte. Außerdem hab ich die Schule viel geschwänzt.³⁸⁷

In den kurz nach der Ankunft in der Schweiz verfassten Schriften an Ferdinand Reyher gesteht sie, dass sie sich dort verloren fühlt, was sie allerdings nicht auf die Gastfreundlichkeit des Aufnahmelandes zurückführt, wie die folgenden Zeilen verdeutlichen: „The Swiss are very nice / And very polite / But somehow it isnt right“³⁸⁸. Es fehlte ihr eher an einer vertrauten Umgebung und an vertrauten Personen, wie die folgenden Zeilen verdeutlichen:

My Brother goes to Paris France
„Erstwile the land of song and dance“

³⁸⁵ Brecht-Schall, Barbara: Im Gespräch, S. 12.

³⁸⁶ Ebd., S. 49.

³⁸⁷ Ebd., S. 12.

³⁸⁸ Brecht, Barbara: Schreiben an Ferdinand Reyher 1947-1948.

Marianne Kortner goes to Berlin
But I'm stuck here and aint it a sin
On every side of the mountains high
Just over beyond the end of the sky
Are plenty of lands where people are free
To enjoy themselves, everybody but me.³⁸⁹

Es lässt sich erkennen, dass eine erfolgreiche Akkulturation, wie Barbara Brecht sie durchlebte, dazu führen kann, dass das eigene Heimatland zur Fremde wird und der Prozess der Eingewöhnung auf beruflicher, sprachlicher und gesellschaftlicher Ebene wieder von vorne beginnt. Barbara Brecht durchlebte durch die vielfältigen Exilstationen ihrer Eltern den Verlust von Freunden und des sozialen Umfeldes, doch gelang es ihr, wieder in Deutschland Wurzeln zu fassen. Für ihren Bruder Stefan Brecht kam eine Rückkehr in das Heimatland nicht in Frage – er wurde in Deutschland zu einem Besucher und schuf sich in den USA sein eigenes Leben. Es zeigt sich, dass das Exil für beide Kinder eine persönliche Weiterentwicklung und eine Erweiterung der sprachlichen Kompetenzen bedeutete. Das Leben in unterschiedlichen Ländern prägte ihre Kindheit und verschaffte ihnen Stoff für ihre lyrischen Arbeiten, machte sie mit Kulturen vertraut, die ihnen vorher fremd waren.

c) Helene Weigel und das Exil in den USA: Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung

In den vergangenen Jahren gerieten innerhalb der Exilforschung auch die exilierten Ehefrauen verstärkt in den Fokus der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Akkulturationsprozessen. Die Erforschung der genderspezifischen Akkulturation wurde insbesondere von der feministischen Literaturwissenschaft sowie weiterer Fachdisziplinen, von denen die Kunst- und Geschichtswissenschaften sowie Sozialwissenschaften stellvertretend erwähnt werden sollen, angeregt.³⁹⁰ So wurden in den vergangenen Jahren aus historisch-philologischer Perspektive anhand der Lebensläufe die biographischen Ereignisse von Frauen im Exil rekonstruiert.³⁹¹ Darüber hinaus hat die Analyse von literarischen Texten und Autobiographien dazu beigetragen, dass explizit feministische

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Vgl. Rotermund, Erwin/Winckler, Lutz: Vorwort. In: Exilforschung 11 (1993). S. 7-11, hier: S. 7.

³⁹¹ Vgl. Rotermund, Erwin/Winckler, Lutz: Vorwort, S. 7.

Fragestellungen beantwortet werden konnten und die spezifischen Überlebensmuster von Frauen im Exil sichtbar wurden.³⁹² Es konnte verdeutlicht werden, dass sich die weiblichen Lebensgeschichten grundsätzlich von denen männlicher unterscheiden, denn in den autobiographischen Aufzeichnungen von Frauen im Exil kommt in besonderer Weise zum Ausdruck, dass ihre Rolle als Mutter und Helferin in schwierigen Zeiten versehen sind mit „Versuche[n] einer pragmatischen Verteidigung weiblicher Emanzipation“³⁹³. Vor diesem Hintergrund musste sich ein Großteil der exilierten Frauen zunächst der Versorgung der Familie widmen und dennoch gelang es vielen Ehefrauen, ihren beruflichen Werdegang fortzusetzen.³⁹⁴ Oftmals garantierten die Ehefrauen das materielle Überleben im Exil und nicht selten haben sie durch ihren Verdienst dazu beigetragen, dass die Ehemänner ihre künstlerischen oder wissenschaftlichen Tätigkeiten weiterhin im Exil ausführen konnten, wie der Autor Alfred Kantorowicz (1899-1979) in seinen Schilderungen über das Exil verdeutlicht:

Lassen wir beiseite, wie wir uns teils mit Artikeln für die Emigrantenpresse, zuweil auch für Zeitschriften [...] beziehungsweise, das gilt ganz allgemein für unsere Frauen, durch Abschreibearbeiten, Näharbeiten oder Haushaltshilfe, von Monat zu Monat kärglich durchbrachten.³⁹⁵

Die autobiographischen Schilderungen über das Exil verdeutlichen, dass die Exilantinnen in vielen Fällen berufliche Veränderungen vornahmen, um so ihrer Familie das materielle Überleben im Exil zu ermöglichen und damit ein enormes Potential an Pragmatismus, Flexibilität und Anpassungsfähigkeit bewiesen haben.³⁹⁶ Die exilierten Frauen ließen sich auch trotz ihrer Berufsausbildung nicht daran hindern, in neuen Bereichen zu arbeiten, wie auch der Autor Ernest Bornemann (1915-1995) in dem nachfolgenden Zitat hervorhebt:

[Die Frauen verdingten sich] in Berufen, die sie nicht gelernt hatten. Sie mußten lernen, auf dem Gasfeuer in möblierten Zimmer zu kochen. Sie mußten den zweifelnden Mann mit Trost und Hoffnung versorgen – mit einer Hoffnung, die

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Vgl. ebd.

³⁹⁵ Kantorowicz, Alfred: Exil in Frankreich. Merkwürdigkeiten und Denkwürdigkeiten. Bremen: Schünemann 1971 (Geschichte im Buch), S. 57 f.

³⁹⁶ Vgl. Klapdor, Heike: Überlebensstrategie statt Lebensentwurf, S. 24 ff.

sie selbst keineswegs verspürten. Die meisten unserer großen Autoren wären im Exil verreckt, wenn die Frauen sie nicht irgendwie durchgefüttert hätten.³⁹⁷

Es waren die verdienstvollen Leistungen der Frauen im Exil, die oftmals unabhängig von ihren beruflichen Qualifikationen jede Art von Arbeit angenommen haben und die Initiativen ergriffen, um das Leben im Exil für die Kinder und Ehepartner so angenehm wie nur möglich zu gestalten, so dass sie für ihre Familie eine große Unterstützung darstellten. Auch der Theatermann Ernst-Josef Aufricht (1898-1971) lässt in seinen Erinnerungen im Exil den Ehefrauen eine besondere Bedeutung zukommen:

Auch in den kommenden schwierigen Lagen der Emigration waren es die Frauen, die ihre Familien oft vor der äußersten Not bewahrten. [...] Sie packten zu, wo es nötig war, verrichteten alle Arbeit im Haus und in den ausgefallensten Berufen, wenn sie sich anbot und Geld brachte.³⁹⁸

Die von Seiten der Exilforschung vorgenommenen Analysen über die Exilsituation von Frauen verdeutlichte, dass die Ehefrauen oftmals über eine größere Flexibilität verfügten und für sie die Integration in die neue Lebenswelt weniger problematisch verlief.³⁹⁹ Die von den Exilantinnen verfassten persönlichen Schriften, zu denen Briefe, Erinnerungen und Autobiographien gehören, vermitteln den Eindruck, dass Frauen die Exilsituation im alltäglichen Leben pragmatischer bewältigten, über eine größere Anpassungsfähigkeit an das neue Land verfügten und ihnen damit auch innerhalb des Familienverbandes eine besondere Bedeutung zukam.⁴⁰⁰ In besonderer Weise waren es die Frauen, die dazu bereit waren, sich dem Gastland anzupassen, und die fremde Sprache zu erlernen.⁴⁰¹ Dagegen verharrten die Männer, „zumindest die Intellektuellen, voller Zorn und Verzweiflung in der Muttersprache, letztlich voller Vertrauen in die Flexibilität ihrer – zumindest auch intellektuellen – Frauen.“⁴⁰² Die höhere Bereitschaft der Frauen gegenüber den Männern, sich sprachlich anzupassen, wurde von Seiten der Exilforschung in den vergangenen Jahren vielfach diskutiert. So kam man in-

³⁹⁷ Zitiert nach: Klapdor, Heike: Überlebensstrategie statt Lebensentwurf, S. 19.

³⁹⁸ Aufricht, Ernst-Josef: Erzähle, damit du dein Recht erweist. Berlin: Propyläen Verlag 1966, S. 145.

³⁹⁹ Vgl. Becker, Sabina: Zwischen Akkulturation und Enkulturation, S. 114.

⁴⁰⁰ Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 261.

⁴⁰¹ Vgl. Klapdor, Heike: Überlebensstrategie statt Lebensentwurf. Frauen in der Emigration. In: Exilforschung 11 (1993). S. 12-30.

⁴⁰² Ebd., S. 18 f.

nerhalb der Exilforschung zu der Auffassung, dass Frauen durch ihre ökonomische Verantwortung und berufliche Tätigkeit oftmals der Sprache des Gastlandes viel häufiger ausgesetzt waren, notwendigerweise die fremde Sprache zur Ausübung ihres Berufes erlernen mussten – somit durch die damit verbundenen sozialen Kontakte in Berührung mit der Fremdsprache kamen. Dennoch bedeutete der Sprachwechsel für beide Geschlechter auch die Gefahr, die eigene Muttersprache zu verlernen, und einen Teil der nationalen Wurzeln zu verlieren, weil „sprachliche Assimilation [...] zum Identitätsverlust, zur Selbstaufgabe“⁴⁰³ führen kann.

Folgt man den Hinweisen von Barbara Brecht, dann wurde im Hause Brecht sowohl Englisch als auch Deutsch gesprochen und so gesteht die Tochter von Bertolt Brecht: „ich habe es so in Erinnerung, daß die Helli mit mir ein Kauderwelsch sprach aus Englisch und Deutsch, und ich verstand das sehr wohl, aber wollte es nicht sprechen.“⁴⁰⁴

Generell gewinnt man auch bei den Brechts den Eindruck, dass Helene Weigel zu Beginn des amerikanischen Exils diejenige war, die für das häusliche Wohlergehen der Familie gesorgt hat und zur Verbesserung der finanziellen Situation berufliche Tätigkeiten ausgeübt hat, die ihren eigentlichen Qualifikationen nicht entsprachen, wie Barbara Brecht berichtet:

Helli gab eine Weile Sprechunterricht. Papa arbeitete mit verschiedenen Leuten zusammen. Es ist jedoch nicht zu leugnen, daß das Geld knapp war. Helli hat ein Haus mit einem großen Zimmer für Brecht und einem schönen Garten ausfindig gemacht. Aber ich kann mich erinnern, daß die damals nicht allzu teuer waren. Ich glaube, wir zahlten eine Monatsmiete als Ankaufspreis. Es könnte aber auch so gewesen sein, daß Lotte oder Kortner uns Geld zur Verfügung gestellt haben, das wir später abzahlten. Das weiß ich nicht mehr genau. Dann jedenfalls hat Helli Möbel und Geschirr zusammengesammelt.⁴⁰⁵

Aus den zu Beginn der amerikanischen Exilzeit verfassten Briefen von Bertolt Brecht gewinnt man den Eindruck, dass sich seine Ehefrau mit der Situation in den USA gut arrangieren konnte und er berichtet in einem Brief Folgendes: „helli geht es glaube ich

⁴⁰³ Zitiert nach: ebd., S. 19.

⁴⁰⁴ Brecht-Schall, Barbara: Im Gespräch, S. 29.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 22.

gut, sie arbeitet wieder einmal einen kleinen garten um und hat eine kleine aussicht auf eine rolle.⁴⁰⁶

Helene Weigel, die nach ihrer Schauspielausbildung im Jahr 1919 in bedeutenden deutschen und internationalen Theaterstücken auftrat und u.a. Meroe in Heinrich von Kleists (1777-1811) *Penthesilea* (1808)⁴⁰⁷ spielte, als Marie in Georg Büchners (1813-1837) *Woyzeck* (1837)⁴⁰⁸ sowie Pauline Piperkarcka in Gerhart Hauptmanns *Die Ratten* (1911)⁴⁰⁹ auf der Bühne stand und zu deren Repertoire auch Werke von Sophokles (497 v. Chr.-406 v. Chr.), William Shakespeare (1564-1616), Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862), Ibsen, Georg Kaiser (1878-1945) und Ernst Toller (1893-1939) gehörten, spielte im amerikanischen Exil die Rolle der „Nur“-Ehefrau bzw. „Nur“-Mutter.⁴¹⁰ Vor Beginn des amerikanischen Exils spielte sie 1938 das letzte Mal auf der Bühne in Dänemark mit Laienspielern in einer Aufführung von Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937)⁴¹¹ mit.⁴¹² Helene Weigel, die bereits im europäischen Exil eine Unterbrechung ihrer schauspielerischen Laufbahn hinnehmen musste, begeisterte insbesondere ihren Ehemann durch ihre Darbietung in *Die Gewehre der Frau Carrar*, wie er Karl Korsch in einem Brief mitteilt:

helli war besser als je, sie hat nichts eingebuesst durch die pause und war froh drueber. ihr spiel war das beste und reinste, was bisher an epischem theater irgendwo gesehen werden konnte. sie spielte eine andalusische fischerfrau und es war interessant wie der sonstige gegensatz zwischen realistischer und kultivierter spielweise ganz aufgehoben werden konnte.⁴¹³

Während des amerikanischen Exils versuchte Brecht seiner Ehefrau eine Nebenrolle in *Hangmen Also Die* zu verschaffen, doch entschied sich Fritz Lang gegen die Beset-

⁴⁰⁶ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im Oktober 1942 in Santa Monica.

⁴⁰⁷ Vgl. Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*. Hrsg. v. Ulrich Port. Stuttgart: Reclam 2012 (Reclams Universal-Bibliothek, 18968).

⁴⁰⁸ Vgl. Büchner, Georg: *Woyzeck*. Nach der Ed. von Thomas Michael Mayer. Hrsg. v. Burghard Dedner. Stuttgart: Reclam 2008 (Universal-Bibliothek, 18007).

⁴⁰⁹ Vgl. Hauptmann, Gerhart: *Die Ratten*. Hrsg. v. Werner Bellmann. Stuttgart: Reclam 1990 (Universal-Bibliothek; Erläuterungen und Dokumente, 8187).

⁴¹⁰ Vgl. Kebir, Sabine: *Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie*. 2. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag 2000.

⁴¹¹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Die Gewehre der Frau Carrar*. In: *Werke. Stücke 4*. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 305-337.

⁴¹² Vgl. Kebir, Sabine: *Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel*, S. 410 f.

⁴¹³ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch. Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: *Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch*. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (6).

zung der Rolle mit Helene Weigel.⁴¹⁴ Brecht hatte nämlich vorgesehen, in dem Film eine kleine Rolle für Helene Weigel einzuarbeiten, die die Gemüsefrau Dvorak spielen sollte, was wohl auch im Vorfeld mit Lang besprochen war, doch hat dieser – den Angaben von Brecht zufolge – die „strikte Abmachung“⁴¹⁵ gebrochen. Hinzu kommt, dass ein Mitarbeiter von Fritz Lang für die Rolle der Dvorak „einige überflüssige Sätze“⁴¹⁶ in das Drehbuch einfügte und Lang aus diesem Grund die sprachlichen Kompetenzen von Helene Weigel überprüfte. Einer Aufzeichnung von Brecht zufolge machte Lang zunächst „einen flüchtigen Tontest, versprach einen Totaltest, ließ sie darauf warten und arbeiten und drehte dann einfach mit jemand anderm, ohne es auch nur mitzuteilen“⁴¹⁷. Brecht selbst war über das Vorgehen besonders empört, doch hatte er auf die Entscheidung von Lang keinen Einfluss. Dennoch ist es ihr in den USA gelungen, eine stumme Rolle in dem in Hollywood gedrehten Film *Das siebte Kreuz* (1944)⁴¹⁸ zu erhalten.⁴¹⁹

Dennoch lässt es sich nicht abweisen, dass die Exilzeit einen Einschnitt in dem beruflichen Werdegang von Helene Weigel bedeutete und so war sie vor allem für das Wohlergehen der Familie in der Zeit des amerikanischen Exils von zentraler Bedeutung. In den ersten Monaten des amerikanischen Exils schildert sie ihre Situation in einem Brief an ihre Freundin Karin Michaelis. Aus dem Schreiben geht hervor, dass sich ihr Tätigkeitsfeld zwar auf den Haushalt beschränkt, sie dennoch aber Hoffnung auf eine Filmrolle hat, wie der folgende Auszug erkennen lässt:

[I]ch habe viel zu tun, das heisst keine wirkliche Arbeit, aber Haushalt, Leute und Dreck wegputzen. [...] Die Kinder sind gross, Steff geht zur Universität und Barbara ist elf Jahre. Hast Du erfahren, dass Grete bei unserer Durchfahrt in Moskau gestorben ist. Brecht arbeitet viel, versucht zu verkaufen, bis jetzt aber gelingt nichts. Mir erzählen auch alle Leute, dass ich unbedingt und sicher hier etwas zu tun bekommen werde, aber bis jetzt ist nichts los. Es ist es bischen viel geschehen in den Jahren in denen wir uns nicht gesehen haben. Schau, Karinoli, dass Du ein bisschen hierherkommen kannst. Wir haben auch einen Garten, und ich werde Dir ihn gerne zeigen mir dir drin sitzen und tratschen, sicher hat sich

⁴¹⁴ Vgl. Kebir, Sabine: Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel, S. 190 f.

⁴¹⁵ Zitiert nach: Hecht, Werner: Helene Weigel, S. 190.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Zitiert nach: Ebd.

⁴¹⁸ Zinnemann, Fred: Das siebte Kreuz. USA: MGM 1944.

⁴¹⁹ Vgl. Hecht, Werner: Brecht Chronik 1898-1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 743.

kein Mensch drum gekümmert, ob Du schachspielen willst, hast Du alles vergessen?⁴²⁰

Wie der Brief erkennen lässt, beschränkte sich ihre Rolle im amerikanischen Exil auf das häusliche Dasein und stets war sie darum bemüht, den persönlichen Kontakt zu Freunden aufrecht zu erhalten. Auch aus den Korrespondenzen der letzten Exiljahre gewinnt man den Eindruck, dass sie sich nach einer beruflichen Beschäftigung sehnte und wieder den Kontakt zu früheren Weggefährten suchte, wie aus einem Brief an Ernst Busch aus dem Jahr 1946 hervorgeht:

Ich bin in diesen vielen Jahren auch nicht schoener geworden und ich hoffe nur mal wieder arbeiten zu koennen. Mein Hausfrauentum haengt mir, da meine beiden Kinder erwachsen sind, zum Halse heraus. Wie es Dir in der Zeit ergangen ist, habe ich aus einem Zeitungsausschnitt ersehen den mir Paul Dessau gab und es freut mich zu wissen, dass Du unsere ollen Klamotten alle wieder singst.⁴²¹

In vielfacher Hinsicht war es Helene Weigel, die für die Fortsetzung des künstlerischen Schaffens von Brecht eine wichtige Rolle spielte, wie Barbara Brecht hervorhebt:

Ohne ihre Mithilfe wäre daraus nichts Richtiges geworden. Sie hat Brecht die Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt und ihm so ein störungsfreies Arbeiten ermöglicht. Ich weiß nicht, ob das so richtig war. Brecht jedenfalls hat immer sein eigenes Arbeitszimmer gehabt, egal wo. Ich nehme ihm heute noch übel, daß ich meine Puppen nicht mitnehmen durfte, weil er seine verdammten Manuskripte immer mit sich geführt hat.⁴²²

Die Aussagen von Barbara Brecht vermitteln das Bild einer mütterlichen, fürsorglichen, starken Frau, doch war Helene Weigel zugleich eine für die damalige Zeit emanzipierte Frau geblieben, die zwar ihren Mann bei der Ausübung seiner beruflichen Tätigkeiten den Rücken gestärkt hat, doch auch um ihre eigene Karriere stets bemüht war. Kurz nach der Ankunft in Berlin wurde sie von Brecht zur Intendantin des Berliner Ensembles ernannt, was sie auch auf ihr Organisationstalent, das in den Jahren des Exils vielfach erprobt wurde, zurückführt:

⁴²⁰ Weigel, Helene: Brief an Karin Michaelis aus Santa Monica. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv Ko 9706.

⁴²¹ Weigel, Helene: Brief an Ernst Busch aus Hollywood. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv Ko 9728.

⁴²² Brecht-Schall, Barbara: Im Gespräch, S. 17.

Nun ja, schau Sie, in diesen vielen Jahren – wir haben ja wirklich sehr lange zusammengelebt – mußte Brecht gesehen haben, daß ich ein wirkliches Organisations-talent hab. Auch aus diesen läppischen Bemühungen in Finnland und dann in Amerika ..., da war wirklich Minimales an Geld vorhanden, um noch ein Bestimmtes aufrechtzuerhalten: nämlich einen Platz für Brecht, an dem er arbeiten konnte ohne Störung, und es so zu führen ..., ohne Beunruhigung der Kinder. Das ist schon gelungen. Und Brecht hat eines Tages zu mir gesagt: „Das kannst du“, und da hab ich gesagt: „Na, schön!“ Weißt du!⁴²³

Auch nach der Rückkehr aus dem amerikanischen Exil konnte sie an ihre bisherigen Erfolge anknüpfen und stand 1948 wieder auf der Bühne in der Schweiz in Brechts *Die Antigone des Sophokles*⁴²⁴. Auch Barbara Brecht war erfreut darüber, ihre Mutter nach jahrelanger Abwesenheit wieder auf der Bühne zu sehen und schreibt Ferdinand Reyher in einem Brief dazu die folgenden Zeilen:

As to Helli and Bidi it goes very well
And Hellis acting again for a spell
And I shall get to see her in the premiere
Which is a privilege coveted and rare⁴²⁵

Helene Weigel selbst spielte trotz ihrer 47 Jahre die Antigone und damit eine Rolle, die eigentlich für eine wesentlich jüngere Frau bestimmt war, was für sie selbst am Anfang recht befremdlich war: „Das war ja auch eine unmögliche Sache: eine 47jährige Antigone. Der Hämon war 20 Jahre jünger, und nicht viel älter war Gaugler, der den Kreon spielte.“⁴²⁶ Besondere Verdienste kommt daher den Maskenbildern zu, die die Schauspieler in ein gleichaltriges Paar verwandelten und Helene Weigel berichtet, dass „alle, und ich besonders, so stark geschminkt“⁴²⁷ waren, „daß jedenfalls die Masken die Altersunterschiede vollkommen beseitigt haben. [...] Wir entdeckten, daß es auf der Bühne noch geht.“⁴²⁸ Einer Einschätzung von Helene Weigel zufolge entschieden sich die Brechts bewusst dafür, ihren ersten Auftritt auf der Bühne nach

⁴²³ Hecht, Werner: Helene Weigel, S. 32.

⁴²⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Die Antigone des Sophokles. In: Werke. Stücke 8. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 193-242.

⁴²⁵ Brecht, Barbara: Schreiben an Ferdinand Reyher 1947-1948.

⁴²⁶ Weigel, Helene: Vorbereitung für Berlin. Helene Weigel im Gespräch mit Werner Hecht. In: Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR 3 (1986). S. 8-9, hier: S. 8.

⁴²⁷ Zitiert nach: Kebir, Sabine: Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel, S. 210.

⁴²⁸ Ebd.

den Jahren des Exils in der Schweiz zu absolvieren, wie sie in einem Gespräch mit Werner Hecht folgendermaßen zum Ausdruck bringt:

Ja, wir wollten in der Schweiz ausprobieren, ob ich noch spielen kann. Natürlich war es ein Risiko für Brecht und für mich. Deshalb suchte Brecht auch eine kleine Bühne. Das Theater in Chur lag so weit weg. Niemand hätte gemerkt, wenn es schiefgegangen wäre.⁴²⁹

In dem Gespräch mit Werner Hecht räumt sie zugleich ein, dass es durchaus Zweifel gab, ob sie die Rolle nach all den Jahren der Abwesenheit auf der Bühne noch spielen könnte und so räumt sie ein: „An sich war ich schon beunruhigt, ob ich ..., aber das ist Quatsch: es kann nicht verlorengehen. Die Talente gehen ja nicht verloren.“⁴³⁰ Es zeigte sich allerdings auf der Bühne, dass sie trotz ihrer Abwesenheit auf der Bühne ihre schauspielerische Fähigkeit beibehalten hat und sie gesteht Folgendes: „Aber an sich habe ich sofort wieder gespielt wie früher. Ich habe das ja als Beruf nie aufgegeben.“⁴³¹ Auch von den Kritikern wurde ihre Darstellung wohlwollend gewürdigt, wie aus einer Rezension in der *Neuen Bündner Zeitung* hervorgeht:

Das Symbolhafte zeigt sich auch bei der Hauptdarstellerin. Es wird den meisten Zuschauern aufgefallen sein, und vielen vermutlich störend, daß Helene Weigel keine jugendliche Antigone ist. Das ist vom Dichter beabsichtigt. Die Schauspielerin hätte mit Leichtigkeit zu einer jungen Antigone geschminkt werden können. Brecht hat sie bewußt zu einer Frau gesetzten Alters gestempelt, um damit zum Ausdruck zu bringen, daß nur ein Mensch von großer Reife zu einer so großen, erhabenen Tat fähig ist. Außerdem hat er mit dem Mittel der Schminke in ihrem Gesicht die altgriechische Maske nachgeahmt.⁴³²

Mit der Übersiedlung der Brechts nach Ostberlin begann auch für Helene Weigel wieder eine Zeit, in der sie sich verstärkt ihrer schauspielerischen Laufbahn widmete. Sie stand 1949 in der Hauptrolle in *Mutter Courage und ihre Kinder* (1938)⁴³³ auf der Bühne und wurde im selben Jahr Intendantin des Berliner Ensembles.⁴³⁴ Die Arbeit

⁴²⁹ Hecht, Werner: Helene Weigel, S. 67.

⁴³⁰ Ebd., S. 20.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd., S. 270.

⁴³³ Vgl. Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder. In: Werke. Stücke 6. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 7-86.

⁴³⁴ Vgl. Kebir, Sabine: Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel, S. 412.

seiner Ehefrau hat Brecht nicht nur geschätzt, sondern auch in Gedichten charakterisiert.⁴³⁵ So beschreibt er 1952 unter dem Titel *Die Requisiten der Weigel* die präzise Sorgfalt seiner Ehefrau bei der Auswahl von Theatergegenständen:

Wie die Hirsepflanzer für sein Versuchsfeld
Die schwersten Körner auswählt und fürs Gedicht
Der Dichter die treffenden Wörter, so
Sucht sie die Dinge aus, die ihre Gestalten
Über die Bühne begleiten. Den Zinnlöffel
Den die Courage ins Knopfloch
Der mongolischen Jacke steckt, das Parteibuch
Der freundlichen Wlassowa und das Fischernetz
Der anderen, der spanischen Mutter oder das Erzbecken
Der staubsammelnden Antigone. [...] ⁴³⁶

Für Bertolt Brecht war Helene Weigel nicht nur die Ehepartnerin, die ihm in schwierigen Zeiten ins Exil folgte – für ihn war sie auch eine geschätzte berufliche Partnerin, die ihm in sämtlichen Bereichen zur Seite stand. Durch ihre berufliche Eigenständigkeit gilt Helene Weigel zu recht als emanzipierte Frauengestalt des 20. Jahrhunderts, die trotz der Widrigkeiten des Exils ihren Platz auf der deutschen Bühne zurückerhielt und in der Nachkriegszeit wieder an ihre bisherigen Erfolge anknüpfen konnte.

2. Zur Auswirkung der Sprachproblematik auf den Akkulturationsprozess

Zu den besonderen Schwierigkeiten, denen Brecht mit Beginn seines amerikanischen Exils ausgesetzt war, gehörten seine unzureichenden Kompetenzen in der englischen Sprache, die seinen Neubeginn im amerikanischen Exil beeinträchtigten. Es ist davon auszugehen, dass er Englisch gut verstehen und sprechen konnte, doch zögerte Brecht, die Sprache seines Gastlandes anzuwenden.⁴³⁷ Die Hemmnis wirkte sich zunächst ne-

⁴³⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Beschreibung des Spiels der H.W. In: Werke. Gedichte 4. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 372 und Brecht, Bertolt: Brief des Dialektikers an die Schauspielerin Weigel, eine Änderung ihrer Spielweise betreffend. In: Werke. Gedichte 4. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 389.

⁴³⁶ Brecht, Bertolt: Die Requisiten der Weigel. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 330-331, hier: S. 330 f.

⁴³⁷ Vgl. Bohnert, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext, S. 163.

gativ auf seine berufliche Zukunft und auf seine sozialen Kontakte aus. Auch Salka Viertel beobachtete die mangelnde Kontaktfreudigkeit der Brechts:

Für die „Filmkolonie“ waren die Brechts Fremde; ein merkwürdiges europäisches Ehepaar, das nicht Englisch sprach. Brecht verstand zwar alles und konnte sogar schwierigen Diskussionen folgen, doch er lehnte es ab, sich fehlerhaft in einer fremden Sprache auszudrücken [...].⁴³⁸

In der literaturwissenschaftlichen Exilforschung ist stets der soziopsychologische Aspekt der Muttersprache ergründet worden und damit auch der Zusammenhang von Sprache und Identität hinterfragt worden.⁴³⁹ Während einzelne deutsche Autoren sich mit Beginn des Exils bewusst von ihrer Muttersprache distanzieren und fortan in der jeweiligen Sprache des Gastlandes schreiben, damit auch ein politisches Zeichen setzen wollten, weigerten sich manche Künstler bewusst, in der fremden Sprache ihr Schaffen fortzusetzen. Bereits im Jahr 1974 vertrat Manfred Durzak die These, dass „die Distanzierung von der deutschen Sprache und die sprachliche Assimilation an das Gastland zwangsläufig zum Identitätsverlust der Flüchtlinge führe.“⁴⁴⁰ Durzak wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass für viele Exilanten eine sprachliche Assimilation zu einem Identitätsverlust, ja sogar zu einer Selbstaufgabe führen kann.⁴⁴¹ Für die aus Deutschland vertriebenen Exilanten war die Muttersprache ein Teil ihrer Identität, die sie nicht verlieren wollten, so dass einige bewusst darauf bestanden, in der eigenen Sprache zu kommunizieren.

So hat Günther Anders (1902-1992), der während des Zweiten Weltkrieges im amerikanischen Exil war, darauf hingewiesen, dass einige deutsche Exilanten „für die fremde Sprache zu unelastisch waren“⁴⁴². Aus seiner Sicht haben sich „diejenigen, die ein unverkennbares Idiom und einen unbestreitbaren Sprachrang erarbeitet hatten, viel stärker vor den Fremdsprachen, mindestens vor dem Fremdsprechen, gehemmt“⁴⁴³

⁴³⁸ Viertel, Salka: Das unbelehrbare Herz. Ein Leben mit Stars und Dichtern des 20. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Carl Zuckmayer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987 (rororo, 12102), S. 269.

⁴³⁹ Vgl. Lamping, Dieter: „Linguistische Metamorphosen“. Aspekte des Sprachwechsels in der Exilliteratur. In: Germanistik und Komparatistik. Hrsg. v. Henrik Birus. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1995 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände, 16). S. 528-540.

⁴⁴⁰ Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 184.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 205.

⁴⁴² Anders, Günther: Die Schrift an der Wand. In: Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Texte und Dokumente. Hrsg. v. Michael Winkler. Stuttgart: Reclam 1977 (Universal-Bibliothek, 9865). S. 411-416, hier: S. 413.

⁴⁴³ Ebd., S. 411.

gefühlte als die noch unbekannteren Autoren. Es waren insbesondere berühmte deutsche Autoren, die den Sprachwechsel scheuten: „Männer wie Thomas Mann oder Brecht [ließen sich] nur höchst ungern darauf ein, unter ihr eigenes Niveau zu steigen oder gar zu radebrechen.“⁴⁴⁴ Es lässt sich erkennen, dass auch „die Eitelkeit von Autoren“⁴⁴⁵ ein zentraler Grund war, weswegen viele es verweigerten, in der fremden Sprache zu schreiben.

Bertolt Brecht argumentiert in seinen Aufzeichnungen, dass er sich in der Fremdsprache nicht mit den entsprechenden sprachlichen Feinheiten ausdrücken könne, über die er hingegen in seiner Muttersprache verfügt.⁴⁴⁶ Der Exilant bezweifelte daher, ob er jemals die Fähigkeit besitzen werde, etwas auf Englisch zu verfassen:

Ich versuche schon seit einiger Zeit, mich in der Landessprache auszudrücken. Dabei habe ich festgestellt, daß ich bei Diskussionen nicht das sage, was ich sagen will, sondern das, was ich sagen kann. Und das sind, wie man sich denken kann, sehr verschiedene Dinge.⁴⁴⁷

Im Verlauf der amerikanischen Exilzeit las Brecht auch englische Texte und er teilte Karl Korsch Folgendes mit: „mein englisches lesevermögen hat sich sehr verbessert, material ist also höchst willkommen.“⁴⁴⁸ Der ständige Kontakt mit der englischen Sprache führte dazu, dass er Ausdrucksformen in seiner Muttersprache vergaß, wie er in seinem *Arbeitsjournal* notierte:

Hin und wieder vergesse ich jetzt ein deutsches Wort, ich, der sich nur hin und wieder eines englischen erinnert. Suche ich dann, kommen mir nicht die hochdeutschen, sondern die Dialektwörter in den Sinn, wie Dohdle für godfather.⁴⁴⁹

Dennoch erklärte er am Anfang seiner amerikanischen Exilzeit, dass er nie auf Englisch schreiben werde – die Möglichkeit würde nur für geflüchtete Wissenschaftler und

⁴⁴⁴ Ebd., S. 411.

⁴⁴⁵ Zitiert nach: Krause, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde, S. 216.

⁴⁴⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: Die amerikanische Umgangssprache. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 44-46.

⁴⁴⁷ Brecht, Bertolt: Die amerikanische Umgangssprache, S. 44.

⁴⁴⁸ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (14).

⁴⁴⁹ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 210. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 17. November 1944.

Journalisten bestehen.⁴⁵⁰ Brecht war sich somit seiner schwierigen Lage bewusst und erklärte, das Romane durchaus ins Englische übersetzt werden könnten, doch bei Lyrik sei dies jedoch so gut wie ausgeschlossen.⁴⁵¹ Aus seiner Sicht wären zahlreiche englische Lyriker nie gut ins Deutsche übersetzt worden.⁴⁵² Dennoch war er im Verlauf der amerikanischen Exilzeit nicht abgeneigt, auch englischsprachige Gedichte zu publizieren, wie ein Schreiben aus dem Jahr 1945 an Hoffmann Reynolds Hays verdeutlicht:

i'll put together a group of unpublished poems for you. the second step is that we exchange proposals as to what seems best. naturally much depends upon what pleases you and what you are at home with. there are some, of course, which seem important to me, so i should like to get up a list which you can then add to. i should like to have the opportunity to write you this or that about the translations: i know one cannot 'correct' translations, nevertheless in the verses there are implications which may escape the most ingenious student of language and, above all, there are political implications which here and there we must discuss (lack of clarity in my writing, misconceptions, etc.). i would at any time answer quickly – in the heat of the actual work i can completely overcome my letter-writing-phobia. again *many* thanks for your trouble.⁴⁵³

Darüber hinaus hatte Brecht auch Vorbehalte bei der Übersetzung von Dramen, da nationale und kulturelle Gründe die Verständlichkeit erschweren würden – dennoch entschied er sich im Verlauf der amerikanischen Exilzeit für eine englische Übersetzung seiner Theaterstücke.⁴⁵⁴

Es ist in diesem Zusammenhang nicht unerheblich, auf die innerhalb der Exilforschung vorgenommene Trennung zwischen der Literatur- und Alltagssprache hinzuweisen, da es sich dabei um zwei unterschiedliche Formen der Kommunikation handelt. So wies Hans Sahl retrospektiv in einem Essay von 1964 darauf hin, dass die fremde Sprache zwar im Alltag problemlos anzuwenden sei, doch ihm das Verfassen von literarischen Werken auf Englisch durchaus Probleme bereitete, denn: „Wer in der Fremde lebt, dürfte schwerlich in die Lage kommen, seine Gedichte in derselben Sprache abzufas-

⁴⁵⁰ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 109.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd., S. 109 f.

⁴⁵³ Zitiert nach: Hays, Hoffmann Reynolds: The Story of *Selected Poems*. In: Bertolt Brecht. Plays, Poetry and Prose. Poems 1913-1956. Hrsg. v. John Willett und Ralph Manheim. London: Methuen 1976. S. 516-519, hier: S. 519.

⁴⁵⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 109 f.

sen, in der er seinen Kaffee bestellt.“⁴⁵⁵ Im Anschluss an die vorgenommene Unterscheidung wäre zu fragen, was es für den Akkulturationsprozess eines Autors – in diesem Fall Brecht – bedeutet, wenn er seine Muttersprache in der Fremde beibehält.

Brecht gehörte nicht zu jener Gruppe von Autoren, die in den USA auf den Tag der Rückkehr warteten und dann die Möglichkeit nutzten, um ihre Werke zu publizieren. Er entschied sich bewusst dafür, seine Werke in den USA übersetzen und aufführen zu lassen, was ihm die Möglichkeit verschaffte, einen neuen Rezipientenkreis zu erschließen. Damit kommt ihm durchaus eine Vermittlertätigkeit zwischen der amerikanischen Öffentlichkeit und der deutschen Kultur zu.

Was den alltäglichen Gebrauch des Englischen anbelangt, so lassen sich seine Sprachkenntnisse aufgrund der mangelnden Aussagen schlecht einschätzen. Doch geht aus einem Brief an Samuel Bernstein, einem in Los Angeles tätigen Schneider, aus dem Jahr 1942 hervor, dass er seine Kenntnisse in der englischen Sprache als unzureichend einschätzte und daher seine Korrespondenzen in seiner Muttersprache verfasste und er schreibt: „Entschuldigen Sie, daß ich deutsch schreibe: mein Englisch ist noch sehr mangelhaft.“⁴⁵⁶ Brecht räumt also ein, dass er in den ersten Monaten seines Exils in den USA unzureichende Kenntnisse in der Landessprache besaß, doch liegt die Vermutung nahe, dass Brecht seine Kompetenzen in der englischen Sprache im Verlauf der amerikanischen Exilzeit verbesserte. Auch kritisierte er in seinem *Arbeitsjournal* Bekannte, die nach etlichen Jahren in Amerika kein Wort Englisch gelernt hatten.⁴⁵⁷

Brecht traute sich auch zu, seine Aussage vor dem HUAC-Ausschuss auf Englisch abzugeben, doch die Möglichkeit einer Übersetzung verschaffte ihm mehr Zeit für eine durchdachte Beantwortung der Frage. Aufschlussreiche Erkenntnisse über die sprachlichen Kompetenzen von Brecht liefert seine Tochter, die ihm in einem Interview gute Kenntnisse zuschreibt und seine sprachlichen Fähigkeiten zum Zeitpunkt der Zusammenarbeit mit Charles Laughton am *Galileo* folgendermaßen beschreibt: „Papap Englisch war, wenn ich mich recht erinnere, recht gut, er verstand ungeheuer viel und

⁴⁵⁵ Sahl, Hans: „Und doch ...“. Essays und Kritiken aus zwei Kontinenten. Hrsg. v. Klaus Blanc. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag 1991 (Sammlung Luchterhand, 980), S. 24.

⁴⁵⁶ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 222. Bertolt Brecht in einem Brief an Samuel Bernstein, verfasst im März 1942 in Santa Monica.

⁴⁵⁷ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 252.

konnte damit umgehen, ja. Aber er hatte natürlich einen schweren Akzent.⁴⁵⁸ Darüber hinaus berichtet Barbara Brecht, dass ihr Vater die englische Sprache besser beherrschte als ihre Mutter.⁴⁵⁹ Damit bestätigt sich die innerhalb der Exilforschung vertretene Auffassung, dass sich die berufliche Tätigkeit in einem Gastland und die damit verbundenen Kontakte mit der fremden Sprache positiv auf die sprachlichen Kompetenzen auswirken.

Vor diesem Hintergrund gilt es, auch die Bereitschaft der sprachlichen Akkulturation differenziert zu betrachten: Während Brecht am Anfang noch Schwierigkeiten hatte, sich in der englischen Sprache zu verständigen und eine eigenständige Bearbeitung seiner Werke auf Englisch ablehnte, so wurden seine sprachlichen Kenntnisse im Verlauf der Exilzeit besser, was dazu führte, dass er auch auf Englisch Theaterstücke verfassen konnte.

3. Die poetische Schilderung der Exilerfahrung

a) Die Darstellung von Los Angeles im Kontext der Großstadtlyrik:

Das Exil als lyrischer Ort der Fremde und Anonymität

Mit Beginn der Exilzeit reflektiert Brecht die zeitpolitischen Geschehnisse und die einzelnen Stationen seines Exils sowie die dort vorgefundenen Begebenheiten in seinen Gedichten. Damit werden seine Gedichte zu einem wichtigen Dokument des Heimatverlustes und tragen zur Rekonstruktion des literarischen Exils bei. Thematisch greift er in den während der Exilzeit entstandenen lyrischen Werken die politische Entwicklung und die zeitaktuellen Geschehnisse in seinen Gedichten auf. So berichtet er in dem Gedicht *Verbot der Theaterkritik* (1937)⁴⁶⁰ von der Bücherverbrennung und Zensur für Künstler im nationalsozialistischen Deutschland, setzt sich in *Über die Bezeichnung Emigranten* (1937)⁴⁶¹ mit der erzwungenen Existenz der Vertriebenen aus-

⁴⁵⁸ Brecht-Schall, Barbara: Im Gespräch mit Werner Hecht, Joachim Lang, Martin Linzer, James K. Lyon, Ingeborg Pietzsch, Giuseppe de Sisti. 1978 bis 2000. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 29.

⁴⁵⁹ Vgl. Brecht-Schall, Barbara: Im Gespräch, S. 29 f.

⁴⁶⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: *Verbot der Theaterkritik*. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 79-80.

⁴⁶¹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Über die Bezeichnung Emigranten*. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 81.

einander und thematisiert in *Schlechte Zeiten für Lyrik* (1939)⁴⁶² die schwierigen Entstehungsbedingungen für das Verfassen von Gedichten.⁴⁶³ Brecht geht somit auf lyrischer Ebene auf sämtliche Themen ein, die im Zusammenhang mit dem Exil stehen.

Es lässt sich erkennen, dass die einzelnen Exilstationen und die politischen Veränderungen die inhaltliche Gestaltung seiner Lyrik beeinflussen: Während in den Gedichten, die in den Jahren von 1927 bis 1931 verfasst wurden, noch die Hoffnung auf ein Ende des Faschismus durch eine Eingreifen des Proletariats besteht, so ist in den ab 1933 entstandenen Gedichten erkennbar, dass die Lyrik zum Gegenstand einer antifaschistischen Ausdrucksform wird.

Im Gegensatz zur frühen Lyrik von Brecht, die von festen Formen und durch Metrik geprägt war, wird die amerikanische Exillyrik zu einer reimlosen Lyrik, die gekennzeichnet ist von unregelmäßigen Rhythmen.⁴⁶⁴ Brecht beschreibt die Art von Rhythmus folgendermaßen:

Viele meiner letzten lyrischen Arbeiten zeigen weder Reim noch regelmäßigen festen Rhythmus. Meine Antwort, warum ich sie als lyrisch bezeichne, ist: weil sie zwar keinen regelmäßigen, aber doch einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus haben.⁴⁶⁵

Brecht favorisiert bei seinen amerikanischen Exilgedichten den freien Vers mit unterschiedlichen Längen und ungereimten Zeilen sowie eine Füllungs- und Hebungsfreiheit, so dass eine strophische und metrische Grundstruktur nicht mehr erkennbar ist.⁴⁶⁶

Auf ästhetischer Ebene wird die lyrische Sprache zum Ausdruck von persönlicher Betroffenheit und er schildert in den Gedichten die zeitaktuellen Geschehnisse.⁴⁶⁷

Das Besondere an seinen im Exil entstandenen Gedichten ist allerdings, dass sie durch die Vielfalt an Motiven und Bildern an thematischem Reichtum gewinnen und damit

⁴⁶² Vgl. Brecht, Bertolt: *Schlechte Zeiten für Lyrik*. In: *Werke. Gedichte 4*. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 432.

⁴⁶³ Vgl. Haefs, Wilhelm: *Lyrik in den 1930er und 1940er Jahren*. In: *Nationalsozialismus und Exil 1933-1945*. Hrsg. v. dems. München [u.a.]: Hanser Verlag 2009 (*Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 9). S. 392-416, hier: S. 407.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd., S. 413.

⁴⁶⁵ Zitiert nach: ebd.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd., S. 413.

⁴⁶⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: *An die Nachgeborenen*. In: *Werke. Gedichte 2*. Bearbeitet v. Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag. S. 85-87.

von einer unverwechselbaren lyrischen Eigenart gezeichnet sind.⁴⁶⁸ Die spezifische Form der Dichtung, die in der Exilzeit von Brecht entstanden ist, hat die deutsche Lyrik entscheidend verändert und die Ausdrucksmöglichkeiten um neue Dimensionen erweitert. Daher wurden seine Gedichte in den nachfolgenden Jahren zum Vorbild für die Politisierung der Lyrik.

Brechts lyrische Darstellung der politischen Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges kommt bereits in der in Dänemark entstandenen Gedichtsammlung *Svendborger Gedichte* (1937)⁴⁶⁹ zum Ausdruck. Gemeinsam mit seiner Mitarbeiterin und Freundin Margarete Steffin, legte Brecht 1940 die Gedichtsammlung *Steffinsche Sammlung*⁴⁷⁰ an. Doch seine lyrische Produktion litt in den ersten Jahren des amerikanischen Exils nach eigenen Aussagen insbesondere unter der Entfernung von Europa und er berichtet:

Hier Lyrik zu schreiben, selbst aktuelle, bedeutet: sich in den Elfenbeinturm zurückziehen. Es ist, als betreibe man Goldschmiedekunst. Das hat etwas Schrulliges, Kauzhaftes, Borniertes. Solche Lyrik ist Flaschenpost. Die Schlacht um Smolensk geht auch um die Lyrik.⁴⁷¹

Brecht umschreibt in dem Auszug die isolierte Umgebung und die Bedingungen seines schöpferischen Schaffens in den USA. In entscheidender Weise trug auch die Abwesenheit seiner Mitarbeiter zur Isolation in den ersten Monaten des amerikanischen Exils bei. Zwar stand ihm Ruth Berlau hilfreich zur Seite, doch verfügte sie nicht über die gleichen Kompetenzen wie Margarete Steffin oder Elisabeth Hauptmann. Auch die Ferne zu seinem Heimatland und seinem Publikum trug zu der beschriebenen Isolation in der ersten Phase des amerikanischen Exils bei. Auch ging er davon aus, dass seine lyrischen Werke „zufällig“ wie die „Flaschenpost“ an ein Lesepublikum geraten werden.⁴⁷² Aufgrund der eingeschränkten Arbeitsbedingungen vollendete er in den ersten Jahren des Exils keine Gedichtsammlung, sondern schrieb eher kleinere Gedichte, in denen alltägliche Begebenheiten zum Ausdruck kommen und so verdeutlicht er auch

⁴⁶⁸ Vgl. Haefs, Wilhelm: Lyrik in den 1930er und 1940er Jahren, S. 413.

⁴⁶⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Svendborger Gedichte*. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 7-92.

⁴⁷⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: *Steffinsche Sammlung*. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 93-112.

⁴⁷¹ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 79 f. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 5. April 1942.

⁴⁷² Vgl. ebd.

in seiner Lyrik seine Isolation und bezieht sich zugleich auf die politischen Veränderungen.

So sind auch die in den ersten Monaten des amerikanischen Exils verfassten Gedichte geprägt von einer spezifischen Form der Isolation, die Brecht durch die Beschreibung der Großstadt Los Angeles ausdrückt. Bereits um 1920 wurde für Brecht die Großstadt Berlin zum Gegenstand seiner Lyrik.⁴⁷³ Damit steht Brecht in der Tradition bereits bekannter Autoren, zu denen Charles Baudelaire (1821-1867) gehörte, der in seinen *Tableaux Parisiens* (1857)⁴⁷⁴ das Dasein in Paris schildert oder Georg Heym (1887-1912), der in *Umbra Vitae, Der Gott der Stadt* (1912)⁴⁷⁵ die Geschehnisse in der Großstadt schildert. Brecht gelingt es mit seinem Gedichtzyklus *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (1925/26) einen innovativen Ansatz zur lyrischen Darstellung der Großstadt zu liefern.⁴⁷⁶ Ähnlich wie die Bewohner der Großstadt, die hinter den Hochhäusern nicht zum Vorschein kommen, ist es auf lyrischer Ebene das Subjekt, das hinter den Versen verborgen bleibt, so dass sich die poetische Mitteilung nicht eindeutig erschließen lässt.⁴⁷⁷ Die in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts entstandene Lyrik vermittelt eine Skepsis gegenüber der Großstadt. Brecht selbst befürchtete, dass sich der Mensch in der dortigen Form des Zusammenlebens von der Natur und damit vom Menschsein entfremde:

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es.
Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns wir kommen: nichts Nennenswertes.⁴⁷⁸

In den Gedichten, die während der amerikanischen Exilzeit entstehen, widmet sich Brecht erneut der Anonymität der Großstadt. Brecht beschreibt in seinem im Juli 1943 entstandenen Gedicht *Landschaft des Exils* die Überfahrt von Wladiwostok über Mani-

⁴⁷³ Vgl. Brecht, Bertolt: *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*. In: *Werke. Gedichte 1*. Bearbeitet von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 155-176.

⁴⁷⁴ Vgl. Baudelaire, Charles: *Tableaux Parisiens*. Übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963 (Edition Suhrkamp, 34).

⁴⁷⁵ Vgl. Heym, Georg: *Umbra Vitae*. Nachgelassene Gedichte. Stuttgart: Reclam 2009.

⁴⁷⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*.

⁴⁷⁷ Zur Großstadtlyrik von Bertolt Brecht vgl. Mennemeier, Franz Norbert: *Bertolt Brechts Lyrik*, S. 78-90.

⁴⁷⁸ Zitiert nach: Mennemeier, Franz Norbert: *Bertolt Brechts Lyrik*, S. 78.

la nach Kalifornien mit dem Frachter „Annie Johnson“ und beschreibt in der letzten Strophe Los Angeles:

Aber auch ich auf dem letzten Boot
Sah noch den Frohsinn des Frührots im Takelzeug
Und der Delphine graulichte Leiber, tauchend
Aus der japanischen See.

Die Pferdewäglein mit dem Goldbeschlag
Und die rosa Armschleier der Matronen
In den Gassen des gezeichneten Manila
Sah auch der Flüchtling mit Freude.

Die Öltürme und dürstenden Gärten von Los Angeles
Und die abendlichen Schluchten Kaliforniens und die Obstmärkte
Ließen den Boten des Unglücks
Nicht kalt.⁴⁷⁹

Der Anblick von Los Angeles ist nicht von Heiterkeit geprägt und steht damit im Gegensatz zu den Beschreibungen der japanischen See und Manila. Es werden lediglich die „Öltürme“ und „dürstenden Gärten“ als Stadtbeschreibungen hervorgehoben. Damit wird zugleich eine ambivalente Darstellung gezeichnet: Das Wüstenklima, das die Gärten austrocknen und sie dadurch „dürsten“ erscheinen lässt, steht im Gegensatz zur flüssigen Ware des „Öls“.⁴⁸⁰ Die architektonische Umschreibung des Stadtbildes deutet auf eine Großstadt hin und steht damit konträr zu den besinnlichen „abendlichen Schluchten Kaliforniens“⁴⁸¹. Die landschaftliche Beschreibung von Kalifornien ist zudem geprägt von den Produkten, die auf „Obstmärkten“ verkauft werden. Brecht gelingt es in *Landschaft des Exils*, die Großstadt von Los Angeles und die Landschaft von Kalifornien als konträre topographische Formen darzustellen – beide sind allerdings geprägt von der „Ware“ der beschriebenen Gebiete. Der in dem Gedicht beschriebene Flüchtling, der in den vorherigen Strophen mit „Frohsinn“ die „Delphine“ in der „japanischen See“ beobachtet und die Gassen von Manila mit Freude betrachtet, wird in der letzten Strophe zu einem „Boten des Unglücks“⁴⁸². Die Umgebung ist ge-

⁴⁷⁹ Brecht, Bertolt: *Landschaft des Exils*. In: Bertolt Brecht. *Broadway – the hard way. Sein Exil in den USA 1941-1947*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Edition Suhrkamp, 1835). S. 21.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd. S. 21.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

prägt von der Ware „Öl“ und „Obst“, so dass die Landschaft durch käufliche Güter bestimmt ist.⁴⁸³ Dabei gewinnt man den Eindruck, die Gedichte geben seine persönlichen Empfindungen wieder, denn Brecht fand inmitten der Unterhaltungsindustrie von Los Angeles zunächst eine ihm suspekta Lebensform vor, die zum Ausgangspunkt seiner sozialkritischen Analysen der amerikanischen Gesellschaft wurde. Kurz nach seiner Ankunft in Kalifornien verfasste er das Gedicht *Sonett in der Emigration* (1941):

Verjagt aus meinem Land muß ich nun sehn
Wie ich zu einem neuen Laden komme, einer Schenke
Wo ich verkaufen kann das, was ich denke
Die alten Wege muß ich wieder gehn

Die glatt geschliffenen durch den Tritt der Hoffnungslosen!
Schon gehend weiß ich jetzt noch nicht: zu wem?
Wohin ich komme, hör ich: spell your name!
Ach, dieser „name“ gehört zu den großen!

Ich muß noch froh sein, wenn sie ihn nicht kennen
Wie einer, hinter dem ein Steckbrief läuft.
Sie würden kaum auf meine Dienste brennen
Ich hatt zu tun mit solchen schon wie ihnen
Wohl möglich, daß sich der Verdacht da häuft
Ich möchte auch sie nicht allzu gut bedienen.⁴⁸⁴

In den drei Strophen umfassenden Gedicht berichtet das lyrische Ich, in einem Land angekommen, und dort vollkommen unbekannt zu sein. Auf der Suche nach Erwerbsmöglichkeiten wird das lyrische Ich mit der Frage nach dem Namen konfrontiert. Die Aufforderung „spell your name“⁴⁸⁵ ist dabei unausweichlich und deutet darauf hin, dass das lyrische Ich in der gestrandeten Umgebung ein Unbekannter ist und bei der Jobsuche nochmals „[d]ie alte Wege“⁴⁸⁶ gehen muss, damit vor einem Neuanfang steht. Das lyrische Ich ist einer beruflichen Ungewissheit ausgesetzt und fragt sich selbst, wohin der Weg führen wird.

⁴⁸³ Vgl. ebd.

⁴⁸⁴ Brecht, Bertolt: Sonett in der Emigration. In: Bertolt Brecht. Broadway – the hard way. Sein Exil in den USA 1941-1947. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Edition Suhrkamp, 1835). S. 7.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Ebd.

Brecht weist in dem Gedicht zwar nicht explizit darauf hin, dass es sich bei dem Handlungsort um Los Angeles handelt, jedoch verdeutlicht er in dem lyrischen Werk eine anonyme Atmosphäre, die symptomatisch für eine Großstadt ist. Brecht selbst, der bei seiner Ankunft in Kalifornien einer ungewissen Zukunft gegenüberstand, versuchte zunächst als Verfasser von Filmgeschichten ein Einkommen zu erlangen und sich so in die Gesellschaft seines neuen Exils einzugliedern. Daher verbindet er mit Hollywood die einschneidendsten Erfahrungen des beruflichen Alltags. In der Anfangsphase des Exils lernt Brecht die Filmindustrie als eine kapitalistische Welt kennen, in der sich die dort arbeitenden Menschen den an sie gestellten Bedingungen anpassen und dabei nach eigenen Aussagen einer Art „Selbstentfremdung“⁴⁸⁷ ausgesetzt sind, die zwischen den Menschen zu einer „Entfremdung“ führt und in der für ihn alles vom „Warencharakter“ und nicht vom Charakter des Menschen bestimmt ist.⁴⁸⁸ Die negativen Eindrücke von Los Angeles scheinen sich auf den seelischen Zustand von Brecht ausgewirkt zu haben und so findet Hanns Eisler ihn im April 1942 niedergeschlagen vor.⁴⁸⁹ Eisler liegt viel daran, die Zusammenarbeit der beiden Freunde fortzusetzen und unterbreitet Brecht den folgenden Vorschlag:

In diesem trübsinnigen ewigen Frühling von Hollywood sagte ich Brecht, kurze Zeit nachdem wir uns wieder zusammenfanden in Amerika: „Das ist der klassische Ort, wo man Elegien schreiben muß.“ Es gibt doch die ‚Römischen Elegien‘ von Goethe, die eines meiner Lieblingswerke sind und die Brecht auch sehr bewundert hat. Ich sagte: „Wir müssen auch da irgend etwas schaffen. Man ist nicht ungestraft in Hollywood. Man muß das einfach mit beschreiben.“⁴⁹⁰

Brecht reagiert erfreut über den Vorschlag von Hanns Eisler und schreibt ab August 1942 die Gedichte zu den *Hollywoodelegien*.⁴⁹¹ Eine Auswahl an Gedichten wird von Eisler bereits im September vertont und damit erhalten sie nach Ansicht von Brecht eine „wirkliche Bedeutung“⁴⁹². Brecht schreibt den einzelnen Gedichten der *Hollywoodelegien* eine didaktische Funktion zu, die er folgendermaßen begründet:

⁴⁸⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 10 ff und S. 50 f.

⁴⁸⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte 2, S. 399.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 400.

⁴⁹⁰ Eisler, Hans: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen und erläutert von Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975, S. 43.

⁴⁹¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Hollywoodelegien. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 113-116.

⁴⁹² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte 2, S. 400.

indem sie zu einem studierenden Lesen anhalten, zu einem nachgrabenden Studium. Dies sind volle Gedichte, sie enthalten ihrer Lakonik wegen natürlich nicht weniger als ein langes Gedicht.⁴⁹³

Inspiziert durch ein Gedicht des englischen Autors Percy Bysshe Shelley (1792-1822), der gegen 1820 behauptet hatte, London sei ein Ort der Hölle, verfasste Brecht eine Abhandlung, in der Los Angeles zum Sitz der Hölle stilisiert wird, wie der folgende Auszug verdeutlicht:⁴⁹⁴

Mein Bruder Shelley sagte, die Hölle sei ein Platz gerade wie die Stadt London, denn er lebte in der Stadt London. Aber ich sage, die Hölle ist ein Platz gerade wie die Stadt Los Angeles, denn ich lebe in der Stadt Los Angeles. In der Hölle gibt es kleine Villen und kleine Gärtchen und Parties und Autos und Jobs. Wo man hinspuckt, steht morgen eine Palme, und wo man das Wässern vergißt, breitet die Wüste sich aus. Aus der Hölle schreiben die Leute nach Hause, daß sie den ganzen Tag lächeln und bei den Engeln wohnen. Nach den Engeln ist die Stadt genannt, die in der Hölle liegt. Die Hungrigen werden nicht satt in der Hölle und die Satten nicht hungrig. Die Früchte sind groß und schmacklos. Die Steine sehen aus wie Brot, die Pfützen sehen aus wie Quellen. Aber gegessen werden Geldscheine und getrunken wird Schweiß. Sie gehen den ganzen Tag hin und her und handeln mit Luft und nachts stehlen sie einander die Träume. Und werden reich und stehen vor ihren Palästen und schauen aus nach einem, dem sie sie zeigen könnten, aber da geht niemand vorbei. Die Hölle ist ein Beautysalon, in dem alles verschönert wird. Laster gehen hinein und Tugenden kommen heraus. Aber aus dem Salon dringen furchtbare Schmerzensschreie. Und es sind Märkte in der Hölle und entweder die Käufer oder die Verkäufer fehlen, wenn es soweit ist. Und es ist eine große Industrie in der Hölle: alle arbeiten und keiner sieht je ein Produkt seiner Hände.⁴⁹⁵

Für das lyrische Ich, ein Anwohner von Los Angeles, ist die Stadt eine Hölle. Das Leben in der Stadt ist von einem oberflächlich erscheinenden Lebensstil gekennzeichnet: Von „Parties“, aber auch von „kleinen Gärtchen“, die zu einer Wüste werden, sobald das Wasser entzogen wird. Die Menschen in dieser Stadt leben in „kleinen Villen“ und lächeln den ganzen Tag, verbringen Zeit im „Beautysalon“, in dem sie sich optisch verschönern lassen. Beschrieben wird darin eine aufgesetzte Welt der Stadtbewohner und Brecht verwendet dazu auch einzelne Wörter auf Englisch, die von dem Künstler bewusst inszeniert werden und die oberflächliche Lebensweise zum Ausdruck bringen.

⁴⁹³ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 125. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 3. Oktober 1942.

⁴⁹⁴ Vgl. Mayer, Hans: Brecht. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 39.

⁴⁹⁵ Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte 2, S. 399 f.

Überdies verdeutlicht Brecht, dass sich hinter der Fassade der Stadt ein innerer Kern verbirgt, der nicht verborgen werden kann und das wahre Gesicht von Los Angeles zum Vorschein bringt. In der beschriebenen Stadt sind die Früchte zwar groß, doch geschmacklos und die „Steine sehen aus wie Brot“⁴⁹⁶. Es ist eine Stadt, die anders wirkt als sie erscheint und die geprägt ist von „Palästen“, in denen die Hungrigen nicht satt werden. Aus Sicht des lyrischen Ichs wird Los Angeles daher auch nicht der Bezeichnung als „Stadt der Engel“ gerecht – stattdessen ist sie der Sitz der Hölle.

Brecht nimmt in der Beschreibung die Ereignisse in Los Angeles von außen wahr und transferiert die Eindrücke auf das innere Geschehen der Stadt, so dass damit die Widersprüche des alltäglichen Lebens verdeutlicht werden. Durch die methodische Umschreibung der Großstadt gehört Brecht zu den ersten deutschen Lyrikern, der durch die Poesie das Wesen der modernen Gesellschaft literarisch porträtiert und gesellschaftskritisch beschreibt.⁴⁹⁷ Dabei ist es die künstlich wirkende Gestaltung von Los Angeles, die für ihn zu einem Anhaltspunkt für eine gesellschaftliche Kritik an seinem Aufnahmeland wird.

Brecht macht durch seine lyrischen Umschreibungen auf die Gefahren, die von dieser Stadt ausgehen, aufmerksam. Damit platziert er in der Abhandlung seine Kritik am Kapitalismus und der Macht des Geldes, die seiner Ansicht nach zu sozialen Unterschieden führt, so dass die „Satten nicht hungrig“⁴⁹⁸ werden.

Erneut drückt Brecht in den *Hollywoodelegien* seine Kritik an der amerikanischen Gesellschaft anhand der Stadtbeschreibung von Los Angeles aus. Es ist das Stadtbild von Los Angeles, das geprägt ist von „Öltürmen“, die aus dem Meer herausragen und der „Traumfabrik“ von Hollywood.⁴⁹⁹ Zu den Gütern, die in der Stadt hergestellt werden, gehören neben den Filmen und dem Öl auch Gold.⁵⁰⁰ Die Erzeugnisse machen den Reichtum der Stadt aus und prägen die Vorstellung von Los Angeles als „Stadt der Engel“ – doch stehen im Gegensatz dazu die „Unbemittelten, Erfolglosen“⁵⁰¹, die dort

⁴⁹⁶ Ebd., S. 399.

⁴⁹⁷ Vgl. Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik, S. 89.

⁴⁹⁸ Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte 2, S. 399.

⁴⁹⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Hollywoodelegien, S. 115.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Ebd.

die „Hölle“ vorfinden.⁵⁰² Demzufolge vereint die Stadt konträre soziale Schichten und das lyrische Ich berichtet

Die Stadt Hollywood hat mich belehrt
Paradies und Hölle
Können *eine* Stadt sein: für die Mittellosen
Ist das Paradies die Hölle.⁵⁰³

In den Zeilen verwendet Brecht die biblischen Motive „Hölle“ und „Paradies“, um die gesellschaftlichen Gegensätze der Stadt darzustellen. Um in diesem Milieu überleben zu können, unterwirft sich das lyrische Ich den gestellten Anforderungen und verkauft wie alle anderen seine Ware:

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein unter die Verkäufer.⁵⁰⁴

Die Kritik an der amerikanischen Kommerzialisierung nimmt Brecht in seine lyrische Stadtbeschreibung auf und gestaltet damit ein ambivalentes Stadtbild, in dem sich an einem Ort „Paradies“ und „Hölle“ vorfinden lassen. Damit lassen die *Hollywoodelegien* eine Analogie zu den Großstadtgedichten der Berliner Zeit erkennen, in denen auch eine typische Umkehrung der Metapher Himmel-Hölle vorzufinden ist und Kritik an der gesellschaftlichen Entwicklung zum Ausdruck kommt. Es zeigt sich, dass Brecht „seinen Ärger und Verdruß über seine neue aufgezwungene Lebensweise in seine Gedichte [schüttet]“⁵⁰⁵. Daher geben seine in den ersten Monaten des amerikanischen Exils verfassten Gedichte „seine deprimierte Stimmung über seinen Aufenthalt in Kalifornien wieder“⁵⁰⁶. In den Gedichten kommt eine starke Verachtung gegenüber dem Exilland zum Ausdruck und das lyrische Ich vergleicht das Leben in der kalifornischen Metropole mit einem Leben in der Hölle, „weil ihm die üppigen Gärten, die geschmückten Frauen, die großen Autos und die geschäftigen Männer als Zeichen der

⁵⁰² Vgl. ebd., S. 115 f.

⁵⁰³ Ebd., S. 116.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Jesse, Horst: Brecht im Exil. München: Verlag Das Freie Buch 1997, S. 206.

⁵⁰⁶ Ebd.

Leere und Fassade [sic!] erscheinen.⁵⁰⁷ Mit anderen Worten: Brecht beklagt auf lyrischer Ebene seine Sichtweise über die amerikanische Gesellschaft, die für ihn durch falsche Freundlichkeit des „keep smiling“ und Oberflächlichkeit gezeichnet ist, ohne dabei die Kritik an der kapitalistischen Gesellschaftsform aus dem Blick zu verlieren.⁵⁰⁸ In diesem ‚American way of life‘ fehlt es ihm an Bindung und Geborgenheit, doch entwickelt er als Exilant und damit auf der Flucht vor dem Tod eine Art von Überlebensstrategie, die geprägt ist von Anpassung und ihm somit ein Fortkommen sichert.

Doch im Gegensatz zur klassischen ‚Elegie‘⁵⁰⁹, in der meist aus einer subjektiven Perspektive über Verlust und Abschied sowie Vergänglichkeit berichtet wird, stehen im Zentrum von Brechts *Hollywoodelegien* die Klagen über eine Stadt.⁵¹⁰ Stilistisch setzt er in den lyrischen Werken „den Ton des kargen, verkürzten Sprechens fort“⁵¹¹, der für die im Exil entstandenen Gedichte typisch ist.

Brecht benutzte für die Charakterisierung seiner im amerikanischen Exil verfassten Lyrik, die von einer schlichten sprachlichen Ausdruckweise geprägt ist, den Terminus ‚Basic German‘ und gestand:

Im Grunde sind die Gedichte in einer Art „Basic German“ geschrieben. Das entspricht durchaus nicht einer Theorie, ich empfinde den Mangel in Ausdruck und Rhythmus, wenn ich solch eine Sammlung durchlese, aber beim Schreiben (und Korrigieren) widerstrebt mir jedes ungewöhnliche Wort. Gedichte wie „Die Landschaft des Exils“ nehme ich nicht auf, das ist schon zu reich.⁵¹²

Brecht vermittelt den Eindruck, dass er durch das jahrelange Exil nicht mehr über die Fülle an sprachlichen Ausdrucksmitteln in der deutschen Sprache verfügt, sich sein Wortschatz daher auch verändert hat. Was die künstlerische Produktion von Brechts lyrischen Werken anbelangt, so lässt sich erkennen, dass seine Gedichte sowohl sprachlich als auch inhaltlich von seinem Gastland geprägt wurden. Er selbst bemerkte, dass er seine in den USA entstandenen Gedichte aus zunehmender Distanz zu den

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 205.

⁵⁰⁹ Vgl. Beißner, Friedrich: Geschichte der deutschen Elegie. 3. Aufl. Berlin: de Gruyter 1965 (Grundriss der germanistischen Philologie, 14).

⁵¹⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte 2, S. 400.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 215 f. Eintrag in das *Arbeitsjournal* im Dezember 1944.

politischen Geschehnissen in Deutschland verfasste und erweckte damit bei den Rezipienten den Eindruck, dass sie „wie vom Mars aus geschrieben“⁵¹³ seien. Die Distanz wird aus seiner Sicht „von dieser Stadt geliefert [...] ihre Bewohner haben sie fast alle.“⁵¹⁴ Vor diesem Hintergrund sind die *Hollywoodelegien* ein lyrischer Ausdruck für Brechts anfängliche Skepsis gegenüber der amerikanischen Lebensweise und kapitalistischen Gesellschaftsform. Geschickt nutzt Brecht die Großstadt, um die Entfremdung von seiner Heimat und die Exilerfahrung auszudrücken. Erst in jüngster Zeit hat man innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft die Beschreibungsweise von realen und erfundenen Räumen vollends entdeckt. Es sind die literarischen Verfahren der Raum- und Ortsdarstellungen in Walter Benjamins *Berliner Chronik* (1932)⁵¹⁵, die er zu einer „Archäologie der Moderne“⁵¹⁶ avancieren ließ, weil „sie die Großstadt als paradigmatischen Erfahrungsraum der gesellschaftlichen und kulturellen Moderne fokussieren und der Bedeutung bestimmter Orte für die Empfindungsweise, Wahrnehmung und Erinnerung seismografisch nachspüren.“⁵¹⁷ Für Bertolt Brecht wurde die Großstadt Los Angeles zur einem Mittelpunkt, um zum einen die Exilerfahrung auszudrücken, und zum anderen die Entfremdung von seinem Heimatland zu verdeutlichen. Damit stellt Brechts lyrische Beschreibung der Metropolenkultur nicht nur eine zentrale Quelle für die Exil- und Migrationswissenschaften, sondern auch für die Fremdheits- bzw. Alteritätsforschung dar.

b) Von den Gedanken über die Dauer des Exils bis zur Rückkehr:

Brechts lyrische Dokumentation des Exils in *Gedichte im Exil*

Im amerikanischen Exil bemühte sich Brecht, in Anlehnung an die 1939 publizierten *Svendborger Gedichte*, um die Zusammenstellung einer weiteren Gedichtsammlung, die zeitaktuelle Gedichte enthalten sollte.⁵¹⁸ Im September 1943, als sich bereits eine Niederlage des Hitlerregimes abzeichnete, beginnt Brecht, eine weitere Gedichtsam-

⁵¹³ Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte 2, S. 402.

⁵¹⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 125. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 20. September 1942.

⁵¹⁵ Vgl. Benjamin, Walter: *Berliner Chronik*. Mit einem Nachwort von Gershom Scholem. Erste Aufl. d. rev. Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (Edition Suhrkamp, 251).

⁵¹⁶ Zitiert nach: Krause, Robert: *Lebensgeschichten aus der Fremde*, S. 260.

⁵¹⁷ Ebd., S. 260.

⁵¹⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte 2, S. 404.

lung zusammenzustellen.⁵¹⁹ Brecht war von dem Wunsch geleitet, durch die Gedichtsammlung eine Art von lyrischen Überblick über die Zeit des Exils zu geben, und durch die chronologische Aneinanderreihung der Gedichte seine Erlebnisse poetisch zu umschreiben.⁵²⁰ Um dem Ziel einer dokumentarischen Beschreibung der Exilsituation gerecht zu werden, greift er auf die *Svendborger Gedichte* und die *Steffinschen Sammlung* zurück und integriert in *Gedichte im Exil*⁵²¹ auch lyrische Werke, die während der amerikanischen Exilzeit entstanden sind. Die lyrische Sammlung *Gedichte im Exil* enthält ihre endgültige Fassung Ende 1944 und wird von Brecht als Weihnachtsgeschenk für Freunde verschickt.⁵²² Auch Heinrich Mann erhält ein Exemplar von der bisher noch ungedruckten Gedichtsammlung und Brecht schildert in einem Brief seine Bedauerung, dass diese noch nicht publiziert wurden:

[...] beiliegend die Abschrift einiger Gedichte, die ich im Exil geschrieben habe. Es macht mich etwas verlegen, daß ich sie Ihnen nicht in Druck geben kann, jedoch müssen wir ja mit diesem Rückfall ins frühe Mittelalter eben vorliebnehmen.⁵²³

Brecht konzipierte die *Gedichte im Exil* in Form eines Gedichtzyklus und gibt unterschiedliche Eindrücke des Exils auf lyrischer Ebene wieder. Brecht greift damit ein lyrisches Modell auf, das bereits Goethe verwendete und entsprechend der Bedeutung des Wortes „Zyklus“, das aus dem Lateinischen ‚cyclas‘ abgeleitet wurde und sich u.a. mit „kreisförmig“ übersetzen lässt, eine Gedichtsammlung mit thematischem Bezug bildet.⁵²⁴ Einer großen Beliebtheit erfreute sich der Gedichtzyklus in den Jahren um 1900 – es waren Autoren wie Stefan George (1868-1933) oder Arno Holz (1863-1929), die dieser Form zu einer neuen Geltung verhalfen.⁵²⁵ Erstmals wurde die kunsttheoretische Ausdrucksform des Gedichtzyklus von Brecht in seiner *Hauspostille* (1926) verwendet.⁵²⁶ Im amerikanischen Exil greift er erneut den Gedichtzyklus auf,

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Gedichte im Exil*. In: *Werke. Gedichte 2*. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 117-125.

⁵²² Brecht, Bertolt: *Werke. Gedichte 2*, S. 404.

⁵²³ Brecht, Bertolt: *Werke. Briefe 2*, S. 342. Bertolt Brecht in einem Brief an Heinrich Mann, verfasst am 20. Dezember 1944 in Santa Monica.

⁵²⁴ Vgl. Bohnert, Christiane: *Brechts Lyrik im Kontext*, S. 15 f.

⁵²⁵ Vgl. ebd., S. 17.

⁵²⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: *Hauspostille*. In: *Werke. Gedichte 1*. Bearbeitet von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 37-120.

um die Exilerfahrungen lyrisch zu beschreiben. Der Gedichtzyklus *Gedichte im Exil* bestand in seiner ursprünglichen Fassung im Jahr 1944 aus 16 Einzelgedichten.⁵²⁷ Das lyrische Ensemble beginnt mit dem Gedicht *Gedanken über die Dauer des Exils*⁵²⁸ und lässt ein lyrisches Ich erkennen, das sich in Hinblick auf eine unsichere Zukunft fragt: „Wann, glaubst du, wirst du zurückkehren?“⁵²⁹ Während zu Beginn des Gedichts von einem kurzen Verweilen im Gastland ausgegangen wird und das lyrische Ich berichtet, „Du kehrst morgen zurück“⁵³⁰, wird vier Stophen weiter von einem längeren Exilaufenthalt ausgegangen.

In weiteren Gedichten vermittelt der Gedichtzyklus ein Bild von der politischen Entwicklung der Jahre von 1935 bis 1942. Verdeutlicht wird auch die Exilsituation des lyrischen Ichs, dass sich in Zeiten von zunehmender Bedrohung durch die Nationalsozialisten zur Flucht veranlasst sah:

Auf der Flucht vor meinen Landsleuten
Bin ich nun nach Finnland gelangt. Freunde
Die ich gestern nicht kannte, stellten ein paar Betten
In saubere Zimmer. Im Lautsprecher
Höre ich die Siegesmeldungen des Abschaums. Neugierig
Betrachte ich die Karte des Erdteils. Hoch oben in Lappland
Nach dem nördlichen Eismeer zu
Sehe ich noch eine kleine Tür.⁵³¹

Bei der erwähnten „kleinen Tür“ scheint es sich um die weitere Exilstation zu handeln, darauf deutet zumindest das nachfolgenden Einzelgedicht mit der bezeichnenden Überschrift „Hollywood“.

Das lyrische Ich schildert die zeitaktuellen Veränderungen und porträtiert die zunehmende Entfremdung vom Heimatland. Dabei handelt es sich nicht nur um eine geographische, sondern auch um eine emotionale Distanzierung von dem Heimatland, die sich aufgrund der geschilderten Abneigung gegenüber dem politischen Regime ergeben hat. Das lyrische Ich vermittelt den Eindruck, durch die räumliche Entfernung zur

⁵²⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: *Gedichte im Exil*.

⁵²⁸ Vgl. ebd., S. 119.

⁵²⁹ Ebd. S. 119.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd., S. 122.

Heimat keinen Einfluss auf die dortige politische Situation ausüben zu können, doch über die Kriegsgeschehnisse informiert zu sein:

Im fernen Kalifornien
Lese ich kopfschüttelnd diese Notiz.
Die Völker verbluten. Kein natürlicher Plan
Sieht ein glückliches Gleichgewicht vor.⁵³²

Da das lyrische Ich fernab des Heimatlandes über die aktuellen Geschehnisse informiert ist und damit auch Einblicke in die Kriegsentwicklung erhält, folglich auch mit dem Leid konfrontiert wird, berichtet es in dem Gedicht *Ich, der Überlebende* nachdenklich:

Ich weiß natürlich: einzig durch Glück
Habe ich so viele Freunde überlebt. Aber heute nacht im Traum
Hörte ich diese Freunde von mir sagen: „Die Stärkeren überleben“
Und ich haßte mich.⁵³³

Es sind in Wehmut gehüllte Gedanken, die das lyrische Ich fernab seiner Heimat mit sich herumträgt. Dennoch werden nostalgische Erinnerungen an das Heimatland und an die dort verbrachte Vergangenheit bewusst ausgeklammert. Gedanken über das Heimatland werden in Hinblick auf die politische Situation reflektiert und treten im letzten Gedicht auf. In *Die Rückkehr* fragt sich das lyrische Ich, in welchem Zustand es das Heimatland am Ende des Exils vorfinden wird:

Die Vaterstadt, wie find ich sie doch?
Folgend den Bomberschwärmen
Komm ich nach Haus.
Wo denn liegt sie? Wo die ungeheueren
Gebirge von Rauch stehn.
Das in den Feuern dort
Ist sie.

⁵³² Ebd., S. 123.

⁵³³ Ebd., S. 125.

Die Vaterstadt, wie empfängt sie mich wohl?
Vor mir kommen die Bomber. Tödliche Schwärme
Melden euch meine Rückkehr. Feuersbrünste
Gehen dem Sohn voraus.⁵³⁴

Brecht ist es in diesem Gedichtzyklus gelungen, den Beginn und das Ende des Exils zu einer Einheit zusammenzufügen, damit eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart sowie zwischen der Zeit vor und nach dem Exil zu schaffen. Das lyrische Exil kommt dabei einem transitären Zustand gleich, bildet einen Raum zwischen Heimat und Fremde. Beschrieben wird eine Atmosphäre, die geprägt ist von einer inneren Zerrissenheit des lyrischen Ichs, welches sich weder mit der Fremde noch mit der Heimat identifizieren kann und so wird das Exil zu einem Übergangsphänomen bzw. Zwischenraum. Der Zustand lässt sich auch durch Foucaults Beschreibung des ‚Heterotopiebegriffs‘ entsprechend definieren.⁵³⁵ Darunter versteht er die „zugleich mythische und reale Bestreitung des Raumes“⁵³⁶, durch die eine unbeschreibbare transitäre Existenz abgebildet wird. So konstruiert die Narration des Exilierten „über das Exil einen Zwischen- oder Grenzbereich, der eigentlich kein Ort ist, sondern ein Übergang, ein Transit“⁵³⁷. Brecht verdeutlicht in *Gedichte im Exil* die empfundene Heimatlosigkeit und in vielerlei Hinsicht gleicht die beschriebene Situation der des Verfassers. Meike Feßmann hat für diese Verwobenheit von erlebter Realität und dichterischer Fiktion den Begriff ‚Poetografie‘ entwickelt.⁵³⁸ Damit wird eine spezifische Darstellungsweise bezeichnet, bei der die Aussagen der poetischen Figuren identisch sind mit denen des Verfassers in der realen Welt, so dass es zwischen den Ereignissen im Leben des Autors und den dichterischen Schilderungen einen engen Zusammenhang gibt.⁵³⁹ Aufgrund der Nähe des lyrischen Ichs zu den persönlichen Begebenheiten des Autors wurden seine „Gedichte von den Biographen Brechts immer wieder zur

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Vgl. Foucault, Michel: Andere Räume. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter. 2. Aufl. Leipzig: Reclam 1991 (Reclam-Bibliothek; Kunstwissenschaften, 1352). S. 34-46, hier: S. 39 f.

⁵³⁶ Ebd., S. 40.

⁵³⁷ Thurner, Christina: *Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933-1945*. Köln [u.a.]: Böhlau 2003, S. 8.

⁵³⁸ Vgl. Feßmann, Meike: *Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors*. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung 1992.

⁵³⁹ Vgl. Hummel, Christine: „Von Sternen sind wir eingerahmt und flüchten aus der Welt“. *Heimat, Weltflucht und Exil Else Lasker-Schülers*. In: *Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933*. Hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010. S. 57-90, hier: S. 60.

Dokumentation bestimmter Lebensabschnitte herangezogen.⁵⁴⁰ Seine Gedichte sind zudem immer wieder vor dem historischen Hintergrund betrachtet worden. Es ist diese Kombination von Zeitgeschichte und Biographie, die seinen Gedichten einen besonderen Wert verschafft und als eine untrennbare Linie zu betrachten ist, die auch Brecht als Bestandteil des „lyrischen Gesamtwerks“ verstanden hatte:

[...] Aber ein lyrisches Gesamtwerk muß eine (innere) Geschichte haben, die in Harmonie oder Kontrast stehen mag zur äußeren Geschichte. [...] So ungeordnet die Eindrücke, so willkürlich die Eingriffe in diesen Jahren auch sind – was ich an Gedichten schreibe, behält doch immer den Versuchscharakter, und die Versuche ordnen sich in einer gewissen Beziehung zueinander an, und die Lektüre kann kaum adäquaten Genuß verschaffen, wenn etwa solch ein Gedicht wie das erstere [Sprengen des Gartens – Anm. Verf.] nicht auch in seiner Neuheit innerhalb der gesamten Produktion genossen werden kann, als domesticum.⁵⁴¹

Brecht ist es in besonderer Weise gelungen, die veränderten Lebensumstände lyrisch zu veranschaulichen und damit auch die eigenen Exilerfahrungen auszudrücken. Dennoch zeichnen sich auch Unterschiede zwischen den realen lyrischen Exilerfahrungen ab: Während Brecht zu Beginn seiner Exilzeit noch über sein Gastland klagte, so gelang es ihm im Verlauf der Zeit, sich in den USA zu akkulturieren – ein Prozess der in den Gedichten nur am Rande zum Ausdruck kommt.

⁵⁴⁰ Schwarz, Peter Paul: Lyrik und Zeitgeschichte, S. 69.

⁵⁴¹ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 164. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 9. August 1943.





III. Bertolt Brechts künstlerische Akkulturation und die Weiterentwicklung des epischen Theaters in den USA



1. Das Gangstermilieu von Chicago in *The Resistible Rise of Arturo Ui*

a) Brechts theoretische Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Publikum und seine Pläne für eine Aufführung am Broadway

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bestand in den USA ein reges Interesse an der künstlerischen Verarbeitung der Geschehnisse aus der Gangsterwelt, was dazu führte, dass der ‚Gangsterfilm‘⁵⁴² zu einem neuen Genre avancierte.⁵⁴³ Einer der ersten Gangsterfilme war Mervyn Le Roys (1900-1987) *Little Caesar*.⁵⁴⁴ Es handelt sich dabei um einen Film, der 1930 nach dem gleichnamigen Roman von William Riley Burnett (1899-1982) entstanden war.⁵⁴⁵ Geschildert wird in dem Werk der Aufstieg und Fall des italienischen Einwanderers Cesare Enrico Bandellos, der zum mächtigsten Gangsterboss von Chicago wird und einem Bandenkrieg zum Opfer fällt. Zudem wurde auch die Biographie von Al Capone (1899-1947) unter der Regie von Howard Hawks (1896-1977) verfilmt und kam 1932 unter dem Titel *Scarface* in die Kinos.⁵⁴⁶ Auch der amerikanische Buchmarkt war gefüllt mit Episoden aus dem Gangstermilieu. Zu den Bestsellern gehörte u.a. die von Fred D. Pasley herausgegebene Biographie über den Gangsterboss Al Capone.⁵⁴⁷ In *Al Capone. The Biography of a Self-made Man* beschreibt Pasley die Geschichte des Chicagoer Bandenkrieges und den Aufstieg Al Capones zum größten Gangsterboss der Stadt.⁵⁴⁸ Zudem berichteten die amerikanischen Medien besonders ausführlich von den rivalisierenden Bandenkriegen. Die Berichterstattung über die amerikanische Gangsterwelt in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich auch nachhaltig auf das künstlerische Schaffen von Bertolt Brecht ausgewirkt, der anlässlich der amerikanischen Uraufführung von *Die Mutter* im Jahr 1935 für über zwei Monate in New York verweilte.⁵⁴⁹ Während seines Aufenthaltes in der amerikanischen Metropole machte er sich mit den künstlerischen Darstellungsfor-

⁵⁴² Vgl. Gabree, John: Der klassische Gangsterfilm. München: Heyne 1981.

⁵⁴³ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 358.

⁵⁴⁴ Vgl. Roy, Mervyn Le: Little Caesar. USA: Turner Entertainment 2005.

⁵⁴⁵ Vgl. Burnett, William Riley: Little Caesar. New York: Dial Press 1929.

⁵⁴⁶ Vgl. Hawks, Howard: Scarface. USA: Universal 2005.

⁵⁴⁷ Vgl. Pasley, Fred D.: Al Capone. The Biography of a Self-made Man. London: Faber&Faber 1931.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Vgl. Brecht, Bertolt. Werke. Stücke 7. Bearbeitet von Michael Voges. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1991, S. 358.

men vertraut, besuchte Theater sowie Broadway-Aufführungen.⁵⁵⁰ Im Kino schaute sich Brecht gemeinsam mit Hanns Eisler, der ihn während seines Aufenthaltes Ende 1935 begleitete, mit Vorliebe Gangsterfilme an, „um soziale Studien zu betreiben“⁵⁵¹ – wie Eisler mit einem Augenzwinkern gesteht, denn eigentlich interessierten sich beide schlichtweg für Filme aus dem kriminellen Milieu.

Zum Zeitpunkt von Brechts Aufenthalt an der amerikanischen Ostküste war der Mord des Gangsterbosses Dutch Schultz (1902-1935), der 1902 in der Bronx als Sohn von einem Gastwirt geboren wird, sich einer Straßenbande anschließt und in den nachfolgenden Jahren zum stärksten New Yorker Bandenführer wird und durch ein Massaker stirbt, ein beliebtes Thema in den US-Medien.⁵⁵² Die umfangreiche Berichterstattung über den Tod des Bandenchefs Dutch Schultz und sechs seiner Komplizen verfolgt Brecht mit zunehmendem Interesse und so beginnt er einzelne Artikel über das amerikanische Gangstermilieu zu sammeln, die er mit nach Dänemark nimmt.⁵⁵³ Auch der Sensationsbericht *Aufstieg und Fall des Dutch Schultz* befindet sich darunter.⁵⁵⁴

Doch erst in den nachfolgenden Jahren bietet sich für Brecht die Gelegenheit, die gesammelten Materialien zu verarbeiten und ein „Gangsterstück“ zu schreiben, mit dem er dem amerikanischen Publikum die Entwicklung der nationalsozialistischen Herrschaft verdeutlichen wollte.⁵⁵⁵ Es waren Brechts Hinterfragungen zur Entstehung der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland, die in ihm den Wunsch aufkommen ließen, die politische Entwicklung künstlerisch darzustellen.⁵⁵⁶ Bereits im europäischen Exil setzte sich Brecht besonders intensiv mit der Entwicklung der Diktatur in Deutschland auseinander und ließ seine Gedankengänge in die künstlerischen Werke sowie publizistischen Schriften einfließen. Zu den frühen publizistischen Bekundungen gehört der Aufsatz *Der Faschismus* (1929/30), in dem er sich mit der politischen Entwicklung in Europa auseinandersetzt und eine Prognose über die künstlerischen Folgen des Faschismus abgibt.⁵⁵⁷

⁵⁵⁰ Vgl. Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts, S. 199.

⁵⁵¹ Eisler, Hanns: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertr. und erl. von Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975, S. 233.

⁵⁵² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 359.

⁵⁵³ Vgl. Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts, S. 200.

⁵⁵⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 359.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd., S. 355.

⁵⁵⁶ Vgl. Wagner, Frank Dietrich: Bertolt Brecht. Kritik des Faschismus. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989.

⁵⁵⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: Der Faschismus. In: Werke. Schriften 1. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 284.

Auf künstlerischer Ebene verdeutlicht er in dem Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1937) auf anschauliche Weise die Entstehung der Diktatur in Deutschland.⁵⁵⁸ Brecht erörtert in dem Werk in Form einer ‚Parabel‘⁵⁵⁹ die geschäftlichen Machenschaften des römischen Herrschers und illustriert, wie die Weizenspekulanten Caesar zum Volksführer machen. Darüber hinaus arbeitet Brecht in den Jahren des europäischen Exils an einer satirischen Darstellung von Hitlers Werdegang und der Geschichte der Weimarer Republik.⁵⁶⁰ Es waren die politischen Ereignisse, die sich auf die Entstehung des Werkes auswirkten, wie Brecht in einem Brief an Lion Feuchtwanger mitteilt:

ich schreibe, unter dem donner der manövrierenden deutschen schiffe, an meinem TUI ROMAN, der eine lange sache wird, ein exemplar der deutschen „langen kunst“.⁵⁶¹

Trotz vielfacher Entwürfe im Bereich der Epik war Brecht dennoch von der Vorstellung geleitet, die politische Entwicklung auf der Bühne darzustellen, und eine Satire über Hitler zu entwerfen.⁵⁶² Die ersten Entwürfe zu diesem Vorhaben gehen bis in das Jahr 1934 zurück und nach einer Notiz von Walter Benjamin entwickelte Brecht in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts die Idee, „eine Satire auf Hitler im Stile der Historiographen der Renaissance“⁵⁶³ zu verfassen. Auch in einem Brief an Walter Landauer (1902-1944) berichtet er im Jahr 1934 über sein Vorhaben und die ersten Entwürfe zu dem Werk: „Es ist eine satirische Arbeit ‚Leben und Taten des Giacomo Ui aus Padua‘, eine im Stil altitalienischer Chroniken abgefaßte Geschichte des Hitleraufstiegs.“⁵⁶⁴

In den nachfolgenden Jahren erkannte Brecht, dass der Stoff über den Aufstieg Hitlers noch mehr Potential besitzt und die parabelhafte Darstellung der Kriegsentwicklung

⁵⁵⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. In: *Werke. Prosa 2*. Bearbeitet von Wolfgang Jeske. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 163-390.

⁵⁵⁹ Vgl. Brettschneider, Werner: *Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung*. 2. überarb. Aufl. Berlin: Schmidt 1980.

⁵⁶⁰ Vgl. Jesse, Horst: *Brecht im Exil*, S. 152.

⁵⁶¹ Brecht, Bertolt: Brief an Lion Feuchtwanger verfasst im Mai 1937. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-1.

⁵⁶² Vgl. Seliger, Helfried W.: *Das Amerikabild Bertolt Brechts*, S. 202.

⁵⁶³ Zitiert nach: ebd.

⁵⁶⁴ Brecht, Bertolt: *Werke. Briefe 1*, S. 449. Bertolt Brecht in einem Brief an Walter Landauer, verfasst am 19. Oktober 1934 in London.

insbesondere für die amerikanische Bühne geeignet ist. So war Brecht insbesondere ab 1941, also zu jenem Zeitpunkt, als tatsächlich die Aussicht auf eine Ausreise in die USA bestand, von der Vorstellung geleitet, ein Theaterstück auszuarbeiten, das er den amerikanischen Theaterhäusern anbieten könnte. Vor diesem Hintergrund wollte er ein Werk schaffen, das in einem vertrauten Milieu der Amerikaner handelt und somit das Interesse des Publikums wecken würde. Es wurde bereits betont, dass seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in den USA ein reges Interesse an den Geschehnissen der Gangsterwelt bestand. Die skizzierten Interessen der Amerikaner an den Geschehnisse aus der Gangsterwelt bewirkten, dass sich Brecht dazu entschied, ein Werk zu verfassen, mit dem er dem Theaterpublikum in den USA den Aufstieg Hitlers anhand der amerikanischen Gangsterwelt verdeutlichen wollte. Besonders vielversprechend erschien es ihm, eine Parallele zwischen dem Aufstieg von Dutch Schultz zum Gangsterchef von New York und der deutschen Geschichte der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts zu ziehen.

Vordergründig war die Bearbeitung des Theaterstücks von seinem Aufenthalt in New York im Jahr 1935 geprägt worden und so notierte er in seinem *Arbeitsjournal* Folgendes:

An das amerikanische Theater denkend, kam mir jene Idee wieder in den Kopf, die ich einmal in New York hatte, nämlich ein Gangsterstück zu schreiben, das gewisse Vorgänge, die wir alle kennen, in die Erinnerung ruft. (The gangsterplay we know.) Ich entwerfe schnell einen Plan für 11-12 Szenen. Natürlich muß es in großem Stil geschrieben werden.⁵⁶⁵

Bei der Ausarbeitung des Werks erhält er Unterstützung von seiner Mitarbeiterin Margarete Steffin.⁵⁶⁶ Zudem steht ihm sein Sohn Stefan hilfreich zur Seite und so notierte er im März 1941 in seinem *Arbeitsjournal*: „Steffs Kenntnisse über die Verwebungen der Gangsterwelt mit der Verwaltung kommen mir zustatten.“⁵⁶⁷ Doch für Brecht war es kurz vor der Abreise nach Amerika diffizil, ein neues Theaterstück zu verfassen, da die Familie mit Reisevorbereitungen beschäftigt war, wie ein Eintrag in seinem *Arbeitsjournal* verdeutlicht:

⁵⁶⁵ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 1, S. 468. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 10. März 1941.

⁵⁶⁶ Vgl. Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts, S. 203.

⁵⁶⁷ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 1, S. 469. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 28. März 1941.

Inmitten all des Trubels um die Visas und die Reisemöglichkeit arbeite ich hartnäckig an der neuen *Gangsterhistorie*. Nur noch die letzte Szene fehlt. Die Wirkung der Doppelverfremdung – Gangstermilieu und großer Stil – kann schwer vorausgesagt werden.⁵⁶⁸

Dennoch gelingt es Brecht, noch vor der Abreise nach Amerika ein Theaterstück zu entwerfen, das später unter dem Titel *The Resistible Rise of Arturo Ui* bekannt werden wird. Auffällig in dem Theaterstück ist, dass die deutsche Fassung des Werks viele Anglizismen und Sprachfloskeln enthält, die an das amerikanische Gangstermilieu erinnern.⁵⁶⁹ Doch das Besondere an *The Resistible Rise of Arturo Ui* ist, dass er den Handlungsort nach Chicago verlegt hat, um so die Umstände des Aufstiegs der Faschisten parabelhaft auf der Bühne darzustellen. Nachträglich gestand Brecht, dass er versucht habe, „der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers dadurch zu erklären, daß er in ein ihr vertrautes Milieu versetzt wurde“⁵⁷⁰. In Brechts Augen war die Verbrecherwelt von Chicago ein geeigneter Handlungsort, der den meisten Amerikanern vertraut war, so dass er seine Erklärung von politischen Ereignissen darauf aufbauen konnte.⁵⁷¹ Doch Brecht beabsichtigte, eine dreigliedrige Handlungsstruktur aufzubauen, in der sowohl Kapitalismus als auch Faschismus und Gangsterwelt miteinander verbunden werden sollten.⁵⁷² Vor diesem Hintergrund wird die soziale Situation in Chicago als verarmt dargestellt, wie der folgende Textauszug verdeutlicht:

It looks as if Chicago
The dear old girl, while on her way to market
Had found her pocket torn and now she's starting
To scabble in the gutter for her pennies.⁵⁷³

Mit diesem ‚Verfremdungseffekt‘⁵⁷⁴ versucht Brecht deutlich zu machen, dass die Armut die Menschen zu Verbrechern macht. Brechts „Gangsterhistorie“ handelt zwar im Verbrechermilieu von Chicago, stellt aber durch transparente „Anspielungen und Zita-

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Brecht, Bertolt: Der Aufstieg des Arturo Ui. In: Werke. Stücke 7. Bearbeitet von Michael Voges. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1991. S. 7-115.

⁵⁷⁰ Zitiert nach: Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts, S. 210.

⁵⁷¹ Vgl. Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts, S. 213.

⁵⁷² Vgl. ebd., S. 218.

⁵⁷³ Brecht, Bertolt: *The Resistible Rise of Arturo Ui*, S. 9.

⁵⁷⁴ Vgl. Knopf, Jan: Verfremdung. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp Taschenbuch, 2074). S. 93-141.

te Parallelen zum Aufstieg Hitlers⁵⁷⁵ und dem nationalsozialistischen Regime in Deutschland her. Neben der Fundamentalkritik am Nationalsozialismus ist es Brecht gelungen, „umfangreiches historisches und literarisches Material“⁵⁷⁶ zu verarbeiten. In dem Werk beziehen sich die Figurenkonzeptionen und Handlungen auf Ereignisse sowie Personen des kriminellen Milieus in den USA.⁵⁷⁷ Durch die Ausrichtung des Theaterstücks auf die Geschehnisse und die Theaterinteressen in den USA ging er davon aus, dass das Werk *The Resistible Rise of Arturo Ui* durchaus Erfolg haben müsste.⁵⁷⁸ Brecht beabsichtigte, das Theaterstück als eine „Art Music-Hall-Aufführung am Broadway“⁵⁷⁹ zu initiieren und daher wandte sich Brecht kurz nach seiner Ankunft in Amerika an Erwin Piscator, in der Hoffnung, ihn für eine Inszenierung zu gewinnen.⁵⁸⁰ Um den amerikanischen Theaterhäusern eine entsprechende Textgrundlage vorlegen zu können, wurde das Werk im September 1941 von dem amerikanischen Autor Hoffmann Reynolds Hays ins Englische übersetzt.⁵⁸¹ Unter dem Titel *The Rise of Arturo Ui* bot es Piscator verschiedenen Theaterhäusern zur Aufführung an, doch hatte Piscator damit keinen Erfolg und er teilte Brecht in einem Brief im Oktober 1941 Folgendes mit: „Ich habe das Stück mehreren Leuten zu lesen gegeben, und sie stimmen mit mir überein, daß eine Aufführung sich nicht empfiehlt.“⁵⁸² Brecht versuchte dennoch, den Regisseur Berthold Viertel und den Schauspieler Oskar Homolka für eine Inszenierung des Theaterstücks zu gewinnen, doch seine Versuche blieben erfolglos. Dennoch ist das Werk für die exilwissenschaftliche Akkulturationsforschung von besonderer Relevanz, da es verdeutlicht, wie stark sich Brecht dem amerikanischen Publikum anpasste und welche künstlerischen Bemühungen er unternahm, um sich beruflich in den USA zu akkulturieren.

⁵⁷⁵ Brecht, Bertolt. Werke. Stücke 7, S. 357.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., S. 355.

⁵⁷⁹ Wekwerth, Manfred: Notate. Zur Arbeit des Berliner Ensembles 1956-1966. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1967, S. 39.

⁵⁸⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 213 f.

⁵⁸¹ Vgl. Brecht, Bertolt. Werke. Stücke 7, S. 355.

⁵⁸² Zitiert nach: ebd.

b) Zur Verfremdungsfunktion und Übertragung der Handlung in das Gangstermilieu von Chicago

Mit *The Resistible Rise of Arturo Ui* setzt Brecht seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des nationalsozialistischen Regimes fort, die er mit *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* sowie *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1933) begonnen hat.⁵⁸³ Doch im Gegensatz zu seinen bisherigen Werken und der künstlerischen Auseinandersetzung mit der politischen Situation im nationalsozialistischen Deutschland war Brecht in *The Resistible Rise of Arturo Ui* besonders von der Vorstellung geleitet, das Theaterstück auf einer amerikanischen Bühne zu inszenieren. Brecht verzeichnete während der Ausarbeitung des Werks in seinem *Arbeitsjournal* dazu Folgendes: „Ich habe den ‚Ui‘ ständig die Aufführungsmöglichkeit vor Augen geschrieben; das machte einen Großteil des Vergnügens aus.“⁵⁸⁴ Mit Blick auf eine Inszenierung des Theaterstücks setzte sich Brecht besonders intensiv mit den Interessen der amerikanischen Theaterbesucher auseinander und verfasste ein Werk, das auf das Publikum in den USA zugeschnitten war. Geleitet von der Vorstellung, den amerikanischen Theaterbesuchern auf der Bühne die politische Entwicklung im nationalsozialistischen Deutschland zu verdeutlichen, befasste sich Brecht zunächst mit der theoretischen Konzeption des epischen Theaters und hinterfragte, welche Veränderungen er für die amerikanischen Theaterbesucher vornehmen sollte, um die Aussage seiner Theaterstücke entsprechend vermitteln zu können.⁵⁸⁵ Vor diesem Hintergrund ist *The Resistible Rise of Arturo Ui* in besonderer Weise von Brechts gedanklicher Auseinandersetzung mit dem epischen Theater geprägt. Es soll im Folgenden herausgestellt werden, inwiefern Brecht auf dramaturgischer Ebene den Versuch unternahm, dem amerikanischen Publikum die Kriegsentwicklung zu verdeutlichen.

Die Entstehungsphase von *The Resistible Rise of Arturo Ui* ist bereits geprägt von Brechts Vorstellung, dass das Theater keinen „dokumentarischen Charakter“⁵⁸⁶ besitzen, sondern zur Veränderung ermutigen sollte. Seiner Ansicht nach kommt dem epi-

⁵⁸³ Vgl. Brecht, Bertolt: *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* sowie Brecht, Bertolt: *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*. In: Werke. Stücke 4. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin: Aufbau-Verlag 1988. S. 147-263.

⁵⁸⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 1, S. 472. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 12. April 1941.

⁵⁸⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1940.

⁵⁸⁶ Zitiert nach: Weichand, Sonja: *Geschichte im Drama*, S. 55.

schen Theater eine pädagogische Funktion zu, die es umzusetzen gilt, denn das Kunstwerk „lehrt die Dinge der Welt [laut Brecht] richtig sehen.“⁵⁸⁷ So setzte er sich während der Ausarbeitung von *The Resistible Rise of Arturo Ui* mit der Frage auseinander, inwiefern dem Dargestellten die Wirklichkeit entzogen werden sollte und er gelangt dabei zu folgender Auffassung:

handlungen, die an das wirkliche leben erinnern, werden dazu allerdings benötigt, und die müssen einigermassen wahrscheinlich sein, damit die illusion zustande kommt, ohne welche die einföhlung nicht gelingt. jedoch ist es keineswegs nötig, dass etwa auch die kausalität der vorgänge in erscheinung tritt. es genügt vollständig, wenn sie nicht bezweifelt zu werden braucht. nur derjenige, welcher hauptsächlich an den vorgängen des lebens selber interessiert ist, auf die in den theatern angespielt wird, sieht sich in der lage, die vorgänge auf der bühne als abbilder der wirklichkeit anzusehen und zu kritisieren. solches tuend verlässt er den bezirk der kunst. denn die kunst sieht ihre hauptaufgabe nicht in der verfertigung von abbildern der wirklichkeit schlechthin.⁵⁸⁸

Brecht vertritt in seinen 1940 vorgenommenen und schriftlich fixierten Überlegungen die Ansicht, dass eine reale Bezugsgröße zum Dargestellten vorhanden sein sollte, doch gilt es, das tatsächlich Geschehene auf der Bühne von der Realität abzugrenzen. Demzufolge lag Brecht sehr viel daran, eine Abstraktion zwischen der Handlungsebene und der Anspielungsebene herzustellen, die durch den Verfremdungseffekt akzentuiert wird.⁵⁸⁹ Vordergründig ging es Brecht darum, eine zu „enge Verknüpfung der Gangsterhandlung und Nazihandlung“⁵⁹⁰ zu vermeiden. Um diesem Ziel gerecht zu werden, bedient sich Brecht in *The Resistible Rise of Arturo Ui* einer doppelten Verfremdung und vereint die Gangstergeschichte sowie die Hitlergeschichte in Form einer Parabel.⁵⁹¹ Das Besondere an *The Resistible Rise of Arturo Ui* ist, dass er die Geschehnisse in die Vergangenheit transferiert und damit den Theaterbesucher zum Nachdenken bewegen wollte, wie er in dem folgenden Auszug verdeutlicht:

Im „Ui“ kam es darauf an, einerseits immerfort die historischen Vorgänge durchscheinen zu lassen, andererseits die „Verhüllung“ (die eine Enthüllung ist) mit Ei-

⁵⁸⁷ Zitiert nach: ebd., S. 56.

⁵⁸⁸ Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1940.

⁵⁸⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 357.

⁵⁹⁰ Seliger, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts, S. 210.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., S. 217.

genleben auszustatten, d.h. sie muß – theoretisch genommen – auch ohne ihre Anzüglichkeit wirken.⁵⁹²

In dem Theaterstück gelingt es dem aus der Bronx stammenden Gangsterführer Arturo Ui durch Terror und Gewalt zum „Beschützer“ des Blumenkohlkonzerns von Chicago aufzusteigen. Durch die Unterstützung von seinen Unterführern Giri (Goering) sowie Givola (Goebbels) schafft er es, den korrupten Politiker Dogborough (Hindenburg) und den Gefolgsmann Roma (Roehm) zu besiegen.⁵⁹³ Zudem überwältigt er den Chef des rivalisierenden Gemüsekonzerns Dullfeet von Cicero (Österreich).⁵⁹⁴ Zum Schluss bekommt er ein „überwältigendes Zustimmungsvotum aus Chicago und ebenso aus Cicero.“⁵⁹⁵ In dem Werk erscheinen in parodierter Weise Hitler, Röhm, Göring und Goebbels als Gangster von Chicago, die zu jeder Schandtat bereit sind und sich angesichts der wirtschaftlichen Krise der Schutztruppe zuwenden, somit versuchen, die Verschuldung von sich selbst abzuwenden.

Brecht parodiert die politischen Größen der NSDAP als Gangsterbosse und zieht damit das Regime in Deutschland ins Lächerliche.⁵⁹⁶ Brecht selbst äußerte stets, dass es seine Schreibmotivation sei, die „großen politischen Verbrecher, lebendig oder tot, der Lächerlichkeit preis[zuge]ben.“⁵⁹⁷ Dennoch verliert er eine kritische Aufarbeitung der Kriegsentwicklung nicht aus den Augen. So wird der Theaterbesucher bereits im Prolog darauf hingewiesen, dass die Handlung in der Vergangenheit spielt und es darum geht, die Wahrheit aufzudecken, wie der nachfolgende Auszug verdeutlicht:

Our great historical gangster play
Containing, for the first time, as you'll see
The truth about the scandalous dock subsidy.
Further we give you, for your betterment
Dogsborough's confession and testament.
Arturo Ui's rise while the stock market fell.
The notorious warehouse fire trial. What a sell!
The Dullfeet murder! Justice in a coma!
Gang warefare: the killing of Ernesto Roma!⁵⁹⁸

⁵⁹² Brecht, Bertolt: Werke. Journale 1, S. 469. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 1. April 1941.

⁵⁹³ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, S. 333.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Ebd..

⁵⁹⁶ Vgl. Jesse, Horst: Brecht im Exil, S. 151-156.

⁵⁹⁷ Zitiert nach: Weichand, Sonja: Geschichte im Drama, S. 59.

⁵⁹⁸ Brecht, Bertolt: The Resistible Rise of Arturo Ui, S. 5.

Das Handlungsgeschehen ist zentriert auf den Protagonisten ‚Arturo Ui‘ und anhand seines Werdegangs verdeutlicht Brecht, dass sich der Aufstieg eines Gangsterbosses nicht von dem eines verbrecherischen Politikers unterscheidet. Es ist Arturo Ui, der in dem Werk als der Hauptverbrecher dargestellt wird, wie der folgende Textauszug verdeutlicht:

And lastly Public Enemy Number One
Arturo Ui. Now you'll see
The biggest gangster of all times
Whom heaven sent us for our crimes
Our weakness and stupidity!⁵⁹⁹

Die parodierende Darstellung von Hitler erfolgte in Zeiten des Zweiten Weltkrieges nicht nur im Theater, sondern auch im Kino. Es war Charlie Chaplin, der in dem Film *The Great Dictator* (1940)⁶⁰⁰ den Aufstieg Hitlers ebenfalls parodiert hat, doch im Gegensatz dazu geht Brecht auf den Ursprung des Nationalsozialismus ein, um sozialkritisch die Kriegsentwicklung aufzuarbeiten:

Der *Ui* ist ein *Parabelstück*, geschrieben mit der Absicht, den üblichen gefährvollen Respekt vor den großen Töttern zu zerstören. Der Kreis ist absichtlich eng gezogen: er beschränkt sich auf die Ebene von Staat, Industriellen, Junkern und Kleinbürgern [...] Das Stück will keinen allgemeinen, gründlichen Aufriß der historischen Lage der dreißiger Jahre geben.⁶⁰¹

Durch den Verfremdungseffekt gelingt es Brecht, mit *The Resistible Rise of Arturo Ui* die geschichtliche Realität des Nationalsozialismus so zu inszenieren, dass damit ein vielschichtiges Abbild der historischen Ereignisse geliefert wird. Aus Sicht von Brecht entspricht das Verfremden dem Historisieren, so dass „Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich“⁶⁰² dargestellt werden. Dementsprechend ist das in dem künstlerischen Werk dargestellte Geschehen keineswegs nur auf die Vergangenheit anwendbar, sondern verdeutlicht, dass Vorgänge in ihrer „zeitlichen, räumlichen und gesellschaftlichen Relativität“⁶⁰³ sichtbar gemacht werden sollen.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 6.

⁶⁰⁰ Vgl. Chaplin, Charles Spencer: *The Great Dictator*. USA: United Artists 1940.

⁶⁰¹ Brecht, Bertolt: *Werke*. Stücke 7, S. 356.

⁶⁰² Zitiert nach: Weichand, Sonja: *Geschichte im Drama*, S. 57.

⁶⁰³ Zitiert nach: ebd., S. 57 f.

In besonderer Weise war die Entstehung von *The Resistible Rise of Arturo Ui* von einer theoretischen Hinterfragung der Verfremdungsfunktion geprägt worden. Brecht war zum damaligen Zeitpunkt der Auffassung, dass der „verfremdungseffekt (V-effekt)“⁶⁰⁴ ein „kusteffekt ist und zu einem theatererlebnis führt“⁶⁰⁵, wie er folgendermaßen erläutert:

er besteht darin, dass die vorgänge des wirklichen lebens auf der bühne so abgebildet werden, dass gerade ihre kausalität besonders in erscheinung tritt und den zuschauer beschäftigt. emotionen kommen auch durch diese kunst zustände und zwar ist es die meisterung der wirklichkeit, welche, durch diese vorführungen ermöglicht, den zuschauer in emotion versetzt. der v-effekt ist ein altes kunstmittel, bekannt aus der kommoedie, gewissen zweigen der volkskunst und der praxis des asiatischen theaters.⁶⁰⁶

Brechts anfängliche Auseinandersetzung mit dem Verfremdungseffekt ist bereits gezeichnet von der Hinterfragung, wie Emotionen beim Publikum ausgelöst werden – doch eine Antwort auf seine Fragen erhielt er erst in den nachfolgenden Jahren. Wie seine frühen Ausführungen deutlich erkennen lassen, war es der Verfremdungseffekt, durch den er sich von der naturalistischen Darstellungsweise distanzieren konnte. Brecht konnte sich insbesondere mit der Darstellungskunst des „naturalistischen Theaters“⁶⁰⁷ nicht anfreunden und dennoch sah er auch bei den Naturalisten Vorläufer des epischen Theaters, wie er folgendermaßen erörtert:

Die naturalistische Dramatik übernahm vom französischen Roman das Stoffliche und zugleich die epische Form. Diese letztere (schwächste Seite der naturalistischen Dramatik!) übernahm die neuere Dramatik unter Verzicht auf die Stoffe – als reines Formprinzip.⁶⁰⁸

Brecht ging es nicht darum, die Wirklichkeit „spiegelnd“ auf der Bühne darzustellen, sondern eine Distanz zu schaffen, so dass der Zuschauer zum Nachdenken bewegt wird. In *The Resistible Rise of Arturo Ui* gelingt es ihm, diesen Vorsatz umzusetzen, indem er die Geschehnisse in eine vergangene Zeit transformiert. Durch die parabel-

⁶⁰⁴ Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1940.

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ Ebd.

⁶⁰⁷ Vgl. Möbius, Hanno: *Der Naturalismus*. Heidelberg: Quelle&Meyer 1982 (Uni-Taschenbücher; Germanistik-Literaturwissenschaft, 1211).

⁶⁰⁸ Zitiert nach: Weichand, Sonja: *Geschichte im Drama*, S. 54 f.

hafte Form der Inszenierung ist es Brecht ermöglicht worden, ein Gangsterthema in historischem Gewand zu beschreiben, das zudem einen hohen dichterischen Stil besitzt, doch bezieht er sich in der Darstellungsform ausdrücklich auf das elisabethanische Historientheater.⁶⁰⁹ In Anlehnung an die metrische Form der ‚elisabethanischen Tragödie‘⁶¹⁰ enthält der Text, mit Ausnahme von wenigen Passagen, hauptsächlich Verszeilen, „die dem reimlosen fünfhebigen Jambus, dem Blankvers“⁶¹¹, entsprechen. Brecht benutzt die Verssprache als stilistisches Mittel, um eine Differenz zwischen dem Reden und Handeln der Figuren herzustellen – eine Darstellungsweise, die er bereits in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* verwendete.⁶¹² Darüber hinaus erinnert der in dem Werk beschriebene Aufstieg und Niedergang von hohen Personen an die Gestaltung in historischen Tragödien.⁶¹³ Doch das Besondere an *The Resistible Rise of Arturo Ui* ist, dass es Brecht gelungen ist, die Machtstruktur seiner Zeit und ein historisches Individuum auf abstrakte Weise in der Handlungsstruktur miteinander zu verbinden.⁶¹⁴

2. Brechts Mitarbeit am Drehbuch zu *Hangmen Also Die*

Mit Lang an der beach über
Geiselfilm nachgedacht
(anlässlich Heydrichs
Exekution in Prag).⁶¹⁵

a) Brechts Auffassung vom Film als epische Kunstform und die Konzeption des Widerstandskampfes auf der Leinwand

Mit dem Angriff der Japaner auf Pearl Harbour im Jahr 1941 und der im selben Jahr erteilten Kriegserklärung des Deutschen Reiches an die USA befand sich Amerika in

⁶⁰⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 362.

⁶¹⁰ Vgl. Gelfert, Hans-Dieter: Die Tragödie. Theorie und Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1995 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1570).

⁶¹¹ Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 361.

⁶¹² Vgl. ebd., S. 361 f.

⁶¹³ Ebd., S. 362.

⁶¹⁴ Vgl. Weichand, Sonja: Geschichte im Drama, S. 62 f.

⁶¹⁵ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 99. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 28. Mai 1942.

einem Kriegszustand, der sich auch auf die Filmproduktion auswirkte.⁶¹⁶ Durch das Interesse an der künstlerischen Darstellung der Kriegssituation avancierte auch der antifaschistische Film zu einer neuen Gattung.⁶¹⁷ So entstanden nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verstärkt Spielfilme, in denen das Kriegsgeschehen in unterschiedlichen Genres dargestellt wurde. Die Bandbreite reichte von Komödien, von denen Charlie Chaplins *The Great Dictator* stellvertretend erwähnt werden soll, bis zum Thriller, den beispielsweise Alfred Hitchcock (1899-1980) mit *Foreign Correspondent* (1940)⁶¹⁸ schuf. Darüber hinaus entstanden auch Science-Fiction Filme wie *The Invisible Agent* (1942)⁶¹⁹, in denen die Deutschen stets als die schwächeren Gegner dargestellt wurden. Die antifaschistischen Filme waren häufig von mangelhafter Qualität und stellten die Deutschen klischeehaft dar, doch waren sie während der Kriegsjahre ein bedeutsames Medium der Kriegspropaganda.⁶²⁰

Folgt man dem amerikanischen Drehbuchautor Lester Cole (1904-1985), dann war die Produktion der antifaschistischen Filme Bestandteil der amerikanischen Kriegspropaganda und diente als „aid in winning the war in every possible way“⁶²¹. Trotz einer Vielzahl an Filmen, in denen die Kriegsgeschehnisse dargestellt wurden, mangelte es in den amerikanischen Kinos an einer kritischen Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges und so entschied sich Fritz Lang dazu, auf der Leinwand den antifaschistischen Widerstandskampf zu präsentieren. Bereits im Jahr 1941 hatte er den antifaschistischen Film *Man Hunt* (1941)⁶²² gedreht, doch stellte das am 27. Mai 1942 verübte Attentat auf den SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich (1904-1942)⁶²³ durch tschechische Widerstandskämpfer eine ideale Grundlage für einen weiteren antifaschistischen Film dar. Die Entwicklung des Nationalsozialismus prägte auch Langs eigenen

⁶¹⁶ Vgl. Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“ in Hollywoods Antinazi-Produktion. In: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die)*. Drehbuch und Materialien zum Film. Hrsg. v. dems. Berlin: Henschelverlag 1985. S. 210-233, hier: S. 212 f.

⁶¹⁷ Vgl. Feilchenfeldt, Konrad: *Deutsche Exilliteratur 1933-1945*, S. 106.

⁶¹⁸ Vgl. Hitchcock, Alfred Joseph: *Foreign Correspondent*. USA: United Artists 1940.

⁶¹⁹ Vgl. Marin, Edwin L.: *The Invisible Agent*. USA: Universal 2004 (The legacy collection).

⁶²⁰ Vgl. Schebera, Jürgen: *Hangmen Also Die* (1943). Hollywood's Brecht-Eisler collaboration. In: *Historical journal of film, radio and television* 18 (1998). S. 567-573.

⁶²¹ Cole, Lester: *Hollywood Red. The Autobiography of Lester Cole*. Palo Alto: Ramparts Press 1981, S. 209.

⁶²² Vgl. Lang, Fritz: *Man Hunt*. USA: 20th Century Fox 2009.

⁶²³ Reinhard Heydrich war bis 1931 Marineoffizier gewesen und nach seinem Dienst in die SS aufgenommen worden. Er setzte sich für den Aufbau eines faschistischen Sicherheitsdienstes ein und wurde im März 1933 zum Leiter der Politischen Polizei in Bayern ernannt. In den nachfolgenden Jahren wurde er 1934 in Preußen zum stellvertretenden Gestapochof gewählt und 1936 übergab ihm Heinrich Himmler (1900-1945) den Vorsitz der Sicherheitspolizei des Deutschen Reiches. Vgl. Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 220.

Werdegang: Nachdem er bereits in der Weimarer Republik ein erfolgreicher Filmregisseur war, verließ er Deutschland 1933, um frei arbeiten zu können.⁶²⁴ Über Paris gelangte er 1934 nach Hollywood, wo er seinen internationalen Ruf durch weitere Filme vergrößerte.⁶²⁵ Lang leistete auf dem amerikanischen Kontinent einen entscheidenden Beitrag zur Etablierung des Films, denn für ihn war der Film in der damaligen Zeit:

*the art of our century. A theater play reaches only a very limited audience; a book, if it is a bestseller, a much wider one; but neither comes close to the audiences to which a film appeals.*⁶²⁶

Es war der Wunsch von Lang, den Kinobesuchern eine kritische Aufarbeitung der Kriegsgeschehnisse zu verdeutlichen und mit dem Attentat auf Heydrich durch tschechische Widerstandskämpfer bot sich für ihn die Möglichkeit dazu. In der amerikanischen Presse wurde über den Tod des „Reichsprotektor“⁶²⁷ ausführlich berichtet und sein Tod war das Thema Nummer eins auf den Titelblättern.⁶²⁸ Auch Brecht nahm Kenntnis von dieser Nachricht und besprach im kalifornischen Santa Monica mit Fritz Lang den Plan, über das Attentat ein Drehbuch zu schreiben.⁶²⁹ Die schnelle künstlerische Reaktion war für Brecht indes nicht ungewöhnlich – schließlich hatte er zuvor unmittelbar nach aktuellen Anlässen oder direkt nach politischen Ereignissen einzelne Gedichte verfasst, die oftmals von Hanns Eisler vertont wurden.⁶³⁰ Doch im kalifornischen Exil entschied er sich auch aufgrund der finanziellen Möglichkeiten zu einer schnellen Mitarbeit am Drehbuch. Da sein Name in Amerika noch nicht bekannt war und für ihn kurz nach seiner Ankunft in den USA noch keine Möglichkeiten für die Veröffentlichung seiner Werke oder Theateraufführungen bestanden, die Familie Brecht zudem auf die Unterstützung durch den ‚European Film Found‘ angewiesen war, entschied sich Brecht auch aus finanziellen Gründen für die Zusammenarbeit mit

⁶²⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 58.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Zitiert nach: ebd., S. 60.

⁶²⁷ Gersch, Wolfgang: Brecht und *Hangmen Also Die*. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss, Volker Frank, Thea Kirfel-Lenk, Jürgen Schebera und dems. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 539-545, hier: S. 541.

⁶²⁸ Vgl. Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 210.

⁶²⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 99. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 28. Mai 1942.

⁶³⁰ Vgl. Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 210.

Lang.⁶³¹ Obgleich Brecht von der Vorstellung, ein Drehbuch zu schreiben, begeistert war und er darin eine epische Kunstform sah, verdeutlichen seine autobiographischen Schriften auch, dass er durch die Mitarbeit seine finanzielle Situation verbessern wollte, wie aus einem Schreiben ersichtlich wird:

es scheint, dass die story, die ich mit lang schreibe (die geiseln von prag), einige aussicht hat. lang trug sie einem producer vor, der beeindruckt war. wie ich diese kleinen hitzwellen hasse, die ich in der nähe von geld jedermann erfassen (gesicherte arbeitszeit, bessere wohnung, musikstunde für steff, keine wohlthaten mehr nötig).⁶³²

Das Drehbuch zu *Hangmen Also Die* sollte das erste große Projekt von Brechts künstlerischer Betätigung in den Vereinigten Staaten von Amerika werden und den Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime verdeutlichen. Lang engagierte Brecht für das Schreiben des Drehbuchs, da er ihm „durch seine politischen Kenntnisse der Situation [als] ein idealer Mitarbeiter“⁶³³ erschien. Für die Verfilmung fand Lang in Arnold Pressburger (1885-1951) einen Produzenten für den Film.⁶³⁴

Das Interesse von Brecht am Film kam bereits in jungen Jahren auf und schon früh hatte er eine Leidenschaft für die Filme von Charlie Chaplin. Es waren seine clowneske Darstellung, der „fast völlige[] Verzicht auf Mimik“⁶³⁵ sowie die Einfachheit der Geschichte in den Stummfilmen, die in dem jungen Brecht eine Bewunderung für den berühmten Schauspieler auslösten.⁶³⁶ Angeregt durch Chaplin, begann Brecht sich für das Medium Film zu interessieren, da er das Publikum begeisterte und künstlerische Möglichkeiten eröffnete, die im Theater nicht realisierbar waren.⁶³⁷ Zugleich war sich Brecht bewusst, dass der Film die Rezeption des Zuschauers verändert hat, wie er in dem nachfolgenden Zitat begründet:

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 20. Juni 1942. Houghton Library Harvard University: MS Ger 151.1.

⁶³³ Lang, Fritz: Über die Zusammenarbeit mit Brecht an *Hangmen Also Die*. In: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die)*. Drehbuch und Materialien zum Film. Hrsg. v. Jürgen Schebera. Berlin: Henschelverlag 1985. S. 163-170, hier: S. 164.

⁶³⁴ Vgl. Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 211.

⁶³⁵ Zitiert nach: Gersch, Wolfgang: *Film bei Brecht*. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Berlin: Henschelverlag 1975, S. 17.

⁶³⁶ Vgl. ebd.

⁶³⁷ Vgl. ebd., S. 13.

Der Filmesehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmesehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.⁶³⁸

Brecht war von der Vorstellung geleitet, durch den Film neue Ausdrucksformen „für ein neues antiillusionistisches Theater“⁶³⁹ zu erhalten. Nach Ansicht von Joachim Lang gingen die filmischen Einflüsse auf Brecht weniger von den „Darstellungen im expressionistischen Film als vielmehr von Werken der Neuen Sachlichkeit und des sowjetischen Kinos aus, die von einem mimischen und gestischen Ausdrucksspiel geprägt waren.“⁶⁴⁰ Vor diesem Hintergrund war es der Stummfilm, der einen tiefen Eindruck auf Brecht machte und den er folgendermaßen beschrieb: „Chaplins Gesicht ist immer unbewegt, wie gewachst, eine einzige mimische Zuckung zerreißt es, ganz einfach, stark, mühevoll.“⁶⁴¹ In besonderer Weise setzte sich Brecht im amerikanischen Exil mit den Möglichkeiten des Films auseinander und er kommt zu dem Resultat, dass der Film einen prägenden Einfluss auf das experimentierende deutsche Theater der Weimarer Republik hinterlassen hat, denn:

Es machte Gebrauch von epischen, gestischen und Montageelementen, die im Film auftraten. Es machte sogar Gebrauch vom Film selber, indem es dokumentarisches Theater verwertete.⁶⁴²

Brecht betrachtet den Film jedoch nicht als konkurrierendes Medium, sondern versuchte zu verdeutlichen, dass eine Inszenierung auf der Bühne über eigenständige Mittel der Darstellung verfügt.⁶⁴³ Somit betrachtete Brecht den Film als eine legitime Kunstform und daher hatte er bereits 1932 das Drehbuch für den Film *Kuhle Wampe* verfasst.⁶⁴⁴ Doch im Gegensatz zu einer Produktion in Hollywood konnte er bei die-

⁶³⁸ Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenproze. In: Werke. Schriften 1. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 448-514, hier: S. 464.

⁶³⁹ Lang, Joachim: Episches Theater als Film, S. 31.

⁶⁴⁰ Ebd., S. 29.

⁶⁴¹ Zitiert nach: Gersch, Wolfgang: Film bei Brecht, S. 17.

⁶⁴² Brecht, Bertolt: Über Filmmusik. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 10-20, hier: S. 10.

⁶⁴³ Vgl. Lang, Joachim: Episches Theater als Film, S. 27.

⁶⁴⁴ Vgl. Dudow, Slatan: *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* Berlin: Absolut Medien 2008 (Filmedition Suhrkamp, 2).

sem Film die Theorien des epischen Theaters einfließen lassen und damit seine eigenen Vorstellungen während der gesamten Entstehungszeit durchsetzen.⁶⁴⁵

Dennoch unterschieden sich die Bedingungen für eine Filmproduktion in Amerika grundsätzlich von denen in Deutschland und so erhielt Brecht von Salka Viertel eine Vorstellung davon, was die Produzenten in Hollywood von einem Drehbuch erwarten:

Was die Produzenten wollen, ist ein originelles und doch nicht ausgefallenes, ungewöhnliches und doch leicht begreifliches, moralisches und doch schlüpfriges, lebenswahres und doch unwahrscheinliches, sentimentales und dabei brutales, sehr gut geschriebenes und doch nicht geistvolles Meisterwerk.⁶⁴⁶

Trotz hilfreicher Ratschläge hatte Brecht seine eigene Vorstellung von der Mitarbeit am Drehbuch und er wollte auf inhaltlicher Ebene insbesondere den Widerstandskampf des Volkes akzentuieren.⁶⁴⁷ Er erkannte, dass durch den Film auf den antifaschistischen Widerstand und die Leiden der Tschechen aufmerksam gemacht werden konnte.⁶⁴⁸ Brechts theoretische Auseinandersetzung mit dem epischen Theater und der Darstellung von realen Vorgängen wurde auch bei der Mitarbeit zum Drehbuch von *Hangmen Also Die* erneut aufgegriffen. Bereits 1940 setzte sich Brecht mit der Frage auseinander, welche Bedeutung eine realistische Darstellung beim Publikum auslösen würde, wie eine Aufzeichnung verdeutlicht:

die frage ist nun, ob es überhaupt unmöglich ist, die abbildung der wirklichen vorgänge zur aufgabe der kunst zu machen und damit die kritische haltung des zuschauers zu den wirklichen vorgängen zu einer kunstgemässen haltung.⁶⁴⁹

Von dieser Frage geleitet, entschied sich Brecht vor dem Verfassen des Drehbuchs für eine realistische und in diesem Sinne für eine „nachprüfbare, die Wirklichkeit abbildende Entfaltung der Geschichte“⁶⁵⁰. Daher interessierten ihn insbesondere die konkreten Vorgänge des Attentats und realen Ereignisse über den antifaschistischen Kampf sowie authentische Berichte, die er in den Film einfließen lassen wollte.

⁶⁴⁵ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 60.

⁶⁴⁶ Viertel, Salka: Das unbelehrbare Herz, S. 297.

⁶⁴⁷ Vgl. Gersch, Wolfgang: Brecht und *Hangmen Also Die*, S. 541.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1940.

⁶⁵⁰ Gersch, Wolfgang: Brecht und *Hangmen Also Die*, S. 542.

Doch die Arbeit am Drehbuch wurde erschwert durch die Tatsache, dass unzureichende Informationen über den Tathergang über das Attentat auf Heydrich vorlagen. Als Quellen für das Verfassen des Drehbuchs dienten lediglich Berichte von Exilanten, Zeitungsartikel sowie Informationsmaterialien der tschechischen Exilregierung.⁶⁵¹ Durch die lückenhaften Informationen über das Attentat basiert das Drehbuch an vielen Stellen auf Fiktion und weicht daher von dem tatsächlichen Sachverhalt ab.⁶⁵² Für Brecht gab es während der Arbeit an dem Drehbuch weitere Schwierigkeiten, denn er kannte, trotz seiner zuvor geleisteten Arbeit am Drehbuch für den Film *Kuhle Wampe*, „die speziellen Termini und Gepflogenheiten der ‚Screen Writers‘ von Hollywood“⁶⁵³ nicht. Außerdem waren Brechts Kenntnisse in der englischen Sprache nicht ausreichend, um das Drehbuch alleine zu schreiben.⁶⁵⁴ Infolgedessen engagierte Lang für das Schreiben des Drehbuchs John Wexley (1907-1985).⁶⁵⁵ Der junge Dramatiker war kein Unbekannter, denn er hatte bereits zuvor das Drehbuch für den Antinazi-Film *Confessions of a Nazi Spy* (1939)⁶⁵⁶ verfasst. Darüber hinaus sprach er ein hervorragendes Deutsch und war daher für eine kooperative Arbeit mit Brecht prädestiniert.⁶⁵⁷ Von nun an schrieb Brecht seine Entwürfe für das Drehbuch auf Deutsch; Wexley übersetzte alles ins Englische und fügte eigene Ideen hinzu.⁶⁵⁸ In den ersten Wochen schien Brecht von der Arbeit sehr angetan gewesen zu sein und er teilte Karl Korsch in einem Brief im Oktober 1942 mit:

hier ankommend hatten wir sehr wenig geld übrig und ich konnte erst jetzt etwas verdienen indem ich mit fritz lang eine story entwarf (ich weiss nicht, wie sie am end auf der leinwand aussehen wird, aber zumindest das script ist keine gemeinheit).⁶⁵⁹

Doch in den nachfolgenden Monaten kam es zwischen Brecht und Wexley zu divergierenden Ansichten, denn beide konnten sich an vielen Stellen des Drehbuchs nicht

⁶⁵¹ Vgl. ebd., S. 543.

⁶⁵² Vgl. ebd., S. 541 f.

⁶⁵³ Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 223.

⁶⁵⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 60.

⁶⁵⁵ Vgl. Cook, Bruce: Brecht in Exile, S. 86.

⁶⁵⁶ Vgl. Litvak, Anatole: *Confessions of a Nazi Spy*. USA: Warner Bros 2010.

⁶⁵⁷ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 61.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd., S. 60 ff.

⁶⁵⁹ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im Oktober 1942 in Santa Monica.

einigen und es kam zu Streitigkeiten.⁶⁶⁰ Brecht beabsichtigte, in dem Film Darstellungsmittel des epischen Theaters einfließen zu lassen und wollte Filmausschnitte, Plakate, Songs, sogar einen Chor auf die Leinwand übertragen.⁶⁶¹ Die von Brecht vorgeschlagenen Gestaltungsmittel waren für Wexley ungewohnt und er erkannte die damit beabsichtigte Ausdrucksform nicht, sondern ging davon aus, Brecht versteht „little or nothing about the technical aspects of film“⁶⁶². Darüber hinaus berichtet Wexley über die Zusammenarbeit Folgendes:

Brecht konnte sich weder ganz an amerikanische Methoden, amerikanische Standpunkte gewöhnen, noch an die ideologische Methode des Herangehens, die zu dieser speziellen Zeit in der Geschichte verfolgt werden mußte. [...] Viele Wünsche Brechts konnten nicht erfüllt werden: Entweder war es nicht ausführbar, oder es wäre mit großer Feindseligkeit betrachtet worden.⁶⁶³

Die Aussagen erwecken den Eindruck, dass Brecht auch im Film seine eigenen Vorstellungen durchsetzen wollte und dabei in Hollywood auf Ablehnung stieß. Wie viele exilierte Autoren erkannte auch Brecht, dass eine Produktion mit Hollywood eigenen Bedingungen unterliegt und von der Gepflogenheit der amerikanischen Filmleute sowie von den Interessen des Publikums abhängig ist.⁶⁶⁴

Darüber hinaus geht James K. Lyon davon aus, dass es zu Differenzen zwischen den beiden Drehbuchautoren kam, weil sich Brecht diesem Kollektiv nicht anpassen konnte und wenig künstlerische Zugeständnisse machte:

For nearly two decades he had surrounded himself with a collective of writers who fed him ideas or wrote for and with him. There he was clearly *primus inter pares*. But as his work on *Hangmen* passed through the hands of second, third, and fourth parties, he lost control over it. To lose the chance of realizing his unique vision, which he believed was superior to that of anyone working on the film, embittered him toward Lang and Wexley, not to mention toward the film industry.⁶⁶⁵

⁶⁶⁰ Vgl. Gersch, Wolfgang: Brecht und *Hangmen Also Die*, S. 543.

⁶⁶¹ Vgl. Lyon, James K.: Brecht in America, S. 62.

⁶⁶² Zitiert nach: ebd.

⁶⁶³ Zitiert nach: Gersch, Wolfgang: Brecht und *Hangmen Also Die*, S. 542 f.

⁶⁶⁴ Vgl. Asper, Helmut G.: Hollywood – Hölle oder Paradies? Legende und Realität der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Exilanten in der amerikanischen Filmindustrie, S. 197.

⁶⁶⁵ Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 66.

Die für Brecht ungewohnten Bedingungen einer Zusammenarbeit führten dazu, dass er in keinster Weise glücklich damit war. In seinem *Arbeitsjournal* verzeichnete Brecht, dass ihn die Arbeit am Drehbuch von *Hangmen Also Die* „fast krank gemacht hat.“⁶⁶⁶ Dennoch entstand innerhalb von vier Monaten ein erster Entwurf des Drehbuchs, so dass ab Oktober mit den Dreharbeiten begonnen werden konnte.⁶⁶⁷ Mit Beginn der Dreharbeiten stellte Brecht fest, dass der Film Szenen enthielt, die er zuvor gestrichen hatte.⁶⁶⁸

Nachdem das Drehbuch in der ersten Fassung über 280 Seiten umfasste, engagierte Lang, ohne eine Absprache mit Brecht oder Wexley zu treffen, für die Kürzung des Werkes den unbekanntem Autor Henry Guinsberg.⁶⁶⁹ Sowohl Brecht als auch Wexley waren über diesen Schritt verärgert, so dass Lang ihn wieder entließ.⁶⁷⁰ Für die Kürzung des Drehbuchs waren nun wieder Brecht und Wexley beauftragt worden.⁶⁷¹ Brechts Mitarbeit am Drehbuch endete nach Abschluss der Kürzung, doch Wexley war weiterhin damit beauftragt worden ohne die Beteiligung von Brecht das Drehbuch eigenhändig auf die Filmlänge anzupassen.⁶⁷² Die von Wexley vorgenommenen Kürzungen waren zum Teil erheblich und Brecht beschuldigte ihn, hinter seinem Rücken gehandelt zu haben.⁶⁷³ Darüber hinaus enthielt der Film Veränderungen, die von Lang vorgenommen wurden.⁶⁷⁴ Obwohl Lang eine endgültige Drehbuchfassung vorlag, entschied er sich bei den Dreharbeiten dazu, eigenständige Veränderungen vorzunehmen und andere visuelle Gestaltungsmöglichkeiten in den Film aufzunehmen.⁶⁷⁵ Für Lang war das Drehbuch eine Art Leitfaden, das ihm die Möglichkeiten von eigenen Inszenierungen verschaffte.⁶⁷⁶ Brecht, der bei den Proben zu seinen eigenen Theaterstücken den Text oftmals auch veränderte und überarbeitete, hatte allerdings im Gegensatz zu seinen eigenen Werken keinen Einfluss auf die endgültige Fassung des Films, denn bei

⁶⁶⁶ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 130. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 22. Oktober 1942.

⁶⁶⁷ Vgl. Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 211.

⁶⁶⁸ Vgl. Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen, S. 91.

⁶⁶⁹ Vgl. Lyon, James K.: Brecht in America, S. 64 f.

⁶⁷⁰ Vgl. ebd., S. 65.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² Ebd.

⁶⁷³ Vgl. ebd., S. 66.

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Ebd.

den Dreharbeiten war lediglich Wexley präsent, mit dem Lang weitere Veränderungen absprach.⁶⁷⁷

Trotz der vorgenommenen Veränderungen und den damit verbundenen Streitigkeiten betrachtete Brecht den Film immer noch als sein Werk und distanzierte sich auch in keinster Weise davon. Als er jedoch kurz vor der Fertigstellung des Films erfuhr, dass Lang und Pressburger sich dafür entschieden hatten, ihn im Vorspann nicht als Drehbuchautor aufzuführen, wandte sich Brecht an den Berufsverband der Drehbuchautoren, dem sogenannten ‚Screen Writers Guild‘ und der Fall landet vor einem amerikanischen Schiedsgericht.⁶⁷⁸ Dort wurde entschieden, dass Wexley als der alleinige Autor genannt werden sollte. Begründet wurde die Entscheidung durch die Aussagen von Mitarbeitern und durch die Tatsache, dass es für Wexleys weitere Karriere in Amerika essentiell sein würde als alleiniger Drehbuchautor des Films genannt zu werden, während Brecht beabsichtigte, nach Deutschland zurückzukehren.⁶⁷⁹ Somit erscheint im Film nur der Verweis ‚Original Story by Bertolt Brecht‘. Für Brecht hatte das Urteil weitreichende Konsequenzen und seine Abneigung gegenüber der Filmindustrie wurde durch die gerichtliche Entscheidung vergrößert. Brecht merkte, dass er kein amerikanischer Bürger war, sondern nur ein geduldeter Exilant, dem offensichtlich nicht das verdiente Urteil zugesprochen wurde.

In der Forschung wurde die Entscheidung der ‚Screen Writers Guild‘ bereits vielfach diskutiert. Erschwert wurden die wissenschaftlichen Debatten durch die Tatsache, dass das Originalmanuskript des Films nicht überliefert ist.⁶⁸⁰ Bisher wurde das Drehbuch zu *Hangmen Also Die* nicht als authentisches Brecht-Werk betrachtet und fand keine Aufnahme in die große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe seiner gesammelten Schriften. Es wurde schlichtweg angezweifelt, dass es sich bei *Hangmen Also Die* um ein Werk von Brecht handelt, bis die Französin Irène Bonnaud in den

⁶⁷⁷ Ebd.

⁶⁷⁸ Vgl. ebd., S. 67.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., S. 69.

⁶⁸⁰ Vom Drehbuch *Hangmen Also Die* existieren zwei Endfassungen: ein Schlußentwurf (Final Draft – hektographiertes Typoskript vom 16.10.1942, 186 Blatt) sowie die endgültige Drehfassung (Final Shooting Script – hektographiertes Typoskript mit geringfügigen Änderungen gegenüber dem Final Draft vom 27.11.1942, 192 Blatt). Diese beiden Fassungen sind vorhanden in der United Artists Collection beim Wisconsin Centre for Film and Theatre Research in Madison, USA, sowie im Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Schebera, Jürgen: Zu den Texten. In: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die)*. Drehbuch und Materialien zum Film. Hrsg. v. dems. Berlin: Henschelverlag 1985. S. 234-236, hier: S. 234. In der vorliegenden Arbeit wird aus dem Final Shooting Script zitiert, welche sich im Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin befindet.

Jahren 1997/98 in dem Nachlass von Fritz Lang in Südkalifornien und in Paris frühere Fassungen des Drehbuchs entdeckte sowie bisher unbekannte Notizen und Korrespondenzen.⁶⁸¹ Die Recherchen von Bonnaud lieferten einschlägige Beweise dafür, dass *Hangmen Also Die* als ein authentisches Werk von Brecht zu gelten hat.⁶⁸² Freilich ist es, wie viele andere Werke Brechts, eine Gemeinschaftsarbeit.⁶⁸³ Daher ist nicht genau rekonstruierbar, „[w]elche Szenen des fertigen Films tatsächlich von Brecht stammen, welche von Lang und welche von Wexley“⁶⁸⁴.

Das Besondere an dem Film *Hangmen Also Die* ist allerdings, dass darin eine kritische Aufarbeitung der Kriegsgeschehnisse erfolgt. Im Zentrum des Werkes steht die Ermordung von Reinhard Heydrich in Prag, der laut Drehbuch von dem tschechischen Arzt Frantisek Svoboda ermordet wurde.⁶⁸⁵ Da der Gestapo jegliche Hinweise für das Ergreifen des Mörders fehlen, wird die Bevölkerung um Mithilfe gebeten. Aufgrund der Tatsache, dass niemand aus der tschechischen Bevölkerung der Gestapo Hinweise gibt, wird von der Regierung verordnet, dass Menschenversammlungen verboten sind und niemand ab sieben Uhr abends die Straße zu betreten hat.⁶⁸⁶ Darüber hinaus werden alle Bewohner von Prag aufgefordert, sich bei der Polizei zu melden. Einwohner ohne ordnungsgemäßen Ausweis werden ebenfalls erschossen.⁶⁸⁷ Zudem wird jede Person, die dem flüchtigen Mörder hilft oder ihm Obdach gewährt, hingerichtet und alle Verwandten eines solchen Verbrechers werden ebenfalls zum Tode verurteilt.⁶⁸⁸ Da die verordneten Maßnahmen nicht ihre gewünschte Wirkung zeigen und der Mörder nicht gefasst werden kann, nimmt die Gestapo Personen der tschechischen Bevölkerung als Geiseln, um so den Druck auf die Bevölkerung zu erhöhen, und potentielle Hinweise zu erhalten. Die Geiseln werden nach und nach erschossen – solange bis der Attentäter ausgeliefert ist.⁶⁸⁹

⁶⁸¹ Vgl. Lyon, James K.: „Das hätte nur Brecht schreiben können.“ Zur Entstehung und Verfilmung von *Hangmen Also Die*. In: Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen. Hrsg. v. Thomas Martin und Erdmut Wizisla. Berlin: Theater der Zeit 2004 (Recherchen, 16). S. 26-37, hier: S. 26.

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ Ebd.

⁶⁸⁴ Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 227.

⁶⁸⁵ Zu den realen Umständen des Attentats auf Heydrich vgl. Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 220.

⁶⁸⁶ Brecht, Bertolt: *Hangmen Also Die*, S. 24.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 33.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 35.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 151.

Gemäß dem Drehbuch ist das öffentliche Leben in der Stadt beeinträchtigt, es herrscht eine Knappheit von Lebensmitteln und die Deutschen begegnen den Tschechen mit Arroganz. So werden persönliche Wertgegenstände bei Wohnungsdurchsuchungen nicht beachtet und Tschechen, die kein Deutsch sprechen, als „slimy scum“⁶⁹⁰ bezeichnet. Abwertend enthalten öffentliche Lokale die Aufschrift: „FOR GERMANS ONLY / Czechs and Dogs Not Permitted“⁶⁹¹. Die Herabsetzung der menschlichen Werte und die Konsequenzen des Attentats sorgen in der Bevölkerung für eine wachsende Feindlichkeit gegenüber den Deutschen. Infolgedessen leisten die Tschechen Widerstand gegen die Deutschen, der in dem Drehbuch auf mehreren Ebenen geschildert wird. Die zentrale Ebene der Resistenz bilden die Widerstandskämpfer der Untergrundbewegung, aus der auch der Mörder von Heydrich stammt. Das oberste Ziel der Organisation wird von ihnen mit folgenden Worten beschrieben: „We must answer terror with terror. Theirs is the murder of hostages. Ours is the slowing down of the German war machine ... This must be the prime concern of all our Groups throughout the country!“⁶⁹² Mit Stolz verkündet ein Mitglied der Untergrundorganisation: „The Czech people have executed the Hangman!“⁶⁹³ Wie der Ausspruch verdeutlicht, hat die tschechische Bevölkerung die Fähigkeit, sich der Unterdrückung durch die nationalsozialistischen Machthaber zu widersetzen und somit sind sie nicht machtlos gegen sie. Doch die Auflehnung erfolgt nur in der Gemeinschaft. Durch die Tat des Attentäters werden die Tschechen animiert, auch Widerstand zu leisten. Daher bildet die Untergrundbewegung den Ausgangspunkt für die zunehmende Resistenz.

Ein zentraler Handlungsort, in dem Widerstand geleistet wird, ist die Wohnung der Familie Novotny. Sie gewähren dem Attentäter Obdach und verraten diesen auch nicht bei der Gestapo. Sie widersetzen sich somit den Anordnungen der Gestapo. Dennoch wird die Familie Novotny auch zum Opfer des Attentats. Herr Novotny, ein angesehener Geschichtsprofessor, wird von der Gestapo als Geisel ausgewählt.⁶⁹⁴ Bei der Wohnungsdurchsuchung verteidigt Frau Novotny die Aussteuer ihrer Tochter gegen die SS

⁶⁹⁰ Ebd., S. 125. Als „schleimigen Abschaum“ bezeichnet ein deutscher Transportarbeiter die Tschechen.

⁶⁹¹ Ebd., S. 146.

⁶⁹² Ebd., S. 105. Wortlaut von Bartos.

⁶⁹³ Ebd., S. 58. Wortlaut von Dedic.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 46.

„like a tigress“⁶⁹⁵. Auch sie erfährt die Brutalität der SS-Männer und wird bewusstlos geschlagen.

Im Film wird das Gefangenenlager der Geiseln zu einem zentralen Ort des Widerstands. Eine Geisel in diesem Gefangenenlager ist der Dichter Nezval, dessen Lied zum Widerstand in der Geiselkolonie aufruft. Trotz des Verbotes der SS singen die Geiseln das Lied, in dem es heißt:

Brother – the time has come!
Brother – work has to be done!
Take hold the Invisible Torch, and pass’ it on!
Maybe you will die ... maybe you will not,
But never let them take you, Brother – if you shoot or you are shot!
Today you are beaten, today they hold you chattel,
But this war will be determined – by the very final battle!⁶⁹⁶

Die Worte verdeutlichen, dass die Geiseln es sich trotz ihrer aussichtslosen Lage zum Ziel gemacht haben, bis zum Schluss zu kämpfen. Indem die Geiseln das Lied singen, bilden sie eine Gemeinschaft im Kampf der Unterdrückten und teilen so ihr Leid. Das Lied symbolisiert ihre Zusammengehörigkeit und wird zum Ausdruck ihrer Resistenz. Auch die letzten Worte von Prof. Novotny an seine Tochter Mascha im Gefangenenlager beinhalten die Aufforderung, weiterhin Widerstand zu leisten:

When such great days do come, don’t forget that Freedom is not something one possesses like – a hat, or a piece of candy. The real thing is Fighting for Freedom! And you might remember me – not because I’ve been your father, but because I also died in this great Fight ...!⁶⁹⁷

Darüber hinaus wird auch in der Öffentlichkeit Widerstand geleistet. So widersetzt sich ein junger Mann auf offener Straße bei einem Handgemenge den SS-Männern und „fights like a lion“⁶⁹⁸ – doch er hat keine Chance, denn die SS-Männer sind in der Mehrheit, die laut Drehbuch „brutally beat him with clubs, fists and kicks, crashing his head against metal of truck, again and again, before he sinks to ground, bleeding and

⁶⁹⁵ Ebd., S. 79.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 104.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 118.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 65. Regieanweisung im Drehbuch.

unconscious.“⁶⁹⁹ Selbst im Gebäude der Gestapo wird Widerstand geleistet. Eine Zeugin des Attentats, Frau Dvorak, gibt trotz brutaler Misshandlungen der SS keine Hinweise zum Ergreifen des Täters.⁷⁰⁰ Ein Taxifahrer, der in das Attentat involviert war, opponiert im Gebäude der Gestapo, indem er sich mit den Männern der Gestapo schlägt und sie bei seinem Sprung aus dem Fenster mit in den Tod reißt.⁷⁰¹

Die heroische Auflehnung wird überschattet durch die Brutalität und Grausamkeit der Deutschen, mit der alle konfrontiert werden, die sich ihnen widersetzen. Es zeigt sich, dass das tschechische Volk trotz des geleisteten Widerstands und des Zusammenhalts gegen die Deutschen machtlos ist. Doch auch den Deutschen gelingt es nicht, den Täter zu ergreifen. Letztendlich wird der tschechische Gestapospitzel Emil Czaka als Heydrichs Mörder präsentiert, denn die Bevölkerung hat den wirklichen Täter nicht ausgeliefert. Somit bleibt das Gesicht der deutschen Besatzungshoheit bewahrt und der Fall ist abgeschlossen.⁷⁰² Interessant ist in diesem Zusammenhang die Ambiguität der Deutschen. Einerseits wird ihre Machtlosigkeit durch den Tod Heydrichs und durch die Unfähigkeit bei der Ergreifung des Täters dargestellt. Andererseits ist die Autorität der Deutschen und die brutale Verteidigung ihrer Macht allgegenwärtig.

Ein weiterer zentraler Schwerpunkt in dem Drehbuch ist die Kritik am Attentat. So ist das Drehbuch geleitet von einer kritischen Hinterfragung des Widerstands und den damit verbundenen Konsequenzen für die Bevölkerung. Vor diesem Hintergrund zielt der Film nicht darauf ab, den Widerstandskampf zu überdenken. In diesem Zusammenhang beschuldigt die Tochter von Prof. Novotny den Mörder Heydrichs in folgender Weise: „You’ re just a cold-blooded coward! You’ re no better than Heydrich himself! Even the Gestapo couldn’t be as inhuman as you ...!“⁷⁰³ Kritisch fragt sich der Verlobte von Prof. Novotnys Tochter: „What’ll be the result? More terror – more bloodshed [...]?“⁷⁰⁴ Er kommt zu der Auffassung: „There must be some other way than assassination!“⁷⁰⁵ Selbst Czaka ist der Ansicht: „it would be sheer lunacy to sacri-

⁶⁹⁹ Ebd.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 95.

⁷⁰¹ Ebd., S. 23.

⁷⁰² Ebd., S. 189. Wörtlich heißt es im Drehbuch: „[I]n view of the fact that the sharpest terror failed to force the people to denounce the real assassin, we are compelled to save the face of the German Occupational Authority – and choose the lesser evil – by accepting Czaka as the assassin and thus close the case.“

⁷⁰³ Ebd., S. 61.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 25.

⁷⁰⁵ Ebd.

five hundreds of lives for one [...].⁷⁰⁶ Die in dem Film zum Ausdruck kommenden Widersprüche des Widerstandskampfs waren durchaus „ungewöhnlich für einen amerikanischen Film“⁷⁰⁷ in Zeiten des Zweiten Weltkrieges. Schließlich hatten die vorherigen Filme dem amerikanischen Publikum den Widerstandskampf in Europa gezeigt, um so eine bestimmte Art von Propaganda zu verbreiten: Auf der einen Seite stand der heldenhafte Widerstandskämpfer, auf der anderen der böartige Nazi und die barbarischen Verbrechen der Hitleranhänger.⁷⁰⁸ *Hangmen Also Die* entspricht diesem Klischee nicht. Selbstverständlich zeigt auch Langs Film, dass und warum gegen die Nazis Widerstand geleistet werden musste.⁷⁰⁹ Dass dieser Widerstand aber auch kritisch zu hinterfragen ist, wurde in den Filmen häufig nicht thematisiert.⁷¹⁰ Es ist daher beachtlich, „dass es Brecht und Lang gelang, weit entfernt vom Schauplatz in Europa, [...] ein so reales Problem der Widerstandsbewegung in Europa zu beschreiben.“⁷¹¹ Der Film löste nicht nur innerhalb Amerikas, sondern auch in der Forschung heftige Diskussionen hinsichtlich Brechts Mitarbeit aus, was zur Folge hatte, dass sich in den vergangenen Jahren die an dem Werk beteiligten Mitwirkenden zu Wort meldeten. Eisler, der die Musik zu *Hangmen Also Die* komponierte, hatte während der Entstehung des Werks eng mit den Drehbuchautoren zusammengearbeitet und stets hervorgehoben, dass Brecht einen wesentlichen Beitrag für den Film geleistet hat.⁷¹² Lang bekräftigte im Jahr 1971, dass Brecht und Wexley gemeinsam das Drehbuch verfasst haben. Nach Ansicht von Lang kann *Hangmen Also Die* daher zurecht als ein Werk von Brecht angesehen werden, wie er in dem nachfolgenden Auszug bestätigt:

Wenn Wexley die alleinige Autorschaft für sich in Anspruch nahm, so war das für mich einfach lächerlich, denn die Szenen, die typisch brechtisch sind und nur von Brecht stammen konnten, sind zahllos.⁷¹³

⁷⁰⁶ Ebd., S. 112.

⁷⁰⁷ Bonnaud, Irène: Widerstand in Widersprüchen, S. 40.

⁷⁰⁸ In Folge auf das Attentat Heydrichs entstanden zwei weitere, mit einem geringen Budget billige Filme. Zum einen den von Frank Tuttle (1892-1963) produzierte Film *Hostages* (1942). Zum anderen der Film *Hitlers Madman* (1943), dessen Drehbuch Stefan Heym (1913-2001) schrieb. Beide Filme entsprechen der stereotypen Darstellung des Widerstandskampfs und waren nicht so erfolgreich wie *Hangmen Also Die*. Vgl. Bonnaud, Irène: Widerstand in Widersprüchen, S. 39.

⁷⁰⁹ Bonnaud, Irène: Widerstand in Widersprüchen, S. 39 f.

⁷¹⁰ Vgl. ebd., S. 39.

⁷¹¹ Ebd., S. 40.

⁷¹² Vgl. Lyon, James K.: Brecht in America, S. 67.

⁷¹³ Zitiert nach: Lyon, James K.: Das hätte nur Brecht schreiben können, S. 26.

Im Jahr 1973 wiederholte Lang seine Aussage und behauptete: „Das hätte nur Brecht schreiben können.“⁷¹⁴ Zudem wies Lang auf Passagen im Drehbuch hin, die maßgeblich von Brecht entworfen wurden. Dazu gehören insbesondere die Szenen, die im Lager der gefangenen Geiseln spielen und Ähnlichkeiten zu dem von Brecht verfassten Werk *The Private Life of the Master Race* aufweisen.⁷¹⁵ Während in *Hangmen Also Die* der Protagonist Professor Novotny seiner Tochter kurz vor der Hinrichtung einen Brief übermittelt, in dem die Botschaft enthalten ist, weiterhin Widerstand zu leisten, so ist es in *The Private Life of the Master Race* ein Vater, der in der Szene *Plebiscite* seinem Sohn kurz vor der Hinrichtung in einem Brief auffordert, weiterhin gegen die Nazis zu kämpfen.⁷¹⁶

Auch die Namensgebung von einzelnen Protagonisten lässt den Einfluss von Brecht erkennen. Insbesondere deutet der Name „Karel Vaněk“ auf die Einwirkung von Brecht hin. Der Name taucht auch in Jaroslav Hašeks (1883-1923) Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges* (1920)⁷¹⁷ auf, den Brecht ja im Jahr 1928 inszenierte und ihm dementsprechend bekannt war.⁷¹⁸ So ist es in dem Film *Hangmen Also Die* Heydrichs Mörder, der sich im Untergrund einen neuen Namen zulegt und sich fortan „Karel Vaněk“ nennt. *Hangmen Also Die* trägt somit nicht nur Spuren von Brecht, sondern ist zudem ein Zeugnis seiner künstlerischen Weiterentwicklung. So erkannte Brecht durch die Mitarbeit an dem Film, dass sich einzelne Gestaltungselemente des epischen Theaters auch auf der Leinwand verwenden lassen. Doch in besonderer Weise zeugt Brechts Hinwendung zum Film von einer beruflichen Neuorientierung in den USA und von intensiven Bemühungen einer beruflichen Akkulturation. Gleichwohl ist der Urheberstreit ein Ausdruck davon, dass die deutschen Exilanten in Amerika beruflichen Schwierigkeiten ausgesetzt waren, die eine Eingewöhnung und Integration in die neue Gesellschaft oftmals erschwerten.

⁷¹⁴ Ebd.

⁷¹⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: *The Private Life of the Master Race*.

⁷¹⁶ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 68.

⁷¹⁷ Vgl. Hašek, Jaroslav: *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges*. Berlin: Dietz 1953.

⁷¹⁸ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 68.

b) Zur Rezeption des Films in den USA

In einer Rezension, die anlässlich der Premiere von *Hangmen Also Die* im März 1943 in der Zeitschrift *New Masses* publiziert wurde, wird davon berichtet, dass „[d]er neue Fritz-Lang-Film, eine Story aus dem tschechischen Widerstandskampf nach der Erschießung Heydrichs“⁷¹⁹ als „Amerikas bester künstlerischer Beitrag zum Krieg“⁷²⁰ gelten kann. Auch der Rezensent der *Staatszeitung und Herold* ist der Ansicht, dass „dieser Film [...] einmal Geschichte machen [wird], weil er realistischer und wahrhaftiger ist als irgendein anderer, der dieses Thema behandelt.“⁷²¹ Die realistische Darstellung des Themas kam auf zweifache Weise zustande. Zum einen konnten Brecht und Lang ihre Erfahrungen mit dem nationalsozialistische Regime in dem Film einbringen.⁷²² Zum anderen leisteten die deutschsprachigen, geflüchteten Schauspieler in den Rollen einen wichtigen Beitrag bei der Gestaltung des Films.⁷²³ Zu den aus Deutschland ausgewanderten Schauspielern, die in dem Film mitwirken, gehören Reinhold Schunzel, Hans von Twardowski, Tonio Selwart und Brechts Freund Alexander Granach, der Inspektor Gruber spielt.⁷²⁴ Aufgrund der Tatsache, dass die Schauspieler ihre Rollen durch ihren deutschen Akzent überzeugend dargeboten haben, trugen sie in besonderer Weise zu einer realistischen Darstellungsweise der Handlung bei.⁷²⁵ So war es die Authentizität, die zum Erfolg des Films beitrug und dieser Ansicht waren auch die Filmemacher. Laut Wexley ist *Hangmen Also Die* von der Kritik als einer der besten antifaschistischen Filme aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges gelobt worden.⁷²⁶ Auch Lang selbst hielt das Werk für seinen besten antifaschistischen Film und für ihn gehört *Hangmen Also Die* eindeutig zu den bleibenden Filmen, die während des Zweiten Weltkrieges entstanden.⁷²⁷ Das Besondere an dem Film war, dass damit rasch auf

⁷¹⁹ Zitiert nach: Schebera, Jürgen: *Hangmen Also Die* im Spiegel der Filmkritik. Ausgewählte Rezensionen des Jahres 1943. In: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die)*. Drehbuch und Materialien zum Film. Hrsg. v. dems. Berlin: Henschelverlag 1985. S. 190-209, hier: S. 201. Die zitierte Rezension wurde von Joy Davidman verfasst und am 4. Mai 1943 in *New Masses* veröffentlicht.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Zitiert nach: ebd., S. 205. Die zitierte Rezension wurde am 25. April 1943 in der *Staatszeitung und Herold* veröffentlicht.

⁷²² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 70.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Vgl. ebd., S. 71.

⁷²⁷ Ebd.

ein konkretes historisches Ereignis reagiert wurde und eine Anklage gegen die Nationalsozialisten erhoben wurde. Brecht war trotz des Urheberstreites weiterhin von dem Film angetan und verlieh ihm das Prädikat, „episch“ zu sein, wie der folgende Auszug aus seinem *Arbeitsjournal* verdeutlicht:

Der Film ist episch konstruiert, aus drei Geschichten, die sich ablösen. Die Geschichte eines Attentäters, die eines Mädchens, deren Vater als Geisel genommen wird und die etwas weiß, die eines Quislings, den eine ganze Stadt zur Strecke bringt. Das z.B. ist nicht schlecht; auch nicht, daß die Untergrundbewegung Fehler macht, die das breite Volk korrigiert usw. usw.⁷²⁸

Durch den Film wird erneut verdeutlicht, dass die aus Deutschland stammenden Exilanten für den amerikanischen Kulturbetrieb einen wichtigen Beitrag leisteten. Bei der Produktion von antifaschistischen Filmen besaßen die deutschen Exilanten eine herausragende Bedeutung, denn sie konnten durch die persönlichen Erfahrungen mit dem Hitlerregime ihre Rolle besonders authentisch spielen. In der amerikanischen Öffentlichkeit wurden die besonderen Verdienste der Exilanten stets hervorgehoben und als im Oktober 1943 die ‚Hollywood Writers Mobilization‘ gemeinsam mit der Universität von Kalifornien (UCLA) in Los Angeles einen Schriftstellerkongress veranstaltete, schickte Präsident Franklin D. Roosevelt (1882-1945) eine persönliche Botschaft, in der er die bisherigen Leistungen des Films hervorhob, wie der folgende Auszug verdeutlicht:

Die Schriftsteller Hollywoods haben dem Lande bereits einen großen Dienst erwiesen, indem sie die Konsequenzen dieses Krieges und den Charakter unseres Feindes beschrieben haben. Ich bin sicher, sie werden auf diesem Wege fortfahren.⁷²⁹

Auch der Film *Hangmen Also Die* verdeutlicht die filmgeschichtlichen Bedeutung der deutschen Exilanten, wobei in der Forschung immer wieder darauf hingewiesen wird, dass Brecht sich „[v]on allen großen Exilautoren [...] am intensivsten an Hollywood gewandt“⁷³⁰ hat. Zum einen lässt sich Brechts Mitarbeit durch sein grundsätzliches Interesse an den technischen Künsten begründen. Zum anderen erkannte er im Film

⁷²⁸ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 129. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 18. Oktober 1942.

⁷²⁹ Zitiert nach: Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“, S. 215.

⁷³⁰ Gersch, Wolfgang: Brecht und *Hangmen Also Die*, S. 539.

ein Medium für den Kampf gegen den Faschismus. Letztlich wandte er sich aber auch dem Schreiben des Drehbuchs zu, um sich und seiner Familie eine finanzielle Existenz zu sichern. Da Brecht in den USA zum damaligen Zeitpunkt relativ unbekannt war, kann sein Beitrag als ein Versuch betrachtet werden, im Medium des Films auf die antifaschistische Widerstandsbewegung aufmerksam zu machen.⁷³¹ Der Film bedeutete für Brecht auch eine Weiterentwicklung seiner künstlerischen Möglichkeiten. Auch gehörte er zu den wenigen deutschen Kulturschaffenden, die in den USA an einem erfolgreichen Filmprojekt mitwirkten. Angesichts der hohen Besucherzahlen in den amerikanischen Kinos wurde der Film auch in finanzieller Hinsicht ein Erfolg für Brecht und der Gewinn befreite ihn von finanziellen Sorgen, wie er Karl Korsch in einem Brief mitteilte:

ich hatte ein gutes halbes Jahr geldschwierigkeiten (jetzt habe ich in der Hollywoodlotterie etwas gezogen, was für etwa 2 Jahre reichen sollte) und versuchte es mit Bearbeitungen im Auftrag (DUCHESS OF MALFI von WEBSTER für Bergner und eine neue Version des KREIDEKREISES, an der ich noch schreibe).⁷³²

Der Erfolg des Films und die damit verbundenen finanziellen Einnahmen haben Brecht nach eigenen Angaben „Luft für drei Stücke verschafft. („Die Geschichte der Simone Machard“, „Die Herzogin von Malfi“, „Schweyk“).“⁷³³ Trotz weiterer Versuche, im Filmgeschäft zu reüssieren, blieb *Hangmen Also Die* Brechts einzige realisierte Filmarbeit in den USA, doch entwarf er weitere Ideen für viele Filmprojekte. Seine Kollaboration mit den Filmschaffenden in Hollywood hatte jedoch weitreichende Konsequenzen für den Rest seiner Exilzeit, denn das FBI wurde zunehmend aufmerksam auf Brechts Tätigkeiten in Amerika und erweiterte seine Akte durch die Mitarbeit am Film um einige Seiten.⁷³⁴

⁷³¹ Vgl. Feilchenfeldt, Konrad: Deutsche Exilliteratur 1933-1945, S. 107.

⁷³² Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (9).

⁷³³ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 152. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 24. Juni 1943.

⁷³⁴ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 426.



3. *Schweyk in the Second World War*: Brechts Entwurf für ein Broadway-Musical

a) Zur amerikanischen Bühnenbearbeitung und ablehnenden Erfahrung mit den Theaterhäusern

Für Bertolt Brecht stellte Jaroslav Hašek's Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges* ein Werk dar, das ihn persönlich interessierte und künstlerisch inspirierte. So hat Brecht jenem Werk, das die Erlebnisse des Soldaten Schwejk während des Ersten Weltkrieges in Form einer Satire darstellt, „einen hohen Platz in der Weltliteratur“⁷³⁵ eingeräumt und „anderen immer wieder zur Lektüre empfohlen“⁷³⁶. Wie kein zweites Werk der europäischen Literatur beeinflusste Hašek's Roman das Œuvre von Brecht und er ließ es sich auch nicht nehmen, gemeinsam mit Erwin Piscator *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* auf der Bühne zu inszenieren.⁷³⁷ Die Aufführung der Bühnenfassung von *Schwejk* fand 1928 in Berlin statt und obwohl beide in den nachfolgenden Jahren an unterschiedlichen Projekten arbeiteten, behielten sie das Werk im Auge und überlegten stets, wie man den darin geschilderten Widerstand im Film oder Theater aktualisieren könnte.⁷³⁸ Erwin Piscator machte Brecht im Jahr 1933 den Vorschlag, einen Film über *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* zu erstellen.⁷³⁹ Noch bevor Piscator 1939 nach Amerika ausreiste, erkundigte er sich bei dem in den USA bereits ansässigen George Grosz (1893-1959) über die Möglichkeit einer erneuten Aufführung des Werks.⁷⁴⁰ Doch Grosz ging davon aus, dass eine Inszenierung in den USA nicht erfolgreich sein würde, da Piscator zum damaligen Zeitpunkt in New York noch unbekannt war und *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* das amerikanische Publikum nicht anziehen würde.⁷⁴¹ Dennoch hatte Piscator weiterhin von Paris und Moskau aus – und später auch in den USA – mit amerikanischen Agenturen Verhandlungen über eine Aufführung des Theaterstücks ge-

⁷³⁵ Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Edition Suhrkamp, 604), S. 149.

⁷³⁶ Ebd..

⁷³⁷ Vgl. Völker, Klaus: Das politische Theater Piscators und das epische Theater Brechts. In: „Leben – das ist immer ein Anfang!“ Erwin Piscator 1893-1966. Der Regisseur des politischen Theaters. Hrsg. v. Ullrich Amlung. Marburg: Jonas-Verlag 1993. S. 47-58, hier: S. 52.

⁷³⁸ Vgl. Haarmann, Hermann: Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie, S. 144.

⁷³⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 418.

⁷⁴⁰ Vgl. Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 150.

⁷⁴¹ Ebd.

führt, doch ein wirkliches Interesse bestand an dem Werk von Seiten der amerikanischen Theaterhäuser nicht.⁷⁴² Dennoch ließ sich Piscator vorerst nicht von seinem Vorhaben abbringen und als er zufällig erfuhr, dass die amerikanische Armee „den Soldaten die ‚Schweyk‘-Lektüre verboten hatte, da kam ich auf die Idee, den Schweyk wiederherauszuholen und zu bearbeiten.“⁷⁴³

Verschiedene Gründe führten dazu, dass Brecht in den ersten Jahren des amerikanischen Exils über eine neue Fassung von *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* nachdachte – in besonderer Weise trugen auch seine Mitarbeit am Drehbuch zu *Hangmen Also Die* und in diesem Zusammenhang die gedankliche Auseinandersetzung mit der tschechischen Widerstandsbewegung dazu bei.⁷⁴⁴ Er notierte im Sommer 1942 in Santa Monica: „[...] und wieder möchte ich ‚Schweyk‘ machen“⁷⁴⁵. Doch erst im Frühjahr 1943, als sich die Wege von Brecht und Piscator in New York kreuzten, nahmen die Pläne konkrete Züge an.⁷⁴⁶

Piscator beabsichtigte zu diesem Zeitpunkt, eine Broadway-Produktion von *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* aufzuführen und konnte Brecht davon überzeugen, an der Inszenierung mitzuarbeiten.⁷⁴⁷ Im Gegensatz zur Aufführung von 1928 sollte die amerikanische Bühnenfassung des braven Soldaten Schwejk nicht im Prag des Ersten Weltkrieges spielen, sondern in dem von den Nationalsozialisten besetzten Prag, um dem Werk einen zeitgenössischen Touch zu verleihen.⁷⁴⁸ Die Bühnenfassung des erfolgreichen Romans sollte gemäß Erwin Piscator „den ganzen Komplex des Krieges im Scheinwerfer der Satire zeigen und die revolutionäre Kraft des Humors veranschaulichen.“⁷⁴⁹ Mit Motiven aus dem Film *Hangmen Also Die* wollten Brecht und Piscator zeigen, wie „kleine Leute“ den Nazis in alltäglichen, aber wichtigen Situationen Widerstand leisten.⁷⁵⁰ Es ging beiden darum, zu verdeutlichen, dass Schweyk nicht nur zu den wenigen Soldaten gehört, die den Ersten Weltkrieg überlebt haben,

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Zitiert nach: ebd., S. 151.

⁷⁴⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 119 f.

⁷⁴⁵ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 114. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 15. Juli 1942.

⁷⁴⁶ Vgl. Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 151.

⁷⁴⁷ Vgl. Rorrison, Hugh: Brecht and Piscator. In: Brecht in Perspective. Hrsg. v. Graham Bartram und Anthony Waine. London [u.a.]: Longman 1982. S. 145-159, hier: S. 157.

⁷⁴⁸ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 431.

⁷⁴⁹ Zitiert nach: Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 417.

⁷⁵⁰ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 431.

sondern auch im Zweiten Weltkrieg fortwirken wird.⁷⁵¹ Zudem beabsichtigte Brecht, den Theaterbesuchern zu verdeutlichen, was ein einfacher Hundefänger wie Schweyk tun kann, um sich einer Institution wie der Gestapo zu widersetzen. Schließlich ging Brecht davon aus, dass das einfache Volk in Prag und in anderen Teilen des besetzten Europas zu mehr als Eigennutz fähig sei und diese Möglichkeiten wollte er auf der Bühne präsentieren.⁷⁵² Um die beabsichtigte Aussage dem Theaterbesucher entsprechend zu vermitteln, sollte das Werk von musikalischen Einlagen durchzogen sein. Vor diesem Hintergrund sollte der renommierte Komponist Kurt Weill dem Werk auf musikalischer Ebene eine Aussagekraft verleihen und zum Erfolg verhelfen.⁷⁵³ Weill, der zum damaligen Zeitpunkt auf der Suche nach einem geeigneten Werk für ein Musical war, erhielt von Ernst Aufricht (1898-1971), der bereits an der Inszenierung der *Dreigroschenoper* beteiligt war, die Anregung zu einem Musical von *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*:

Weill war immer auf der Suche nach einem Stoff für ein Musical. [...] Mein Vorschlag, die Geschichten des *Braven Soldaten Schwejk* von Jaroslav Hašek als Vorlage für ein Libretto zu benutzen, gefiel ihm sofort.⁷⁵⁴

Aus Sicht von Weill stellte das Werk *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* eine ideale Grundlage für ein Musical am Broadway dar, so dass er sich für die Zusammenarbeit mit Brecht entschied. Durch die Erfahrung und die Reputation des auch in den USA erfolgreichen Komponisten glaubte Brecht, dass er zum ersten Mal nach 1935 gute Aussichten auf eine Aufführung am Broadway hatte.⁷⁵⁵

Weill lud Brecht Mitte Mai für eine Woche in sein Landhaus nach New City am Hudson ein. In diesem privaten Ambiente erarbeiteten sie die ersten Grundzüge des Theaterstücks und erwogen eine Aufführung im Herbst.⁷⁵⁶ Um am Broadway zu reüssieren, suchte Brecht nach zugkräftigen Namen für die Hauptrolle und ihm schwebte vor, Pe-

⁷⁵¹ Vgl. Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 157.

⁷⁵² Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 431.

⁷⁵³ Zu den unterschiedlichen Auffassung von Musik im Theater bei Weill und Brecht vgl. Brown, Hilda Meldrum: Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of 'Epic' Theatre. Oxford [u.a.]: Clarendon Press 1991.

⁷⁵⁴ Zitiert nach: Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 152.

⁷⁵⁵ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 114.

⁷⁵⁶ Vgl. ebd., S. 113.

ter Lorre dafür zu gewinnen.⁷⁵⁷ Doch vor der Aufführung musste aus den Entwürfen ein zusammenhängendes Werk entstehen, in dem auch auf die politische Entwicklung im nationalsozialistischen Deutschland eingegangen werden sollte. Durch seine Mitarbeit am Drehbuch zu *Hangmen Also Die* war Brecht geläutert und er bestand darauf, noch vor Beginn der ersten Niederschrift eine vertragliche Fixierung der Zusammenarbeit zu regeln, in der auch seine Autorenrolle sowie sein Mitspracherecht bei Veränderungen festgehalten werden sollten, wie er in einem Brief an Ruth Berlau berichtet:

Ich bin ja kein Librettist. Es muß mein Stück sein, das es ja ist, [...] und ich habe nicht nur Amerika zu beachten. Außerdem sind da politische Fragen involviert in diesem Stück, ich muß mitzureden haben.⁷⁵⁸

Im sonnigen Klima Kaliforniens und umgeben von Palmen, Sandstränden sowie Orangenbäumen schuf Brecht innerhalb kurzer Zeit eine erste Niederschrift von *Schweyk in the Second World War*. Vorlage beim Verfassen bildete der Roman von Hašek, aus dem Brecht sowohl Handlungsstrukturen und Figuren als auch Liederinlagen und Dialoge für seine Fassung aufgriff.⁷⁵⁹ Von Vorteil bei der Niederschrift war, dass er durch die Arbeit an *Hangmen Also Die* im Besitz von Materialien der tschechischen Exilregierung war und in diesem Zusammenhang nützliche und ihm sonst wohl unbekanntere Tatsacheninformationen über Prag unter der Naziherrschaft besaß.⁷⁶⁰ Bereits wenige Wochen später vermerkte Brecht in seinem *Arbeitsjournal*:

Im großen den „Schweyk“ beendet. Ein Gegenstück zur „Mutter Courage“. Im Vergleich zu dem „Schwejk“, den ich für Piscator um 27 herum schrieb – eine reine Montage aus dem Roman – ist der jetzige (des zweiten Weltkriegs) erheblich schärfer, entsprechend dem Wechsel von der eingesessenen Gewaltherrschaft der Habsburger zur Invasion der Nazis.⁷⁶¹

Doch zunächst war nur ein vollständiger Erstentwurf vorhanden, der wochen- und monatelang revidiert werden musste.⁷⁶² Für die Übersetzung des Werkes erschien der Ly-

⁷⁵⁷ Vgl. Cook, Bruce: Brecht in Exile, S. 136.

⁷⁵⁸ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 272. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst am 23. Juni 1943 in Los Angeles.

⁷⁵⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 424.

⁷⁶⁰ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 119 f.

⁷⁶¹ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 152. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 24. Juni 1943.

⁷⁶² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 115.

riker Alfred Kreymborg (1883-1966) prädestiniert zu sein, denn laut Brecht „ist [er] immerhin ein Dichter.“⁷⁶³ Als Brecht die erste Fassung der Übersetzung erhielt, teilte er Ruth Berlau enthusiastisch Folgendes mit:

[I]ch habe den „Schweyk“ bekommen und bin sehr froh, daß wir jetzt eine Übersetzung haben. Natürlich sind so viele Fehler vorhanden wie bei einem Hund Flöhe, aber das ist natürlich, es ist Dialekt, nicht einfaches Deutsch.⁷⁶⁴

Trotz anfänglicher Begeisterung für die Übersetzung von Kreymborg entdeckte Brecht im Nachhinein erhebliche Mängel.⁷⁶⁵ Brechts Englisch war inzwischen so gut, dass er bei der Übersetzung des Werkes erkannte, dass der charakteristische Humor von Schweyk und die Aussagekraft des Dialekts in der Fassung von Kreymborg nicht getroffen worden waren. Mit Hilfe seines Sohns Stefan und durch die Unterstützung von Ruth Berlau, Mordecai Gorelik sowie Peter Lorre versuchte Brecht, die Defizite zu beheben, doch erkannte er auch, dass der Humor – wie auch die Poesie – die am schwersten zu übersetzenden Passagen des Werkes sind.⁷⁶⁶ Parallel zu den Schwierigkeiten bei der Übersetzung des Werks erhielt Brecht von Weill die Mitteilung, dass die amerikanischen Theaterhäuser von dem Werk nicht angetan seien und so teilte er Ruth Berlau in einem Brief Folgendes mit: „Weill hat mir geschrieben, amerikanische Autoren hätten ihm gesagt, das Stück sei sehr unamerikanisch für den Broadway usw. usw.;[...]“⁷⁶⁷ In den nachfolgenden Wochen revidierte Brecht das Werk, doch Weill war von dem Werk nicht mehr überzeugt und teilte Brecht in einem Brief mit: „Ich glaube nicht, daß die vorliegende Fassung des *Schweyk* ohne einschneidende Änderungen eine Erfolgschance auf der amerikanischen Bühne hat.“⁷⁶⁸

Auch Peter Lorre konnte sich nicht dazu überwinden, die Rolle des Schweyk zu spielen, da er der Ansicht war, dass das Theaterstück für seine Karriere in Amerika nicht förderlich sei.⁷⁶⁹ Dennoch half Lorre seinem Freund Brecht, indem er ihm einen Vor-

⁷⁶³ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 276. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst am 3. Juli 1943 in Lake Arrowhead.

⁷⁶⁴ Ebd., S. 302. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst am 14. September 1943 in Los Angeles.

⁷⁶⁵ Vgl. Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 154 f.

⁷⁶⁶ Vgl. ebd. S. 155.

⁷⁶⁷ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 293. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst am 12. August 1943 in Santa Monica.

⁷⁶⁸ Zitiert nach: Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 421. Kurt Weill in einem Brief an Bertolt Brecht, verfasst am 5. Dezember 1943.

⁷⁶⁹ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 434.

schuss für die Übersetzung gab.⁷⁷⁰ Die Rolle des Schweyk bot Brecht nun Ferdinand Reyher an, wie der folgende Auszug aus einem Brief verdeutlicht:

anbei schicke ich auch den SCHWEYK, den ich im sommer geschrieben habe. [...] könntest du dir vorstellen, dass das stück dich interessiert? es müsste für hier einiges geändert werden, das weiss ich. die hauptsache: den ton zu finden. wenn es dich interessiert, solltest du eine scene probieren, ob es dir liegt. ich denke, es ist glückssache. [...] WEILL wollte die musik schreiben, zweifelt aber jetzt, ob eine gute bearbeitung und übersetzung überhaupt möglich ist. wenn ich ihm eine einzige scene zeigen könnte, würde er sicher wieder anbeissen und mit seinem namen kann man leichter eine produktion bekommen.⁷⁷¹

Brecht gab trotz der Absagen von Kurt Weill und Peter Lorre nicht auf, sondern konnte für die musikalische Bearbeitung des Theaterstücks Hanns Eisler gewinnen.⁷⁷² Ein besonderer Vorteil war, dass Hanns Eisler in den Jahren des Ersten Weltkrieges sowohl in Prag als auch in Pilsen stationiert und somit mit der tschechischen Volksmusik vertraut war.⁷⁷³ Doch Brechts Freude war nur von kurzer Dauer, da auch Piscator mit Absagen für eine Aufführung des Werkes konfrontiert wurde, denn die amerikanischen Theaterhäuser gingen nicht von einem Erfolg des Werks aus und lehnten deswegen eine Aufführung ab.⁷⁷⁴

Doch Brecht ließ sich von der Ablehnung der Theaterhäuser nicht entmutigen und hatte nun erwogen, in Kalifornien „das ding zu starten“⁷⁷⁵. Im Frühjahr 1944 lernte er in Los Angeles den Schauspieler Charles Laughton kennen und gab ihm bald darauf ein Exemplar von *Schweyk in the Second World War*, in der Absicht, ihn für die Hauptrolle zu gewinnen und durch Laughtons Namen zu einer Aufführung zu kommen.⁷⁷⁶ Der amerikanische Schauspieler war von dem Werk begeistert und Brecht teilte seiner Mitarbeiterin Ruth Berlau in einem Brief hoffnungsvoll die Reaktion von Laughton auf die neue Übersetzung des Theaterstücks mit:

⁷⁷⁰ Vgl. Berg, Günter/Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht, S. 46 f.

⁷⁷¹ Brecht, Bertolt: Brief an Ferdinand Reyher. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (26-36).

⁷⁷² Vgl. Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 155.

⁷⁷³ Vgl. ebd., S. 299.

⁷⁷⁴ Vgl. ebd., S. 150.

⁷⁷⁵ Zitiert nach: Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 155.

⁷⁷⁶ Vgl. Cook, Bruce: Brecht in Exile, S. 167.

ich habe sie gestern dem Laughton gegeben, er hat sie nachts gleich ganz gelesen und ist, jedenfalls fürs erste, anscheinend wirklich begeistert. Vielleicht wird was daraus.⁷⁷⁷

Wenige Tage danach las Laughton in Gegenwart von Brecht zwei Akte von Kreymborgs Übersetzung von *Schweyk in the Second World War* vor und Brecht berichtete Ruth Berlau in einem Brief Laughton „hatte *sämtliche* jokes verstanden!“⁷⁷⁸ Dennoch trat Laughton nie in dieser Rolle auf und Brechts Werk wurde erst lange nach dem Krieg in Europa uraufgeführt.⁷⁷⁹ Doch bereits ab 1946 begannen die deutschen Bühnen sich für *Schweyk in the Second World War* zu interessieren und so wollte insbesondere das Deutsche Theater in Berlin das Werk aufführen lassen.⁷⁸⁰ Brechts Bemühungen um eine Aufführung von *Schweyk in the Second World War* in den USA sind symptomatisch für die Probleme der deutschen Theaterschaffenden, denn obwohl sie sich den Interessen des amerikanischen Publikums anzupassen versuchten, so waren die Aussichten auf Erfolg eher gering. Trotz der negativen Erfahrungen hinsichtlich einer Aufführung von *Schweyk in the Second World War* in den USA kommt dem Werk aus theaterwissenschaftlicher Perspektive eine besondere Bedeutung innerhalb der Weiterentwicklung des epischen Theaters zu, die im Folgenden erläutert werden soll.

Im Vergleich zu der früheren Bearbeitung stellt das 14 Jahre später im amerikanischen Exil entstandene Theaterstück den inhaltlichen Stoff mit den Mitteln des epischen Theaters dar und folgt dabei einer parodierten Darstellung der Kriegsgeschehnisse.⁷⁸¹ So wird bereits zu Beginn des Werks der Reichskanzler, Adolf Hitler, als eine lächerliche Kreatur dargestellt, der für seine Pläne die Bestätigung von Göring, Goebbels und Himmler braucht. Kritisch fragt Hitler sie: „But those people in Austria, Czecho [...] / Do they support me and – love me indeed?“⁷⁸² Doch Himmler, der Chef der SS, versichert ihm: „Mein Führer, they pray to you on bended knee / As to a god, all the

⁷⁷⁷ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 327. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst am 2. April 1944 in Santa Monica.

⁷⁷⁸ Zitiert nach: Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 155.

⁷⁷⁹ Vgl. Knust, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, S. 155 ff.

⁷⁸⁰ Vgl. ebd., S. 155 f.

⁷⁸¹ Zur Inszenierung von *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* im Jahr 1928 vgl. Bryant-Bertail, Sarah: Space and time in epic theatre. The Brechtian Legacy. Rochester [u.a.]: Camden House 2000 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), insbesondere das Kapitel: „Theatre for the Age of Mechanical Warfare. Piscator Directs *The Good Soldier Schwejk*“, S. 33-60.

⁷⁸² Brecht, Bertolt: *Schweyk in the Second World War*, S. 67.

while / Loving you as men love a mistress: the same as the Germans!”⁷⁸³ Dass nicht alle Deutschen dieser Ansicht waren, verdeutlicht ein in dem Werk erwähntes Attentat auf den Führer, das von einem Deutschen verübt wurde. Schweyk, ein tschechischer Hundehändler, erfährt die Neuigkeit von einem SS-Mann im Wirtshaus. Doch Schweyk kennt keinen Adolf Hitler und fragt:

Which Adolf would that be? I know two Adolfs. One of them was behind the counter at Prusha the chemist's – he's in a concentration camp now because he'd only sell his concentrated hydrochloric acid to Czechs – and the other's Adolf Kokoschka who picks up the dogshit and he's in a concentration camp too for saying there's no shit to beat a British bulldog's. Neither would be much loss.⁷⁸⁴

Als Schweyk von einem Gestapoagenten erfährt, dass es sich bei Adolf Hitler um den Führer des Deutschen Reiches handelt, äußert er die Vermutung, dass die Bombe, mit der das Attentat verübt wurde, ein billiges Massenprodukt von mangelhafter Qualität war.⁷⁸⁵ Zudem gesteht er in Gegenwart des Gestapoagenten Brettschneider: „[...] I must say they were a bit careless not to pick a better bomb for a job like that.“⁷⁸⁶ Angesichts der Äußerungen wird der naive Schweyk als Bedrohung für das Reich angesehen und zum Verhör in das Gestapohauptquartier abgeführt. Lediglich die Bemerkung „Long live our Führer Adolf Hitler. Victory shall be ours!“⁷⁸⁷ sowie die Zusage Schweyks, den reinrassigen Spitz des Ministerialrats Vojta zu entführen, genügen, um ihn zu entlassen.⁷⁸⁸

Brecht persifliert in seinem Werk nicht nur den Führer des Deutschen Reiches und die Gestapo, sondern auch die deutsche Armee. Selbst Schweyk, der aus dem tschechischen Militär wegen seiner Stupidität entlassen wurde⁷⁸⁹ und der aus dem Hitlergruß ein „Heitler“ macht, sowie wenige gute Worte für den Führer übrig hat und der Ansicht ist, dass „Hitler's a wet fart“⁷⁹⁰, wird in den deutschen Kriegsdienst eingezogen. Ihm folgen weitere Männer, die trotz tatsächlicher oder vorgespielter Krankheiten bei

⁷⁸³ Ebd., S. 68.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 68 f.

⁷⁸⁵ Vgl. ebd., S. 77.

⁷⁸⁶ Ebd.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 81.

⁷⁸⁸ Vgl. ebd., S. 84 f.

⁷⁸⁹ Vgl. ebd., S. 85.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 128.

der Musterung in den Kriegsdienst eingezogen werden.⁷⁹¹ Sie alle singen das „Horst-Wessel-Lied“⁷⁹² verkehrt, was der Militärarzt nicht bemerkt und ihnen freudig mitteilt: „Nice of you all to join in the singing so merrily. You’ll be pleased to know that I consider you all healthy enough to join the army, and that you’re hereby enlisted.“⁷⁹³ Auch Schweyks Freund, der nimmersatte Baloun, ist nicht abgeneigt, sich dem deutschen Militärdienst anzuschließen. Sein Eintritt in den deutschen Kriegsdienst fußt nicht auf dem Wunsch, sich an der heroischen Verteidigung des Deutschen Reiches zu beteiligen, sondern basiert auf der Tatsache, dass Baloun, bedingt durch die Lebensmittelrationierung der Deutschen, schon seit geraumer Zeit kein richtiges Essen erhalten hat und ihm berichtet wurde, in der deutschen Armee gäbe es genügend davon.⁷⁹⁴ Doch zuvor müssen Baloun und Schweyk beim freiwilligen Arbeitsdienst aushelfen und werden wegen ihrer vermeintlichen Gefährlichkeit von einem bis an die Zähne bewaffneten Soldaten bewacht. Der eingesetzte Soldat erweist sich jedoch als Taugenichts und kann sich nicht einmal die Nummer eines Waggons merken, so dass ein mit Maschinengewehren beladener Wagen nicht in Stalingrad landet, wo die Waffen gebraucht werden, sondern in Bayern.⁷⁹⁵ Für den Kriegseinsatz in Russland scheint Schweyk auch ungeeignet zu sein. So kommt der Hitlersoldat Schweyk von seinem Truppenteil ab und sucht vergeblich den Weg nach Stalingrad. Als der umherirrende Schweyk im tiefsten Russland Schüsse hört, ergibt er sich und ist vor Angst außer Atem.⁷⁹⁶ Einen vorbeifahrenden deutschen Panzerwagen ignoriert er und unterhält sich stattdessen lieber mit einem Hund.⁷⁹⁷ Doch es kommt Abhilfe. In den Steppen Russlands begegnen sich Schweyk und Hitler. Schweyk zögert nicht, den Führer nach dem Weg in Richtung Stalingrad zu fragen. Hitler antwortet jedoch nur: „How the devil can you expect me to know any of our positions“⁷⁹⁸? Hitler kann Schweyk nicht helfen, aber er teilt ihm mit:

⁷⁹¹ Vgl. ebd., S. 117 ff.

⁷⁹² Das ‚Horst-Wessel-Lied‘ war ab 1933 in Deutschland eine Art von zweiter Nationalhymne und wurde von dem SA-Führer Horst Wessel verfasst. Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 448 f.

⁷⁹³ Brecht, Bertolt: Schweyk in the Second World War, S. 123.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd., S. 70 f.

⁷⁹⁵ Vgl. ebd., S. 102 ff.

⁷⁹⁶ Vgl. ebd., S. 131.

⁷⁹⁷ Vgl. ebd., S. 135.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 136.

[T]he winter's set in early again this year – on the first of November instead of the third. It's the second year running that that's occurred. This winter's probably all part of their damned Bolshevistic theories. [...] [I]f the Third Reich should cave in the forces of nature were the only thing that could hold me.⁷⁹⁹

Brecht spielt hier ironisch auf die von der nationalsozialistischen Propaganda unternommenen Versuche an, die Rückschläge im Krieg gegen Russland mit den Extremen des Klimas zu begründen. Lächerlich wird von Brecht auch die SS dargestellt. Die 1925 gegründete Eliteorganisation der nationalsozialistischen Bewegung ist in *Schweyk in the Second World War* dem Spott unterworfen. Ein Mitglied der SS reagiert wehleidig, als ihm im Wirtshaus beim Lesen aus der Hand vorausgesagt wird, dass er den Heldentod sterben wird.⁸⁰⁰ Deprimiert und demoralisiert wankt der SS-Mann hinaus. Als in diesem Wirtshaus ein tschechischer Volkstanz aufgeführt wird, verlassen die SS-Männer geschlossen das Lokal, was beabsichtigt war, denn nur so können die Gäste ungestört das verbotene *Radio Moskau* hören.⁸⁰¹

Es zeigt sich, dass in diesem Werk die Autorität des Deutschen Reiches durch die Satire verloren geht. Unter der Oberfläche der lächerlichen Darstellung des nationalsozialistischen Regimes verbirgt sich Brechts Kritik an diesem System. So erhält der Hund von Ministerialrat Vojta Delikatessen, wie z.B. Bauchfleisch vom Kalb, während das Volk hungert.⁸⁰² An der Figur des Baloun zeigt sich, dass es der Hunger ist, der die Männer in die Armee treibt und Deserteure aus ihnen macht. Zudem verdeutlicht das Werk besonders eindringlich den Engpass an Nahrungsmitteln und Versorgungsgütern. Vor diesem Hintergrund vertritt Frau Kopecka, die Besitzerin des Wirtshauses, die folgende Ansicht: „The criminals are the Nazis, threatening and torturing people for so long“⁸⁰³.

Die inhaltlichen Bezüge zum Zweiten Weltkrieg, aber auch die Veränderungen in der Figurenkonzeption sowie die Erweiterung des Personals lassen erkennen, dass Brecht dem Werk einen eigenständigen Charakter verlieh. Besonders ausführlich widmet sich Brecht in *Schweyk in the Second World War* der deutschen Okkupation in Prag und

⁷⁹⁹ Ebd., S. 136 f.

⁸⁰⁰ Vgl. ebd., S. 93.

⁸⁰¹ Vgl. ebd., S. 106 f.

⁸⁰² Vgl. ebd., S. 83.

⁸⁰³ Ebd., S. 94.

verdeutlicht die damit verbundenen Konsequenzen für die Bevölkerung, zu denen der Polizeiterror und Arbeitsdienst sowie die Lebensmittelrationalisierung gehören.

Weitere Veränderungen, die Brecht in *Schweyk in the Second World War* gegenüber dem Roman vornimmt, betreffen auch die Gestaltung der Figuren. So kommt der Figur des Baloun eine stärkere handlungstragende Rolle zu.⁸⁰⁴ Es lassen sich in Brechts Bearbeitung weitere Unterschiede zum Roman von Hašek erkennen: Während in Hašeks Roman die Figur Brettschneider als Zivilpolizist und damit für die Staatspolizei tätig ist, arbeitet dieser Protagonist in Brechts Bearbeitung für die Gestapo.⁸⁰⁵ Auch die beiden Dienstmädchen sowie der Feldprediger lassen Hašeks Vorlage erkennen.⁸⁰⁶ Doch was den Humor des Werks anbelangt, so verlieh Brecht diesem seine eigene Ausdrucksweise und für Siegfried Melchinger steht fest: „Nie war Brechts Humor grimmig, wütender, böser.“⁸⁰⁷ Brecht ist es gelungen, in Form einer lockeren, episodischen Struktur auf Kriegsgeschehnisse aufmerksam zu machen, doch lag der Gegenstand des Werkes der damaligen amerikanischen Mentalität sehr fern.⁸⁰⁸ Dennoch erkannte Brecht, dass sich die politische Entwicklung im nationalsozialistischen Deutschland vor allem durch die Parodie besonders anschaulich verdeutlichen lässt und damit die beabsichtigte Wirkung des Theaterstücks hervorgerufen werden könnte.

b) Brechts veränderte Einstellung vom Zweck des epischen Theaters

Die Entstehung von *Schweyk in the Second World War* ist geleitet von Brechts Auseinandersetzung über den Zweck des epischen Theaters in Zeiten des Krieges. So kam Brecht zu der Auffassung, dass „das Bedürfnis des Zuschauers unserer Zeit nach Ablenkung vom täglichen Krieg“⁸⁰⁹ allgegenwärtig ist. Folglich verstand es Brecht als seine Aufgabe, den Zuschauer in Kriegszeiten nicht mit Tragödien zu belasten. Vor diesem Hintergrund entschied sich Brecht bewusst für eine Satire, die am Broadway dargeboten werden sollte. Doch Brecht wollte den Theaterbesuchern kein amerikanisches Entertainment auf der Bühne zeigen, sondern geschickt auf den bestehenden Widerstand

⁸⁰⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 7, S. 425.

⁸⁰⁵ Ebd.

⁸⁰⁶ Ebd..

⁸⁰⁷ Zitiert nach: Mayer, Hans: Brecht, S. 196.

⁸⁰⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 119.

⁸⁰⁹ Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1940.

gegen das nationalsozialistische Regime aufmerksam machen. Mit Blick auf die Hinterfragung des epischen Theaters markiert *Schweyk in the Second World War* einen Wendepunkt im Schaffen von Brecht, denn er erkannte, dass die Unterhaltung des Publikums dazu führen kann, auf zeitaktuelle Entwicklungen aufmerksam zu machen. Dennoch verstand Brecht unter einer unterhaltsamen Darbietung kein Showspektakel, sondern eine kritische Aufarbeitung von zeitaktuellen Themen im Sinne des epischen Theaters.

Durch die veränderte Auffassung vom Zweck des epischen Theaters entwarf Brecht mit Schweyk eine unterhaltsame Figur, die zugleich die Weisheit des Volkes vertritt, wenn es um das kreatürliche Überleben geht und daher ist der Protagonist aus seiner Sicht „der Opportunist der winzigen Opportunitäten, die ihm geblieben sind.“⁸¹⁰ Doch schuf er mit der Bühnengestalt des Schweyk eine Figur, die fernab von dem stand, was dem amerikanischen Publikum vertraut war.⁸¹¹ Aus Sicht von James K. Lyon hätte das amerikanische Publikum Schweyk daher nicht als einen Antiheld betrachtet, sondern als eine komische oder tragische Gestalt.⁸¹² Doch durch die Bearbeitung von *Schweyk in the Second World War* erkannte Brecht nunmehr den Unterschied zwischen dem amerikanischen und europäischen Publikum, was dazu führte, dass er sich verstärkt eingestehen musste, dass die Publikumsinteressen auf thematischer Ebene divergieren.

4. *The Private Life of the Master Race*: Zur amerikanischen Bühnenauffassung und Rezeption der Off-Broadway-Theateraufführung

a) Brechts amerikanische Bühnenbearbeitung im Kontext der antifaschistischen Aufklärungsarbeit

Nach Ansicht von Bertolt Brecht stellt der Szenenzyklus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* ein „sehr repräsentatives Werk der Emigration“⁸¹³ dar und wurde von ihm selbst als ein Teil des „literarischen Reports“⁸¹⁴ über die Exilzeit bezeichnet. Bereits

⁸¹⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 151. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 27. Mai 1943.

⁸¹¹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 119.

⁸¹² Vgl. ebd.

⁸¹³ Zitiert nach: Busch, Walter: Bertolt Brecht. *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Frankfurt am Main [u.a.]: Moritz Diesterweg Verlag 1982 (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas), S. 4.

⁸¹⁴ Ebd.

im europäischen Exil wurde ein Großteil des Werks verfasst, so dass bei seiner Ankunft in Amerika erste Entwürfe für *Furcht und Elend des Dritten Reiches* vorhanden waren.⁸¹⁵ Brecht hoffte, sich mit dem Werk einen seiner sehnlichsten Wünsche zu erfüllen: den Broadway zu erobern.⁸¹⁶ Vorherige Aufführungen seiner Theaterwerke in den USA, zu denen die englische Fassung der *Dreigroschenoper* am New Yorker Empire Theatre im Jahr 1933 gehörte, stießen auf kein reges Interesse und die Inszenierung wurde bereits nach zwölf Aufführungen abgesetzt.⁸¹⁷ Trotz der enttäuschenden Erfahrungen sah er seinen Traum von Anerkennung in der amerikanischen Theaterstadt noch nicht geplatzt. Noch im europäischen Exil versprach Brecht sich Erfolg von *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, da es besonders eindringlich das alltägliche Leben im nationalsozialistischen Deutschland schildert, wie er in dem nachfolgenden Auszug erörtert:

Beinahe die meisten Chancen scheint mir jetzt „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ zu haben, 27 Szenen aus den Jahren 33-38, welche das Leben unter der Diktatur der Nazis zeigen, und zwar das Leben der Arbeiter, Kleinbürger, Intellektuellen in Familie, Schule, Kaserne, Klinik, Gerichtshof usw.⁸¹⁸

Bereits ab 1934 begann Brecht über die herrschenden Zustände im nationalsozialistischen Deutschland kurze Szenen über das alltägliche Leben der Menschen auszuarbeiten.⁸¹⁹ Grundlage beim Verfassen der Szenen bildeten sowohl Zeitungsnotizen und Augenzeugenberichte als auch aus dem nationalsozialistischen Deutschland geschmuggelte Materialien.⁸²⁰ Über die alltäglichen Berichte verfasste Brecht zunächst Gedichte, die ihm dann Anregungen für die Szenenfolge *Furcht und Elend des Dritten Reiches* verschafften.⁸²¹ Brecht beginnt mit der Niederschrift des Werkes im Frühjahr 1937 und wenige Wochen später liegen bereits erste Szenen vor.⁸²² Zwischen Juli 1937

⁸¹⁵ Vgl. ebd., S. 5.

⁸¹⁶ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America.

⁸¹⁷ Vgl. ebd., S. 6.

⁸¹⁸ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 208. Bertolt Brecht in einem Brief an Hoffman Reynolds Hays, verfasst Ende Juli 1941 in Hollywood.

⁸¹⁹ Vgl. Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 5.

⁸²⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 4. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988, S. 523.

⁸²¹ Ebd.

⁸²² Vgl. ebd., S. 523 f.

und Juni 1938 entsteht eine Zusammenstellung von insgesamt 27 Szenen, die er als „Gestentafel“⁸²³ bezeichnete.⁸²⁴

Erstmals wurde im März 1937 in der in Moskau publizierten „Zeitschrift *Das Wort*, die von Brecht selbst, Lion Feuchtwanger und Willi Bredel (1901-1964) herausgegeben wurde, die Szene *Der Spitzel*“⁸²⁵ veröffentlicht. George Lukács (1885-1971) bezieht sich in seinem Aufsatz *Es geht um den Realismus* (1938) auf den Abdruck der Szene und lobt, dass dort „ein lebendiges, durch Menschenschicksale vermitteltes Bild vom Schrecken des faschistischen Terrors in Deutschland“⁸²⁶ geliefert werde. Trotz positiver Resonanzen wurde eine weite Verbreitung des Werkes durch zeitgeschichtliche Umstände verhindert. So konnte die im Jahr 1938 vom tschechischen Malik-Verlag angestrebte Veröffentlichung der Szenenfolge nicht realisiert werden, da der Drucksatz von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* beim deutschen Überfall auf die Tschechoslowakei im März 1939 verloren ging.⁸²⁷ Daher wurden zunächst einzelne Szenen in diversen Zeitschriften publiziert.⁸²⁸ Erst im Jahr 1941 wurde bei einem Moskauer Verlag ein vollständiger Erstdruck der Szenenfolge herausgegeben.⁸²⁹ Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erhielt das Werk eine neue Aktualität, da es gemäß Brecht „das soziale Milieu zeigt, aus dem Hitlers Soldaten kommen“⁸³⁰. Brecht ging es darum, auf der Bühne die Entwicklung des nationalsozialistischen Regimes und die Konsequenzen des Zweiten Krieges für die Bevölkerung darzustellen. Er war von der Vorstellung geleitet, der Weltöffentlichkeit Einsichten in das Leben in Zeiten der Diktatur zu gewähren und war darum bemüht, ein Theaterstück zu schaffen, dass sowohl während des Krieges als auch nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes inszeniert werden kann. Brechts künstlerische Auseinandersetzung mit dem Nationalso-

⁸²³ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 1, S. 318. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 15. August 1938.

⁸²⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 4, S. 524.

⁸²⁵ Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 5.

⁸²⁶ Zitiert nach: Klatt, Gudrun: Arbeiterklasse und Theater. Agitprop-Tradition – Theater im Exil – Sozialistisches Theater. Berlin: Akademie-Verlag 1975 (Literatur und Gesellschaft), S. 103 f.

⁸²⁷ Der ursprüngliche Titel für die Malik-Ausgabe sollte *Deutschland – ein Greuelmärchen* sein. Der Titel erinnert an Heinrich Heines (1797-1856) *Deutschland. Ein Wintermärchen* aus dem Jahr 1844. Vgl. Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 6.

⁸²⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 4, S. 525.

⁸²⁹ Vgl. ebd., S. 523.

Im Anklang an Honoré de Balzacs (1799-1850) Roman *Glanz und Elend der Kurtisanen* (1845) veröffentlichte Brecht sein Werk unter dem heute etablierten Titel *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Vgl. Berg, Günter/Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht, S. 125.

⁸³⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 209 f. Bertolt Brecht in einem Brief an Erwin Piscator, verfasst Ende Juli 1941 in Hollywood.

zialismus zielte also auf eine längerfristige Darbietung der zeitgeschichtlichen Situation ab, die er in dem nachfolgenden Zitat erläutert:

Wir kritisierten das Dritte Reich, wer weiß wer wir sind? Das Dritte Reich hat zehn Millionen Soldaten! Also muß die Kritik für sich sprechen. Wir bezweifeln die Dauer des Dritten Reiches. Da müssen doch zumindest unsere Arbeiten Zeichen von Dauer tragen.⁸³¹

Die Uraufführung von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* fand 1938 in Paris statt.⁸³² Brecht bemühte sich, für die Aufführung eine Gruppe an hochqualifizierten Schauspielern zu gewinnen „mit denen man eine sensationelle Aufführung zustande bringen kann, die bis nach Amerika wirken kann.“⁸³³ Bei der Premiere bestand das Publikum aus deutschen Exilanten und dazu gehörte Anna Seghers, die die Aufführung folgendermaßen beurteilte:

Endlich [...] war ein Stück da. Man konnte es spielen, man konnte in Paris deutsches Theater hören. Es war unser Stück, gespielt für uns und von uns. Alle Menschen, die zuhörten, verstanden jedes Wort und jede Pause zwischen den Worten.⁸³⁴

Brechts Inszenierung von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* war für viele Besucher ein Beweis dafür, dass das Schaffen der deutschen Künstler weiterhin besteht. Für Walter Benjamin war die Premiere ein Ausdruck davon, dass das deutschsprachige Theater sich neu etabliert und er beschreibt seine Impressionen nach der Aufführung folgendermaßen:

Das Gefühl dieser geschichtlichen Sachlage war für das Publikum der Pariser Uraufführung [...] verbindlich. Es lernte sich als dramatisches Publikum zum erstenmal selber kennen.⁸³⁵

Trotz einer gelungenen Aufführung in der französischen Metropole erkannte Brecht, dass er das Theaterstück für Amerika neu bearbeiten muss. Bereits 1939 erhielt Brecht

⁸³¹ Zitiert nach: Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 33.

⁸³² Vgl. ebd., S. 5.

⁸³³ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 86. Bertolt Brecht in einem Brief an Slávan Dudow (1903-1963), verfasst am 19. April 1938 in Svendborg.

⁸³⁴ Zitiert nach: Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 5.

⁸³⁵ Benjamin, Walter: Brechts Einakter. Zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, S. 291.

von Ferdinand Reyher den Hinweis, dass er seinen amerikanischen Bühnenbearbeitungen eine andere Ausdruckskraft verschaffen muss, denn „our mode of thinking and our interests are gaited to a more nervous tempo, and what induces us to think in this country is not ideas, but actions.“⁸³⁶ Den Ratschlag von Reyher berücksichtigend, entschied sich Brecht zu einer neuen Fassung des Werks, die er während der Bearbeitungszeit als „Bühnenbearbeitung für Amerika“⁸³⁷ bezeichnete. Für die amerikanische Bühnenbearbeitung schreibt Brecht neue Texte und die Szenen erhalten erstmals Orts- und Jahresangaben.⁸³⁸

Im USA-Exil bemühte sich Brecht, die Szenenfolge für die antifaschistische Aufklärungsarbeit einzusetzen, um zu zeigen, „was die Leute hier erwartet, wenn sie hier Diktatur kriegen.“⁸³⁹ Doch es dauerte Jahre, bis Brecht dem amerikanischen Publikum auf der Bühne einen Einblick in das diktatorische Leben in Nazideutschland gewähren konnte. Zunächst wurden von Berthold Viertel im Frühjahr 1942 in New York lediglich vier Szenen des Bühnenstücks mit emigrierten deutschen Schauspielern an der „Tribüne für freie Deutsche Literatur und Kunst in Amerika“ inszeniert.⁸⁴⁰ Brecht, der die Inszenierung nicht sah, bedankte sich „für die Aufführung der ‚Furcht-und-Elend‘-Szenen, die sehr gut gewesen sein muß“⁸⁴¹. Dennoch blieb die Wirkung der deutschsprachigen Vorstellung auf die amerikanische Öffentlichkeit begrenzt, daher wollte Brecht auf Grundlage des Theaterstücks einen Film schaffen. Doch ein im Juni 1942 mit Fritz Lang, Hanns Eisler und Clifford Odets (1906-1963) besprochener Filmplan wurde nicht realisiert.⁸⁴² Brecht kam nun wieder zu seinem ursprünglichen Vorhaben zurück und wollte die amerikanische Bühnenfassung inszenieren. Vor diesem Hintergrund wandte er sich an Max Reinhardt und arbeitete mit ihm eine englischsprachige Inszenierung des Theaterstücks aus.⁸⁴³ Als „Hauptdekorationsstück“⁸⁴⁴ wählte er „den

⁸³⁶ Zitiert nach: Lyon, James K.: Brecht in America, S. 138.

⁸³⁷ Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 4, S. 523.

⁸³⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: The Private Life of the Master Race.

⁸³⁹ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 210. Bertolt Brecht in einem Brief an Erwin Piscator, verfasst Ende Juli 1941 in Hollywood.

⁸⁴⁰ Vgl. Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 6. Bei den vier Szenen, die aufgeführt wurden, handelte es sich um *Rechtsfindung*, *Das Kreidekreuz*, *Die jüdische Frau*, *Der Spitzel*.

⁸⁴¹ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 236. Bertolt Brecht in einem Brief an Berthold Viertel, verfasst Ende Mai/Anfang Juni 1942 in Santa Monica.

⁸⁴² Vgl. Gersch, Wolfgang: Film bei Brecht, S. 153.

⁸⁴³ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 4, S. 526.

⁸⁴⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 231. Bertolt Brecht in einem Brief an Max Reinhardt, verfasst Ende Mai 1942 in Santa Monica.

klassischen deutschen Blitzkriegswagen⁸⁴⁵, „besetzt mit den kalkweißgesichtigen Soldaten der Hitlerarmee“⁸⁴⁶, der „überallhin die *Neue Ordnung* bringt, die in Hitlerdeutschland bereits etabliert ist.“⁸⁴⁷ Doch eine Inszenierung konnte vorerst nicht umgesetzt werden.⁸⁴⁸ Brechts Gedanken kreisten weiterhin um eine Aufführung des Werks und so beauftragte er Eric Bentley (1916-) mit der Übersetzung der amerikanischen Bühnenfassung.⁸⁴⁹ Für die akkurate Übersetzung von politischen und sprachlichen Nuancierungen erhielt Bentley die Unterstützung von Elisabeth Hauptmann (1897-1973).⁸⁵⁰ Nachdem die Übersetzung beendet war, folgte die Veröffentlichung von 17 Szenen im September 1944 beim New Yorker Verlag New Directions unter dem Titel *The Private Life of the Master Race: A Documentary Play*.⁸⁵¹ Ein Jahr später erscheint eine von Brecht geringfügig veränderte Fassung, die 24 Szenen enthält und unter dem Titel *Furcht und Elend des Dritten Reiches* im Aurora Verlag in New York publiziert wurde.⁸⁵²

Die Buchveröffentlichung fand in der amerikanischen Öffentlichkeit positive Resonanzen und machte in den USA auf das künstlerische Schaffen von Brecht aufmerksam. Es waren sowohl emigrierte Autoren wie Franz Carl Weiskopf (1900-1955) als auch amerikanische Rezensenten, die die Publikation des Werkes begrüßten.⁸⁵³ Stellvertretend soll die Rezension von Marjorie Farber in der *New York Times* erwähnt werden, da sie auf die künstlerische Aussagekraft des dokumentarischen Stücks eingeht und das Werk als „nahezu formvollendet“⁸⁵⁴ beschreibt. Der Theaterkritiker Hoffman Reynolds Hays bezeichnete Brecht in einer Rezension, die anlässlich der Publikation von *The Private Life of the Master Race* von ihm in der Zeitschrift *Tomorrow* verfasst wurde, als „one of the few geniuses of our time“⁸⁵⁵ und schreibt dem

⁸⁴⁵ Ebd.

⁸⁴⁶ Ebd.

⁸⁴⁷ Ebd.

⁸⁴⁸ Vgl. Speirs, Ronald: Reinhardt and Brecht. In: Max Reinhardt. The Oxford Symposium. Hrsg. v. Margaret Jacobs und John Warren. Oxford: Polytechnic 1986. S. 169-182, hier: S. 171.

⁸⁴⁹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 132.

⁸⁵⁰ Ebd.

⁸⁵¹ Vgl. Cook, Bruce: Brecht in Exile, S. 139.

⁸⁵² Vgl. Brecht, Bertolt: *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. New York: Aurora 1945.

⁸⁵³ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 133.

⁸⁵⁴ Zitiert nach: Brecht, Bertolt: *Werke*. Stücke 4, S. 532. Rezension von Marjorie Farber in der *New York Times* vom 17. Dezember 1944.

⁸⁵⁵ Zitiert nach: Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 133. Rezension von Hoffman Reynolds Hays in *Tomorrow* im Februar 1945.

Werk einen wegweisenden Einfluss auf das amerikanische Theater zu, den er folgendermaßen erläutert:

Perhaps if his work is published and discussed it will eventually find its way to Broadway. When it does, it should have a stimulating influence on the drama, for Brecht is a playwright of tomorrow.⁸⁵⁶

In einer weiteren Rezension, die Franz Carl Weiskopf in der angesehenen *Saturday Review of Literature* veröffentlichte, bringt der Verfasser ein Bedauern für die noch bestehende Unbekanntheit von Brecht in den USA zum Ausdruck.⁸⁵⁷ Doch macht Weiskopf dem amerikanischen Publikum das Schaffen von Brecht schmackhaft, indem er schreibt, sein Stil sei „modern yet not modernistic at any price, experimental yet not *l'art pour l'artistic*, documentary yet full of poetic imagination.“⁸⁵⁸

Durch die Rezensionen wurde ein reges Interesse an den Werken von Brecht ausgelöst, was zur Folge hatte, dass auch sein Theaterstil in der Öffentlichkeit hinterfragt wurde und eine theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung seines Schaffens einsetzte. Doch wurde von Seiten der Forschung bislang ausgeklammert, welchen Beitrag Brecht mit dem Werk in seinem Gastland zur antifaschistischen Aufklärungsarbeit geleistet hat. Anhand der textlichen Grundlagen soll im Folgenden die dramaturgische Umsetzung der amerikanischen Bühnenversion anhand der damaligen Rezensionen erörtert werden und beides im Sinne einer künstlerischen Neuorientierung von Brecht verortet werden.

Mit *The Private Life of the Master Race* ist es Brecht gelungen, zum einen ein „authentische[s], komprimierte[s] und dramatisch wirkungsvolle[s]“⁸⁵⁹ Bild „des Lebens unter der NS-Diktatur“⁸⁶⁰ für die amerikanische Bühne zu schaffen. Zum anderen beinhaltet das Werk eine vehemente Anklage gegen das nationalsozialistische Regime. In besonderer Weise macht Brecht in der amerikanischen Fassung des Werks darauf aufmerksam, dass das Hitlersystem durch Terror und Unterdrückung aufrechterhalten wird.⁸⁶¹ Wie nur wenige Theaterstücke von Brecht, die in der Exilzeit entstanden sind,

⁸⁵⁶ Zitiert nach: ebd.

⁸⁵⁷ Vgl. ebd., S. 133.

⁸⁵⁸ Zitiert nach: ebd., S. 133.

⁸⁵⁹ Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 4.

⁸⁶⁰ Ebd.

⁸⁶¹ Vgl. Brecht, Bertolt: *The Private Life of the Master Race*.

verdeutlicht *The Private Life of the Master Race* die Methoden der nationalsozialistischen Diktatur und die Verhaltensweisen von denjenigen Menschen, die dem Regime ausgesetzt sind. In *The Private Life of the Master Race* dokumentiert Brecht eine andere Seite des Faschismus, da er besonders anschaulich die alltäglichen Begebenheiten in Zeiten des Krieges akzentuiert. Bereits in der Entstehungsphase der amerikanischen Bühnenfassung war Brecht von der Vorstellung geleitet, in den USA darauf aufmerksam zu machen, dass nicht alle Teile der deutschen Bevölkerung sich dem Regime angepasst haben, wie er Berthold Viertel in einem Brief mitteilt:

Die Aufzeigung des „guten Kerns“ im deutschen Volk [...] bekommt in den USA eine ganz spezielle Bedeutung. Es ist ja nicht so, daß da lediglich ein Nazi-krebs zu entfernen ist, damit das Gesunde, Wertvolle, „Eigentliche“ wieder auflebt. [...] Die Theorie vom gesunden Kern würde praktisch darauf hinauslaufen, daß die westlichen Demokratien in Deutschland einen „gesunden“, anständigen, nicht-aggressiven, krisenfreien und beschaulichen Kapitalismus etablieren sollen [...].⁸⁶²

Vor diesem Hintergrund hat Brecht das Augenmerk in der amerikanischen Fassung verstärkt auf alltägliche Episoden, die im Zusammenhang mit dem Faschismus stehen, gelenkt und gewährt durch einzelne Szenenfolgen spezifische Einblicke in das Leben in Zeiten des Nationalsozialismus. Schließlich ist es gerade das Alltägliche, das oft zur Gewohnheit wird und keine Aufmerksamkeit erhält.⁸⁶³ Doch Brecht nimmt die gewöhnlichen Begebenheiten zur Grundlage seiner Kritik und veranschaulicht durch signifikante Situationen, Bekundungen und Einstellungen das Leben unter der Diktatur.⁸⁶⁴ Das dokumentarische Theaterstück beginnt mit der Machtergreifung Hitlers im Jahr 1933 und zeigt nicht nur die Methoden der nationalsozialistischen Diktatur, sondern zugleich auch die Verhaltensweisen der Menschen in Zeiten des Terrors und der Angst.⁸⁶⁵ Herausragend ist dabei das Verhalten einer jüdischen Frau in der Szene *The Jewish Wife*. Aus Ehrfurcht vor dem Ansehen und der beruflichen Zukunft ihres deutschen Ehemannes verlässt sie ihn. Brecht bedient sich dabei einer literarischen Gestal-

⁸⁶² Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 345. Bertolt Brecht in einem Brief an Berthold Viertel, verfasst im Februar/März 1945 in Santa Monica.

⁸⁶³ Vgl. Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 9.

⁸⁶⁴ Ebd.

⁸⁶⁵ Vgl. Barton, Brian: Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler 1987 (Sammlung Metzler; Realien zur Literatur, 232).

tungsweise, die bereits James Joyce, Alfred Döblin u.a. in ihren Werken charakteristisch eingesetzt haben: dem ‚inneren Monolog‘⁸⁶⁶. Brecht verleiht der Aussagekraft des inneren Monologs eine besondere Bedeutung, indem er die Darstellungsweise durch exakte zeitliche, örtliche und thematische Konturierung präzisiert. Die jüdische Frau erprobt die Auseinandersetzung mit ihrem Mann im Vorhinein, um so auf die Situation vorbereitet zu sein. Durch Monologfragen und Telefonate wird der widerspruchsvolle innere Vorgang auf verschiedenen Ebenen verdeutlicht. Dabei wird vermittelt, wie sehr sie sich zu der Tat überwinden muss und ihr Verhalten zu einem inneren Kampf wird. Doch sie erkennt, dass es auf diese Situation keine Vorbereitung gibt. Ebenso klagt sie das System und die Menschen in diesem System an und fragt sich kritisch:

What kind of men are you all? What kind of a man are you? You people discover the quantum theory and let yourselves be bossed by half-savages; you have to conquer the world, but are not allowed to have the wife you want. Artificial respiration and every shot a hit! You're monsters or the bootlickers of monsters. Yes, this is unreasonable of me, but what use is reason in such a world?⁸⁶⁷

In einer weiteren Szene mit dem Titel *The Sermon on the Mount* wird ein Pfarrer von einem Sterbenden kritisch gefragt: „Up above can you by any chance say what you want again?“⁸⁶⁸ Doch der Pfarrer weicht der Frage aus und antwortet nur, dass der Glaube Berge versetzen kann.⁸⁶⁹ Die Anspielung des Sterbenden auf die eingeschränkte Redefreiheit im Deutschen Reich wird auch in der Szene *The Informer* aufgegriffen. Eingeleitet wird die Szene vom Regen, der die Familie daran hindert, ein befreundetes Ehepaar zu besuchen.⁸⁷⁰ Somit verbringt die Familie den Nachmittag in heimischer Atmosphäre. Doch es ist nicht nur der Regen, der das Leben einschränkt, sondern auch die Redefreiheit. In einer alltäglichen Szene im vertrauten Kreise einer Familie gesteht der Vater, dass er in seinen eigenen vier Wänden äußern kann, was er will.⁸⁷¹ Doch er täuscht sich. Im Verlauf des Gespräches behauptet er: „It may not all be as clean as it

⁸⁶⁶ Vgl. Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 10. Aufl. Paderborn [u.a.]: Fink 2008.

⁸⁶⁷ Brecht, Bertolt: *The Private Life of the Master Race*, S. 47.

⁸⁶⁸ Ebd., S. 106.

⁸⁶⁹ Vgl. ebd., S. 106.

⁸⁷⁰ Vgl. ebd., S. 72.

⁸⁷¹ Vgl. ebd., S. 73.

might be in their Brown House, so I hear.“⁸⁷² Die provokante Äußerung in Anlehnung an die Parteibüros der NSDAP versetzt das Ehepaar in Angst und Schrecken, denn sie befürchten, dass ihr Sohn dies der Hitlerjugend weitersagen könnte.⁸⁷³ Das Ehepaar verliert die Fassung und der Ehemann äußert im Zorn gegenüber seiner Frau: „You bore me a Judas. He sits at table and listens as he takes the soup we put before him and carefully registers the conversation of those who begot him. The informer!“⁸⁷⁴ Der Sohn erweist sich jedoch nicht als Spitzel und gibt die Bemerkung des Vaters nicht weiter. Die Gereiztheit, Angst und verbale Aggression ist daher unbegründet. Die Situation verdeutlicht, dass Angst und Unsicherheit allgegenwärtig sind und man niemandem vertrauen kann. Es zeigt sich in dieser Szene, dass das Ehepaar Kritik am nationalsozialistischen System äußert – aber nur im privaten Kreis darüber redet und selbst dann befürchten muss, dass Inhalte des Gespräches weitergetragen werden.

In *The Private Life of the Master Race* werden nicht nur die Verhaltensweisen der Menschen in alltäglichen Situationen dargestellt, sondern auch die Opfer des Regimes. Zu ihnen gehört ein alter Fleischer in der Szene *The Old Nazi*, der sich in seinem Schaufenster erhängt und ein Schild mit der Aufschrift „I VOTED FOR HITLER!“⁸⁷⁵ trägt. Obwohl er seit 1929 Mitglied der NSDAP war, beendet er sein Leben mit einem Schuldbekenntnis und wird somit zum Opfer jener Partei, die er einst unterstützte. Es werden in dem Werk nicht nur ehemalige Anhänger des Regimes zu Geschädigten, sondern auch diejenigen, die vom Regime mit zutiefst inhumanen Methoden bekämpft wurden: Menschen des jüdischen Glaubens. Zu ihnen zählt ein jüdischer Juwelier in der Szene *In Search of Justice*. Wie zuvor Kafka in seinem renommierten Werk *Der Prozeß* (1925)⁸⁷⁶ thematisiert auch Brecht die Frage von Schuld und Unschuld, Recht und Gerechtigkeit in der Justiz. Brecht verdeutlicht in seinem Werk, dass im nationalsozialistischen System die juristischen Gesetze von nebensächlicher Bedeutung sind, denn der Richter gibt zu: „I decide this and I decide that as they require but at least I must know *what* they require. When you don't know that, there is no justice any

⁸⁷² Ebd., S. 75.

⁸⁷³ Vgl. ebd., S. 76.

⁸⁷⁴ Ebd., S. 82.

⁸⁷⁵ Ebd., S. 96.

⁸⁷⁶ Vgl. Kafka, Franz: *Der Prozeß*. Mit einer Nachbemerkung von Klaus Hermsdorf. Berlin: Aufbau-Taschenbuch 2008 (Aufbau-Taschenbücher, 6103).

more.”⁸⁷⁷ Doch die Gerechtigkeit ist längst verloren. Obwohl der Richter einräumt „I am quite willing to examine everything in the most rigorous and conscientious manner”⁸⁷⁸ und von der Unschuld des Angeklagten überzeugt ist, weist er aus Furcht vor der SA dem jüdischen Juwelier die Schuld zu. Es wird verdeutlicht, dass die Justiz ebenfalls von der Gleichschaltung betroffen ist und die Urteile der Gesetzeshüter gemäß den Ansichten der Nationalsozialisten gefällt werden. Somit kann auch der Richter in abgeschwächtem Maße zu den Opfern des Regimes gezählt werden, da er seinen Beruf nicht mehr frei ausüben kann. Unter dem Regime leiden auch alle Mittellosen, die sich aufgrund der gestiegenen Preise keine Lebensmittel mehr leisten können. Beiläufig werden in zahlreichen Szenen des Theaterstücks die sozialen Missstände geschildert. So kann eine Mutter ihrer an Lungenentzündung erkrankten Tochter in der Szene *The Box* keine Milch kaufen.⁸⁷⁹ Die desolate Lage der Bedürftigen und die Folgen des Krieges für die humane Versorgung durchziehen wie ein Leitfaden das ganze Werk und werden in vielseitiger Form immer wieder aufgegriffen. Sozialkritisch greift Brecht in der amerikanischen Bühnenfassung die sozialen Missstände auf und verdeutlicht somit die Konsequenzen einer Diktatur. Gleichzeitig übt er Kritik an dem von ihm verabscheuten System, das ungeheuerer Summen für Rüstung auf Kosten der Bevölkerung ausgab.

Doch alle, die es wagten, sich gegen das System zu stellen und es zu kritisieren, wurden nicht nur zu Opfern, sondern auch mit der Autorität, die dieses System umgab, konfrontiert, wie besonders anschaulich in der Szene *Winter Relief* verdeutlicht wird. Um den Winter mit Lebensmitteln zu überstehen, erhält eine alte Dame in dieser Szene von zwei SA-Männern ein Paket der ‚Winterhilfe’⁸⁸⁰. In Anwesenheit ihrer schwangeren Tochter öffnet sie das Paket, in dem sich auch ein Schreiben des Führers mit der Kostenbeteiligung für dieses Paket befindet.⁸⁸¹ Erbost über die Tatsache, dass sie 25 Mark für ein Paket der Winterhilfe zahlen muss, beklagt sich die alte Dame über die gestiegenen Preise, die auch ihrem Schwiegersohn im Haushaltsbuch der Tochter auf-

⁸⁷⁷ Brecht, Bertolt: *The Private Life of the Master Race*, S. 68.

⁸⁷⁸ Ebd.

⁸⁷⁹ Vgl. ebd., S. 34.

⁸⁸⁰ Winterhilfe war eine Sammelaktion, die seit 1933 bestand und dazu diente, hilfebedürftige Menschen durch Sachgegenstände und Geld zu unterstützen. Vgl. Brecht, Bertolt: *Werke. Stücke 4*, S. 536.

⁸⁸¹ Vgl. Brecht, Bertolt: *The Private Life of the Master Race*, S. 103.

gefallen sind.⁸⁸² Die kritische Äußerung der Tochter ist ausschlaggebend für die SA, um die schwangere junge Frau zu verhaften, denn sie hat es gewagt, ein Haushaltsbuch zu führen und konnte somit die gestiegenen Preise detailliert nachweisen.⁸⁸³ In der Szene *The Box* wird die bloße Beschwerde eines Familienvaters über den niedrigen Lohn zu seinem Todesurteil.⁸⁸⁴ Zudem wird in der Szene *The Betrayal* ein Mann von der SA abgeführt, weil er russische Radioprogramme gehört hat und die Nachbarn dies gemeldet haben.⁸⁸⁵ Die Nachbarn werden somit zu Verrätern und letztendlich auch zu Mittätern. Verdeutlicht wird durch die erwähnten Szenen, dass in Zeiten des Hitlerregimes nur diejenigen überleben konnten, die ihre Empörung unterdrückten. Wer Anklage gegen die sozialen Missstände erhob, wurde verhaftet oder ermordet. So wurde die Auflehnung oder Kritik gegen das Regime zu einem sicheren Todesurteil. Darüber hinaus wird veranschaulicht, dass das nationalsozialistische System nur durch Terror und Autorität aufrecht erhalten wurde.

In *The Private Life of the Master Race* wird auch gezeigt, dass diejenigen, die dieses System aufrechterhalten, nicht mehr davon überzeugt sind. So erzählt z.B. in der Szene *The Chalk Cross* ein SA-Mann einen Witz über Goebbels und bezeichnet die Nationalsozialisten nur als große Redner sowie als Meister der Propaganda.⁸⁸⁶ Des Weiteren kritisiert er am Volk Folgendes: „The worst thing is that no one has the guts to fight back any more. They could give us dirt to eat and we’d even say thank you.”⁸⁸⁷ Es zeigt sich, dass nur noch wenige von Hitler überzeugt sind. Auch ein Arbeiter berichtet in der Szene von einem Gespräch, in dem Hitler als ungebildeter Mensch dargestellt wurde. Zudem fallen in dem Gespräch folgende Worte über den Führer: „He knows nothing. They tell me he didn’t even go through highschool.“⁸⁸⁸ An Überzeugung für das nationalsozialistische System mangelt es auch dem Studienrat und seiner Frau in der bereits erwähnten Szene *The Informer*. Der Studienrat kritisiert die NSDAP und die Presseinformationen in den Zeitungen. Doch aus Angst vor einer möglichen Verhaftung trägt er zum Schein sein Eisernes Kreuz und hängt ein Hitlerbild auf, um seine

⁸⁸² Vgl. ebd., S. 104.

⁸⁸³ Vgl. ebd., S. 105.

⁸⁸⁴ Vgl. ebd., S. 34 f.

⁸⁸⁵ Vgl. ebd., S. 2.

⁸⁸⁶ Vgl. ebd., S. 12.

⁸⁸⁷ Vgl. ebd., S. 15.

⁸⁸⁸ Ebd., S. 17.

patriotische Einstellung zu signalisieren.⁸⁸⁹ Selbst der ehemals überzeugte Nazi in der schon erläuterten Szene *The Old Nazi* besorgt sich die Ware für sein Fleischgeschäft bei einem Juden.⁸⁹⁰ Es war die Absicht von Brecht, in den USA zu verdeutlichen, dass die Fassade in Nazideutschland bröckelt.

In einzelnen Fällen führt diese Brüchigkeit des Systems auch zum Widerstand. Es soll daher auf die Szene *Two Bakers* eingegangen werden. Ein bereits inhaftierter Bäcker ist verurteilt worden, da er nach eigenen Angaben „put bran in the bread. Two years ago that was still a crime.“⁸⁹¹ Erstaunlich an der Verhaftung ist, dass ein Neuankömmling im Gefängnis auch Bäcker ist, aber verurteilt wurde, weil er gerade keine Kleie und Kartoffeln ins Brot gab.⁸⁹² Zudem missachtet ein Bauer in der Szene *A Farmer Feeds His Sow* die nationalsozialistischen Anweisungen, indem er sein Vieh weiterhin mit seinem Korn füttert.⁸⁹³ Der Staat möchte nämlich, dass er sein Korn verkauft und zum Füttern der Tiere Viehfutter kauft „[s]o that super bum can buy cannons.“⁸⁹⁴ Die Empörung über das verhängte Verbot kommt in folgendem Zitat der Bäuerin zum Ausdruck: „Those bastards can’t lay down the law to us. They’ve sent the Jews away, but the government is the biggest Jew.“⁸⁹⁵ Als Widerstand ist auch zu betrachten, dass die alte Dame in der zuvor erwähnten Szene *Winter Relief* den von den SA-Männern erhaltenen Apfel bei der Verhaftung ihrer schwangeren Tochter ausspuckt.⁸⁹⁶ Thematisiert wird der Widerstand auch in der Szene *Plebiscite*. Ein zum Tode verurteilter Vater appelliert in einem Brief an seinen Sohn, sich der Unterdrückung zu widersetzen:

To free mankind from its oppressors, our task is very hard but it is the greatest of all tasks. Until it is completed life has no value. If we do not always keep it in view, the human race will sink into barbarism.⁸⁹⁷

Brecht beabsichtigte, mit dem Werk zu zeigen, dass im nationalsozialistischen System nicht alle Menschen gleichgeschaltet waren. Sein Werk verdeutlicht besonders offen,

⁸⁸⁹ Vgl. ebd., S. 83.

⁸⁹⁰ Vgl. ebd., S. 93.

⁸⁹¹ Ebd., S. 97.

⁸⁹² Vgl. ebd.

⁸⁹³ Vgl. ebd., S. 101.

⁸⁹⁴ Ebd., S. 102.

⁸⁹⁵ Ebd., S. 101.

⁸⁹⁶ Vgl. ebd., S. 105.

⁸⁹⁷ Ebd., S. 112.

dass Menschen aus verschiedenen Schichten in unterschiedlichem Maße opponierten. Vor diesem Hintergrund bildet Brechts Szenenfolge ein Kaleidoskop von Verhaltensweisen und stellt die Schattenseiten des Regimes dar, in dem es sowohl Opfer und Täter als auch andersgesinnte Mitläufer und Gegner gab – damit dokumentiert Brecht eine andere Seite des Faschismus.

Mit *The Private Life of the Master Race* ist es Brecht gelungen, ein Werk zu schaffen, das der antifaschistischen Dramatik neue Impulse verlieh. Für Hannah Arendt ist das Besondere an dem Werk, dass Brecht die Verschlechterung der Lebenssituation in der deutschen Bevölkerung zu einem zentralen Aussagepunkt gemacht hat:

In den ‚Szenen aus dem Dritten Reich‘ hat er [Brecht] Hunger und Arbeitslosigkeit ‚sozialistisch-realistisch‘ dargestellt, gerade als beide aus der sozialen Realität Nazi-Deutschlands verschwunden waren.⁸⁹⁸

Brecht fungiert gewissermaßen als Chronist, der dem amerikanischen Publikum in unterhaltsamer Weise die Verhältnisse in Deutschland schildert und damit Einblicke in die alltägliche Lebenssituation unter dem Naziregime im Zeitraum von 1933 bis zur Annexion Österreichs am 13. März 1938 gewährt.

b) Zur Inszenierungsmethode der amerikanischen Bühnenauffassung und Rezeption in den USA

Die positiven Rezensionen, die anlässlich der Publikation von *The Private Life of the Master Race* in amerikanischen Zeitschriften und Theaterjournalen veröffentlicht wurden, hatten zur Folge, dass das Interesse des jungen Produzenten Ernest Roberts für eine Aufführung des Theaterstücks geweckt wurde.⁸⁹⁹ So wandte sich Roberts Anfang 1945 an Eric Bentley und unterbreitete ihm seinen Vorschlag für eine Theateraufführung im Bereich des Off-Broadway durch die Schauspieltruppe ‚The Theatre of All Nations‘ zu initiieren, bei der Erwin Piscator die Regie führen sollte.⁹⁰⁰ Das Off-Broadway-Theater erfreute sich seit 1930 und insbesondere seit dem Ausbruch der Wirtschaftskrise in New York einer großen Beliebtheit, da diese Form des Theaters

⁸⁹⁸ Zitiert nach: Busch, Walter: Bertolt Brecht, S. 34.

⁸⁹⁹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 133.

⁹⁰⁰ Ebd.

nichtkommerzielle Werke mit sozialkritischer Hinterfragung inszenierte.⁹⁰¹ In den Theaterstücken wurde auf aktuelle Probleme aufmerksam gemacht und nach Ansicht der amerikanischen Theaterkritikerin Hallie Flanagan war es „Zeit, daß sich das Theater endlich mit den großen ökonomischen Problemen der Gegenwart, von denen die Arbeitslosigkeit nur eines ist, befaßt“⁹⁰².

Im Bereich des Off-Broadway-Theaters wurden gelegentlich deutschsprachige Theateraufführungen und szenische Lesungen unter der Regie von Berthold Viertel dargeboten.⁹⁰³ Im Februar 1942 wurde sogar zu einer „Kundgebung gegen Rassenverfolgung und Intoleranz“ aufgerufen, bei der Oskar Maria Graf eine Rede hielt und Berthold Viertel Gedichte von Heine und Brecht sowie Ernst Toller, Max Herrmann-Neiße (1886-1941) und Ernst Waldinger (1896-1970) vorlas.⁹⁰⁴ In diesem Zusammenhang betonte Viertel, dass die deutschsprachigen Kulturschaffenden zwar noch kein eigenes Theater etabliert hätten, doch dass „wir aber Dramatiker haben und ein Publikum. Aus dem Vorhandensein eines Dramas – und aus der Not an einem Theater ist diese vorläufige Form entstanden“⁹⁰⁵. Auf Anregung der ‚Austro German Division‘, einer Organisation zur Rettung antifaschistischer Flüchtlinge, wurde im Mai 1942 eine deutschsprachige Fassung von Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* dargeboten und die Szenen „Rechtsfindung“, „Das Kreidekreuz“, „Die jüdische Frau“ sowie „Der Spitzel“ aufgeführt.⁹⁰⁶ Für Berthold Viertel stellt das Theaterstück ein „historisches Drama in einem neuen Stile, dem Stile unserer Zeit“⁹⁰⁷ dar, das „weit über alles politische Agitationstheater hinaus“⁹⁰⁸ geht. Anlässlich eines Autorenabends wurden 1943 ein weiteres Mal einzelne Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* aufgeführt, die erneut beim Publikum auf Begeisterung gestoßen waren und so wurde in der Zeitschrift *Aufbau* über das Theaterstück berichtet, dass es „[e]ine neue Sprache, ein neuer Stil, eine neue Auffassung vom Sinn der Kunst und ihrer Funktion im Kampf

⁹⁰¹ Vgl. Kirfel-Lenk, *Thea: Das progressive amerikanische Theater der dreißiger Jahre*, S. 439.

⁹⁰² Zitiert nach: ebd., S. 442.

⁹⁰³ Vgl. Kirfel-Lenk, *Thea: Emigrantenensembles und das deutsche Kulturerbe*. In: *Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“*. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 442-459, hier: S. 456.

⁹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 457.

⁹⁰⁵ Zitiert nach: ebd., S. 457 f.

⁹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 458.

⁹⁰⁷ Zitiert nach: ebd., S. 458.

⁹⁰⁸ Ebd.

um die gerechte Gesellschaft⁹⁰⁹ sei. Darüber hinaus wurde berichtet, dass die Veranstaltung eine „der seltenen großen künstlerischen Ereignisse der deutschen Emigration“⁹¹⁰ war. Die einzelnen Szenen wurden von deutschsprachigen Exilanten, zu denen Wieland Herzfelde (1896-1988) und Paul Dessau, Stefan Wolpe (1902-1972) sowie Peter Lorre und Elisabeth Bergner (1897-1986) gehörten, dargeboten.⁹¹¹

Eine Vielzahl der aus dem nationalsozialistischen Deutschland geflüchteten deutschsprachigen Schauspieler konnte im Bereich des Off-Broadway-Theaters weiterhin ihre berufliche Tätigkeit ausüben. Doch oftmals mussten die geflüchteten Schauspieler sich den amerikanischen Theaterproduzenten anpassen, denn von den „fortschrittlichen Elementen des europäischen Theatersystems und der europäischen Kunst [...] wollten die Amerikaner indessen wenig wissen.“⁹¹² Vor diesem Hintergrund galt es, dass die deutschsprachigen Schauspieler zunächst in möglichst akzentfreiem Englisch ihre Fähigkeiten darboten und sich gewissermaßen auch „den gültigen Spielregeln“⁹¹³ anpassten. Nicht selten waren die Aufführungen des Off-Broadway-Theaters „[e]xperimentierfreudig, dem Neuen zutiefst verpflichtet“⁹¹⁴, so dass sich auch Brecht für eine Inszenierung in diesem Bereich entschied, um der amerikanischen Öffentlichkeit seine Konzeption des dokumentarischen Theaters zu präsentieren. Das dokumentarische Theater war um 1945 in den USA bis dahin wenig verbreitet; erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wandten sich Theaterintendanten dieser Theaterform zu.⁹¹⁵ Bei dem dokumentarischen Theater handelt es sich um eine fiktive Kunstform, bei der historische oder zeitaktuelle Themen auf der Bühne inszeniert werden.⁹¹⁶ In besonderer Weise bot sich für Brecht die Darstellungsweise des dokumentarischen Theaters an, um die Geschehnisse im nationalsozialistischen Deutschland eindringlich dem amerikanischen Publikum nahezubringen.

⁹⁰⁹ Zitiert nach: ebd., S. 459.

⁹¹⁰ Ebd.

⁹¹¹ Vgl. ebd., S. 459.

⁹¹² Ebd., S. 444.

⁹¹³ Ebd.

⁹¹⁴ Kirfel-Lenk, Thea: Das progressive amerikanische Theater der dreißiger Jahre, S. 442.

⁹¹⁵ Vgl. Dawson, Gary Fisher: Documentary theatre in the United States. A historical survey and analysis of its content, form and stagecraft. Westport [u.a.]: Greenwood Press 1999 (Contributions in drama and theatre studies, 89).

⁹¹⁶ Vgl. Blumer, Arnold: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Meisenheim am Glan: Hain 1977 (Hochschulschriften; Literaturwissenschaft, 32) und Breuer, Ingo: Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht. Köln [u.a.]: Böhlau 2004 (Kölner germanistische Studien; Neue Folge, 5) sowie Hilzinger, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen: Niemeyer 1976 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 15).

Für die Aufführung von *The Private Life of the Master Race* hatte Brecht in allen Bereichen der Inszenierung die komplette Mitsprache. So reiste er im Mai 1945 gemeinsam mit Hanns Eisler nach New York, um mit ihm vor Ort eine Absprache über die musikalischen Einlagen des Werkes zu besprechen.⁹¹⁷ Eine Aufführung am Broadway war für Juni 1945 angesetzt und damit sollte es im vierten Jahr seines Exils auf amerikanischem Boden zur Verwirklichung von Brechts Traum kommen.⁹¹⁸ Vorab wünschte sich Brecht von Piscator eine Aufführung mit den besten erreichbaren Schauspielern sowie die Kontrolle über die Darbietung.⁹¹⁹ Noch vor der Aufführung mangelte es an wohlwollenden Kritiken nicht. In einer Vorankündigung in der *New York Post* berichtete Dorothy Norman über die interessante Wechselwirkung von Politik und Kunst in dem Werk, nannte es „a burning indictment of Hitler Germany by one of the most talented anti-Nazi writers to escape from its barbaric rule.“⁹²⁰

Die eigentliche Uraufführung des Theaterstücks fand aber nicht am Broadway, sondern am 7. Juni 1945 im Wheeler-Saal der University of California in Berkeley, statt.⁹²¹ Unter der Schirmherrschaft des Instituts für Theaterwissenschaft und des Little Theatre wurden vier Aufführungen an drei Tagen dargeboten. Henry Schnitzler (1902-1982), der Sohn von Arthur Schnitzler (1862-1931), studierte 17 Szenen des Theaterstücks ein, die während des offiziellen Programms für die Delegierten des Gründungskongresses der Vereinten Nationen aufgeführt wurden.⁹²² Henry Schnitzler telegraphierte Brecht am Tag nach der Premiere und teilte ihm mit, dass das Publikum „jeder Szene mit gespannter Aufmerksamkeit [folgte].“⁹²³ Zudem wurden in einer Studentenzeitung *Die jüdische Frau* und *Der Spitzel* als die eindrucksvollsten Szenen hervorgehoben.⁹²⁴ Der Erfolg freute Brecht – doch Berkeley war nicht New York und seine Freude war nur von kurzer Dauer.

Der große Tag in Brechts Leben kam am 12. Juni 1945. An jenem Tag wurde *The Private Life of the Master Race* in gekürzter Form in einem New Yorker Off-Broadway-

⁹¹⁷ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 132 f.

⁹¹⁸ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 174.

⁹¹⁹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 134 f.

⁹²⁰ Zitiert nach: ebd., S. 137. Rezension von Dorothy Norman in der *New York Post* vom 11. Juni 1945.

⁹²¹ Vgl. ebd., S. 139.

⁹²² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 4, S. 532.

⁹²³ Schnitzler, Henry: Telegramm an Brecht. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv 1185.

⁹²⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 140.

Theater aufgeführt.⁹²⁵ Einen Monat vor der Premiere kam Brecht in New York an, um sich ein Bild über den Verlauf der Einstudierung zu machen.⁹²⁶ Brecht war jedoch mit der bisher ausgearbeiteten Darbietung durch Piscator unzufrieden.⁹²⁷ Darüber hinaus war er enttäuscht von den Darstellern, die zum überwiegenden Teil aus deutschen Exilanten mit unzureichenden Englischkenntnissen und Schauspielerfahrungen bestanden.⁹²⁸ Brecht spürte die Nachteile einer Off-Broadway-Inszenierung, die ja häufig mit einem geringen Budget und zweitrangiger Besetzung verbunden war, doch versuchte er, die Inszenierung zu retten und engagierte kurzerhand Berthold Viertel als Regisseur.⁹²⁹ Brecht selbst nahm auch nachhaltigen Einfluss auf den Probenprozess – jedoch waren alle Mühen umsonst.

Die Kritik reagiert fast ausschließlich ablehnend.⁹³⁰ Für den amerikanischen Brecht-Forscher Bruce Cook steht fest: „[i]t must have been Brecht who ruined it“⁹³¹. Die von Cook aufgestellte These muss indes differenziert betrachtet werden, denn zum einen litt *The Private Life of the Master Race* darunter, dass es im falschen Moment auf die Bühne kam. Waren es bei der Produktion von *Hangmen Also Die* historische Ereignisse, die den Erfolg des Films begünstigten, so waren es diesmal zeitgeschichtliche Umstände, die zum Scheitern des Theaterstücks beitrugen. Bedingt durch den Zusammenbruch Nazideutschlands im Vormonat verlor das Werk an Aktualität. Zum anderen lässt sich anhand der Berichte in den Zeitungen erkennen, dass das amerikanische Publikum mit Brechts Theaterstil nicht vertraut war und viele Inszenierungsmethoden als fremdartig eingestuft wurden, wie eine Rezension von Burton Rascoe verdeutlicht:

And just why Dwight Marfield (a good actor) should have to wear two burnt-cork smudges on his cheeks to indicate that he is a worker, or that Clarence Derwent should have to wear putty eyebrows to indicate he is a judge, or that Maurice Ellis, the narrator (a Negro) should have to wear white calcium on his brow and cheeks (leaving the natural dark of his skin otherwise exposed) to indicate that he is an Aryan, Nordic, nasty Nazi – these are things I can't figure out.⁹³²

⁹²⁵ Die Aufführung von *The Private Life of the Master Race* fand im Pauline Edwards Theatre in New York statt. Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 137.

⁹²⁶ Vgl. Cook, Bruce: Bertolt Brecht in Exile, S. 139.

⁹²⁷ Vgl. Kirfel-Lenk, Thea: Erwin Piscator im Exil in den USA, S. 126.

⁹²⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 4, S. 532 f.

⁹²⁹ Vgl. Cook, Bruce: Bertolt Brecht in Exile, S. 139.

⁹³⁰ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 137 ff.

⁹³¹ Cook, Bruce: Brecht in Exile, S. 139.

⁹³² Zitiert nach: Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 138.

Es zeigt sich, dass die Inszenierungsmethoden auf Unverständnis stießen und aus den Rezensionen geht hervor, dass die unkonventionelle Beleuchtung, die Szenerie und die Requisiten, der Erzähler neben der Bühne sowie eine Filmleinwand kritisiert wurden.⁹³³ Brecht gebrauchte die Mittel, die Bestandteil seines Verfremdungseffektes waren, absichtlich, um den Zuschauern deutlich zu zeigen, dass sie im Theater waren, doch erkannten sie die Aussagekraft des Stückes nicht. Auch fehlte es den Rezensenten in New York an Anhaltspunkten für Vergleiche, so dass sie aus ihrer Sicht zu Zeugen einer fremdartigen Aufführungspraxis wurden, in einer Zeit, in der Deutschland gerade kapituliert hatte und damit dem Material viel von seiner Aktualität genommen hatte.⁹³⁴ Lobende Worte gab es von Seiten der Rezensenten nur für den Schauspieler Dwight Marfield sowie für Eislers Bühnenmusik.⁹³⁵ Auch Brecht erkannte anhand der Rezensionen, dass die Inszenierung auf Missverständnis gestoßen war und er vermerkte in seinem *Arbeitsjournal*: „Die Presse greift die Produktion an, schon das Stück. Zu einer Diskussion des Inhalts kommt es nirgends“⁹³⁶.

Trotz der negativen Beurteilungen, die anlässlich der Uraufführung publiziert wurden, gelang es Brecht, mit seiner Inszenierung von *The Private Life of the Master Race*, einen neuen Trend auf den amerikanischen Bühnen zu setzen und die amerikanischen Theaterproduzenten erkannten erst in späteren Jahren die Aussagekraft des dokumentarischen Theaters. Es zeigt sich, dass Brecht zum einen zu den wenigen deutschsprachigen Exilanten gehörte, die überhaupt am Broadway eigene Inszenierungen dargeboten haben und zum anderen leistete er durch seine Darstellungsmethode einen entscheidenden Beitrag zur Formierung des dokumentarischen Theaters in den USA. Brecht zeigte den Amerikanern eine neue Form der Dramatik und auch für ihn war das dokumentarische Theater eine künstlerische Neuerfahrung. Er selbst erkannte durch die Aufführung von *The Private Life of the Master Race* neue Möglichkeiten der Inszenierung. Seiner Ansicht nach kann das „epische Theater [...] damit zeigen, daß sowohl ‚Interieurs‘ als auch beinahe naturalistische Elemente in ihm möglich sind“⁹³⁷. Damit erprobte Brecht auf Grundlage seines Theaterstils neue Ausdrucksmöglichkei-

⁹³³ Vgl. ebd., S. 139.

⁹³⁴ Ebd.

⁹³⁵ Vgl. ebd., S. 138 f.

⁹³⁶ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 225. Eintrag in das *Arbeitsjournal* Juni bis Mitte Juli 1945.

⁹³⁷ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 1, S. 318. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 15. August 1938.

ten und erweiterte sein Repertoire an Gestaltungselementen durch Einflüsse der amerikanischen Theaterszene.

5. Die amerikanische Bühnenbearbeitung von *Galileo*

a) Theaterspielen als Methode der Übersetzung: Brechts Zusammenarbeit mit Charles Laughton und die Erarbeitung einer amerikanischen Bühnenversion

Bereits im Jahr 1938 spielte Bertolt Brecht im dänischen Exil mit dem Gedanken, ein Theaterstück zu schreiben, in dem der Stellenwert der Wissenschaft für den gesellschaftlichen Fortschritt thematisiert wird. Das Vorhaben besprach er mit Ferdinand Reyher, den Brecht in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts kennengelernt hatte und der sich 1938 für einen kurzen Aufenthalt in Dänemark befand.⁹³⁸ Reyher, der von der Thematik begeistert war, schlug ihm vor, ein Exposé für einen Film zu erarbeiten, „für den sich in den USA möglicherweise ein Produzent finden ließe“⁹³⁹. Innerhalb von drei Wochen verfasste Brecht jedoch keinen Filmplan, sondern ein Theaterstück, das Brecht in Amerika aufführen wollte.⁹⁴⁰ Brecht, der zum damaligen Zeitpunkt noch in Dänemark weilte und mit den Bedingungen für eine Aufführung in Amerika noch nicht umfassend vertraut war, wandte sich nach der Niederschrift des Theaterstücks erneut an Ferdinand Reyher und berichtete ihm in einem Brief von den weiteren Entwicklungen:

Mit dem „Galilei“-Plan ging es merkwürdig. Nach Svendborg zurückgekehrt, ging ich sogleich daran, das Stück zu schreiben. Es war fertig in drei Wochen. Ich schicke Ihnen also anstatt eines Filmexposés zunächst einmal das Stück. Es enthält eine Riesenrolle, und wenn man an einen einflußreichen großen Schauspieler damit käme, würde er vielleicht etwas für eine Aufführung tun. Aber vielleicht hängen Aufführungen in Amerika nicht wie in Europa von Schauspielern ab? Ich wage kaum, Sie damit zu belästigen, aber wenn Sie ohne Mühe mir einen Weg angeben könnten für das Stück, wäre ich Ihnen natürlich zu riesigem Dank verpflichtet. Freilich, es ist ja nicht einmal übersetzt. (Ich glaube übrigens, daß man nur in „Theatre Guild“ meinen Namen kennt.)⁹⁴¹

⁹³⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5. Hrsg. v. Bärbel Schrader und Günther Klotz. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988, S. 334 f.

⁹³⁹ Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 335.

⁹⁴⁰ Vgl. ebd.

⁹⁴¹ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 119 f. Bertolt Brecht in einem Brief an Ferdinand Reyher, verfasst am 2. Dezember 1938 in Svendborg.

Wie der Brief zweifellos erkennen lässt, war sich Brecht seiner relativen Unbekanntheit in den USA durchaus bewusst und erhoffte sich daher die Unterstützung von Ferdinand Reyher. Zudem erkannte Brecht, dass ein namhafter Schauspieler für eine amerikanische Aufführung des Werkes von Bedeutung sein könnte. Doch erst gegen Ende seiner amerikanischen Exilzeit fand Brecht in dem Schauspieler Charles Laughton „einen einflußreichen großen Schauspieler“⁹⁴², der die Rolle des Galilei zugeschnitten bekam und dem Theaterstück zum Erfolg verhalf.

Die Bekanntschaft mit dem englischen Schauspieler Charles Laughton machte Brecht im März 1944 im Salon von Salka Viertel.⁹⁴³ Bereits zu Beginn der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts war Laughton nach Hollywood emigriert und hatte sich im Laufe der Jahre durch seine Filme *Rembrandt* (1937)⁹⁴⁴ und mit dem durch einen Oscar preisgekrönten Film *The Private Life of Henry VIII* (1933)⁹⁴⁵ zu einem der führenden amerikanischen Schauspieler etabliert.⁹⁴⁶ In ihm fand Brecht einen Schauspieler, der die Qualität für die Besetzung der Rolle des Galileo besaß. Zudem erfüllte Laughton ihm den Wunsch nach einer konspirativen Zusammenarbeit, in der Art wie Brecht sie während des amerikanischen Exils immer gesucht hatte und die ihm bereits mit Künstlern in Deutschland bekannt war.⁹⁴⁷ Das besondere Talent von Laughton bestand nicht nur in der schauspielerischen Darbietung seiner Rollen, sondern auch in dem intuitiven Verständnis für die Werke von Brecht.⁹⁴⁸ Die besondere Gabe des gegenseitigen Verständnisses füreinander gipfelte in einer dreieinhalbjährigen Zusammenarbeit am *Galileo*, die sich umschreiben lässt als „one of the most successful jobs of translation and adaptation ever done for the American stage“⁹⁴⁹.

Bereits vor der Begegnung mit Laughton setzte sich Brecht fortwährend mit einer neuen Bearbeitung des *Galileo* auseinander. Im Herbst 1941 erhält Brecht für die Inszenierung des Werks neue Impulse, wie aus einem Eintrag in sein *Arbeitsjournal* hervorgeht:

⁹⁴² Ebd., S. 119.

⁹⁴³ Vgl. Bilski, Emily D./Braun, Emily: *Jewish Women and Their Salons*, S. 143.

⁹⁴⁴ Vgl. Korda, Alexander: *Rembrandt*. Großbritannien: London Films 1937.

⁹⁴⁵ Vgl. Korda, Alexander: *The Private Life of Henry VIII*. Großbritannien: London Films 1933.

⁹⁴⁶ Vgl. Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*, S. 180.

⁹⁴⁷ Vgl. Jesse, Horst: *Brecht im Exil*, S. 251.

⁹⁴⁸ Ebd.

⁹⁴⁹ Zitiert nach: Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 167.

Nachmittag bei dem Physiker Reichenbach, der hier an der kalifornischen Universität Philosophie liest, Empiriker, Logistiker, Einsteinschüler. Er macht mir Komplimente über den physikalischen Teil des „Galilei“ und das Historische daran, aber dann kommen ein paar Psychoanalytiker, und ich lenke das Gespräch auf Astrologie.⁹⁵⁰

Erneut denkt Brecht durch den Angriff auf Pearl Harbour über eine zeitgeschichtliche Variation des Stoffes nach und es reift in ihm der Plan, das Werk *Leben des Galilei* in den USA herauszubringen. In den nachfolgenden Jahren setzte sich Brecht weiterhin kritisch mit den bisherigen Ausarbeitungen zum *Leben des Galilei* auseinander und er hinterfragte die Motive, aber auch die gesellschaftlichen Interessen an Galileis wissenschaftlichen Entdeckungen:

Galilei gab den eigentlichen Fortschritt preis, als er widerrief, er ließ das Volk im Stich, die Astronomie wurde wieder ein Fach, Domäne der Gelehrten, unpolitisch, isoliert. Die Kirche trennte diese „Probleme“ des Himmels von denen der Erde, festigte ihre Herrschaft und erkannte danach die neuen Lösungen bereitwillig an.⁹⁵¹

Doch erst die Begegnung mit Laughton und das Verständnis der beiden für den Stoff führte zu einer erneuten Bearbeitung der Thematik. Brecht beginnt Ende 1944 auf der Grundlage des Textes der Fassung von 1938/39 mit der Ausarbeitung einer zweiten Fassung, die vor allem durch die Bekanntschaft mit Charles Laughton geprägt wurde.⁹⁵² Da Laughton von der kritischen Auseinandersetzung mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen fasziniert ist, allerdings kein Deutsch versteht, lässt Brecht die ursprüngliche Fassung ins Englische übertragen.⁹⁵³ Was Laughton vorgelegt wird, ist eine fast wörtliche Übersetzung von *Das Leben des Galilei*, die vermutlich von Elisabeth Hauptmann angefertigt wurde.⁹⁵⁴ Laughton erkannte, dass sich in dem Text mehr Potential befand und entschied sich mit Brecht zu einer neuen Bearbeitung des Werks.⁹⁵⁵ Den in die englische Sprache übersetzten Text gab Laughton anschließend zwei jungen Autoren, namens Emerson Crocker und Brainerd Duffield, die das Werk

⁹⁵⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 18 f. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 26. Oktober 1941.

⁹⁵¹ Ebd., S. 183. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 6. April 1944.

⁹⁵² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 342 f.

⁹⁵³ Ebd.

⁹⁵⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 171.

⁹⁵⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 342 f.

sprachlich verbesserten.⁹⁵⁶ Obwohl Brecht anfangs von der neuen Übersetzung sehr angetan war, so spürte er, dass er die Hauptrolle für Laughton attraktiver gestalten könnte, wenn er gemeinsam mit ihm die Übersetzung und Bühnenversion erarbeiten würde.⁹⁵⁷ Laughton konnte der Vorstellung von einer derartigen Zusammenarbeit nicht widerstehen und willigte ein.⁹⁵⁸ Wie selten zuvor in der Literatur- und Theatergeschichte wurde durch die Zusammenarbeit ein bereits vorhandenes Theaterstück des Autors gemeinsam mit dem Schauspieler in eine fremden Sprache übertragen, so dass auf Grundlage des bereits verfassten Werks durchaus ein neuer Text entstand.⁹⁵⁹ In dem 1947 begonnenen Aufsatz *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei* beschreibt Brecht den einzigartigen Vorgang der Zusammenarbeit.⁹⁶⁰ Das Besondere an der gemeinsamen Ausarbeitung war, dass beide Schritt für Schritt den Text durchgingen und dabei sowohl die Übersetzung als auch die Übertragung auf der Bühne berücksichtigten. Brecht spielte Laughton, der kein Deutsch verstand, jede einzelne Szene vor und auf dieser Basis erarbeiteten beide eine geeignete Textgrundlage. Brecht beschreibt diese Vorgehensweise in seinem *Arbeitsjournal* folgendermaßen:

Das Resultat schrieb er [Laughton] Satz für Satz handschriftlich nieder. Einige Sätze, viele, trug er tagelang mit sich herum, sie immerfort ändernd. Die Methode des Vor- und Nachspielens hatte einen unschätzbaren Vorzug darin, daß psychologische Diskussionen nahezu gänzlich vermieden wurden.⁹⁶¹

Für Brecht hatte die gemeinsame Bearbeitung des Texts auch den Vorteil, dass er die Darstellbarkeit des Theaterstücks nochmals erproben konnte und mit den inhaltlichen Gesichtspunkten von Grund auf experimentieren konnte. Gemäß den Worten von Brecht wurde das Theaterspielen zur „Methode der Übersetzung“⁹⁶². Dennoch stellte die Zusammenarbeit die beiden auch vor neue Herausforderungen, vor allem auf sprachlicher Ebene, wie aus einem Eintrag in Brechts *Arbeitsjournal* hervorgeht:

⁹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 342.

⁹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 342 f.

⁹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 343.

⁹⁵⁹ Ebd.

⁹⁶⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: *Aufbau einer Rolle*.

⁹⁶¹ Brecht, Bertolt: *Werke. Stücke 5*, S. 343.

⁹⁶² Ebd., S. 343.

Er überträgt Satz für Satz, zunächst mit der Hand meine schwerfällige Übersetzung niederschreibend, dann die seine, vielmehr die seinen. Zugleich nehmen wir Änderungen vor. Die größte Schwierigkeit macht Galileis Rede über die Epoche in der 1. Szene, besonders der Satz „Da es so ist, bleibt es nicht so“. Das englische Assoziieren ist so sehr anders, ebenso das Argumentieren und der Humor. Die biblische Qualität von „Denn wo der Glaube 1000 Jahre gesessen hat, ebenda sitzt jetzt der Zweifel“ versuchen wir durch einen Blankvers zu ersetzen „Blind placed faith deposed by healthy doubt!“ – was zumindest eine scholastische Qualität gibt.⁹⁶³

Die konspirative Zusammenarbeit mit einem Schauspieler, der kein Deutsch sprach, sagt viel über Brechts Kenntnisse in der englischen Sprache aus, die sich ja im Verlauf der amerikanischen Exilzeit erheblich verbessert hatten. Brecht berichtet in Briefen an Ruth Berlau, wie anstrengend „das Immerfort-Englisch-Reden“⁹⁶⁴ mit Laughton sei. Auch aus den vorhandenen Manuskripten geht hervor, dass Brecht englische Wendungen verwendete und die englische Schriftsprache inzwischen sicher beherrschte.⁹⁶⁵ Zudem verraten Brechts Aufzeichnungen in sein *Arbeitsjournal*, dass Laughton auf sprachlicher Ebene metaphorische Umschreibungen bevorzugte, während Brecht die sprachliche Einfachheit präferierte.⁹⁶⁶ Aufgrund der sprachlichen Sensibilität mussten sich beide daher auf einen gemeinsamen Nenner einigen, der die Interessen und Vorzüge vertrat. Das Resultat der Zusammenarbeit war schließlich eine neue „Bühnenversion“⁹⁶⁷, die sich von der im dänischen Exil entstandenen Fassung *Das Leben des Galilei* erheblich unterschied. Brecht und Laughton passten sich den Bedingungen des amerikanischen Theaters an und reduzierten die Spieldauer des Theaterstücks, so dass an dem Werk mehrere Szenen entfernt und der gesamte Ablaufplan verkürzt wurde.⁹⁶⁸ Unter dem Einfluss der politischen Ereignisse wurden auf inhaltlicher Ebene Veränderungen vorgenommen, so dass in der amerikanischen Bühnenversion insbesondere die „individuelle Verantwortung des Wissenschaftlers für die gesellschaftlichen Folgen seiner Entdeckungen“⁹⁶⁹ herausgehoben wird. Damit erfolgte eine Individualisierung

⁹⁶³ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 214 f. Eintrag in das *Arbeitsjournal* im Dezember 1944.

⁹⁶⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 361. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst im Juli/August 1945 in Santa Monica.

⁹⁶⁵ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 174.

⁹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 172.

⁹⁶⁷ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 212. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 10. Dezember 1944.

⁹⁶⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 344.

⁹⁶⁹ Ebd., S. 344.

der Galilei-Figur, die in Bezug gesetzt wird zu dem wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Fortschritt.⁹⁷⁰

Brecht und Laughton vertieften sich bei der Bearbeitung in Büchern über historische Entdeckungen, und versuchten der Galilei-Figur authentische Charakterzüge zu verleihen. Einen Einblick in die Zusammenarbeit gewährt der folgende Auszug aus dem von Brecht verfassten Aufsatz *Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei*:

Wir pflegten in L.s kleinem Bibliothekszimmer zu arbeiten, und am Vormittag. Aber L. kam mir oft schon im Garten entgegen, in Hemd und Hose barfuß über den feuchten Rasen laufend, und wies mir gewisse Neuerungen in der Bepflanzung denn der Garten beschäftigte ihn ständig und barg viele Finessen und Probleme. Die Heiterkeit und die schönen Maße dieser Gartenwelt gingen auf angenehme Weise in unsere Arbeit ein. Für eine beträchtliche Zeitspanne sammelten wir alles in unsere Arbeit. Sprachen wir über Gartenbaukunst, so schweiften wir eigentlich nur ab von irgendeiner Szene des „Galilei“; suchten wir in einem New Yorker Museum technische Zeichnungen des Leonardo für die Projektionen der Hintergründe in der „Galilei“-Aufführung, so schweiften wir ab zu der Grafik des Hokusai. L., konnte ich bemerken, erlaubte dem Stoff nur, ihn zu streifen. Die Pakete mit Büchern oder Fotokopien aus Büchern, die er immerfort bestellte, machten ihn nicht zum Bücherwurm. Er suchte beharrlich nach dem Äußeren: nicht nach der Physik, sondern nach der Verhaltensweise der Physiker. Es galt, ein Stück Theater aufzubauen, etwas Leichtes, Äußerliches.⁹⁷¹

Die Bearbeitung des Werks fand wahlweise in Kalifornien, aber auch in New York statt, wo sie sich in Bibliotheken und Museen nach Ideen für Requisiten sowie Kostümabbildungen anregen ließen.⁹⁷² Im Spätsommer 1945 lag dann ein erstes zusammenhängendes Werk der amerikanischen Bühnenversion vor, das Laughton in den nachfolgenden Wochen in einem kleinen Kreis vorlas, zu dem Hans Reichenbach (1891-1953) und Stefan Brecht sowie der Physikstudent Morton Wurtele gehörten.⁹⁷³

Doch der im Sommer 1945 stattgefundenen Abwurf von Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki ließen in Brecht und Laughton den Wunsch aufkommen, das Theaterstück den zeithistorischen Gegebenheiten anzupassen, so dass sie sich zu weiteren Veränderungen an dem Werk entschieden.⁹⁷⁴ Brecht und Laughton veränderten in den nachfolgenden Wochen das Theaterstück dahingehend, dass nun in den Fokus die töd-

⁹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 344.

⁹⁷¹ Brecht, Bertolt: *Aufbau einer Rolle*, S. 13.

⁹⁷² Vgl. ebd..

⁹⁷³ Vgl. Brecht, Bertolt: *Werke. Stücke 5*, S. 345.

⁹⁷⁴ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 174 f.

liche Konsequenz von wissenschaftlichen Entdeckungen rückt. In dem Werk wurde nun die gesellschaftliche Verantwortung des Wissenschaftlers für seine Entdeckungen und Erfindungen besonders akzentuiert. Die vorgenommenen Veränderungen betreffen dabei insbesondere die Schlusszene, in der in Form eines Monologes Galileo eine Art Selbstanklage formuliert:

As a scientist I had an almost unique opportunity. In my day astronomy emerged into the market-places. At that particular time, had one man put up a fight, it would have had wide repercussions. I have formed the opinion, Sarti, that I was never in real danger; for some years I was as strong as the authorities, and I surrendered my knowledge to the powers that be, to use it, abuse it, just as it suits their ends. I have betrayed my profession. Any man who does what I have done must not be tolerated in the ranks of science.⁹⁷⁵

Galileo reflektiert in dem Textauszug, dass er die Gefahren nicht vorausgesehen hat, sich aber auch den gesellschaftlichen Bedingungen angepasst hat und er betrachtet seine Leistungen daher rückblickend sehr kritisch. Mit dem Anbruch des „atomarischen Zeitalters“ wurde somit auch der künstlerische Umgang mit wissenschaftlichen Erfindungen aus einer kritischen Perspektive betrachtet, die dazu führte, dass Brecht und Laughton eine vollständige Neufassung des Werkes verfassten.⁹⁷⁶

Als Anfang 1946 die Möglichkeit für eine Aufführung des Theaterstücks unter der Regie von Orson Welles (1915-1985) bestand, entschied sich Brecht zu einer Vertragsunterzeichnung.⁹⁷⁷ Der von Brecht und Laughton ausgewählte Titel, der bis heute beigeblieben ist, lautete *Galileo. English Adaptation by Charles Laughton*⁹⁷⁸.

Erstaunlich ist hierbei, dass Brecht den *Galileo* in erster Linie für die amerikanischen Bühnen verfasst hatte und infolgedessen Angebote für Aufführungen in Europa ablehnte. So erhielt er in den Jahren von 1945 bis 1947 mehrfach Anfragen für eine Aufführung des Theaterstücks in Europa. Doch obwohl eine Darbietung in Europa zum damaligen Zeitpunkt erfolgversprechend war, lehnte er stets ab.⁹⁷⁹ Er konzentrierte sich stattdessen voller Enthusiasmus auf die Inszenierung des Werkes in Amerika und

⁹⁷⁵ Brecht, Bertolt: *Galileo*, S. 180.

⁹⁷⁶ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 175.

⁹⁷⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: *Werke. Stücke 5*, S. 346.

⁹⁷⁸ Vgl. Brecht, Bertolt: *Galileo*.

⁹⁷⁹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 174.

er berichtete Ruth Berlau in einem Brief im Jahr 1945: „Ich hoffe, noch den ‚Galilei‘ in N.Y. auf die Beine zu bringen, das wäre wichtig in mancher Hinsicht.“⁹⁸⁰

Um für die amerikanische Aufführung die sprachliche Korrektheit des Werks sicherzustellen, bat Brecht im Mai 1946 Ferdinand Reyher, das Theaterstück zu überprüfen. Reyher streicht sämtliche Formulierungen des britischen Englisch und passte das Werk dem amerikanischen Sprachgebrauch an.⁹⁸¹ Brecht und Laughton gehen die Veränderungen erneut durch und übernehmen einen Großteil der Vorschläge von Reyher nicht.⁹⁸² Die neue Überarbeitung erhält Reyher von Brecht; doch Reyher ist enttäuscht, dass seine Arbeit im Großen und Ganzen nicht beachtet wurde, wie der folgende Auszug aus einem Brief verdeutlicht:

I think you and Laughton have gone mad with overwork and the California climate. I am going mad trying to make out what happened. I feel the presence of another influence. [...] I am speaking now only of what's been done to passages and scenes which I would have defended to the limit against tampering with.⁹⁸³

Brecht und Laughton haben sich demzufolge für ihre eigene Version des *Galileo* entschieden. Dennoch konsultierte Brecht mit dem Entwurf des Textes weitere Bekannte und las ihnen Szenen vor, übernahm die Reaktion der Zuhörer in das Werk.⁹⁸⁴ Laughton, der zwischenzeitlich mit Dreharbeiten beschäftigt war, arbeitet ab Mitte April 1947 erneut mit Brecht an dem Theaterstück.⁹⁸⁵ Als die Endfassung des Werkes vorliegt, verhandeln Brecht und Laughton mit Regisseuren und Produzenten über eine Inszenierung des *Galileo* in New York.⁹⁸⁶ Beiden gelingt es vorerst nicht, Geldgeber für eine Aufführung zu finden, da Brecht das komplette Mitspracherecht bei der Inszenierung behalten will.⁹⁸⁷ Brecht und Laughton ziehen daher eine Aufführung in Berkely in Betracht, bei der Joseph Losey (1909-1984) die Regie führen soll.⁹⁸⁸ In einem Brief berichtet Brecht im Februar 1947 Henry Schnitzler von diesem Vorhaben:

⁹⁸⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 363. Brief an Ruth Berlau, verfasst Mitte August 1945 in Santa Monica.

⁹⁸¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 347.

⁹⁸² Ebd.

⁹⁸³ Reyher, Ferdinand: Brief an Bertolt Brecht vom 15. August 1946. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (83-90).

⁹⁸⁴ Vgl. Jesse, Horst: Brecht im Exil, S. 251.

⁹⁸⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 347.

⁹⁸⁶ Vgl. ebd.

⁹⁸⁷ Ebd.

⁹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 348.

Da das Stück 14 Szenen hat und eine Menge Rollen besetzt haben muß, wird es ziemlich teuer kommen am Broadway. Wir dachten nun daran, zu untersuchen, ob wir zunächst eine experimentelle Aufführung an einer Universität veranstalten könnten, und zwar noch dieses Frühjahr. Laughton würde hinkommen und den Galileo spielen [...].⁹⁸⁹

Brecht und Laughton gelingt es letztlich, in Joseph Losey einen Regisseur zu finden, der auf ihre Bedingungen eingeht und ihnen die Möglichkeit verschafft, den *Galileo* in Los Angeles aufzuführen.⁹⁹⁰ Die Aufführung soll von einer kleinen Avantgarde-Theatergruppe namens ‚Pelican Productions‘ dargeboten werden.⁹⁹¹ Dabei handelt es sich um ein kleines Ensemble an Schauspielern, das in Los Angeles gebildet wurde und das Ziel verfolgte, modernes Theater anspruchsvoll zu präsentieren und die Darbietung des *Galileo* sollte die zweite Produktion von ihnen werden.⁹⁹²

Bei der Rollenbesetzung des Theaterstücks entschieden sich Brecht und Laughton für junge, relativ unerfahrene Schauspieler.⁹⁹³ Einige von den ausgewählten Darstellern hatten zuvor in der Filmwelt von Hollywood gearbeitet, andere waren aber auch Bekannte von Laughton.⁹⁹⁴ Für die Darstellung von Kulissen engagierte Laughton den renommierten Zeichner John Huble, der bereits für Walt Disney gearbeitet hatte.⁹⁹⁵ Die Aufführung von *Galileo* sollte am 30. Juli 1947 im Coronet Theater stattfinden und für vier Wochen dargeboten werden.⁹⁹⁶ Brecht verstand diese Aufführung eher als ein Experiment und als eine Art von Vorstufe, die eine Inszenierung am Broadway ebnen sollte.⁹⁹⁷

Die Aufführung des Werks wurde in der *Los Angeles Times* als „Galapremiere“ von *Galileo* angekündigt und dabei wurde immer wieder in der Vorankündigung darauf hingewiesen, dass Charles Laughton nun nach 13 Jahren Bühnenabwesenheit erstmals wieder in einem Theaterstück zu sehen sei.⁹⁹⁸

⁹⁸⁹ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 410. Brief an Henry Schnitzler, verfasst im Februar 1947 in Santa Monica.

⁹⁹⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 348.

⁹⁹¹ Vgl. ebd., S. 374.

⁹⁹² Ebd.

⁹⁹³ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 185.

⁹⁹⁴ Ebd.

⁹⁹⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 348.

⁹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 374.

⁹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 375.

⁹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 375.

Dementsprechend zog Laughtons Rückkehr auf die Bühne das Interesse seiner Bekannten aus der Filmwelt auf sich, denn vielen von ihnen hatte er bereits ausführlich über die Zusammenarbeit mit Brecht berichtet.⁹⁹⁹ Es war aber auch das Interesse an Brecht, das viele Zuschauer in die Veranstaltung lockte und daher kamen zahlreiche deutsche Kulturschaffende zu der Aufführung, da sie daran interessiert waren, einen Einblick in sein Theaterschaffen im Exil zu erhalten.¹⁰⁰⁰ Dennoch richtete sich die mediale Aufmerksamkeit in erster Linie auf Charles Laughton, der ja in Amerika ein bekannter Filmschauspieler war, und nun live auf der Bühne zu erleben war.

Daher kam der Premiere aufgrund der anwesenden hochkarätigen Prominenz in der Öffentlichkeit ein besonderer Stellenwert zu. Zu den Premierengästen gehörten u.a. Anthony Quinn (1915-2001) und Charlie Chaplin sowie Ingrid Bergman (1915-1982) und Charles Boyer (1899-1978).¹⁰⁰¹ Zudem war der Filmregisseur Lewis Milestone (1895-1980) sowie der bekannte Architekt Frank Lloyd Wright (1867-1959) der Einladung gefolgt.¹⁰⁰² Die Berichterstattung richtete sich auch auf die geladenen Gäste und in der *Variety* wurde am Tag nach der Premiere berichtet: „Cinema Intelligentsia and just plain folks flocked to the Coronet theater Wednesday night to see Charles Laughton do his stuff as Galileo.“¹⁰⁰³

Aus vielen weiteren Rezensionen über das Theaterstück geht hervor, dass der schauspielerischen Leistung von Laughton eine besondere Bedeutung zukam. In der *Los Angeles Times* wurde beispielsweise sein schauspielerisches Talent auf der Bühne und im Film hervorgehoben:

Es kann ohne weiteres gesagt werden, daß Laughton mit einem Theaterunternehmen zu identifizieren ist, das ebenso fesselnd wirkt wie seine Filmdarstellungen, die sich über eine lange Zeitspanne erstrecken, und in diesem Fall ist das Ausmaß seines Erfolges sorgfältig erarbeitet.¹⁰⁰⁴

⁹⁹⁹ Vgl. Lyon, James K.: Brecht in America, S. 195 f.

¹⁰⁰⁰ Vgl. ebd., S. 196.

¹⁰⁰¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 375.

¹⁰⁰² Ebd.

¹⁰⁰³ Zitiert nach: Lyon, James K.: Brecht in America, S. 196.

¹⁰⁰⁴ Zitiert nach: Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 375.

Es war aber nicht nur Laughton, der die Aufmerksamkeit auf sich zog, sondern auch Brecht und seine Konzeption eines zeitaktuellen Themas in Form des modernen Theaters, wie die folgende Rezension verdeutlicht:

Galileo wird das Interesse denkender Theaterbesucher wecken und die Vorstellungskraft derer in seinen Bann ziehen, die das Drama auf eine technisch freiere Bahn gestellt sehen wollen. Bühnenbilder der herkömmlichen Art wurden ignoriert, und es werden zahlreiche verschiedenartige Kunstgriffe angewendet, um diese ungewöhnlich imponierende Bühnenerzählung so reizvoll zu machen. Von diesem Standpunkt aus gesehen, ist das Stück zweifellos ein reiches neues Erlebnis.¹⁰⁰⁵

Mit dem *Galileo* gelang es Brecht, dass sich die Medien ernsthaft mit seiner Darstellungsform auseinandersetzten und einer breiten Masse an Lesern davon berichteten. Nach Einschätzung einiger Rezensenten kommt Brechts Theaterstil einem „Pioniercharakter“¹⁰⁰⁶ gleich. Die vorgenommene Umschreibung lässt zum einen erkennen, dass dem amerikanischen Publikum eine neuartige Darstellungsweise im Theater dargeboten wurde, zum anderen lässt sich darin auch eine lobende Einschätzung für das Schaffen von Brecht erkennen, der als Begründer einer innovativen Inszenierung angesehen wurde.

Das Interesse des Publikums am *Galileo* ließ auch in den nachfolgenden Wochen nicht nach, so dass zu den insgesamt 17 Aufführungen rund 4500 Zuschauer kamen.¹⁰⁰⁷ Nach der Aufführung in Los Angeles folgten weitere Inszenierungen des *Galileo* in New York und 1953 sogar in Toronto.¹⁰⁰⁸ Brecht war mit dem *Galileo* der Durchbruch in Amerika gelungen – doch setzte der große Erfolg am Ende seiner Exilzeit ein. Auch wenn Brecht bei der Aufführung des *Galileo* in New York bereits wieder in Europa war, so hielten ihn seine in Amerika verweilenden Bekannten und Kollegen über das Presseecho stets auf dem Laufenden und Karl Korsch berichtet ihm in einem Brief von der „wunderbare[n] Auffuehrung des Galilei mit Laughton in New York“¹⁰⁰⁹:

¹⁰⁰⁵ Zitiert nach: ebd., S. 375.

¹⁰⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁰⁷ Vgl. ebd., S. 376.

¹⁰⁰⁸ Vgl. ebd., S. 378.

¹⁰⁰⁹ Korsch, Karl: Brief an Bertolt Brecht aus Boston verfasst am 12. Mai 1948. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (17).

Es wirkte auf mich wie das grosse geschichtliche Drama unserer Zeit, und Laughton war in jeder Bewegung und in jedem Ausdruck der Galilei, den Sie geschrieben hatten. [...] Sonst, wie gesagt, war dies fuer mich ein Schauspiel, das alle Erwartungen erfuellte, und darueber hinaus.¹⁰¹⁰

Auf deutschsprachigem Territorium fand erst im Jahr 1955 unter dem Titel *Galileo Galilei* in Köln eine Aufführung des Werkes statt.¹⁰¹¹ Brecht arbeitete nach seiner Rückkehr in Berlin weiterhin an dem Werk und verfasste die deutsche Version *Leben des Galilei*, die 1957 und damit nach seinem Tod vom Berliner Ensemble aufgeführt wurde.¹⁰¹² Trotz der Erfolge des Theaterstücks in Deutschland dachte Brecht an eine Aufführung in England, die mit Laughton stattfinden sollte. Brecht wendet sich daher an Lion Feuchtwanger und teilt ihm von seinem Vorhaben Folgendes mit:

[I]n England wird die English Stage Society noch in dieser Spielzeit ihr eigenes Theater eröffnen. Sie haben unter anderem als ihren Hauptregisseur George Devine engagiert. Ich moechte zunächst unbedingt wissen, ob Laughton eventuell in London den Galilei spielen würde oder nicht. [...] Koennten Sie bei Charles anrufen und ihn direkt von mir grüßen und ihn fragen?¹⁰¹³

Es zeigt sich, dass Brecht nicht abgeneigt war, im europäischen Ausland weitere Inszenierung mit Laughton zu initiieren.

b) Brechts beginnende Hinwendung zum dialektischen Theater

Nach Ansicht von Theo Buck markiert das *Leben des Galilei* einen Wendepunkt in der dramaturgischen Entwicklung von Brecht.¹⁰¹⁴ Mit Blick auf die Inszenierungsmethoden wählt Brecht zwar in der amerikanischen Fassung „epische Mittel wie Szenentitel, Projektionen, in Musik gesetzte Vorstrophen“¹⁰¹⁵, doch wird die Auseinandersetzung mit dem herkömmlichen Theaterstil mehr inhaltlich als formal geführt. Obgleich Brecht mit der amerikanischen Fassung des *Galilei* eine Abkehr von der nicht-

¹⁰¹⁰ Ebd..

¹⁰¹¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Stücke 5, S. 378.

¹⁰¹² Vgl. ebd., S. 380.

¹⁰¹³ Brecht, Bertolt: Brief an Lion Feuchtwanger verfasst am 28. September 1955. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-1.

¹⁰¹⁴ Vgl. Buck, Theo: Dialektisches Drama, dialektisches Theater, S. 137.

¹⁰¹⁵ Ebd., S. 138.

aristotelischen Dramatik vollzieht, so entwickelte er recht eigentümlich anhand des geschichtlichen Stoffes einen Lehrprozess, den er in den nachfolgenden Jahren als ‚dialektisches Theater‘ bezeichnet.¹⁰¹⁶ Brecht selbst registrierte die Verschiebung vom epischen zum dialektischen Theater bereits während der Ausarbeitung der amerikanischen Bühnenversion zu *Galileo* und konstatierte in seinem *Arbeitsjournal* Folgendes: „Im ‚Galilei‘ mit seinen Interieurs und Stimmungen wirkt die dem epischen Theater entnommene Bauart der Szenen merkwürdig theatralisch.“¹⁰¹⁷ Es soll im Folgenden anhand der amerikanischen Bühnenversion des *Galileo* herausgestellt werden, inwiefern Strukturen des dialektischen Theaters in dem Werk bereits vorhanden waren. Doch zunächst soll erörtert werden, was Brecht überhaupt unter den Begriffen ‚Dialektik‘ und ‚dialektisch‘ verstanden hat.

Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive lässt sich das ‚dialektische Theater‘ definieren als eine Darstellung, „die in allen Ereignissen und Dingen, die sie vorstellt, die Widersprüche herausarbeitet; die Widersprüche sind keine grundsätzlichen Gegensätze, sondern kennzeichnen ein und dieselbe Sache („Einheit der Widersprüche“).“¹⁰¹⁸ Folgt man der zitierten Definition, dann ist davon auszugehen, dass das dialektische Theater „keine Eindeutigkeit und absolute Einheitlichkeit“¹⁰¹⁹ kennzeichnet und demzufolge der Mensch als „kritisierbar und veränderbar“¹⁰²⁰ verstanden wird. Transferiert man die Definition des dialektischen Theaters auf die frühen Werke Brechts, so wird ersichtlich, dass er Grundstrukturen dieser Theaterform bereits in sein Theaterschaffen integriert hatte. Zudem weisen seine theoretischen Ausarbeitungen darauf hin, dass Brecht den Begriff des ‚epischen Theaters‘ zwar verwendete, doch oftmals das ‚dialektische Theater‘ gemeint war.¹⁰²¹ Bereits die 1931 verfasste Abhandlung über *Die dialektische Dramatik* lässt erkennen, dass Brecht sein Theater auf theoretischer Ebene als dialektisches Theater verstanden hat.¹⁰²² Auch Elisabeth Hauptmann konstatiert, dass bereits die Ausarbeitung von *Joe Fleischhacker* (1938) von einer Hinwendung zum

¹⁰¹⁶ Vgl. Mayer, Hans: Anti-Aristoteles. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp Taschenbuch, 2074). S. 32-44, hier: S. 41 f.

¹⁰¹⁷ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 216. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 16. Januar 1945.

¹⁰¹⁸ Knopf, Jan: Verfremdung, S. 110.

¹⁰¹⁹ Ebd.

¹⁰²⁰ Ebd.

¹⁰²¹ Vgl. ebd.

¹⁰²² Vgl. Brecht, Bertolt: Die dialektische Dramatik. In: Werke. Schriften 1. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 431-443.

dialektischen Theater gezeichnet war, zumal Brechts frühe Stücke aus den 1920er Jahren im Sinne des Lehrens und Lernens konzipiert waren.¹⁰²³ In Anlehnung an den von Piscator verwendeten Begriff des ‚epischen Theaters‘ schließt sich Brecht dieser Beschreibung seines Theaterstils an, jedoch greift er die ursprüngliche Bezeichnung des dialektischen Theaters ab 1951 wieder auf.¹⁰²⁴ Von Seiten der theaterwissenschaftlichen Forschung wurde jedoch belegt, dass Brecht den Begriff des epischen Theaters oftmals modifiziert hat und die von ihm gewählte Umschreibung des Theaterstils demzufolge auch kritisch betrachtet werden muss.¹⁰²⁵ Obwohl Brecht wahlweise mit den Begriffen ‚episches Theater‘ und ‚dialektisches Theater‘ operiert, mangelt es in seinen theoretischen Schriften an einer präzisen Definition der verwendeten Termini.¹⁰²⁶ Es ist insbesondere die amerikanische Exilzeit von Brecht, die gezeichnet ist von einer kritischen Reflexion des eigenen Theaterstils. So beginnt Brecht in den USA zunächst darüber nachzudenken, welchen Zweck das Theater erfüllen soll. Im Gegensatz zu Brechts Auffassungen der frühen 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, die gezeichnet waren von einem didaktischen und propagandistischen Zweck des Theaters, kam er im amerikanischen Exil zu der Ansicht, dass auf der Bühne durchaus eine Kombination von Belehrung und Unterhaltung dargeboten werden kann.¹⁰²⁷ Schriftlich fixiert hat Brecht seine neuartigen Erkenntnisse über den Zweck des Theaters in der 1948/49 verfassten Abhandlung *Kleines Organon*, in der er seine veränderte Einstellung folgendermaßen zum Ausdruck bringt:

Widerrufen wir also, wohl zum allgemeinen Bedauern, unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren, und bekunden wir, zu noch allgemeinerem Bedauern, nunmehr die Absicht, uns in diesem Reich niederzulassen. Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Art der Unterhaltung uns zusagt.¹⁰²⁸

¹⁰²³ Vgl. Hauptmann, Elisabeth: Notizen über Brechts Arbeit 1926. In: Sinn und Form 9 (1957). S. 241-243, hier: S. 243.

¹⁰²⁴ Vgl. Knopf, Jan: Verfremdung, S. 110.

¹⁰²⁵ Vgl. Buehler, George: Bertolt Brecht – Erwin Piscator.

¹⁰²⁶ Vgl. Boner, Jürg: Dialektik und Theater. Die Dialektik im Theater Bertolt Brechts. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft 1995, S. 80.

¹⁰²⁷ Vgl. Buehler, George: Bertolt Brecht – Erwin Piscator, S. 139.

¹⁰²⁸ Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 65-97, hier: S. 66.

Wie der Auszug unschwer erkennen lässt, vollzog sich in den Jahren des amerikanischen Exils eine grundlegende Wende hinsichtlich des Zwecks des Theaters. Brecht behielt zwar alle zentralen epischen Eigenschaften bei und betonte „die Wichtigkeit der Verfremdung, der Titel, der Projektionen, der Musik und des kritischen Zusehens“¹⁰²⁹, doch verstand er nunmehr sein Theater nicht mehr als Anstalt der Belehrung. Aus diesem Grund ließ er der Unterhaltung in seinen Theaterstücken eine größere Bedeutung zukommen. Es lässt sich zusammenfassen, dass sich „der Zweck des Brechtschen Theaters seit den dreißiger Jahren von einem Theater der Belehrung zu einem Theater der Unterhaltung und Belehrung geändert“¹⁰³⁰ hat. Bedingt durch die im amerikanischen Exil vorgenommenen Veränderungen hinsichtlich des Zwecks des Theaters, überdachte Brecht zudem die Formulierung seines Theaterstils. Aus seiner Sicht erschien ihm der Begriff des ‚epischen Theaters‘ unzureichend, da er eine allgemeine Definition seines Theaterstils umschreibt und er demzufolge um eine adäquate Formulierung bemüht:

Wenn jetzt der Begriff ‚episches Theater‘ aufgegeben wird, so nicht der Schritt zum bewußten Erleben, den es nach wie vor ermöglicht. Sondern es ist der Begriff nur zu ärmlich und zu vage für das gemeinte Theater; es braucht genauere Bestimmungen und muß mehr leisten.¹⁰³¹

Es lässt sich ableiten, dass Brecht darum bemüht war, einen neuen, viel passenderen Begriff für seinen Theaterstil zu verwenden und so umschrieb er während der Ausarbeitung von *Galileo* seine Dramaturgie als „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“¹⁰³², da „sein Theater Handlung und Zusehen auf wissenschaftlicher Basis erfolgen läßt“¹⁰³³. Freilich beschränkte sich die von Brecht gewählte Formulierung zunächst auf die inhaltliche statt auf die dramaturgische Seite seines Theaters, doch nahm er in den nachfolgenden Jahren in allen Bereichen grundlegende Veränderungen vor. Es war die Ausarbeitung des *Galileo* im amerikanischen Exil, durch die Brecht erkannte, dass durch die Wissenschaft in der Welt Veränderungen erzielt wurden, die

¹⁰²⁹ Buehler, George: Bertolt Brecht – Erwin Piscator, S. 138.

¹⁰³⁰ Ebd., S. 142.

¹⁰³¹ Zitiert nach: ebd., S. 138.

¹⁰³² Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater, S. 65.

¹⁰³³ Buehler, George: Bertolt Brecht – Erwin Piscator, S. 138.

zum Wohl des Menschen beigetragen haben.¹⁰³⁴ Im wechselseitigen Verhältnis zwischen Theater und Wissenschaft zog Brecht Parallelen und so erkannte er, dass nicht nur die Wissenschaften vielfache Erleichterungen für das menschliche Leben hervor gebracht haben, sondern dass es zugleich Aufgabe des Theaters sein sollte, „die Verbesserung des menschlichen Zustandes auf soziologischer und politischer Ebene anzu spornen.“¹⁰³⁵ Aus dieser Sicht lässt sich die von Brecht gewählte Formulierung als „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ nachvollziehen – verstand er doch seine Aufgabe darin, die Welt als verbesserungsfähig und veränderbar darzustellen, wie er 1955 in dem Aufsatz *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?* hervorhob:

Die heutige Welt ist den heutigen Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderbare Welt beschrieben wird. [...] In einem Zeitalter, dessen Wissen schaft die Natur derart zu verändern weiß, daß die Welt schon nahezu bewohnbar erscheint, kann der Mensch dem Menschen nicht mehr lange als Opfer beschrie ben werden, als Objekt einer unbekanntes, aber fixierten Umwelt.¹⁰³⁶

Es gelang Brecht im letzten Stadium seiner theoretischen Arbeit, die Belehrung und Unterhaltung als das endgültige Ziel seines Theater zu verbinden und so räumte er 1956 in *Die Dialektik auf dem Theater* ein, dass

die Bezeichnung ‚episches Theater‘ für das gemeinte (und zum Teil praktizierte) Theater zu formal ist. Episches Theater ist für diese Darbietungen wohl die Vo raussetzung, jedoch erschließt es allein noch nicht die Produktivität und Änder barkeit der Gesellschaft, aus welchen Quellen sie das Hauptvergnügen schöpfen müssen. Die Bezeichnung muß daher als unzureichend bezeichnet werden, ohne daß eine neue angeboten werden kann.¹⁰³⁷

¹⁰³⁴ Vgl. ebd., S. 160.

¹⁰³⁵ Ebd., S. 160.

¹⁰³⁶ Brecht, Bertolt: *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?* Ein schriftlicher Diskussionsbeitrag zu den „Darmstädter Gesprächen“ über das Theater. In: *Werke. Schriften 3*. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 340-341, hier: S. 340 f.

¹⁰³⁷ Brecht, Bertolt: *Die Dialektik auf dem Theater*. In: *Werke. Schriften 3*. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Auf bau-Verlag 1993. S. 386-413, hier: S. 386.

Brecht kam am Ende seiner künstlerischen Schaffenszeit zu der Auffassung, dass der Begriff des ‚dialektischen Theaters‘ für seine Inszenierungen geeignet erscheint, wie er in dem Aufsatz *Vom epischen zum dialektischen Theater* (1954/55) verdeutlicht:

Es wird jetzt der Versuch gemacht, vom *epischen* Theater zum *dialektischen* Theater zu kommen. Unseres Erachtens und unserer Absicht nach waren die Praxis des epischen Theaters und sein ganzer Begriff keineswegs undialektisch, noch wird ein dialektisches Theater ohne das epische Element auskommen. Dennoch denken wir an eine ziemlich große Umgestaltung.¹⁰³⁸

Einhergehend mit der begrifflichen Veränderung von Brechts Theaterstil kam es auch zu neuartigen Auffassungen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Aufführung und Zuschauer. So erkannte Brecht, dass im dialektischen Theater die Belehrung keineswegs auf eine sachliche Weise dargeboten werden sollte, sondern „Elemente des Vergnügens und des Spaßes“¹⁰³⁹ beinhalten konnte. Brecht verstand es in seinen letzten Schaffensjahren als seine Aufgabe, Vorführungen zu inszenieren, die das Publikum zum kritischen Nachdenken anregen und zugleich positive gesellschaftliche Lösungen beinhalten.¹⁰⁴⁰ Die zentralen Anregungen für die veränderte Sichtweise des Theaters erhielt Brecht in den USA. Es lässt sich somit bilanzierend festhalten, dass Brechts amerikanische Exilzeit gekennzeichnet ist von einer theatralischen Entwicklung, die auch „seine Auffassung von der geeignetesten Darstellungsweise von der traditionellen bis zur dialektischen Spielweise“¹⁰⁴¹ geändert hat.

¹⁰³⁸ Brecht, Bertolt: Vom epischen zum dialektischen Theater I. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 299.

¹⁰³⁹ Buehler, George: Bertolt Brecht – Erwin Piscator, S. 161.

¹⁰⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁰⁴¹ Ebd., S. 152.



IV. Das Exilland: Rahmenbedingungen der Akkulturation



1. Brechts politische Positionierung gegenüber Amerika und seine Rolle als Repräsentant des „anderen Deutschland“

a) Brechts öffentliche Bekundungen gegenüber Hitlerdeutschland in den USA

Im März 1945 verzeichnete Brecht in seinem *Arbeitsjournal*, dass „die Bekämpfung des Nazismus [...] eine ungeheuer *schwere* Aufgabe“¹⁰⁴² sei, „die ohne Gewalt so wenig zu lösen ist wie bloß durch Gewalt.“¹⁰⁴³ Brechts künstlerische Werke, die er in den Jahren des amerikanischen Exils verfasste, sind gezeichnet von einer fortwährenden Auseinandersetzung mit dem Ursprung des Nationalsozialismus und den Lebensbedingungen der Bevölkerung in Zeiten des Zweiten Weltkrieges. Einhergehend mit der künstlerischen Verarbeitung der Kriegssituation war die persönliche Auseinandersetzung mit den Entstehungsbedingungen des Nationalsozialismus. Es sind insbesondere die in der Zeit des Zweiten Weltkrieges von Brecht verfassten Briefe, die erkennen lassen, dass er die Entwicklung und die Auswirkungen des Nationalsozialismus umfassend hinterfragte. So setzte er sich bereits 1934 in einem Brief an Karl Korsch mit den Gründen für die Machtergreifung der Nationalsozialisten auseinander, die seiner Ansicht nach durch die „schwächung der proletarischen bewegung“¹⁰⁴⁴ begünstigt wurde. Doch Brecht bekundete seine politischen Erkenntnisse nicht nur im privaten Rahmen und in seinen künstlerischen Darstellungen, sondern beteiligte sich in den USA durch publizistische Schriften sowie öffentliche Veranstaltungen aktiv an der Aufklärung der zeitaktuellen Entwicklung in seinem Heimatland. Brecht selbst sah es als seine Aufgabe an, als Kulturschaffender innerhalb der Gesellschaft auf politische Entwicklungen einzugehen, wie ein Eintrag in sein *Arbeitsjournal* aus dem Jahr 1942 verdeutlicht:

Der Künstler hat nicht nur eine Verantwortung vor der Gesellschaft, er zieht die Gesellschaft zur Verantwortung. Kurz, die Gesellschaft verliert den Instanzcharakter, der Künstler hat sie voll zu repräsentieren.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴² Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 347. Bertolt Brecht in einem Brief an Berthold Viertel, verfasst im März 1945 in Santa Monica.

¹⁰⁴³ Ebd.

¹⁰⁴⁴ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im Januar 1934 in Dänemark. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (1).

¹⁰⁴⁵ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 49. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 16. Januar 1942.

Brecht verstand es nicht nur als seine Aufgabe, durch seine künstlerischen Werke einen Beitrag zur Aufklärung der nationalsozialistischen Diktatur innerhalb der amerikanischen Gesellschaft zu leisten, sondern sich auch öffentlich antifaschistisch zu engagieren. Auf Basis des bisher Erörterten sind insbesondere die Gründe für seine öffentlichen Bekundungen zu hinterfragen. So scheint es geboten, auf die Ansicht von James K. Lyon hinzuweisen, der Brechts antifaschistisches Engagement in den Kontext eines „Kampfs für die Arbeiterklasse“ verortet:

Hitler, he thought, served the interests of the industrialists, the generals, and the ruling bourgeois class in Germany, who in turn were using him to exploit the people and to protect their own interests. Brecht's ideology motivated him to more intense anti-fascist activity throughout his exile than loyalty to Germany as a mythical or linguistic home ever did.¹⁰⁴⁶

Die von James K. Lyon vertretenen Thesen hinsichtlich der antifaschistischen Tätigkeiten sind indes differenziert zu betrachten und es ließe sich hinzufügen, dass Brechts Engagement auch dazu diente, innerhalb der amerikanischen Gesellschaft ein Bild des „anderen Deutschland“ zu liefern. Von Seiten der Brecht-Forschung wurde das antifaschistische Engagement des Künstlers verschiedentlich analysiert und begründet, doch wurde bislang ausgeklammert, inwiefern die öffentlichen Bekundungen der Akkulturation in dem Exilland gedient haben. Es soll im Folgenden herausgestellt werden, wie sich das antifaschistische Engagement auf die Integration in den USA auswirkte. In einem ersten Abschnitt rücken zunächst die publizistischen Schriften, also Brechts öffentliche Erklärungen und Manifeste, in den Fokus der Ausführungen, um seine Bemühungen für die Darstellung eines „anderen Deutschland“ in den USA zu verdeutlichen. Danach sollen seine politischen Bekenntnisse, die er anlässlich antifaschistischer Veranstaltungen abgab, als öffentliche Annäherung an sein Gastland verortet werden. Es war gerade die Beteiligung an antifaschistischen Aktivitäten, die für Brecht und weitere Exilanten verschiedene Möglichkeiten zur Akkulturation in den USA bot, da sie sich im Rahmen der Veranstaltungen sprachlich und gesellschaftlich den Bedingungen des Exillandes anpassen mussten, um ihre Ziele umzusetzen. Nicht selten haben die deutschsprachigen Exilanten gemeinsam an publizistischen Erklärungen gear-

¹⁰⁴⁶ Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 273.

beitet. Auch wenn sie vom eigentlichen Kriegsgeschehen Tausende Kilometer weit entfernt waren, so war der Krieg in ihren Gesprächen allgegenwärtig und die Geflüchteten diskutierten im Exil rege den weiteren Verlauf des Krieges. Aufgrund der sich abzeichnenden Niederlage Deutschlands fragten sich die Exilanten oftmals, warum die Deutschen noch kämpften.¹⁰⁴⁷ Doch eine Antwort auf die Frage fiel ihnen fernab ihres Heimatlandes nicht leicht. Obwohl sich die Exilanten in vielen Punkten uneinig waren und divergierende Vorstellungen hatten, verband sie doch die kollektive Ablehnung gegen Hitler und den Nationalsozialismus.¹⁰⁴⁸ Vor diesem Hintergrund bildete die gemeinsame Einstellung gegenüber dem nationalsozialistischen Regime eine Basis für die Zusammenarbeit an antifaschistischen Bekundungen. Zu einem einschlägigen Zeugnis ihrer gemeinsamen Auffassungen gegenüber der Diktatur in Deutschland wurde ein Manifest, das bereits im Frühjahr 1942 von Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger und Brecht verfasst wurde.¹⁰⁴⁹ Ausschlaggebend für die Niederschrift eines öffentlichen Bekenntnisses war eine von den Vertretern der 26 Vereinigten Nationen am 1. Januar 1942 unterschriebene Erklärung, in der sich die Regierungsoberhäupter dazu verpflichteten, mit Deutschland keinen Separatfrieden abzuschließen.¹⁰⁵⁰ Als die drei erwähnten Exilanten von der Erklärung erfuhren, entschieden sie sich, ein eigenes Manifest zu verfassen.¹⁰⁵¹ Die Veröffentlichung ihres Manifests wurde am 19. März 1942 in der New Yorker Zeitschrift *Intercontinent News* angekündigt und wurde zunächst in Form eines Telegramms abgedruckt.¹⁰⁵² In der kurzen Erklärung des abgedruckten Telegramms kommt nicht nur eine Anklage gegen Adolf Hitler und die Verbrechen der Nationalsozialisten zum Ausdruck, sondern es wurde auch dazu aufgerufen, dem Reichskanzler Widerstand zu leisten.¹⁰⁵³ Die Forderung wird in dem folgenden Zitat verdeutlicht:

Deutsche! [...] Überwältigt euren Führer, der euch, mit Haß und Unehre beladen, ins Verderben führt. Vollbringt in der äußersten Stunde das einzige, was euch

¹⁰⁴⁷ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 139.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Lyon, James K./Fuegi, John: Bertolt Brecht, S. 277.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Schriften 3, S. 423.

¹⁰⁵⁰ Ebd.

¹⁰⁵¹ Ebd.

¹⁰⁵² Ebd.

¹⁰⁵³ Ebd.

freisteht, um die Menschheit, die euch niemals als Feind haben wollte, vielleicht zu versöhnen; das einzige, was Deutschland retten kann.¹⁰⁵⁴

Das eigentliche Manifest, das den Titel *Zur Erklärung der 26 Vereinigten Nationen* trägt, wurde am kommenden Tag in einer Vielzahl an Zeitungen veröffentlicht und enthielt Vorschläge für „die Isolierung der Nazis und Militaristen innerhalb Deutschlands.“¹⁰⁵⁵ Zum einen wird in dem Manifest aufgefordert, Aufklärungsarbeit zu leisten, damit die Gräueltaten des Regimes verdeutlicht werden und so die Anhänger der Nationalsozialisten schwinden.¹⁰⁵⁶ Zum anderen sollte mit dem Manifest dazu ermutigt werden, gegen das Regime zu opponieren.¹⁰⁵⁷ Um die gesetzten Ziele umzusetzen, wird eine vom Ausland geführte Propaganda vorgeschlagen, die „[d]ie Fehler des Regimes auf militärischem und ökonomischem Gebiet“¹⁰⁵⁸ aufdeckt. Aufgerufen wird in dem Manifest auch zur Auflehnung und Sabotage sowie zur Beteiligung an Antihitlerpropaganda, was freilich ein recht mutiges Bekenntnis war, wenn man bedenkt, dass der Krieg zu diesem Zeitpunkt noch nicht beendet war.¹⁰⁵⁹ Doch das oberste Ziel des Manifests ist der Sturz des Hitlerregimes sowie der Aufbau einer Demokratie und damit trägt die Erklärung verschiedene Züge von Brechts persönlicher Einstellung hinsichtlich einer möglichen Zerschlagung des nationalsozialistischen Regimes in sich.¹⁰⁶⁰ Brecht selbst war nämlich davon überzeugt, dass durch die Errichtung einer Demokratie das nationalsozialistische Regime überwunden werden könnte und er teilte Ruth Berlau in einem Brief mit, dass „[d]er Kampf gegen den Faschismus [...] gewonnen [wird] durch Demokratie, viel Demokratie, mehr Demokratie, breiteste Demokratie.“¹⁰⁶¹ Aber zum Zeitpunkt der Niederschrift des Manifests war der Kampf gegen den Faschismus noch nicht gewonnen, so dass es mehr Aktivitäten und vor allem mehr öffentlicher Bekundungen bedurfte, um das gesetzte Ziel zu erreichen. Daher war das Manifest nicht die einzige Zusammenarbeit der Exilanten, an der sich Brecht beteilig-

¹⁰⁵⁴ Ebd., S. 423.

¹⁰⁵⁵ Brecht, Bertolt: *Zur Erklärung der 26 Vereinigten Nationen*. In: *Werke. Schriften 3*. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 7-9, hier: S. 7.

¹⁰⁵⁶ Vgl. ebd., S. 7 f.

¹⁰⁵⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁵⁸ Ebd., S. 7.

¹⁰⁵⁹ Vgl. ebd. S. 8 f.

¹⁰⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁰⁶¹ Brecht, Bertolt: *Werke. Briefe 2*, S. 228. Bertolt Brecht in einem Brief an Ruth Berlau, verfasst Anfang Mai 1942 in Santa Monica.

te. Brecht nutzte die Geselligkeit und die Zusammenkunft der deutschsprachigen Exilanten im Hause Viertel, um den Vorschlag für ein weiteres Manifest zu unterbreiten. Die Gelegenheit für die Ausarbeitung einer antifaschistischen Erklärung bot sich am 1. August 1943, da sich an diesem Tag die Pforten des Viertelschen Hauses für illustre Gäste öffneten, die dort einen geselligen Abend verbringen wollten.¹⁰⁶² Brecht notierte in seinem *Arbeitsjournal* dazu Folgendes: „Abends kommen bei Viertels zusammen: *Thomas Mann, Heinrich Mann, Feuchtwanger, Bruno Frank, Ludwig Marcuse, Hans Reichenbach* und ich.“¹⁰⁶³

Ein gängiges Gesprächsthema bei der Zusammenkunft der deutschsprachigen Exilanten war ein vom ‚Nationalkomitee Freies Deutschland‘¹⁰⁶⁴ veröffentlichtes Manifest. Das wenige Tage zuvor auf Deutsch und Russisch von deutschen Kriegsgefangenen, exilierten Gewerkschaftsführern, Künstlern und Intellektuellen in der *Prawda* publizierte *Manifest des NKFD an die Wehrmacht und an das deutsche Volk*, das die deutsche Bevölkerung aufruft, die Regierung zu stürzen, animierte die deutschsprachigen Kulturschaffenden im Exil zu einer ähnlichen Stellungnahme.¹⁰⁶⁵ Brecht nutzte die aktuelle Diskussion prompt, um die anwesenden Exilanten davon zu überzeugen, ein eigenes Manifest zu erstellen. Dank einschlägiger Argumente und geschickter Überzeugungsarbeit konnte der Theatermann die geladenen Gäste im Hause der Viertels zur Niederschrift einer Erklärung bewegen. Es wurde an jenem Abend beschlossen, eine gemeinsame Deklaration auszuarbeiten, um ein öffentliches Bekenntnis abzulegen.¹⁰⁶⁶ Für viele Anwesende war die Zusammenarbeit ein wichtiger Schritt ihres gemeinschaftlichen antifaschistischen Engagements und daher verzeichneten einzelne deutschsprachige Exilanten die Ausarbeitung in ihren persönlichen Aufzeichnungen, so dass sich der Ablauf der Zusammenarbeit anhand privater Schriften rekonstruieren lässt. Folgt man den Eintragungen Brechts in seinem *Arbeitsjournal*, dann zogen sich

¹⁰⁶² Vgl. Bilski, Emily D./Braun, Emily: *Jewish Women and Their Salons*, S. 144.

¹⁰⁶³ Brecht, Bertolt: *Werke. Journale 2*, S. 161. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 1. August 1943.

¹⁰⁶⁴ Als sich nach Stalingrad die deutsche Niederlage im Osten immer deutlicher abzeichnete, schlossen sich am 13.7.1943 kommunistische Emigranten und deutsche Gefangene in der UdSSR unter sowjetischer Aufsicht zusammen, um gemeinsam für eine Beendigung des Krieges bei den deutschen Kameraden zu werben. Das so entstandene Nationalkomitee Freies Deutschland versuchte mit Flugschriften, eigenen Radiosendungen, und abgeworfenen Passierscheinen die deutschen Soldaten von der Aussichtslosigkeit ihres Kampfes zu überzeugen und zum Überlaufen zu bewegen. Bedürftig, Friedemann: *Nationalkomitee Freies Deutschland*. In: *Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg. Das Lexikon*. Hrsg. v. dems. München [u.a.]: Piper 2002. S. 339.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Lehnert, Herbert: *Bert Brecht und Thomas Mann im Streit über Deutschland*. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933*. Hrsg. v. John M. Spalek und Joseph Strelka. München [u.a.]: Francke 1976. S. 62-89, hier: S. 65 f.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 260.

die Männer im Obergeschoss zurück, um den politischen Inhalt zu diskutieren und eine Proklamation zu formulieren, während die Frauen gemütlich im Erdgeschoss beisammen saßen.¹⁰⁶⁷ Brecht erschien immer wieder, um den Sohn der Viertels nach englischen Formulierungen zu fragen, denn die Proklamation sollte auf Deutsch und Englisch erscheinen.¹⁰⁶⁸ Dann verschwand er wieder und debattierte mit den anderen weiter.¹⁰⁶⁹ Nach vierstündiger Besprechung einigten sich die Herren auf ein kurzes Statement, das Thomas Mann den gespannten Frauen vorlas.¹⁰⁷⁰ Die Exilanten beabsichtigten, mit der Deklaration der Weltöffentlichkeit Folgendes mitzuteilen:

At this moment, as the victory of the allied nations approaches, we, the undersigned writers, scientists, and artists of German origin, consider it our duty to make the following public declaration. We greet the proclamation of the German prisoners-of-war and émigrés in the Soviet Union that calls on the German people to force their oppressors into unconditional surrender and to work for a strong democracy in Germany. We, too, consider it necessary to distinguish clearly between the Hitler regime and the group aligned with it on the one hand, and the German people on the other. We are convinced that there can be no lasting world peace without a strong German democracy.¹⁰⁷¹

Einerseits wird in der Proklamation, in Anlehnung an das zuvor veröffentlichte Manifest des Nationalkomitee Freies Deutschland, das deutsche Volk dazu aufgerufen, sich gegen Hitler zu erheben und am Aufbau einer starken Demokratie in Deutschland mitzuwirken. Andererseits wird angesichts der bald zu erwartenden Niederwerfung Nazi-deutschlands zu einer Unterscheidung zwischen dem Hitlerregime und dem deutschen Volk aufgerufen. Eine Abgrenzung zum nationalsozialistischen Regime war in der amerikanischen Öffentlichkeit durchaus angebracht, denn mit dem Andauern des Zweiten Weltkrieges verbreitete sich eine zunehmende deutschfeindliche Stimmung.¹⁰⁷² Angesichts der Tatsache, dass im Verlauf des Zweiten Weltkrieges in zunehmendem Maße Einzelheiten über die deutsche Kriegsführung bekannt wurden, setzte man sich im Ausland mit der deutschen Bevölkerung auseinander und hinter-

¹⁰⁶⁷ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 436.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 261.

¹⁰⁶⁹ Ebd.

¹⁰⁷⁰ Ebd.

¹⁰⁷¹ Zitiert nach: ebd.

¹⁰⁷² Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 141.

fragte die Gründe für den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges.¹⁰⁷³ Somit entstand im Ausland der Eindruck, dass die Deutschen einen unverbesserlichen, kriegerischen Charakter haben.¹⁰⁷⁴

Intensiviert wurde die Abneigung gegen die deutsche Bevölkerung nicht nur durch die Verbrechen der Nationalsozialisten, sondern auch durch die Anfang des Krieges von Robert Gilbert Lord Vansittart (1881-1957) aufgestellte und von Emil Ludwig (1881-1948) aufgenommene und weit verbreitete These, dass der Nationalcharakter der Deutschen mit dem Nationalsozialismus identisch ist.¹⁰⁷⁵ Vansittart, englischer Diplomat und Journalist, verkündete in seinen Anfang 1941 gesendeten eigenen Rundfunkreden sowie in seinem 1943 publizierten Werk *Lessons on my Life*, dass die eigentliche Ursache des Krieges der fortwährende kriegerische Charakter der Deutschen ist, der sich von der humorvollen Art der Briten unterscheidet.¹⁰⁷⁶ Vansittart war davon überzeugt, dass kein Unterschied gemacht werden dürfte zwischen Nazideutschland und Deutschland.¹⁰⁷⁷ Zudem forderte er eine generelle Bestrafung der Deutschen nach dem Krieg.¹⁰⁷⁸ Der jüdische Exilhistoriker und Publizist Emil Ludwig vertrat in den USA eine ähnliche Einstellung wie Vansittart. In seinem 1941 veröffentlichten Buch *The Germans: Double History of a Nation*¹⁰⁷⁹ setzt er nicht nur Hitler mit Deutschland, dem Kriegervolk, gleich, sondern er propagiert auch die Umerziehung der Deutschen durch amerikanische Lehrer.¹⁰⁸⁰ Durch die Bekundungen von Vansittart und Ludwig fühlten sich Brecht und weitere Exilanten in den USA dazu veranlasst, ihre Sichtweise öffentlich zu bekunden, doch die im Hause von Salka und Berthold Viertel verfasste Proklamation wurde während der Kriegsjahre nicht publiziert.¹⁰⁸¹ Ein maßgeblicher Grund für das Scheitern der Publikation war die Tatsache, dass Thomas Mann und Bruno Frank, wider Erwarten, am folgenden Tag ihre Unterschrift unter das Dokument zurückzogen.¹⁰⁸²

¹⁰⁷³ Ebd.

¹⁰⁷⁴ Ebd.

¹⁰⁷⁵ Ebd.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Vansittart, Robert G.: *Lessons of my life*. New York: Knopf 1943.

¹⁰⁷⁷ Ebd.

¹⁰⁷⁸ Ebd.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Ludwig, Emil: *The Germans*. London: Hamilton 1942.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Liebner, Petra: *Paul Tillich und der Council for a Democratic Germany (1933 bis 1945)*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2001 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 3 Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, 902), S. 131 ff.

¹⁰⁸¹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Werke*. Schriften 3, S. 430.

¹⁰⁸² Ebd.

Brecht erfuhr telefonisch von Lion Feuchtwanger, dass Thomas Mann beabsichtige, die Unterschrift unter der Proklamation zurückzuziehen.¹⁰⁸³ Laut einem Eintrag in Brechts *Arbeitsjournal* teilte ihm Feuchtwanger mit, Mann ziehe seine Unterschrift zurück, denn „er könne es nicht unbillig finden, wenn die ‚Alliierten Deutschland zehn oder zwanzig Jahre lang züchtigen‘.“¹⁰⁸⁴

und heute morgen ruft Th.MANN feuchtwanger an: er ziehe seine unterschrift zurück, da er einen ‚katzenjammer‘ habe. dies sei eine ‚patriotische erklärung‘, mit der man die alliierten ‚in den rücken falle‘ und er könne es nicht unbillig finden, wenn ‚die alliierten deutschland zehn oder zwanzig jahre lang züchtigen‘. die entschlossene jämmerlichkeit dieser ‚kulturträger‘ lähmte selbst mich wieder für einen augenblick, der modergeruch des frankfurter parlaments betäubt einen heute noch. mit goebbels behauptung, hitler und deutschland sei eins, stimmen sie überein, wenn hearst sie übernimmt. ist dem deutschen volk, sagen sie, nicht zumindest knechtseligkeit vorzuwerfen, wenn es sich goebbels so unterwarf wie sie sich hearst unterwerfen? und waren die deutschen nicht schon vor hitler militaristisch? Th.Mann erinnert sich, wie er selber 1914 den einfall der kaiserlichen armeen in belgien zusammen mit 91 andern intellektuellen gut befunden hat. solch ein volk muss gezüchtigt werden! wiegesagt, für einen dass es nicht nur die untaten des hitlerregimes, sondern auch die romane des herrn mann geduldet hat, die letzteren ohne 20-30 SS-divisionen über sich.¹⁰⁸⁵

Der von Brecht vorgenommene Eintrag verdeutlicht, dass es zwischen ihm und Thomas Mann im amerikanischen Exil zu keiner persönlichen Einigung kam, sich stattdessen die gegenseitigen Abneigungen nun auf einer politischen Ebene intensivierten. Dabei vertraten beide nicht so unterschiedliche Ansichten, wie sie annahmen: Während Thomas Mann in seinen Rundfunkansprachen eine Trennung zwischen „Deutschtum“ und „Nazitum“ vornahm und dazu aufrief, dass das deutsche Volk den Nationalsozialisten Widerstand leisten solle, wollte Brecht mit der Erklärung ein Bekenntnis liefern, dass der Weltöffentlichkeit ähnliche Vorstellungen vermitteln sollte. Doch die Tatsache, dass Thomas Mann der Erklärung seine Unterschrift verweigerte, kam für

¹⁰⁸³ Vgl. Middell, Eike: Die Frage nach Deutschlands Zukunft. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 189-221, hier: S. 201.

¹⁰⁸⁴ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 163. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 2. August 1943.

¹⁰⁸⁵ Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1943. Houghton Library Harvard University: MS Ger 151.1.

Brecht einem Bekenntnis gleich, dass er mit den Auffassungen nicht übereinstimmte.¹⁰⁸⁶

Es waren persönliche Enttäuschungen, die eine nicht unwesentliche Rolle spielten, denn bislang war Brecht davon ausgegangen, mit Thomas Mann in vielfacher Hinsicht über die weitere Zukunft Deutschland übereinzustimmen.¹⁰⁸⁷ So verkündete Thomas Mann im Februar 1943 auf einer Veranstaltung gegenüber Brecht: „Ich wollte, die Russen wären vor den Alliierten in Berlin.“¹⁰⁸⁸ Zudem teilte er auch die Auffassung von Brecht, eine Unterscheidung zwischen Hitlerdeutschland und dem „anderen Deutschland“ vorzunehmen, wie ein Auszug einer Rundfunkrede, die Thomas Mann am 27. Juni hielt, verdeutlicht:

Die Lehre, daß man zwischen ihm [dem deutschen Volk – Anm. Verf.] und dem Nazitum nicht unterscheiden dürfe, daß deutsch und nationalsozialistisch ein und dasselbe seien, wird in den Ländern der Alliierten zuweilen, nicht ohne Geist, vertreten; aber sie ist unhaltbar und wird sich nicht durchsetzen. Zu viele Tatsachen sprechen dagegen.¹⁰⁸⁹

Es zeigt sich, dass die beiden Exilanten in politischen Grundfragen indes übereinstimmten, doch ihr gegenseitiges Verständnis offensichtlich nicht erkannten. So war die Verweigerung der Unterschrift für Brecht ausschlaggebend, um sich polemisch über Thomas Mann zu äußern. Er bezeichnete den Autor von nun an in seinem *Arbeitsjournal* als „Reptil“¹⁰⁹⁰. Der vorläufige Höhepunkt war ein von Brecht verfasstes Gedicht mit dem Titel *Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zehn Jahre lang zu züchtigen*.¹⁰⁹¹ In dem lyrischen Werk erläutert Brecht, dass „der Geflüchtete“¹⁰⁹² den Tod „einer halben Million Menschen“¹⁰⁹³ und „[z]ehn Jahre

¹⁰⁸⁶ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 267.

¹⁰⁸⁷ Vgl. ebd., S. 263-270.

¹⁰⁸⁸ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 162. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 1. August 1943.

¹⁰⁸⁹ Mann, Thomas: Deutsche Hörer! Fünfundzwanzig Radiosendungen nach Deutschland. Hrsg. v. Eike Middell. Leipzig: Insel-Verlag 1970 (Insel-Bücherei, 900), S. 100.

¹⁰⁹⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 172. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 9. September 1943.

¹⁰⁹¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zehn Jahre lang zu züchtigen. In: Werke. Gedichte 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 90-91.

¹⁰⁹² Brecht, Bertolt: Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zehn Jahre lang zu züchtigen, S. 90.

¹⁰⁹³ Ebd.

Bestrafung¹⁰⁹⁴ sowie die Züchtigung der Dulder verlangt. Wie die zitierten Worte erkennen lassen, gelangte der Zwist zwischen Bertolt Brecht und Thomas Mann aus der privaten Sphäre nun in die Öffentlichkeit.¹⁰⁹⁵ Darüber hinaus sind die Worte Brechts über den Nobelpreisträger ein Ausdruck davon, dass die Auseinandersetzungen zwischen den beiden in eine neue, verschärfte Runde gingen – dabei wollten sich beide für einen Neuanfang in Deutschland einsetzen. Gedanklich setzte sich Brecht in den Jahren des amerikanischen Exils vielfach mit der weiteren Zukunft Deutschlands nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auseinander und er kam zu der Ansicht, dass die deutsche Bevölkerung den politischen Neuanfang nach dem Krieg selbst bestimmen und entscheiden sollte.¹⁰⁹⁶ Zudem war er der Auffassung, dass die deutsche Bevölkerung für den Krieg nicht bestraft werden sollte, da sie bereits unter den Nationalsozialisten gelitten hat und sonst einer Art „Doppelbestrafung“ ausgesetzt sein würde, was er auch in der Erklärung zum Ausdruck bringen wollte, doch kam es aufgrund der verweigerten Unterschrift von Thomas Mann und Bruno Frank nicht zur Publikation.¹⁰⁹⁷

Die Frage, die sich hierbei stellt, ist: Weswegen zog Thomas Mann seine Unterschrift von der Erklärung zurück? Das einzige Dokument, das zur Beantwortung der Frage beiträgt, ist ein von Thomas Mann verfasster Brief an die Journalistin Agnes E. Meyer (1877-1970).¹⁰⁹⁸ In dem Schreiben an Meyer begründet Thomas Mann den Rückzug seiner Unterschrift aufgrund der Tatsache, dass seiner Ansicht nach die Erklärung des Nationalkomitee Freies Deutschland nicht spontan verfasst wurde, sondern von den Kommunisten manipuliert gewesen sei und er einer ähnlichen Bekundung, die im Zusammenhang mit einer parteilichen Propaganda stehen würde, nicht seinen Namen leihen wollte.¹⁰⁹⁹ Die fehlenden Unterschriften von Thomas Mann und Bruno Frank hatten zur Folge, dass das mit der Proklamation gemeinsam angestrebte Ziel der Exilanten, öffentlich zum Sturz Hitlers aufzurufen, und in der amerikanischen Gesellschaft darauf aufmerksam zu machen, das Hitlerregime vom deutschen Volk abzugrenzen, nicht umgesetzt werden konnte, da jenes Schreiben zum damaligen Zeitpunkt nicht

¹⁰⁹⁴ Ebd., S. 90.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 148.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 266.

¹⁰⁹⁷ Ebd.

¹⁰⁹⁸ Vgl. ebd., S. 267.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Lehnert, Herbert: Bert Brecht und Thomas Mann, S. 70 f.

veröffentlicht wurde. Daher war Brecht niedergeschlagen und nach eigenen Angaben „für einen Augenblick“¹¹⁰⁰ gelähmt, doch er ließ sich nicht entmutigen und arbeitete weiterhin an antifaschistischen Schriften.

Im selben Jahr verfasste Brecht den Aufsatz *The Other Germany* und greift erneut die kontroverse Frage nach der Kollektivschuld¹¹⁰¹ der Deutschen am Ausbruch des Zweiten Weltkrieges auf.¹¹⁰² Brechts Titel für das Essay *The Other Germany* signalisiert bereits eine verbale Abgrenzung gegenüber „Hitlerdeutschland“ und meint dasjenige Deutschland, das zum Großteil innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit übersehen wurde.¹¹⁰³ Gemäß Brecht gehörten 99 Prozent der Bevölkerung aufgrund ihrer politischen Einstellung zum „anderen Deutschland“.¹¹⁰⁴ Eine prominente Gruppe des „anderen Deutschlands“ stellen – nach Ansicht von Brecht – die aus Deutschland geflüchteten Kulturschaffenden dar, die im amerikanischen Exil Zuflucht fanden.¹¹⁰⁵ Brecht akzentuiert in seinem Essay, dass das „andere Deutschland“ Hitler nicht stoppen konnte und in dem allgegenwärtigen Krieg fast vergessen ist.¹¹⁰⁶ Thematisch richtet sich Brecht in seinem Essay auch gegen die Auffassungen von Emil Ludwig und Vansittart, die beklagen „that the German people at least put up with Hitler’s war.“¹¹⁰⁷ Brecht versucht die Auffassung von Ludwig und Vansittart argumentativ zu widerlegen, indem er berichtet, dass Hitler nicht demokratisch gewählt wurde, sondern die Regierungsmacht ergriff und das deutsche Volk darauf keinen Einfluss nahm.¹¹⁰⁸ Dementsprechend unterstellt er Hitler sogar Wahlbetrug, denn „[a]t no time were even half the votes cast for the Hitler regime“¹¹⁰⁹. Darüber hinaus berichtet Brecht, dass die Nationalsozialisten ein diktatorisches Herrschaftssystem schufen und das deutsche Volk beschränkte politische Entfaltungsmöglichkeiten hat.¹¹¹⁰ Zudem räumt Brecht ein, dass die Deutschen unter dem Regime der Nationalsozialisten leiden und er gibt ein Bild

¹¹⁰⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 163. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 2. August 1943.

¹¹⁰¹ Mit dem Begriff „Kollektivschuld“ ist die gemeinsame Schuld der Deutschen am Krieg und an den Verbrechen während des Krieges gemeint.

¹¹⁰² Vgl. Brecht, Bertolt: *The Other Germany*. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 24-30.

¹¹⁰³ Vgl. Lyon, Bertolt Brecht in America, S. 278.

¹¹⁰⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: *The Other Germany*, S. 27.

¹¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 24.

¹¹⁰⁶ Ebd.

¹¹⁰⁷ Ebd., S. 26.

¹¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 24.

¹¹⁰⁹ Ebd.

¹¹¹⁰ Vgl. ebd.

davon, wie es in Deutschland aussieht: Er berichtet von einem verwüsteten Land, in dem Armut und Elend herrschen.¹¹¹¹ Doch das Besondere an seinem Essay ist, dass er damit öffentlich dem Vorschlag von Emil Ludwig widersprechen wollte, die Deutschen durch Amerikaner zu erziehen:

The idea of forcibly educating a whole people is absurd. What the German people have not learned when this war is over from bloody defeats, bombings, impoverishment, and from the bestialities of its leaders inside and outside Germany, it will never learn from history books.¹¹¹²

Abschließend fordert Brecht die Deutschen auf, sich gegen ihre Peiniger zu erheben und sie niederzuwerfen.¹¹¹³ Mit dem Essay versuchte Brecht ein weiteres Mal, innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit zu einem Repräsentanten des „anderen Deutschlands“ zu werden – doch wurde seine Bekundung erneut nicht veröffentlicht. Obwohl sich Eric Bentley, der englische Übersetzer des Essays, intensiv um eine Veröffentlichung bemühte, musste Brecht mit *The Other Germany* wiederholt erfahren, dass sein Aufsatz die Öffentlichkeit nicht erreichte und eine Wirkung somit ausgeschlossen war.¹¹¹⁴ Die offiziellen Gründe, weswegen eine Veröffentlichung des Aufsatzes abgelehnt wurde, sind nicht bekannt.

Auch die im selben Jahr verfasste Erklärung *Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil* erlitt das gleiche Schicksal und wurde während des Zweiten Weltkrieges nicht publiziert.¹¹¹⁵ In der Abhandlung verkündet Brecht auf der einen Seite, dass die Exilanten eine Niederlage Deutschlands begrüßen würden, da nur so das deutsche Volk von ständiger Bedrohung befreit wäre.¹¹¹⁶ Er weist darauf hin, dass ein Sieg der Deutschen die Welt in Elend versetzen und massive Unterdrückung sowie eine Einschränkung der Freiheit bedeuten würde.¹¹¹⁷ Auf der anderen Seite stellt Brecht dar, dass

¹¹¹¹ Vgl. ebd., S. 24 ff.

¹¹¹² Ebd. S. 29 f.

¹¹¹³ Vgl. ebd., S. 30.

¹¹¹⁴ Vgl. Bentley, Eric: *Erinnerungen an Brecht*. Deutsch von Petra Schreyer. Berlin: Alexander Verlag 1995, S. 25.

¹¹¹⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: *Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil*. In: *Werke. Schriften 3*. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 32-33.

¹¹¹⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: *Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil*, S. 32.

¹¹¹⁷ Ebd.

„Hitler und seine Hintermänner nicht Deutschland sind“¹¹¹⁸ und richtet sich erneut gegen Ludwig und Vansittart. Im Gegensatz zu den bisherigen Proklamationen geht Brecht in *Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil* umfassend auf die Entstehung des Nationalsozialismus ein und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Hitler und Deutschland nicht gleichgesetzt werden können, da die deutsche Bevölkerung dem Regime durch Polizeigewalt und Propaganda unterworfen wurde, sie folglich begrenzte Möglichkeiten hat, sich der Diktatur zu widersetzen.¹¹¹⁹ Brecht kommt zu der Auffassung, dass die Deutschen als erste von Hitler besiegt wurden und für ihn sind die Exilanten daher die stellvertretenden Sprecher des unterdrückten deutschen Volkes, die „sagen, was das deutsche Volk selber sagen würde, könnte es reden.“¹¹²⁰ Brecht verstand es als seine persönliche Aufgabe, innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit die Sichtweise des „anderen Deutschland“ zu vertreten und so ließ er es sich trotz vielfältiger Absagen hinsichtlich der Publikation seiner antifaschistischen Schriften nicht nehmen, weiterhin in den USA sein Engagement gegen das nationalsozialistische Regime fortzusetzen. So konnte auch der deutsche Autor Wieland Herzfelde (1896-1988) Brecht sofort dafür gewinnen, einen deutschsprachigen Verlag in Amerika zu gründen, der zum Ziel hatte, antifaschistische Werke zu publizieren.¹¹²¹ Brecht ging allerdings noch einen Schritt weiter und machte den Vorschlag, im Verlag „Deutsche Flugschriften“¹¹²² herzustellen: „Das heißt echte, nämlich kleine Schriften, die wir per Flugzeug nach Deutschland gebracht haben wollen. (Die Bomber bringen Deutschland seine Literatur zurück.)“¹¹²³ Aus Sicht von Brecht sollten die Flugschriften der Aufklärung dienen und den Deutschen die „Naziverbrechen inner- und außerhalb Deutschlands“¹¹²⁴ verdeutlichen – schließlich ging er davon aus, dass die „Deutschen ja nichts von Deutschland [wissen]“¹¹²⁵. Es sollte sich bei den Inhalten auf den Flugschriften nicht um „postwareducation, sondern antiwareducation“¹¹²⁶ handeln, die

¹¹¹⁸ Ebd., S. 33.

¹¹¹⁹ Vgl. ebd..

¹¹²⁰ Ebd..

¹¹²¹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 280.

¹¹²² Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 267. Bertolt Brecht in einem Brief an Wieland Herzfelde, verfasst Anfang Juni 1943 in Santa Monica.

¹¹²³ Ebd.

¹¹²⁴ Ebd., S. 263. Bertolt Brecht in einem Brief an Hermann Budzislawski (1901-1978), verfasst Ende Mai 1943 in Santa Monica.

¹¹²⁵ Ebd.

¹¹²⁶ Ebd.

durch „Antihitlerlyrik, Reden Th. Manns, Äußerungen Einsteins“¹¹²⁷ vermittelt werden sollte.

Herzfelde hingegen beabsichtigte, einen Gemeinschaftsverlag von antifaschistischen Autoren zu gründen, den er *Tribüne* nennen wollte.¹¹²⁸ Brecht konnte ihn jedoch davon überzeugen, den Verlag *Aurora* zu nennen, da es in Amerika schon zu viele Publikationsorgane mit dem Namen *Tribüne* gibt.¹¹²⁹ Im Juni 1943 schrieb Herzfelde aus New York zurück, dass der Vorschlag von Brecht hinsichtlich der Bezeichnung des Verlags berücksichtigt wurde und „alle hier“ mit der Bezeichnung des Verlags einverstanden sind.¹¹³⁰ Einer Gründung des Verlags stand nun nichts mehr im Weg. Anfang 1944 kamen Brecht, Herzfelde und Weiskopf in New York zusammen und gründeten einen der bekanntesten deutschen Emigrantenverlage in den Vereinigten Staaten: den Aurora-Verlag.¹¹³¹ Der Verlag wurde zu einem gemeinschaftlichen Verlag und bestand aus elf exilierten deutschen Autoren, den neben Brecht und F. C. Weiskopf auch Ernst Bloch und Alfred Döblin sowie Lion Feuchtwanger, Oskar Maria Graf und Heinrich Mann, aber auch Berthold Viertel angehörten.¹¹³² Der Verlag wurde mit etwas privater Finanzierung der elf Gründer aufgebaut.¹¹³³ Die Gewinne dienten der Programmerweiterung, der Erhöhung der Autorentantiemen und der Herabsetzung der Buchpreise.¹¹³⁴ Zum Verlagsleiter wurde Herzfelde ernannt und ein dreiköpfiges Gremium wählte die Manuskripte aus, die veröffentlicht werden sollten.¹¹³⁵

Brecht gab nicht nur die zündende Idee für die Bezeichnung des Verlags, sondern übte auch einen nachhaltigen Einfluss auf die Manuskriptauswahl und Konzeptgestaltung aus.¹¹³⁶ So setzte er durch, in das Verlagsprogramm nur Werke aufzunehmen, die sowohl in Amerika als auch bei den deutschen Landsleuten ein politisches Bewusstsein wecken sollten.¹¹³⁷ Was die Publikationen anbelangt, so konnte der Verlag zwischen 1945 und 1947 zwölf verschiedene Werke von exilierten Autoren herausbringen, was

¹¹²⁷ Ebd.

¹¹²⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 280.

¹¹²⁹ Ebd.

¹¹³⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993, S. 363.

¹¹³¹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 280.

¹¹³² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 499.

¹¹³³ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 280.

¹¹³⁴ Ebd.

¹¹³⁵ Ebd.

¹¹³⁶ Ebd.

¹¹³⁷ Vgl. ebd., S. 280 f.

beachtlich war, wenn man bedenkt, dass in den USA nur ein kleiner Kreis an interessierten Lesern für deutschsprachige Literatur vorhanden war.¹¹³⁸ Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches*¹¹³⁹ war die erste Veröffentlichung des Verlags.¹¹⁴⁰ Das Besondere an dem Aurora-Verlag war jedoch, dass mit der Publikation von deutschsprachiger Literatur durch die Exilanten in den USA öffentlich ein Zeichen gesetzt wurde, dass die deutsche Kultur weiterhin besteht.¹¹⁴¹ In der amerikanischen Öffentlichkeit wurde auch im Rahmen von antifaschistischen Veranstaltungen auf das Fortbestehen der deutschen Literatur aufmerksam gemacht. Als anlässlich des zehnten Jahrestages der nationalsozialistischen Machtübernahme im südamerikanischen Montevideo der „erste antifaschistische Kongress“ stattfand, schickten die Exilanten eine Erklärung, in der sie ausdrücklich einen Sturz des Naziregimes befürworteten.¹¹⁴² Den Veranstaltern war es gelungen, „über 100 namhafte deutsche Emigranten für die Unterzeichnung der Erklärung zu gewinnen, darunter Schriftsteller, Künstler, Professoren, Arbeiterführer und Politiker“¹¹⁴³ diverser politischer Richtungen. Einer, der mit seiner Unterschrift seine antifaschistische Haltung ausdrückte, war Brecht.¹¹⁴⁴ Auch weitere deutschsprachige Exilanten unterschrieben das Dokument und signalisierten damit, dass sie sich ein Ende des Regimes wünschten.¹¹⁴⁵ Es zeigt sich, dass der Wunsch nach einem Sturz des nationalsozialistischen Regimes auch aus den Kulturschaffenden im Exil Verbündete machte und so kam es auch, dass neben Brecht ein deutscher Nobelpreisträger der Erklärung seine Unterschrift gab, der zuvor in einem Gedicht verbal angegriffen worden war: Thomas Mann.¹¹⁴⁶

¹¹³⁸ Vgl. Fischer, Ernst: Die deutschsprachige Verlegeremigration in den USA nach 1933. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 3. Hrsg. v. John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt und Sandra H. Hawrylchak. München [u.a.]: Saur Verlag 2002. S. 272-306, hier: S. 274.

¹¹³⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. New York: Aurora 1945.

¹¹⁴⁰ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 281.

¹¹⁴¹ Vgl. Middell, Eike: Emigranten in amerikanischen Exilverlagen. In: *Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“*. Hrsg. v. Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 259-271.

¹¹⁴² Die Erklärung zum Sturz des nationalsozialistischen Regimes hatte Paul Tillich (1886-1965) zusammen mit Horst Baerensprung (1893-1952), Paul Hagen (1893-1969), Emil Julius Gumbel (1891-1966), Kurt Rosenfeld (1877-1943), Felix Boenheim (1890-1960), Paul Hertz (1888-1961) und Eva Lewinski (1893-1975) verfasst. Vgl. Liebner, Petra: Paul Tillich und der Council for a Democratic Germany, S. 147 f.

¹¹⁴³ Liebner, Petra: Paul Tillich und der Council for a Democratic Germany, S. 149.

¹¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁴⁵ Ebd.

¹¹⁴⁶ Ebd.

Was die antifaschistischen Schriften Brechts anbelangt, so kann bilanzierend festgehalten werden, dass sie hauptsächlich zur Entmachtung des Regimes aufriefen und er der Weltöffentlichkeit damit verdeutlichen wollte, dass das Naziregime und die Deutschen nicht dasselbe sind. In vielfacher Hinsicht nutzte Brecht im amerikanischen Exil die Möglichkeit, die sich ihm bot, um an antifaschistischen Schriften frei zu arbeiten – doch die Öffentlichkeit nahm nur selten davon Kenntnis. Den Worten Brechts kann man entnehmen, dass er sich bewusst war, dass seine „Stimme in dem Schlachtenlärm [schwach] sein mag“¹¹⁴⁷, „doch [ist sie] nicht ganz unhörbar.“¹¹⁴⁸ Daher ließ er sich nicht davon abbringen, an weiteren antifaschistischen Aktivitäten mitzuwirken. Ein weiterer Versuch, in der amerikanischen Öffentlichkeit eine antifaschistische Haltung auszudrücken, sah Brecht in der Ausstrahlung von Radiosendungen. Das Radio war in Zeiten des Zweiten Weltkrieges eine populäre Möglichkeit, um das amerikanische Volk über die Verbrechen der Nationalsozialisten aufzuklären, und die Deutschen zum Widerstand zu mobilisieren.¹¹⁴⁹ Auch Thomas Mann nutzte das neue Medium mit seinen legendären Reden *Deutsche Hörer!*, die die BBC ab 1940 ausstrahlte.¹¹⁵⁰ Animiert von den Optionen, die das Radio bot, wandte sich Brecht an Archibald MacLeish (1892-1982), den Direktor der Library of Congress und bat ihn um die Mitarbeit an einer Sendung, wie aus dem folgenden Brief hervorgeht:

I am most anxious to do my bit fighting the Nazis, the world's scourge. [...] I feel strongly that the psychological moment has come to broadcast [...] from here right into Germany the truth which might easily act as an incentive for creating an effective opposition in the approaching hour of despair. [...] I would gladly participate in any such effort. I think you know that I could be helpful.¹¹⁵¹

Das Schreiben ist als eine überaus wichtige Quelle seines antifaschistischen Engagements anzusehen, da es erstens seine vehemente Abneigung gegen den Nationalsozialismus ausdrückt. Zweitens verdeutlicht das Schriftstück seine Bereitschaft, sich an der

¹¹⁴⁷ Brecht, Bertolt: Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil, S. 32.

¹¹⁴⁸ Ebd.

¹¹⁴⁹ Vgl. Kirfel-Lenk, Thea: Die Radiosendung des „Aufbau“ – „We Fight Back“. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 151-153.

¹¹⁵⁰ Vgl. Mann, Thomas: *Deutsche Hörer!* Radiosendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940-1945. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2004 (Fischer-Taschenbücher, 5003).

¹¹⁵¹ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 219. Bertolt Brecht in einem Brief an Archibald MacLeish, verfasst am 9. Dezember 1941 in Santa Monica.

Antinazipropaganda im Radio zu beteiligen. Trotz einer geschickten Wortwahl und einem bekundeten Interesse am öffentlichen antifaschistischen Engagement, antwortete MacLeish auf das Angebot von Brecht nicht.¹¹⁵²

Dennoch bekam Brecht im Jahr 1943 in New York vom ‚Office of War Information‘ die Gelegenheit, sich an Radiosendungen zu beteiligen, die sich gegen die Nationalsozialisten richten sollten.¹¹⁵³ Das Office of War Information war ein offizieller Nachrichtendienst der amerikanischen Regierung, zu dessen Aufgaben die „Rundfunkpropaganda im In- und Ausland, [die] psychologische Kriegsführung und [die] Vereinheitlichung der Informationspolitik der amerikanischen Regierung“¹¹⁵⁴ zählten.

Anfang der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts strahlte die BBC, oftmals in Verbindung mit dem Office of War Information, täglich Dutzende von fremdsprachigen Sendungen in verschiedene Länder aus.¹¹⁵⁵ Ruth Berlau berichtet, dass Brecht einzelne Texte für die Radioprogramme des Office of War Information gesprochen habe.¹¹⁵⁶ Die Aufnahmen sollten durch musikalische Einlagen von Lotte Lenya ergänzt werden und Ruth Berlau erläutert die Zusammenarbeit folgendermaßen:

Einige Male gab das Office Brecht die Möglichkeit zu Sendungen mit Lotte Lenya. Nach der ersten Sendung bat ich ihn, sehr deutlich zu sprechen. Da hatte ich aber einen großen Fehler gemacht, denn Brechts Bemühungen waren so übertrieben, daß die nächste Sendung ganz furchtbar wurde.¹¹⁵⁷

In erster Linie war es die Absicht der Produzenten, dass durch Brechts Werke die trockenen, nach Deutschland ausgestrahlten antifaschistischen Sendungen aufgelockert werden sollten.¹¹⁵⁸ Dafür plante man in das Programm eine vertonte Version von Brechts *Und was bekam das Soldaten Weib?* sowie *Lied einer deutschen Mutter* aufzunehmen.¹¹⁵⁹ Die Lieder wurden von Lotte Lenya (1898-1981) gesungen und in An-

¹¹⁵² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 273.

¹¹⁵³ Vgl. Lyon, James K./Fuegi, John: Bertolt Brecht, S. 277.

¹¹⁵⁴ Wolbold, Matthias: Reden über Deutschland. Die Rundfunkreden Thomas Manns, Paul Tillichs und Sir Robert Vansittarts aus dem Zweiten Weltkrieg. Münster: LIT-Verlag 2005 (Tillich-Studien, 17), S. 45.

¹¹⁵⁵ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 274.

¹¹⁵⁶ Vgl. Berlau, Ruth: Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Bunge. Darmstadt: Luchterhand 1985, S. 166.

¹¹⁵⁷ Berlau, Ruth: Brechts Lai-tu, S. 166.

¹¹⁵⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 273 f.

¹¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 274.

wesenheit von Brecht für die Radioprogramme auf Schallplatte aufgenommen – doch gesendet wurden sie nicht.¹¹⁶⁰

Zum damaligen Zeitpunkt befürchtete die amerikanische Regierung nämlich, dass die Radiosendungen der Exilanten bei den deutschen Hörern durchaus feindselige Reaktionen auslösen könnten.¹¹⁶¹ Doch wäre es zur Ausstrahlung der Sendung gekommen, dann wäre in vielfacher Hinsicht Aufklärungsarbeit geleistet worden, denn Brecht beabsichtigte, den Hörern mitzuteilen, dass es auf deutscher Seite im Krieg nicht nur heroische Schlachten, sondern auch zahlreiche Opfer gab. Für die Radiosendung wählte er Werke aus, die sich gegen die Nazipropaganda richten und besonders geeignet erschien ihm dafür das Gedicht *Und was bekam des Soldaten Weib?* In dem lyrischen Werk erhält die Frau eines verstorbenen Soldaten vom Kriegsschauplatz kein Souvenir, sondern „Zu der Totenfeier den Witwenschleier / Das bekam sie aus Russland.“¹¹⁶² Darüber hinaus entschied sich Brecht dazu, das *Lied einer deutschen Mutter* in die Sendung aufzunehmen, da das Werk die Gefühle einer Frau zum Ausdruck bringt, die ihren Sohn dazu animierte, in die SA einzutreten. Doch später bereut sie es und gibt sich die Schuld an seinem Tod: „Doch hätt ich gewußt, was ich heut weiß / Hätt ich lieber mich aufgehängt.“¹¹⁶³ Brecht entschied sich somit für Werke, die alltägliche Einblicke in die Kriegssituation gewähren und obgleich es nicht zur Ausstrahlung der antifaschistischen Radiosendung kam, erhielt er dennoch ein geringfügiges Gehalt.¹¹⁶⁴

Trotz der Tatsache, dass viele von Brechts antifaschistischen Bemühungen nicht realisiert wurden, betrachteten ihn die österreichischen und deutschen Exilanten als einen der wichtigsten Vertreter der Antifaschisten im amerikanischen Exil.¹¹⁶⁵ Aus diesem Grund verwendete man seine Werke bei verschiedenen antifaschistischen Kundgebungen. Eine populäre Veranstaltung, mit der man innerhalb der amerikanischen Öffent-

¹¹⁶⁰ Ebd.

¹¹⁶¹ Vgl. Lyon, James K./Fuegi, John: Bertolt Brecht, S. 277.

¹¹⁶² Brecht, Bertolt: *Und was bekam des Soldaten Weib?* In: Werke. Gedichte 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 71-72, hier: S. 72.

¹¹⁶³ Brecht, Bertolt: *Lied einer deutschen Mutter*. In: Werke. Gedichte 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 80.

¹¹⁶⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 274.

¹¹⁶⁵ Vgl. Lyon, James K. (Hrsg.): Brecht in den USA. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Suhrkamp-Taschenbuch, 2085), S. 264.

lichkeit ein Zeichen gegen den Nationalsozialismus setzen wollte, fand am 3. April 1943 in New York statt.¹¹⁶⁶ Anlässlich des zehnten Jahrestages der Bücherverbrennung in Deutschland organisierten Manfred George (1885-1957), der Herausgeber der deutschsprachigen jüdischen Wochenzeitschrift *Aufbau* und Ernst Josef Aufrecht im Konzertsaal des Hunter College die Veranstaltung „We Fight Back“.¹¹⁶⁷ Es war das Ziel der exilierten Kulturschaffenden, den rund 5000 anwesenden Besuchern ihre Haltung gegen den Faschismus und den Krieg zu verdeutlichen.¹¹⁶⁸ So traten während der Veranstaltung Kurt Weill und Lotte Lenya sowie Fritz von Unruh (1885-1970) und Joseph Schildkraut (1896-1964) auf.¹¹⁶⁹ Zudem las Erwin Kalser (1883-1958) dem anwesenden Publikum das von Franz Werfel für diesen Abend verfasste Werk *Die wahre Geschichte vom wiederhergestellten Kreuz* vor.¹¹⁷⁰ Darüber hinaus wurde eine Szene aus Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges* von den Prager Künstlern Voskovec und Werich vorgeführt.¹¹⁷¹ Doch den ultimativen Mittelpunkt der Veranstaltung bildeten die künstlerischen Werke von Brecht.

So wurde an jenem Abend Brechts Gedicht *Children's Crusade* von der Schauspielerin Elisabeth Bergner rezitiert.¹¹⁷² Damit fiel die Wahl auf ein Gedicht, das die Kriegserlebnisse von polnischen Waisen schildert, wie der folgenden Auszug verdeutlicht:

In the year Thirtynine in Poland
war started a bloody mess
that turned many towns and villages
into a wilderness.

The sister lost her brother,
the wife her husband and son,
and children, between fire and ruins,
now found their parents gone. [...]

There tripping children hungered
and tramped on the cobbled stones,

¹¹⁶⁶ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 77.

¹¹⁶⁷ Vgl. Kirfel-Lenk, Thea: Die Radiosendung des „Aufbau“ – „We Fight Back“, S. 152 f.

¹¹⁶⁸ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 77.

¹¹⁶⁹ Ebd.

¹¹⁷⁰ Vgl. Werfel, Franz: Die wahre Geschichte vom wiederhergestellten Kreuz. Los Angeles: Pazifische Presse 1942.

¹¹⁷¹ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 77.

¹¹⁷² Ebd.

and took along other children
who stood near their shattered homes. [...]

They wished to flee the slaughter
or make the nightmare cease,
hoping one day to discover
a land where there is peace.¹¹⁷³

Wie die zitierten Zeilen verdeutlichen, sind die Kinder in dem Gedicht auf der Suche nach Frieden, doch sie erfahren nur Leid und Elend. Somit wird in dem lyrischen Werk hervorgehoben, dass auch unschuldige Kinder zu Opfern des Krieges wurden. Die Schrecken des Krieges wurden während der Veranstaltung nicht nur mit Worten beschrieben, sondern auch mit Fotos aus Brechts *Kriegsfibel*¹¹⁷⁴ unterstrichen. Die *Kriegsfibel* war mit Beginn des Krieges entstanden und enthält von ihm selbst eingeklebte Bilder, die die Gräueltaten der Nationalsozialisten belegen. Eine Auswahl der Fotos wurde den Anwesenden in einem Diavortrag von Erwin Piscator und dem Schauspieler Herbert Berghof (1901-1979) präsentiert.¹¹⁷⁵ Doch damit endete die Darstellung von Brechts Werken noch nicht: Für eine abwechslungsreiche Gestaltung des Abends sorgte Lotte Lenya, die dem anwesenden Publikum unter der Begleitung von Kurt Weill insgesamt drei Lieder aus der *Dreigroschenoper* sowie eine neue Vertonung von Brechts Gedicht *Und was bekam des Soldaten Weib?* präsentierte.¹¹⁷⁶ Es wurde an diesem Abend an die deutsche Kultur vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten erinnert und verdeutlicht, dass die Kultur trotz der Bücherverbrennung im Exil weiterhin existiert. Zudem diente die Veranstaltung auch dazu, um innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit auf die Verbrechen des Hitlerregimes aufmerksam zu machen.

Zu dem Programm gehörte auch die Versteigerung eines nicht bekannten Gedichts von Brecht, das 500 Dollar erzielte.¹¹⁷⁷ Darüber hinaus wurden eine Radiorede von Thomas Mann für 1500 Dollar versteigert und eine Radiobotschaft von Albert Einstein für

¹¹⁷³ Brecht, Bertolt: *The Children's Crusade*. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv 1156. S. 19-21, hier: S. 19. Die hier zitierte Version des zuvor auf Deutsch ausgearbeiteten Gedichtes *Kinderkreuzzug* wurde von Alfred Kreymborg übersetzt.

¹¹⁷⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: *Kriegsfibel*. In: *Werke. Gedichte 2*. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 127-283.

¹¹⁷⁵ Vgl. Lyon, James K. (Hrsg.): *Brecht in den USA*, S. 264.

¹¹⁷⁶ Vgl. Mittenzwei, Werner: *Das Leben des Bertolt Brecht*, S. 77.

¹¹⁷⁷ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 274.

2000 Dollar.¹¹⁷⁸ Brecht ermöglichte der Abend, mit seinen Texten an die amerikanische Öffentlichkeit zu gelangen sowie wichtige Vertreter des kulturellen und politischen Lebens kennenzulernen.¹¹⁷⁹ Doch das Besondere an der Veranstaltung war, dass die anwesenden Künstler der amerikanischen Öffentlichkeit demonstrierten, wie es „sich miteinander vereinbaren läßt, deutsche Kulturtradition fortzuführen und gleichzeitig gegen Hitlerdeutschland zu kämpfen“¹¹⁸⁰. Brecht trug durch seine Werke bei der Kundgebung einen wichtigen Teil zur Aufklärungsarbeit über das nationalsozialistische Regime bei und spielte bei der Veranstaltung vor allem im kulturellen Bereich eine zentrale Rolle, wie anhand eines Artikels aus der Zeitschrift *Aufbau* vom 9. April 1943 ersichtlich wird:

Den musikalischen Höhepunkt bildeten *Moritat. Sörabaya Jonny* und *Seeräuber Jenny* aus der *Dreigroschenoper*, und die Ballade *Und was bekam des Soldaten Weib* von Kurt Weill-Bert Brecht.¹¹⁸¹

Die Berichte in den Zeitungen, die anlässlich der antifaschistischen Veranstaltungen erschienen, vermittelten der amerikanischen Gesellschaft unterschiedliche Einblicke in das „andere Deutschland“ und in vielfacher Hinsicht kam Brecht aufgrund seines Engagements eine besondere Bedeutung zu. In den nachfolgenden Jahren wurden weitere antifaschistische Veranstaltungen in den USA abgehalten, an denen auch Brecht teilnahm. So beabsichtigte die Kommunistische Partei am 22. Dezember 1943, anlässlich des zehnten Jahrestag der ‚Reichstagsbrandprozesse‘¹¹⁸² eine Kundgebung zu veranstalten und Brecht wurde auch dazu eingeladen.¹¹⁸³ Es war der amerikanische Schauspieler Paul Robeson (1898-1976), der Brecht eine Einladung mit den folgenden Worten zukommen ließ: „Would be very happy if you can also participate as foremost representative [of] free German culture.“¹¹⁸⁴ Brecht nahm die Einladung prompt an,

¹¹⁷⁸ Ebd.

¹¹⁷⁹ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 77.

¹¹⁸⁰ Kirfel-Lenk, Thea: Die Radiosendung des „Aufbau“ – „We Fight Back“, S. 152.

¹¹⁸¹ Zitiert nach: Lyon, James K. (Hrsg.): Brecht in den USA, S. 267 f.

¹¹⁸² Die Reichstagsbrandprozesse fanden vom 21. September bis zum 23. Dezember 1933 statt und bei den Verhandlungen wurden Mitglieder der KPD verhört, die beschuldigt wurden, den Brand im Reichstagsgebäude gelegt zu haben. Einer der Angeklagten, Marinus van der Lubbe (1909-1934), wurde zum Tode verurteilt. Vgl. Böhme, Rosemarie: Der Reichstagsbrandprozeß und Georgi Dimitroff. Dokumente. Band 2. Berlin: Dietz Verlag 1989, S. 6 ff.

¹¹⁸³ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 443.

¹¹⁸⁴ Robeson, Paul: Einladung an Brecht. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv 1185, S. 76.

schließlich war die Veranstaltung eine willkommene Gelegenheit, um den etwa 3000 Anwesenden in der New Yorker Carnegie Hall zu verdeutlichen, dass Vansittart und Ludwig im Unrecht waren.¹¹⁸⁵ Brecht verfasste eigens für die Kundgebung eine Rede, die von Eric Bentley ins Englische übertragen wurde, doch hatte der Exilant für die Übersetzung den folgenden Wunsch: „Schreiben Sie kein so gutes Englisch. Es sollte einen deutschen Akzent haben, *nicht wahr? Ich bin kein hundertprozentiger Amerikaner, wie?*“¹¹⁸⁶ Wie man der Anekdote von Bentley entnehmen kann, wollte Brecht seinen deutschen Unterton bewahrt haben und der Öffentlichkeit nicht den Eindruck eines sprachlich akkulturierten Exilanten vermitteln.

Im Rahmen der Veranstaltung verlasen nicht nur Brecht, sondern auch der kubanische Präsident Fulgencio Batista (1901-1973), die Dramatikerin Lillian Hellman (1905-1984) und Lord Marley (1902-1978) ihre Erklärungen.¹¹⁸⁷ In der Rede von Brecht wurde dazu aufgerufen, nicht „die Stimmen, von Leuten, die daran interessiert sind, daß das Hitlerregime und Deutschland“¹¹⁸⁸ gleich sind, zu hören, sondern dem deutschen Volk stattdessen bei der Befreiung zu helfen. Darüber hinaus wurde in der Ansprache Folgendes verkündet: „Laßt uns der Welt laut sagen, daß in diesem Deutschland in keinem Augenblick der Kampf des Volkes gegen sein Regime aufgehört hat.“¹¹⁸⁹ Erneut verdeutlichte Brecht seine Ansicht darüber, dass das Naziregime und das deutsche Volk nicht gleichzusetzen sind:

Everyone who will can see that German enemies of Hitler, especially the German workers, are naturally aligned with the Allied peoples in the struggle against Hitler and his masters.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁵ Zu den Gästen der Veranstaltung gehörten u.a. Albert Norden (1904-1982) sowie Jakob (1887-1970) und Hertha Walcher (1894-1990). Darüber hinaus nahmen Albert Schreiner (1906-1975) und Gerhart Eisler (1897-1968) an der Kundgebung teil. Auf der Rednerliste standen repräsentative Persönlichkeiten, zu denen u.a. Louis Adamic (1899-1951) und Earl Browder (1891-1973) gehörten sowie Arthur Garfield Hayes (1895-1967). Zudem bekundeten Lillian Hellman, Michael G. Quill (1905-1966) und Arthur Upham Pope (1881-1969) sowie Paul Robeson ihre antifaschistische Haltung. Finanziert wurde die Veranstaltung durch 250 Sponsoren, zu denen u.a. Albert Einstein und Arturo Toscanini (1867-1957) gehörten. Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Schriften 3, S. 440.

¹¹⁸⁶ Bentley, Eric: Erinnerungen an Brecht, S. 24.

¹¹⁸⁷ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 275.

¹¹⁸⁸ Brecht, Bertolt: Das andere Deutschland. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 30-31, hier: S. 30.

¹¹⁸⁹ Brecht, Bertolt: Das andere Deutschland, S. 31.

¹¹⁹⁰ Zitiert nach: Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 275.

Mit der Rede bekam das Publikum einen Einblick in das „andere Deutschland“. Für Brecht wurde die Protestveranstaltung zu einem Erfolg: Amerikanische Blätter berichteten über sein Engagement und seine Rede wurde anschließend in *The German American* publiziert.¹¹⁹¹ Es zeigt sich, dass mit der Veröffentlichung seine Rede über das anwesende Publikum hinaus ging und er somit einen größeren Kreis erreichte, dem er seine Sicht des Hitlerregimes verdeutlichen konnte.

Im Großen und Ganzen ermöglichte Brecht den Anwesenden anlässlich der antifaschistischen Kundgebungen, einen Blick hinter die Kulissen des Naziregimes zu werfen. Brecht appellierte bei den antifaschistischen Veranstaltungen nicht nur an die Exilanten, sondern gleichzeitig an die Amerikaner, die ja auch an den Veranstaltungen teilnahmen. Mit anderen Worten: Die Kundgebungen ermöglichten ihm, ein größeres Publikum anzusprechen, und innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit Gegenpropaganda zu leisten, sowie ein anderes Bild von Deutschland zu verbreiten. In diesem Zusammenhang erscheint es daher wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Exilanten zwar Gegner und Verfolgte des Regimes waren, sich jedoch von aktiven Widerstandskämpfern unterschieden. Dennoch taten sie alles, was ihren begrenzten Möglichkeiten entsprach, um gegen das Regime zu opponieren.

Eine weitere Veranstaltung wurde von der „Tribüne für freie deutsche Literatur und Kunst in Amerika“ in einem Studiotheater in New York durchgeführt, bei der Peter Lorre und Elisabeth Bergner einen Brecht-Abend arrangierten.¹¹⁹² Das Programm bestand aus zwei Teilen: Im ersten Teil rezitierte Peter Lorre *Schwierigkeit des Regierens* (1937)¹¹⁹³, *Über die Bezeichnung Emigranten* (1937)¹¹⁹⁴ sowie *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* (1938)¹¹⁹⁵, *An die Nachgeborenen* (1938)¹¹⁹⁶, während Elisabeth Bergner den Anwesenden das

¹¹⁹¹ *The German American* war eine von Rudolf Kohler (1887-1967) und Kurt Rosenfeld (1890-1963) seit 1942 herausgegebene Monatsschrift, die sich an die deutschamerikanische Bevölkerung wandte. Den Stab der politischen Mitarbeit bildeten Albert Norden, Gerhart Eisler und Albert H. Schreiner. Vgl. Middell, Eike/ Schebera, Jürgen: Antifaschistische Publizistik. In: Exil in den USA. Hrsg. v. Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk und dens. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 153-188, hier: S. 159.

¹¹⁹² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 457 f.

¹¹⁹³ Vgl. Brecht, Bertolt: Schwierigkeit des Regierens. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 63-64.

¹¹⁹⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Über die Bezeichnung Emigranten.

¹¹⁹⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 32-34.

¹¹⁹⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen.

Gedicht *Kinderkreuzzug 1939* vorlas.¹¹⁹⁷ Im zweiten Teil der Veranstaltung wurden die Szenen *Bergpredigt* und *Volksbefragung* aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* aufgeführt.¹¹⁹⁸ Die Veranstaltung wurde ein weiteres Mal wiederholt – Brecht trug dabei seine Gedichte selbst vor.¹¹⁹⁹ Obgleich die Darbietung über den Kreis der anwesenden deutschen und österreichischen Exilanten nicht hinausging, so wurde dennoch verdeutlicht, dass das kulturelle Schaffen auch im Exil seine Fortsetzung fand.¹²⁰⁰ Die deutschsprachige Zeitung *Aufbau* schrieb, dass die Veranstaltung eine „der seltenen großen künstlerischen Ereignisse der deutschen Emigration“¹²⁰¹ gewesen sei. Angesichts des Erfolgs der Veranstaltung war Elisabeth Hauptmann in den nachfolgenden Jahren nicht abgeneigt, einen Brecht-Abend für Amerikaner zu initiieren.¹²⁰² In einem Brief an Lion Feuchtwanger berichtet sie von dieser Idee:

Viertels Auffuehrung von drei Brecht Einaktern (damals deutsch, aber jetzt liegen sie ja englisch vor) vor zwei Jahren war sehr eindrucksvoll. So koennte man Brecht bringen, sondern, wenn man will, einen repraesentativen Abend zusammenstellen fuer Amerikaner.¹²⁰³

Die antifaschistischen Aktivitäten Brechts führten innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit zu einer stärkeren Präsenz seiner künstlerischen Arbeiten, da er es besonders geschickt verstand, im Kontext der politischen Entwicklung auf sein eigenes Schaffen aufmerksam zu machen. Dennoch bleiben seine antifaschistischen Schriften im Großen und Ganzen bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland nahezu unbekannt.

b) Das Council for a Democratic Germany:

Brechts Mitarbeit am Wiederaufbau Deutschlands

Im Frühjahr 1943 lernte Bertolt Brecht in New York den aus Deutschland geflüchteten Autor Hans Sahl kennen, der ihn gegen Ende desselben Jahres mit dem Theologen

¹¹⁹⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 458.

¹¹⁹⁸ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 76.

¹¹⁹⁹ Ebd.

¹²⁰⁰ Ebd.

¹²⁰¹ Zitiert nach: ebd.

¹²⁰² Zur Bedeutung von Elisabeth Hauptmann auf das künstlerische Schaffen von Brecht vgl. Hanssen, Paula: Elisabeth Hauptmann. Brecht's silent collaborator. Bern [u.a.]: Peter Lang Verlag 1995 (New York University Ottendorfer series, 46).

¹²⁰³ Hauptmann, Elisabeth: Brief an Lion Feuchtwanger verfasst am 30. Juni 1944. Feuchtwanger Memorial Library: C2a-4.

Paul Tillich bekannt machte.¹²⁰⁴ Der ebenfalls aus Deutschland stammende Tillich hatte vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten an der Frankfurter Universität gelehrt und wurde später zum Professor für Religionsphilosophie am Union Theological Seminary in New York berufen.¹²⁰⁵ Es waren die Gespräche mit Tillich, durch die Brecht von dessen Vorhaben erfuhr, in Amerika eine dem Moskauer Nationalkomitee Freies Deutschland vergleichbare Organisation zu gründen, die später als ‚Council for a Democratic Germany‘ bekannt werden sollte.¹²⁰⁶ Brecht engagierte sich stark für die Organisation, die gegenüber der amerikanischen Regierung ein „realistisches Bild der Zusammenkunft Europas und Deutschlands“¹²⁰⁷ präsentieren sollte. Darüber hinaus sollte durch das Council for a Democratic Germany zum demokratischen Aufbau Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg beigetragen werden.¹²⁰⁸

Gemäß der Recherche von James K. Lyon war Brecht „one of six present in Tillich’s home early in January 1944 at the first recorded meeting of a group that announced itself later that year as ‘The Council for a Democratic Germany’.“¹²⁰⁹ So nahm Brecht „[i]n den neun Wochen vom 11. Januar bis zum 11. März 1944 [...] an mindestens sieben Sitzungen des Komitees oder eines seiner Unterausschüsse teil.“¹²¹⁰ In einem Brief an Karl Korsch berichtet Brecht von seiner Mitarbeit im Council for a Democratic Germany und erörtert die Ziele der Organisation:

Ausserdem habe ich [...] das ‚komitee fuer deutsche demokratie‘ hervorgerufen durch leisen alarm ueber gewisse imperialistische tendenzen, ohne zusammenhang mit den K.s in mexiko, london, moskau, hat als chairman paul tillich, und in einem geschaeftsfuehrenden ausschuss sind vertreter der alten arbeiterparteien (schreiner vom GERMAN AMERICAN, welcher, hagen, herz, greszinski) dann zentrumsleute (mit dem kath. theologieprofessor bärwald) und leute wie budzislawski, lipps, pollok, heinrich mann. gegen ost – oder westorientierung eines demokratischen deutschland, gegen aufteilung, deindustrialisierung, gegen intervention bei eventueller selbstbefreiung deutschlands von hitler und den klasen hinter ihm, gegen pangermanismus. was herauskommen kann, einiges gegen

¹²⁰⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 276.

¹²⁰⁵ Zu den biographischen Hintergründen von Paul Tillich vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 463 sowie Albrecht, Renate/Schüßler, Werner: Paul Tillich. Sein Leben. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 1993.

¹²⁰⁶ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 276.

¹²⁰⁷ Zitiert nach: Lyon, James K. (Hrsg.): Brecht in den USA, S. 145.

¹²⁰⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 276 f.

¹²⁰⁹ Ebd., S. 276.

¹²¹⁰ Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 151.

die ludwigs, vansittards, ehrenburgs. kurz, das K. ist ein ganz amuesanter querschnitt. mit der entwicklung hier hat es zu tun, mit der in deutschland nicht.¹²¹¹

Wie sich den zitierten Worten entnehmen lässt, strebte die antifaschistische Organisation ein Ende des Hitlerregimes an und wollte der zunehmenden deutschfeindlichen Stimmung in den USA entgegenwirken.¹²¹² Darüber hinaus beabsichtigten die Mitglieder des Council for a Democratic Germany nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bei der politischen Neuordnung Deutschlands mitzuwirken.¹²¹³ Das politische Mitspracherecht für die weitere Zukunft Deutschlands erhielten jedoch nur ausgewählte Mitglieder, die vom Vorstand berufen wurden, so dass eine Aufnahme in das Council for a Democratic Germany durch Eigenwerbung ausgeschlossen war.¹²¹⁴ Im Council for a Democratic Germany „arbeiten Persönlichkeiten mit, die einen ‚ausgewogenen‘ Querschnitt“¹²¹⁵ bildeten und Angehörige von verschiedenen Parteien und Interessengruppen waren. Dazu gehörten bürgerliche Demokraten, aber auch Katholiken und Protestanten sowie Wissenschaftler, Kulturschaffende und Gewerkschaftler wie auch Mitglieder der SAP, SPD und der KPD.¹²¹⁶ Paul Tillich wurde zum Vorsitzenden des Councils for a Democratic Germany gewählt – seine Stellvertreter waren John A. Lapp und Reinhold Niebuhr (1892-1971) sowie Dorothy Thompson.¹²¹⁷ Zu den offiziellen Gründungsmitgliedern gehörten neben Brecht, „der SPD-Politiker Horst Baerensprung, der Arzt Felix Boenheimer, der Journalist Hermann Budzislawski, der frühere preußische SPD-Innenminister Albert Grzesinski“¹²¹⁸ sowie Walther Victor (1895-1971), Albert Schreiner und der Gewerkschaftler Jakob Walcher.¹²¹⁹ Zeitweilig arbeitete Elisabeth Hauptmann als Sekretärin für das Council for a Democratic Germany und in einem Brief, den sie am 8. Juli 1944 an Lion Feuchtwanger schrieb, wird verdeutlicht, dass innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit auch über die kulturelle Zusammenarbeit der Organisation berichtet werden sollte:

¹²¹¹ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (9).

¹²¹² Vgl. Feller, Kerstin: Dorothy Thompson. Eine Schlüsselfigur der Welt des Exils. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 3. Hrsg. v. John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt und Sandra H. Hawrylychak. München [u.a.]: Saur Verlag 2002. S. 364-409, hier: S. 387.

¹²¹³ Vgl. Middell, Eike: Die Frage nach Deutschlands Zukunft, S. 216 f.

¹²¹⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 477.

¹²¹⁵ Ebd.

¹²¹⁶ Ebd.

¹²¹⁷ Ebd.

¹²¹⁸ Ebd.

¹²¹⁹ Ebd.

Könnten Sie nicht mit den Hollywooder Freunden einen kurzen Bericht über den kulturellen Wiederaufbau (Theater-Film-Radio-Bücher-Presse) abfassen? Solche kurzen prinzipiellen Berichte werden vom Council erwartet. Aufhäuser, der Tillich für einen Monat vertritt, hat mich gebeten, Ihnen doch darüber zu schreiben.¹²²⁰

Doch das Besondere am Council of a Democratic Germany war, dass es sich aus verschiedenen Unterkomitees zusammensetzte, die unterschiedliche Funktionen übernahmen: So befasste sich ein Komitee mit der Erarbeitung der zentralen Ziele, zwei mit den amerikanischen und europäischen Kontakten, ein weiterer Ausschuss bildete das Studienkomitee.¹²²¹ Innerhalb der Organisation arbeitete Brecht in den beiden letzten erwähnten Arbeitskreisen mit.¹²²² Die Aufgabe des Studienkomitees bestand darin, dokumentarisches Material zusammenzustellen und Informationsschriften auszuarbeiten.¹²²³ Dabei war es das Ziel, „eine Library of Information [Informationsbibliothek] der deutschen demokratischen Opposition gegen den Nationalsozialismus“¹²²⁴ aufzustellen. Im Besonderen wurde Brecht damit beauftragt, Materialien zur Widerlegung der Vansittart-Theorie zu sammeln und bedingt durch seinen Wohnsitz an der amerikanischen Westküste, Mitglieder mit zugkräftigen Namen für die Mitarbeit im Council for a Democratic Germany zu gewinnen.¹²²⁵ Um die gestellten Aufgaben zu erfüllen, sprang Brecht über seinen eigenen Schatten und schrieb jenem berühmten Exilanten, den er privat ein „Reptil“ nannte: Thomas Mann.

Es lag Brecht nach eigener Aussage besonders am Herzen, „eine Einigung der deutschen Hitlergegner im Exil zustande zu bringen“¹²²⁶. Brecht erkannte, dass die Mitarbeit von Thomas Mann im Council for a Democratic Germany überaus nützlich sein könnte – schließlich war er einer der bekanntesten Repräsentanten der deutschen Exilanten in Amerika.¹²²⁷ Über die Bedeutung des Nobelpreisträgers in den Kreisen der deutschsprachigen Exilanten schrieb Ludwig Marcuse einst Folgendes:

¹²²⁰ Hauptmann, Elisabeth: Brief an Lion Feuchtwanger verfasst am 8. Juli 1944. Feuchtwanger Memorial Library: C2a-4.

¹²²¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 477.

¹²²² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 277.

¹²²³ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 477.

¹²²⁴ Zitiert nach: ebd., S. 477.

¹²²⁵ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 277.

¹²²⁶ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 317. Bertolt Brecht in einem Brief an Thomas Mann, verfasst am 1. Dezember 1943 in Santa Monica.

¹²²⁷ Vgl. Lehnert, Herbert: Bert Brecht und Thomas Mann.

Thomas Mann spielte während des amerikanischen Exils eine Rolle, die er nie gesucht hatte: er war Kaiser aller deutscher Emigranten, ganz besonders Schutzherr des Stamms der Schriftsteller. Von ihm wurde alles erwartet, ihm wurde alles verdankt, er wurde für alles verantwortlich gemacht. Auf ihn konzentrierte sich alle Devotion, gegen ihn ging alle Rebellion [...] Daß in Amerika nichts ohne Thomas Mann ginge, war die Meinung aller.¹²²⁸

Für viele Amerikaner war Thomas Mann – nicht zuletzt auch aufgrund seiner Rundfunkreden und Vorträge – zum Repräsentanten des „anderen Deutschland“ geworden. In vielfacher Hinsicht wurde er „als Vertreter der ‚guten deutschen Kultur‘ geehrt“¹²²⁹, so dass ihm ein großer Einfluss auf die öffentliche Meinung in den USA zukam. Aufgrund des Bekanntheitsgrads von Thomas Mann innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit vergaß Brecht seine Divergenzen mit dem „Kaiser“ und formulierte am 1. Dezember 1943 einen sehr sachlichen Brief, in dem er ihn um Unterstützung für das Council for a Democratic Germany bat.¹²³⁰ In dem Brief betont Brecht das besondere Renommee von Thomas Mann und er weist auch darauf hin, dass er seinen Bekanntheitsgrad für die Interessen Deutschlands einsetzen könnte:

daß Sie, [...] der Sie mehr als irgendein anderer von uns das Ohr Amerikas haben, die Zweifel an der Existenz bedeutender demokratischer Kräfte in Deutschland vermehren könnten, denn die Zukunft nicht nur Deutschlands, sondern auch Europas hängt wohl davon ab, daß diesen Kräften zum Sieg verholfen wird.¹²³¹

Thomas Mann fand den Brief bei seiner Rückkehr von einer Dienstreise Anfang Dezember in Kalifornien vor und antwortete umgehend. Was Thomas Mann jedoch in seinem Antwortschreiben zum Ausdruck brachte, war eine herbe Kritik an der Gründung des Council for a Democratic Germany.¹²³² Thomas Mann weist darauf hin, dass er den Zeitpunkt für die Gründung des Councils for a Democratic Germany für falsch hält.¹²³³ Zudem ging er davon aus, dass man durch die Organisation eher Misstrauen gegenüber den Deutschen in Amerika und in den von den Nationalsozialisten besetz-

¹²²⁸ Marcuse, Ludwig: Mein zwanzigstes Jahrhundert, S. 289 f.

¹²²⁹ Vgl. Knopf, Jan: Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Ungekürzte Sonderausg. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1996, S. 150.

¹²³⁰ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 317.

¹²³¹ Ebd., S. 318. Bertolt Brecht in einem Brief an Thomas Mann, verfasst am 1. Dezember 1943 in Santa Monica.

¹²³² Vgl. Mann, Thomas: Briefe 1937-1947. Hrsg. v. Erika Mann. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1963, S. 339-341. Brief von Thomas Mann an Bertolt Brecht, verfasst am 10. Dezember 1943 in Pacific Palisades.

¹²³³ Ebd.

ten Ländern erzeugen würde, denn „Schreckliches kann und wird wahrscheinlich noch geschehen, das wiederum das ganze Entsetzen der Welt vor diesem Volk hervorrufen wird“¹²³⁴. Letztlich endete Thomas Mann den Brief mit den folgenden Worten:

Lassen Sie die militärische Niederlage Deutschlands sich vollziehen, lassen Sie die Stunde reifen, die den Deutschen erlaubt, abzurechnen mit den Verderbern, so gründlich, so erbarmungslos, wie die Welt es von unserem unrevolutionären Volk kaum zu erhoffen wagt, dann wird auch für uns hier draußen der Augenblick gekommen sein zu bezeugen: Deutschland ist frei, Deutschland hat sich wahrhaft gereinigt, Deutschland muß leben.¹²³⁵

Wie der Wortlaut erkennen lässt, gelang es Brecht nicht, Thomas Mann davon zu überzeugen, sich der Organisation anzuschließen, doch konnte er dennoch Lion Feuchtwanger, Oskar Homolka, Peter Lorre sowie weitere bedeutende Repräsentanten des „anderen Deutschlands“ als Mitglieder gewinnen.¹²³⁶ Auch Heinrich Mann bat er, dem Council for a Democratic Germany beizutreten, wie aus dem folgenden Brief hervorgeht:

ich schreibe Ihnen im Auftrag eines Ausschusses zur Gründung des Komitees für deutsche Demokratie, dem Tillich, Bärwald [...] angehören. [...] Meiner Meinung nach ist es ein ernsthafter Versuch, die deutschen demokratischen Kräfte im Exil zu einigen.¹²³⁷

Brecht konnte nicht nur Heinrich Mann für die Mitarbeit gewinnen, sondern auch weitere Mitglieder verschiedenster politischer Richtungen, die „von Anfang an den Nationalsozialismus bekämpft“¹²³⁸ hatten und sich in den USA im Exil befanden. Was die zukünftigen Aktivitäten des Councils for a Democratic Germany anbelangt, so tauschte sich Brecht darüber auch mit seinem Sohn aus, wie ein Brief an Karl Korsch verdeutlicht: „die praktische frage, die sie stellen (Ihr naechstes jahr betreffend) muss ich

¹²³⁴ Ebd., S. 341.

¹²³⁵ Ebd.

¹²³⁶ Brecht konnte u.a. Elisabeth Bergner, Paul Czinner (1890-1972), Alexander Granach, Leopold Jessner (1878-1945), Heinrich Mann und Berthold Viertel davon überzeugen dem Council for a Democratic Germany beizutreten. Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 448.

¹²³⁷ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 323. Bertolt Brecht in einem Brief an Heinrich Mann, verfasst am 13. März 1944 in New York.

¹²³⁸ Zitiert nach: Langkau-Alex, Ursula: Vorwort. In: Was soll aus Deutschland werden? Der Council for a Democratic Germany in New York 1944-1945. Aufsätze und Dokumente. Hrsg v. Thomas M. Ruprecht und ders. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag 1995 (Quellen und Studien zur Sozialgeschichte, 15). S. 9-14, hier: S. 10.

mit steff durchreden, der diese institutionen kennt.“¹²³⁹ Es zeigt sich, dass Brecht seinen Sohn in politischen Fragen auch um Ratschlag fragte und ihn inzwischen als erwachsenen jungen Mann betrachtete. Brecht besprach somit in seinem privaten Umfeld die weitere Formierung des Council for a Democratic Germany und im Sommer 1944 waren die Mitglieder der Organisation nun endlich dazu bereit, in der Presse eine Erklärung über die Gründung ihrer Vereinigung bekanntzugeben. Für die Bekanntgabe waren Spendengelder nötig, die mit Hilfe von Veranstaltungen zusammenkommen sollten und so berichtet Elisabeth Hauptmann in einem Brief an Lion Feuchtwanger von diesem Vorhaben:

Einige Council-Mitglieder, die auch Erfahrungen mit Geldsammlungen in Hollywood haben (sehr gute bei Edward G. Robinson und solche Leute), moechten wissen, ob man irgendeine grosse Sache, sagen wir im September, arrangieren koennte, bei der einer der amerikanischen Goenner (Seiferheld z.B.) über die Sache spricht, unterstuetzt von den dortigen Council-Deutschen. [...] Das Geld [...] soll jetzt „vordringlich“ fuer die Herausgabe eines Bulletins verwendet werden, weil ein Bulletin unsere einzig wirksame Moeglichkeit ist, zu erklaren, zu entgegen und vor allem authentisches Material ueber die Arbeit der Anti-Nazis in Deutschland zu bringen.¹²⁴⁰

In der im September 1944 veröffentlichten Pressemitteilung über die offizielle Gründung des Councils for a Democratic Germany wurden nicht nur die Aufgaben und Ziele der Vereinigung hervorgehoben, sondern auch darauf hingewiesen, dass es sich bei den Mitgliedern um Exilanten handelt:

Alle Mitglieder des Council for a Democratic Germany sind Flüchtlinge aus Hitlers Deutschland. Einige sind amerikanische Bürger geworden, einige sind gerade dabei, es zu werden, andere aber nicht, weil sie auf eine Rückkehr in ein befreites Deutschland hoffen. Sie haben alle gegen den Nationalsozialismus und seine militaristischen, feudalen, monopolistischen und intellektuellen Befürworter gekämpft, lange bevor die demokratischen Nationen überhaupt die Gefahr wahrgenommen hatten, die sie für die gesamte Menschheit darstellten. Sie sind schockierter, als irgend jemand nichtdeutscher Abstammung es sein könnte, über die schreckliche Manifestation von allem, was böse im Menschen ist, in den Greuelthaten, die von Deutschen in ganz Europa begannen werden. [...] Sie sind

¹²³⁹ Brecht, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (9).

¹²⁴⁰ Hauptmann, Elisabeth: Brief an Lion Feuchtwanger verfasst am 30. Juni 1944.

nicht vom deutschen Nationalismus angetrieben. Sie sind Flüchtlinge, weil sie immer gegen ihn gekämpft haben.¹²⁴¹

Die offizielle Pressemitteilung stieß in der amerikanischen Presse jedoch auf heftige Ablehnung, denn es wurde dem Council for a Democratic Germany vorgeworfen, die Schandtaten des Regimes zu verschweigen, und das Naziregime von der Schuld am Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zu entheben.¹²⁴² Zudem reagierten viele Amerikaner ablehnend auf das Vorhaben der Mitglieder, die politische Situation Deutschlands nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges mitzubestimmen.¹²⁴³

Erhebliche Vorbehalte gegenüber dem Council for a Democratic Germany hegte auch das FBI, das hinter der Arbeitsgruppe eine kommunistische Deckorganisation vermutete.¹²⁴⁴ Folglich wurde die Organisation von der amerikanischen Regierung als gefährlich eingestuft und die Mitglieder wurden überwacht.¹²⁴⁵ Für Brecht hatte die Mitarbeit im Council for a Democratic Germany weitreichende Konsequenzen: Er wurde offiziell auf die sogenannte ‚National Censorship Watch List‘ gesetzt, eine vom FBI geführte Liste von Personen, deren Post ohne weitere amtliche Genehmigung überwacht werden konnte.¹²⁴⁶ Dabei besaß das Council for a Democratic Germany zu keiner Zeit einen politischen Einfluss und bestimmte weder die amerikanische Kriegsführung noch die politische Zukunft Deutschlands mit, denn mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges lag die Zukunft Deutschlands in anderen Händen. Dennoch gelang es den Mitgliedern des Councils for a Democratic Germany, innerhalb der amerikanischen Gesellschaft ein Zeugnis abzulegen von einem „anderen Deutschland“. Es war insbesondere Brecht, der sich in den USA öffentlich darum bemühte, über das nationalsozialistische Regime aufzuklären. Obwohl ihn seine antifaschistischen Aktivitäten weder finanziell bereichert noch berühmt gemacht haben, widmete er sich diesen Tätigkeiten mit einer enormen Intensität.¹²⁴⁷

Es sind insbesondere die privaten Schriften von Brecht, die verdeutlichen, dass ihm die antifaschistische Arbeit besonders am Herzen lag. Für Brecht bedeuteten die öffentli-

¹²⁴¹ Zitiert nach: Lyon, James K. (Hrsg.): Brecht in den USA, S. 146 f.

¹²⁴² Vgl. Middell, Eike: Die Frage nach Deutschlands Zukunft, S. 219 ff.

¹²⁴³ Vgl. Lyon, James K. (Hrsg.): Brecht in den USA, S. 145.

¹²⁴⁴ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 279.

¹²⁴⁵ Ebd.

¹²⁴⁶ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 444 ff.

¹²⁴⁷ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 273.

chen Auftritte bei den antifaschistischen Veranstaltungen einen wichtigen Schritt zur Akkulturation, denn um ein öffentliches Interesse innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit zu wecken, musste er sich sprachlich und gesellschaftlich anpassen, um seine Ziele verwirklichen zu können. Oftmals vermitteln die in den letzten Monaten des amerikanischen Exils verfassten Eintragungen in sein *Arbeitsjournal* den Eindruck, dass er in den USA als Bürger angekommen ist und sich dort integriert hat. So vermerkte er anlässlich des Endes des Zweiten Weltkrieges den folgenden Wortlaut in sein *Arbeitsjournal*:

*Nazideutschland kapituliert bedingungslos. Früh sechs Uhr im Radio hält der Präsident eine Ansprache. Zuhörend betrachte ich den blühenden kalifornischen Garten.*¹²⁴⁸

Brecht sah von nun an die schönen Seiten der kalifornischen Landschaft und daher enthalten seine Aufzeichnungen in den letzten Jahren seines Aufenthalts in den USA auch keine Klagen mehr über die karge Wüstenlandschaft, wie es am Anfang der amerikanischen Exilzeit noch der Fall war.

Vor diesem Hintergrund kehrte er, im Gegensatz zu vielen anderen deutschsprachigen Exilanten, seinem Gastland nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges vorerst nicht den Rücken zu. Obwohl ihm sehr viel daran lag, die Kultur- und Theatereinrichtungen in Nachkriegsdeutschland mitzuformen, entschied er sich dazu, weitere zwei Jahre in den USA zu bleiben.¹²⁴⁹ Brecht befürchtete nämlich ein Aufleben des Naziregimes und wollte daher zunächst einmal die politische Entwicklung in Deutschland abwarten.¹²⁵⁰

Doch während Brecht weiterhin in den USA verweilte und sich in Deutschland nach dem Ende der restriktiven nationalsozialistischen Kulturpolitik die Theaterlandschaft wieder zu formieren begann, wurde er von Theaterdirektoren und Regisseuren in ganz Europa wiederentdeckt, was dazu führte, dass seine Werke allmählich wieder auf den Spielplänen der Theater standen.¹²⁵¹ Brecht erlebt jedoch in den USA eine massive Bespitzelung durch das FBI, die letztlich durch seine antifaschistischen Aktivitäten

¹²⁴⁸ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 224. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 8. Mai 1945.

¹²⁴⁹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 311 f.

¹²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 312.

¹²⁵¹ Vgl. ebd. S. 311 f.

und insbesondere durch seine Mitarbeit im Council for a Democratic Germany ausgelöst wurde.

2. Zwischen künstlerischer Freiheit und institutioneller Überwachung: Brechts FBI-Überwachung

Ein Großteil der aus Deutschland geflüchteten Exilanten kam nach Amerika mit der Vorstellung von einem Land der uneingeschränkten Freiheit.¹²⁵² Doch die USA wurden für die Exilanten nicht immer zum Inbegriff von Freiheit und das Bild vom liberalen, weltoffenen Amerika gab nur einen Teil der Realität wieder.¹²⁵³

Was ein Großteil der deutschsprachigen Exilanten zwischen New York und Los Angeles „durchweg nicht wußten, ja meist noch nicht einmal ahnten, war, daß sie fast alle“¹²⁵⁴ in das Fadenkreuz der amerikanischen Behörden gerieten und in unterschiedlichem Maße von staatlichen Institutionen überwacht wurden. So gerieten Salka und Berthold Viertel in das Netz einer umfangreichen Untersuchung, weil sich die Prominenz des südkalifornischen Exils in ihrem Haus an der Küste des Pazifiks traf.¹²⁵⁵ Auch Bertolt Brecht konnte sich der Überwachung durch amerikanische Behörden nicht entziehen. Einst ging er davon aus, dass sich die Amerikaner – im Gegensatz zu den deutschen Kleinbürgern – „freier, mit mehr Anmut [bewegen]“¹²⁵⁶. Doch die von Brecht vertretene Vorstellung wurde während seines amerikanischen Exils revidiert. Es soll im Folgenden die Überwachung von Brecht erörtert und anhand der offiziellen Aufzeichnungen des FBIs herausgestellt werden, welche Bedeutung den Dokumenten bei der Rekonstruktion der Akkulturationsbemühungen zukommt. Doch zunächst gilt es, auf den Beginn der Überwachung einzugehen. Es wurde bereits erläutert, dass die deutschen Exilanten mit Beginn des Überfalls auf Pearl Harbour in den USA zu „feindlichen Ausländern“ erklärt wurden.¹²⁵⁷ Brecht hatte sich am 2. Februar 1942

¹²⁵² Vgl. Stephan, Alexander: Im Visier des FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1995, S. 1 ff.

¹²⁵³ Vgl. ebd., S. 3.

¹²⁵⁴ Ebd., S. 1 f.

¹²⁵⁵ Ebd., S. 2.

¹²⁵⁶ Brecht, Bertolt: Wo ich wohne. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 48-51, hier: S. 49.

¹²⁵⁷ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 133.

„pflichtgemäß als ‚feindlicher Ausländer‘ unter der Nr. 7624464 registrieren lassen.“¹²⁵⁸ Die damit verbundenen Einschränkungen und Auflagen beachtete er pflichtgemäß und so hielt er sich an das nächtliche Ausgehverbot für feindliche Ausländer.¹²⁵⁹ Darüber hinaus kam er seiner jährlichen Meldepflicht bei der Einwanderungsbehörde nach und meldete jeden Wechsel seiner Adresse.¹²⁶⁰ Zudem beantragte er für jede Reise nach New York eine Genehmigung bei der örtlichen Justizbehörde.¹²⁶¹ Es lässt sich hinzufügen, dass er sich einen kalifornischen Führerschein beschaffte und seine Einkommenssteuer pünktlich entrichtete.¹²⁶² Mit anderen Worten: Der Dramatiker hielt sich während seines Exils an die amerikanischen Gesetze und wollte offensichtlich bei den Behörden nicht auffallen. Dennoch verschärfte das FBI ab 1943 seine Überwachung. So wurde Brechts Dossier aus der Kategorie „Überwachung feindlicher Ausländer“ herausgenommen und dem Bereich „Innere Sicherheit“ zugewiesen, wodurch die Überwachung intensiviert wurde.¹²⁶³ Wie und wann das FBI auf Brecht aufmerksam wurde, ist bis heute unbekannt.¹²⁶⁴ Bekannt ist hingegen, dass über Brecht ein Dossier von 1000 Seiten existiert, von dem nur einzelne Seiten freigegeben sind.¹²⁶⁵ Freilich würde es den Rahmen der Studie überschreiten, auf alle Einzelheiten des Dossiers einzugehen, doch scheint es geboten, die Komplexität der Überwachung zu erörtern, da sich so vielversprechende Anhaltspunkte über das Exilland ableiten lassen.

Mit dem Fall Brecht befassten sich mehrere amerikanische Geheimdienste, allen voran das FBI. Um an Informationen über Brecht zu gelangen, scheute das FBI weder Kosten noch Mühen und so gab es einen Stab an Agenten und Spitzeln, die alle dafür zuständig waren, seine Kontakte ausfindig zu machen, Korrespondenzen zu verfolgen, sowie die Telefongespräche zu überwachen.¹²⁶⁶ Die gesammelten Informationen wurden zusammengetragen und in einem Dossier festgehalten.¹²⁶⁷ Aktenkundig aufbewahrt wurden Listen von Telefonnummern, die zudem biographische Angaben zu den

¹²⁵⁸ Ebd..

¹²⁵⁹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 314.

¹²⁶⁰ Ebd.

¹²⁶¹ Ebd.

¹²⁶² Ebd.

¹²⁶³ Ebd.

¹²⁶⁴ Lyon, James K. (Hrsg.): Brecht in den USA, S. 113.

¹²⁶⁵ Vgl. Lyon, James K./Fuegi, John: Bertolt Brecht, S. 280.

¹²⁶⁶ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 133.

¹²⁶⁷ Vgl. Stephan, Alexander: Im Visier des FBI.

Gesprächspartnern enthalten sowie Protokolle, in denen die wichtigsten Gesprächsthemen zusammengefasst wurden.¹²⁶⁸ Zudem enthält sein Dossier Informationen über finanzielle Angelegenheiten, die das FBI von Banken erhielt, so dass sämtliche Überweisungen von Bertolt Brecht, aber auch von Helene Weigel und Stefan Brecht sowie Ruth Berlau genau aufgeführt wurden.¹²⁶⁹ Darüber hinaus sind vielfältige Mitteilungen, die über Brecht geäußert und den staatlichen Behörden zugeteilt wurden, in dem Dossier festgehalten.

Eine wichtige Quelle bei der Beschaffung von Informationen waren Brechts Freunde und Bekannte, die von FBI-Agenten ausgefragt wurden.¹²⁷⁰ Weitere Anhaltspunkte über Brecht erhielten die staatlichen Institutionen durch das Abhören von Telefongesprächen, der Installation von Wanzen sowie durch das Kontrollieren der Post.¹²⁷¹ In Zusammenarbeit mit dem Office of Censorship wurden Brechts Korrespondenzen begutachtet, was bedeutete, dass „Briefe mit wichtigen privaten und geschäftlichen Nachrichten tage- und wochenlang auf den Schreibtischen“¹²⁷² der amerikanischen Behörden liegen blieben. Private Mitteilungen wurden sowohl übersetzt als auch zusammengefasst und gerieten in die Akten des FBIs.¹²⁷³ So kamen auch intime Mitteilungen, die den Korrespondenzen entnommen wurden, in die Akten des FBIs und anderen staatlichen Behörden.¹²⁷⁴ Nicht selten gelangte die Korrespondenz anderer Exilanten in die Brecht-Akte, bloß weil in ihr der Name des Stückeschreibers fiel.¹²⁷⁵

Es zeigt sich, dass das FBI seinen Briefwechsel als eine verlässliche Quelle betrachtete und so umfangreiche Informationen über die politischen Aktivitäten, die künstlerischen Arbeiten, die privaten und beruflichen Beziehungen des „subjects“ erhielt. Der Umfang und die Dauer der Überwachung von Brechts Post lässt sich anhand der überlieferten Unterlagen nicht mehr vollständig rekonstruieren. Fest steht jedoch, dass Brechts Name wiederholt auf der National Censorship Watch List erschien, dass seine Korrespondenz über Jahre hinweg vom FBI geöffnet wurde und dass ihm das Office of

¹²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 30 ff.

¹²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 42.

¹²⁷⁰ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 314.

¹²⁷¹ Vgl. Stephan, Alexander: Im Visier des FBI, S. 208.

¹²⁷² Ebd., S. 63.

¹²⁷³ Vgl. ebd.

¹²⁷⁴ Ebd.

¹²⁷⁵ Ebd., S. 221.

Censorship selbst dann auf den Fersen blieb, wenn er sich auf Reisen befand.¹²⁷⁶ Doch den wohl größten Eingriff in die Privatsphäre von Brecht bedeutete die Überwachung der Korrespondenzen, die er in keinsten Weise verhindern konnte und so gab es auch keinen Schutz gegen den Missbrauch von privaten Informationen, denn die amerikanischen Behörden hatten beliebigen Zugang zu den Briefen der Zielpersonen.¹²⁷⁷ Die Überwachung von Brecht hatte auch weitreichende Konsequenzen für alle weiteren Personen, die mit Brecht in Kontakt standen. So geriet auch Brechts Mitarbeiterin und Freundin Ruth Berlau in das Visier der amerikanischen Behörden. Abgesehen vom Briefwechsel mit Brecht interessierte sich das FBI auch für ihren Hausmüll und ihr Reisegepäck, das ebenso wie ihre Wohnung nach nützlichen Hinweisen über Brecht durchsucht wurde.¹²⁷⁸ Die Intensität der Überwachung lässt sich anhand der Tatsache verdeutlichen, dass über fünfzig „highclass type“ Bewohner eines Wohngebäudes in New York in die Akten des FBI gerieten, da in diesem Haus Elisabeth Bergner und Paul Czinner wohnten, die wiederum in Kontakt mit Brecht standen.¹²⁷⁹ In den Kreis der durch die amerikanischen Geheimdienste überwachten Personen gerieten natürlich auch Brechts Ehefrau, Helene Weigel, sowie seine Kinder, doch gewinnt man den Eindruck, dass sie sich der Beobachtungen bewusst waren und die Situation gelegentlich mit Humor hinnahmen. So war sich Brechts Ehefrau, Helene Weigel (1900-1971), der Abhörung des Telefons bewusst und teilte einer Bekannten absichtlich ein Kochrezept in polnischer Sprache mit, um die Mithörer zu irritieren, was verdeutlicht, dass die Überwachung auch mit einem Hauch von Humor betrachtet wurde.¹²⁸⁰ Auch ließ es sich Helene Weigel nicht nehmen, einem FBI-Agenten anzubieten, sie doch direkt in ihrem Haus zu beobachten, anstatt stundenlang in einem Auto auszuharren.¹²⁸¹ Fernab der privaten Überwachung stellten die künstlerischen Werke von Brecht eine weitere nicht unerhebliche Informationsquelle für die amerikanischen Geheimdienste dar. So ging der amerikanische Geheimdienst davon aus, dass Brechts Informationen für den Film *Hangmen Also Die* von einer Untergrundbewegung stammten und auf

¹²⁷⁶ Ebd., S. 220 f.

¹²⁷⁷ Vgl. ebd., S. 66.

¹²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 35 ff.

¹²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 31.

¹²⁸⁰ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 134.

¹²⁸¹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 314.

„personal experience“¹²⁸² basierten. Die in dem Film dargestellten Aktivitäten der tschechischen Widerstandsbewegung führten dazu, dass das FBI weitere kritische Anhaltspunkte erhielt und so wurden in seinem Dossier insbesondere Szenen dokumentiert, die eine Auflehnung gegen die Staatsgewalt verdeutlichen, so dass Stichworte wie „never tell the police anything“¹²⁸³ oder „establish alibis so as to fool the police“¹²⁸⁴ und „work very secretly“¹²⁸⁵ sowie „guard against informers“¹²⁸⁶ die Wachsamkeit gegenüber Brecht erhöhten. Zudem ging das FBI davon aus, dass Brecht „as Technical Advisor concerning the Underground“¹²⁸⁷ bei dem Film mitgearbeitet hatte. Es lässt sich erkennen, dass die erste Rezension zu *Hangmen Also Die* vom FBI verfasst wurde und der Film aufgrund seiner authentischen Informationen als verdächtig eingestuft wurde.¹²⁸⁸ Zudem erkannten die amerikanischen Geheimdienste, dass sich die Aussagekraft in dem Film von den früheren Werken Brechts unterscheidet:

Betrachtet man „Hangmen Also Die“ unter Einbeziehung von Bert Brechts früheren Arbeiten, so hat der Film etwas von seinen Lehrstücken, insofern der Nachdruck auf dem Verhalten liegt, das von Leuten in der Untergrundbewegung gefordert wird.¹²⁸⁹

Die zitierte Beurteilung lässt erkennen, dass dem FBI auch die früheren Werke von Brecht bekannt waren. Innerhalb der Brecht-Forschung ist die These verbreitet, dass der Exilant bereits am ersten Tag seiner Ankunft in Kalifornien von den staatlichen Behörden observiert wurde – der zitierte Eintrag aus dem FBI-Dossier bekräftigt die Vermutung und ein frühes Interesse der amerikanischen Behörden an den Werken des Künstlers.¹²⁹⁰

Vor diesem Hintergrund scheint es geboten, darauf hinzuweisen, dass die künstlerischen Werke von Brecht eine wichtige Quelle für die Einstufung der politischen Ansichten bildeten und vom FBI stets auf die inhaltlichen Aussagen in den Theaterstücken verwiesen wurde. Es hat einen Hauch von Ironie, dass die von Brecht verfassten

¹²⁸² Zitiert nach: Stephan, Alexander: Im Visier des FBI, S. 209.

¹²⁸³ Ebd.

¹²⁸⁴ Ebd.

¹²⁸⁵ Ebd.

¹²⁸⁶ Ebd.

¹²⁸⁷ Ebd.

¹²⁸⁸ Vgl. ebd..

¹²⁸⁹ Zitiert nach: Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 134.

¹²⁹⁰ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 314.

Gedichte, die er während seiner amerikanischen Exilzeit offiziell nicht übersetzen ließ, erstmals vom FBI ins Englische übertragen wurden.¹²⁹¹ Das FBI versuchte in jeglicher Weise Informationen über seine politische Einstellung zu erhalten – es zeigt sich jedoch, dass die oberflächliche Übersetzung der künstlerischen Werke dazu führte, dass die staatlichen Organisationen lediglich die inhaltliche Seite seiner künstlerischen Produktionen begutachtete, ohne dabei jedoch die Darstellungsweisen des epischen Theaters in die Aussagen einzubeziehen. Durch die einseitige Begutachtung der Werke und die mangelhafte Übersetzung der schöpferischen Arbeiten entstand ein anderes Bild von Brecht und so vermerkte das FBI am 6. März 1943 in seinem Dossier Folgendes:

subject's writings [...] advocate overthrow of Capitalism, establishment of Communist State and use of sabotage by labor to attain its ends.¹²⁹²

Fehlerhafte Interpretationen der künstlerischen Werke Brechts führten dazu, dass das FBI davon überzeugt war, dass es sich bei der überwachten Person um einen aufständischen Revolutionär handelt.¹²⁹³ Doch wurde Brecht vom FBI verkehrt interpretiert und falsch verstanden. So ist aus der vom FBI angefertigten Inhaltsangabe von Brechts Theaterstück *Die Maßnahme* (1931)¹²⁹⁴ zu entnehmen, das Werk „advocates Communist world revolution by violent means“¹²⁹⁵, was ja nur bedingt zutreffend ist. Doch das FBI interessierte sich nicht nur für seine künstlerischen Aussagen, sondern zunehmend für seine politischen Tätigkeiten. Aus dem freigegebenen Dossier wird ebenfalls ersichtlich, dass das FBI auch Informationen über die Zusammenarbeit der Exilanten an dem unveröffentlichten Schriftstück besaß, das im Hause der Viertels entstand. So findet sich in seinem Dossier dazu folgender Vermerk:

During July or August 1943, according to this source, Bert Brecht attended a meeting for the purpose of endorsing the Moscow manifesto issued by the National Committee for Free Germany in Moscow during July. The information furnished by this source was to the effect that on August 9, 1943, Lion Feuchtwanger had advised that TASS, the Russian news agency, had requested him and

¹²⁹¹ Ebd.

¹²⁹² Zitiert nach: ebd.

¹²⁹³ Vgl. ebd.

¹²⁹⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: *Die Maßnahme*. In: *Werke. Stücke 3*. Hrsg. v. Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 99-125.

¹²⁹⁵ Zitiert nach: Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 314.

Thomas Mann, brother of Heinrich Mann, to express their opinions on a certain matter. [...] [A] meeting was held at the home of Berthold and Salka Viertel, 165 Maberg [sic!] Road, Santa Monica, California [...]. Persons present at the Viertel home and first agreed to sign such a statement, according to Feuchtwanger, were Thomas Mann, Bruno Frank, Ludwig Marcuse, Berthold Viertel, Bert Brecht, probably Eisler, and a professor whose name could not be recalled by this source. However, on the following day Thomas Mann, Bruno Frank, Ludwig Marcuse, and the professor withdrew their names.¹²⁹⁶

Wie der zitierte Auszug aus dem Dossier erkennen lässt, enthält die Adresse von Berthold und Salka Viertel fehlerhafte Angaben – es zeigt sich, dass die Informationen nicht immer sorgfältig zusammengetragen wurden und die Aufzeichnungen nicht immer den Tatsachen entsprechen. Dennoch lässt sich aus dem freigegebenen FBI Dossier ableiten, dass jede erreichbare Information aufgezeichnet wurde und der Grad der Überwachung überaus komplex war.

Eine weitere amerikanische Behörde, die sich auch für die politischen Aktivitäten von Brecht und weiteren Exilanten interessierte, war das OSS (Office of Strategic Service). Hitlerflüchtlinge, die öffentlich durch schriftliche Äußerungen oder im Rahmen von antifaschistischen Veranstaltungen ein politisches Bekenntnis ablegten, wurden umgehend vom OSS inspiziert.¹²⁹⁷ Es zeigt sich, dass sich das OSS besonders für die politischen Tätigkeiten der Exilanten interessierte.¹²⁹⁸ So ist überliefert, dass Mitarbeiter des OSS bei der Veranstaltung anlässlich des zehnten Jahrestages der Reichstagsbrandprozesse anwesend waren und berichteten, dass „Brecht eine Erklärung abgeliefert habe, in der er deutlich gegen die Gleichsetzung von Deutschen und Nazis Stellung“¹²⁹⁹ bezog. Intern charakterisierte das OSS den Exilanten Brecht als: „A very gifted dramatist and a poet of expressionistic vigor. He is very politically-minded and an ardent anti-fascist.“¹³⁰⁰ Obgleich stets sämtliche politische Äußerungen der deutschsprachigen Kulturschaffenden registriert wurden, so verschärfte sich die Überwachung der Exilanten in den USA mit der Landung von alliierten Truppen in der Normandie.¹³⁰¹ Von Seiten der amerikanischen Behörden war man besonders daran interessiert, sämtliche Informationen über die Beteiligung der Exilanten am Wiederaufbau Deutschlands zu

¹²⁹⁶ Zitiert nach: Stephan, Alexander: Im Visier des FBI, S. 199 f.

¹²⁹⁷ Vgl. ebd. S. 305.

¹²⁹⁸ Vgl. ebd., S. 58.

¹²⁹⁹ Ebd., S. 48.

¹³⁰⁰ Zitiert nach: ebd., S. 89.

¹³⁰¹ Vgl. ebd., S. 58.

erhalten.¹³⁰² So beobachteten die amerikanischen Behörden insbesondere die Tätigkeiten Brechts innerhalb des Councils for a Democratic Germany und es wurden stets die Treffen der einzelnen Mitglieder dokumentiert.¹³⁰³ Brechts Mitarbeit am Council for a Democratic Germany wurde von Seiten der amerikanischen Behörden folgendermaßen beurteilt:

[H]e visited New York, where he allegedly was active in organization of a Free German group which was to be camouflaged so as not to appear as a Communist front. In May 1944, Council for a Democratic Germany, of which Brecht was an organizer, was announced; its personnel identified it with the camouflaged organization.¹³⁰⁴

Die Aufzeichnungen verdeutlichen, dass das Council for a Democratic Germany von den amerikanischen Behörden besonders intensiv überwacht wurde. Neben dem OSS interessierte sich auch das amerikanische Außenministerium, das Department of State, sowie das FBI für die Vorgänge innerhalb der Organisation.¹³⁰⁵ Die Intensität der Überwachung des Councils for a Democratic Germany durch amerikanische Behörden verdeutlicht, dass die US-Regierung genaustens über die politischen Pläne der Flüchtlinge nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges Bescheid wissen wollte.

James K. Lyon weiß außerdem zu berichten, dass das OSS in Erwägung zog, Brecht aufgrund seiner politischen und ideologischen Kenntnisse als Mitarbeiter zu engagieren, doch wurden die Pläne nicht realisiert.¹³⁰⁶ Es zeigt sich jedoch, dass die amerikanischen Geheimdienste unterschiedliche Vorstellungen von ihrem „subject“ hatten. Während das OSS mit dem Gedanken spielte, ihn trotz der Überwachung als Mitarbeiter einzusetzen, gab es innerhalb des FBI ein Internierungsverfahren gegen Brecht, das aber aufgrund mangelnder Beweise scheiterte.¹³⁰⁷ Es bleibt festzuhalten, dass Brecht in den Vereinigten Staaten von Amerika umfangreich observiert wurde und seine Akten eine Fülle von Informationen beinhalten.

Von Seiten der Brecht-Forschung wurde verschiedentlich diskutiert, warum Brecht in das Visier der amerikanischen Geheimdienste geriet. Aus den bisher zur Verfügung

¹³⁰² Ebd.

¹³⁰³ Vgl. ebd., S. 198.

¹³⁰⁴ Zitiert nach: ebd..

¹³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 307.

¹³⁰⁶ Vgl. Lyon, James K.: Brecht in den USA, S. 138.

¹³⁰⁷ Vgl. Stephan, Alexander: Im Visier des FBI, S. 210.

stehenden Dossiers über Brecht wird ersichtlich, dass es gerade die kommunistischen Kontakte waren, die die amerikanischen Geheimdienste beobachteten. So ist in den Dossiers vermerkt, dass sein Bekanntenkreis fast nur aus Personen mit „Communist tendencies“¹³⁰⁸ bestehe, zu denen Lion Feuchtwanger, Berthold Viertel, Alexander Granach und Fritz Kortner gehören.¹³⁰⁹ So gingen die amerikanischen Geheimdienste auch davon aus, dass die Gründungsmitglieder des Aurora-Verlags „leftist emigre Germans“¹³¹⁰ sind und sich sogar Mitglieder der KPD darunter befinden.¹³¹¹ Zudem wurden mehrere der Aurora-Autoren verdächtigt, „active in Soviet intelligence work“¹³¹² involviert zu sein. Brecht wurde observiert, weil er bekennender Sympathisant der Kommunisten war und zudem in deren Kreisen verkehrte.¹³¹³ So wurde auch sein Kontakt zum russischen Konsul Gregory Kheifetz (1895-1967), dem unterstellt wurde, ein Atomspion zu sein, vom FBI recht kritisch betrachtet.¹³¹⁴

Generell wurden deutsche Exilanten observiert, da man unter ihnen Saboteure, mitunter auch Spione und Agitatoren vermutete.¹³¹⁵ Auch spielten konservative Gründe eine entscheidende Rolle bei der Überwachung: Man fürchtete, die Exilanten seien eine Gefahr bei der Erhaltung des „American way of life“, da sie liberale und sozialistische Ideen in ihr Gastland mitbrachten.¹³¹⁶ Es zeigt sich, dass die amerikanischen Behörden zu Wächtern des American way of life gegenüber vermeintlich fremden Lebensvorstellungen wurden.¹³¹⁷ In vielen Fällen wurden die Exilanten allerdings auch überwacht, da sie „öffentlich und mit Stolz darauf hinwiesen, [...] Widerstand gegen die bestehende Staatsgewalt in ihren Heimat- und ihren Transitländern geleistet“¹³¹⁸ zu haben – oftmals wurden die Bekundungen zu einem warnenden Hinweis für die amerikanische Regierung. Doch gerieten insbesondere Exilanten in das Fadenkreuz der Geheimdienste, die sich an der Debatte um ein neues Deutschland nach der Zerschlagung des Hitlerregimes beteiligten.¹³¹⁹ Eine entscheidende Voraussetzung für die Be-

¹³⁰⁸ Zitiert nach: ebd., S. 209.

¹³⁰⁹ Vgl. ebd. S. 209.

¹³¹⁰ Zitiert nach: ebd. S. 324.

¹³¹¹ Vgl. ebd. S. 324.

¹³¹² Zitiert nach: ebd..

¹³¹³ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 297 f.

¹³¹⁴ Vgl. Stephan, Alexander: Im Visier des FBI, S. 207 ff.

¹³¹⁵ Vgl. ebd., S. 21.

¹³¹⁶ Vgl. ebd., S. 3.

¹³¹⁷ Vgl. ebd., S. 17 ff.

¹³¹⁸ Ebd., S. 28.

¹³¹⁹ Vgl. ebd., S. 58.

obachtung war jedoch gegeben, wenn es sich bei den Exilanten um Kommunisten handelte.¹³²⁰

Es zeigt sich, dass Brecht von den amerikanischen Behörden inspiziert wurde, da man ihn als eine „Rote“ Gefahr betrachtete, was natürlich in Zeiten von politischen Divergenzen zwischen den USA und Russland keine unerhebliche Anschuldigung war. Die 1000-seitige FBI-Akte ist auch heutzutage nicht irrelevant für die Brecht-Forschung, denn die darin enthaltenen Vermerke geben Auskunft über Brechts Tätigkeiten in den USA und sind schon einigen Biographen nützlich gewesen, da die Dossiers der Geheimdienste Informationen über seine Lebens- und Arbeitsbedingungen enthalten und Angaben beinhalten zu „literarischen Projekte[n], finanziellen Nöte[n] und Liebschaften“¹³²¹. Doch das Besondere an den Eintragungen in den Dossiers ist, dass darin Informationen enthalten sind, die auch für die Exilforschung von Bedeutung sind und Auskunft über seinen Akkulturationsprozess geben. So wird aus den FBI-Akten erkennbar, dass Brecht einen regen Kontakt zu Amerikanern und Wahlamerikanern pflegte und sich „keineswegs so stark von seiner Umgebung isoliert hatte“¹³²², wie es bisher oft angenommen wurde. Damit kann Brechts FBI-Akte als eine komplementäre Quelle für die literaturwissenschaftliche Exilforschung betrachtet werden. Nach Ansicht von Alexander Stephan kann das FBI sowie das Office of Strategic Services und das Department of State als eine der „wichtigsten Sammelstellen für Informationen über die deutschsprachigen Exilautoren in den USA“¹³²³ gelten. Es waren die amerikanischen Behörden, die stets auf dem Laufenden über die Entwicklungen in den Kreisen der Exilanten waren und „zuerst wußten, wer mit wem in der Exilkolonie über was telephonierte, welche Autos wie oft und wie lange am Paseo Miramar vor Feuchtwangers Villa oder in der Mabery Road bei den Viertels parken [...] und was in den Briefen steht, die zwischen den Exilkolonien in Los Angeles, New York, Mexico und Moskau hin- und hergehen.“¹³²⁴ Trotz der umfangreichen Informationen, ist die Verlässlichkeit in den Dossiers stets auch kritisch zu hinterfragen. Vor diesem Hintergrund scheint es geboten, darauf hinzuweisen, dass die amerikanischen Behörden Brechts Rückkehr nach Europa, die ja am 31. Oktober 1947 stattfand, nicht registrier-

¹³²⁰ Vgl. ebd., S. VII.

¹³²¹ Ebd., S. VII.

¹³²² Ebd., S. 226.

¹³²³ Ebd., S. 68.

¹³²⁴ Ebd., S. 83.

ten und so wurde am 12. November vermerkt „to interview subject without undue delay“¹³²⁵. Brecht konnte allerdings nicht mehr befragt werden, denn er war ja schon seit über zwei Wochen nicht mehr in den USA ansässig.

3. „No, I am not an American“: Brechts Aussage vor dem HUAC-Ausschuss im Kontext des Akkulturationsparadigmas

Als Winston Churchill (1874-1965) im März 1946 in Fulton (Missouri) zu einer stärkeren militärischen Zusammenarbeit der USA und Großbritannien gegen Russland aufrief und in diesem Zusammenhang die Formulierung vom „Eisernen Vorhang“ prägte, begann der Kalte Krieg.¹³²⁶ Als Konsequenz der politischen Entwicklungen verbreitete sich in den USA eine beispiellose Hetzjagd auf Kommunisten und die Regierung von Harry Truman (1884-1972) sah fortan alles „Rote“ als Gefahr an.¹³²⁷ Unterstützt wurde die Truman-Regierung bei ihrem Vorhaben vom House Un-American Activities Committee (der Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen, abgekürzt HUAC).¹³²⁸ Das Komitee bestand seit fast zehn Jahren, führte aber durchaus ein unbedeutendes Dasein in den USA und war innerhalb der amerikanischen Öffentlichkeit recht unbekannt.¹³²⁹ Doch im Jahr 1947 holte man es quasi aus der Versenkung und ernannte den Abgeordneten der Republikanischen Partei John Parnell Thomas (1895-1970), der als überzeugter Gegner der Kommunisten bekannt war, zum Vorsitzenden.¹³³⁰ Ihm zur Seite stand als Chefberater Robert Stripling (1899-1977) und mit von der Partie, neben anderen Mitgliedern, war auch ein junger kalifornischer Senator namens Richard M. Nixon (1913-1994).¹³³¹

Ganz besonders hatte es das Komitee auf Filmschaffenden abgesehen, die in Zeiten des Zweiten Krieges antifaschistische Filme produziert hatten, denn das HUAC beschuldigte die Filmindustrie, mit den Filmen eine pro-kommunistische Einstellung zu

¹³²⁵ Zitiert nach: ebd., S. 206.

¹³²⁶ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, S. 373.

¹³²⁷ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 316.

¹³²⁸ Ebd.

¹³²⁹ Ebd.

¹³³⁰ Vgl. ebd., S. 324.

¹³³¹ Der Ausschuss bestand aus den folgenden Abgeordneten: Herbert C. Bonner (1891-1965) und John McDowell (1902-1957) sowie Karl E. Mundt (1900-1974), J. Hardin Peterson (1894-1978) und John E. Rankin (1882-1960), Richard B. Vail (1895-1955) und John S. Wood (1885-1968). Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 324.

verbreiten.¹³³² So wurden insgesamt 40 Personen beschuldigt, politische Inhalte in den Filmen verbreitet zu haben und von den Verdächtigen wurden insgesamt 19 Filmschaffende zu einem Verhör nach Washington geladen.¹³³³ Zu den „Hollywood Nineteen“¹³³⁴ gehörten auch Bertolt Brecht sowie die amerikanischen Drehbuchautoren Alvah Bessie (1904-1985), Lester Cole, Richard Collins (1914-), Gordon Kahn (1901-1962), Howard Koch (1902-1995), Ring Lardner jun. (1915-2000), John Howard Lawson (1894-1977), Albert Maltz (1908-1985), Samuel Ornitz (1890-1957), Waldo Salt (1914-1987) und Dalton Trumbo (1905-1976).¹³³⁵ Es ließen sich die Produzenten Herbert Biberman (1900-1971) und Adrian Scott (1912-1973) hinzufügen, die auch beschuldigt wurden.¹³³⁶ Darüber hinaus wurden auch die Regisseure Edward Dmytryk (1908-1999), Lewis Milestone und Irving Pichel (1891-1954) sowie Robert Rossen (1908-1966) angeklagt.¹³³⁷ Die einzige Schauspielerin unter den Angeklagten war Larry Parks (1914-1975).¹³³⁸

Obleich Brecht lediglich das Drehbuch zu *Hangmen Also Die* verfasst hatte und danach nicht mehr für die Filmindustrie gearbeitet hatte, gehörte er dennoch zu denjenigen Filmschaffenden, die eine Vorladung zu einer Anhörung erhielten. Aus Sicht von Vladimir Pozner lässt sich die Anklage folgendermaßen begründen:

Die Kommission für unamerikanisches Verhalten dagegen tat alles, um Brecht in die Affäre der Zehn von Hollywood zu verwickeln. Man entsinnt sich der Geschichte: es ging darum, zu beweisen, daß die Studios von den „Roten“ unterwandert seien, die ihre Ideen auf den Leinwänden der Vereinigten Staaten verbreiteten. Es war wohl das erstemal, daß in bezug auf das Filmwesen von Hollywood von Ideen gesprochen wurde. Die Zeitungen zeterten über die Verschwörung, jede Verschwörung setzt die Anwesenheit von Ausländern voraus, Brecht war einer [...].¹³³⁹

¹³³² Vgl. Brecht, Bertolt: *Broadway – the hard way*, S. 106.

¹³³³ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 318.

¹³³⁴ Die Bezeichnung „Hollywood Nineteen“ bezieht sich auf die 19 Angeklagten. Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 318.

¹³³⁵ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. 318.

¹³³⁶ Ebd.

¹³³⁷ Ebd.

¹³³⁸ Ebd.

¹³³⁹ Pozner, Vladimir: *Vladimir Pozner erinnert sich*. Aus dem Französischen von Stephan Hermlin und Eva Schewe. 2. Aufl., erw. Ausg. Berlin: Verlag Volk und Welt 1990, S. 31.

Die Medien berichteten ausführlich von den Vorladungen und die deutschen Exilanten betrachteten die Anschuldigungen mit einem kritischen Auge. Thomas Mann sah die Vorladungen schlichtweg als übertrieben an, wie der folgende Wortlaut erkennen lässt:

[S]ince my arrival in the United States nine years ago, I've seen a great many Hollywood films. If Communist propaganda had been smuggled into any of them, it must have been most thoroughly hidden.¹³⁴⁰

Am 19. September 1947 wurde Brecht davon in Kenntnis gesetzt, dass er im Oktober in Washington zu einem Verhör des HUAC erscheinen sollte, was kein besonders guter Zeitpunkt war, denn er plante ja bereits seine Rückkehr nach Deutschland.¹³⁴¹ Es bestand durch die Anhörung die Gefahr, dass sich Brechts Weggang aus Amerika zeitlich verzögern und die Regierung seine Reisedokumente einziehen könnte.¹³⁴² Zudem war er damals gerade mit den Vorbereitungen für die Aufführung des *Galileo* in New York beschäftigt.¹³⁴³ Doch die eigentliche Hauptrolle sollte er am 30. Oktober 1947 selbst bei der Vernehmung durch den Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen spielen.

Der Theatermann Brecht wollte für seinen großen Auftritt in Washington bestens vorbereitet sein und probte daher mit seinem Bekannten Hermann Budzislawski die Vernehmung durch den Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen, um auf mögliche Fragen eine sichere Antwort parat zu haben.¹³⁴⁴ Darüber hinaus befolgte er Budzislawskis Rat, sich eines Dolmetschers zu bedienen.¹³⁴⁵ Ursprünglich war Brecht dagegen gewesen, da er meinte, sein Englisch sei inzwischen gut genug, was natürlich ein gutes Zeichen dafür ist, dass er am Ende der amerikanischen Exilzeit sprachlich akkulturiert war.¹³⁴⁶ Als Budzislawski ihm allerdings verdeutlichte, dass ihm die Zwischenschaltung eines Dolmetschers mehr Zeit zum Überlegen für die Antwort verschaffen würde, gestand er: „You're right. My English isn't very good. I do need an interpreter.“¹³⁴⁷ Einen weiteren Hinweis erhielt Brecht von dem amerikanischen Re-

¹³⁴⁰ Zitiert nach: Fuegi, John: Brecht and Company, S. 478.

¹³⁴¹ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, S. 372.

¹³⁴² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 323.

¹³⁴³ Vgl. ebd., S. 315 ff.

¹³⁴⁴ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 200.

¹³⁴⁵ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 323.

¹³⁴⁶ Ebd.

¹³⁴⁷ Zitiert nach: ebd..

gisseur Joseph Losey, der ihn davon überzeugen konnte, beim Verhör eine Zigarre zu rauchen, denn man ging davon aus, dass der passionierte Zigarrenraucher J. Parnell Thomas, einen Mitraucher mit mehr Sympathie behandeln würde.¹³⁴⁸ Brecht nahm den Ratschlag als strategischen Zug in seine gut geprobte Rolle auf. In den nachfolgenden Wochen konsultierte Brecht weitere Bekannte, die ihm praktische Hinweise für die Aussage gaben. So berichtete er auch seinem Freund Gorelik von der Vorladung, der ihn umgehend fragte, ob er je etwas Unamerikanisches getan habe: „No, I’m not an American. If they had accused me of doing nothing for Communism, they would have been correct.“¹³⁴⁹ Brechts Bekenntnis gegenüber Gorelik lässt erkennen, dass er ruhigen Gewissens in das Verhör gehen konnte und durch die vielen praktischen Hinweise bestens auf seine Aussage vorbereitet war. Daher besorgte er sich auch ein Rückflugticket für den 31. Oktober.¹³⁵⁰

Als Brecht im Oktober 1947 vor dem Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen aussagte, trat er zusammen mit 18 Linken und Linksliberalen aus Hollywood auf, die er zum großen Teil überhaupt nicht kannte.¹³⁵¹ Auch war er, im Gegensatz zu den anderen Vorgeladenen, kein amerikanischer Bürger, sondern immer noch im Besitz seiner Einwanderungspapiere, die ihm 1941 ausgestellt worden waren und ihn dazu berechtigten, in den USA zu bleiben.¹³⁵² Die eigentlichen Verhöre wurden zu einem Medienspektakel. Bereits am ersten Tag der Vernehmung, am 20. Oktober, waren im Sitzungssaal des Kongressbürogebäudes Vertreter sämtlicher amerikanischer Medien anwesend, die berichteten, dass „nothing like it has ever been pulled before in a congressional committee investigation.“¹³⁵³ Die Verhöre wurden zu einem medialen Ereignis und so berichteten am ersten Tag der Vernehmungen über neunzig Reporter und fünf verschiedene Wochenschaun über die Geschehnisse.¹³⁵⁴ Zudem sendeten sämtliche amerikanische Rundfunkanstalten die Vernehmungen direkt oder durch Tonbandübertragungen und die anwesenden Fernsehsender informierten die Zuschauer über die Geschehnisse.¹³⁵⁵ Brecht selbst verfolgte den „Commie Carnival“¹³⁵⁶, der sich

¹³⁴⁸ Vgl. ebd. S. 326.

¹³⁴⁹ Zitiert nach: Fuegi, John: Brecht and Company, S. 477.

¹³⁵⁰ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 485.

¹³⁵¹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 314-337.

¹³⁵² Vgl. ebd., S. 329.

¹³⁵³ Zitiert nach: ebd., S. 324.

¹³⁵⁴ Vgl. Lyon, ebd. S. 324.

¹³⁵⁵ Ebd.

laut *Variety* vor HUAC abspielte, in den Zeitungen und im Radio.¹³⁵⁷ Zu dem Zeitpunkt der Verhandlungen weilte er bereits in New York, um die Proben für die Aufführung des *Galileo* zu überprüfen, doch reiste Brecht am 26. Oktober zusammen mit Losey und Hambleton mit dem Zug nach Washington.¹³⁵⁸

Am Tag des 30. Oktobers war Brechts Auftritt vor dem HUAC-Ausschuss.¹³⁵⁹ Zunächst wurde Brecht von Stripling nach seinen Tätigkeiten in der amerikanischen Filmindustrie gefragt.¹³⁶⁰ Brecht beantwortete die Frage umgehend und teilte den Anwesenden Folgendes mit:

Ich verkaufte eine Geschichte an eine Firma in Hollywood, „Hangmen Also Die“, aber das Drehbuch habe ich nicht selbst geschrieben. Ich bin kein berufsmäßiger Drehbuchautor.¹³⁶¹

Wie der Wortlaut erkennen lässt, machte Brecht es sich zunutze, dass vier Jahre zuvor seine Arbeit am Drehbuch nicht anerkannt worden war und er daher auch nicht mit der Filmindustrie in Verbindung gebracht werden konnte. Brecht hatte somit innerhalb des Verhörs einen ersten Erfolg erzielt. Auch die nächste Frage wurde für ihn zu einem Triumph. Wie alle anderen Verhörten wurde er gefragt, ob er jemals Mitglied einer Kommunistischen Partei gewesen war.¹³⁶² Zuvor machten die Befragten von ihrem Recht Gebrauch, sich dieser brisanten Frage zu entziehen, denn „[n]ach der amerikanischen Verfassung brauchen Staatsbürger der USA auf die Frage nach ihrer Zugehörigkeit zu einer Partei nicht zu antworten.“¹³⁶³ Brecht stellte sich jedoch der Frage und wollte dafür eine Erklärung vorlesen.¹³⁶⁴ Es wurde ihm jedoch nicht gestattet, die Ansprache zu verlesen, da der Inhalt nicht relevant sei, um die Frage zu beantworten.¹³⁶⁵ Brecht hat jedoch in den nachfolgenden Jahren die Erklärung publiziert und so wurde ersichtlich, dass er den Anwesenden mitteilen wollte, dass seine „Betätigungen, selbst

¹³⁵⁶ Zitiert nach: ebd., S. 327.

¹³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 327.

¹³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 325.

¹³⁵⁹ Vgl. Liggio, Leonard P./Strauss, Herbert A.: Einwanderung und Radikalismus in der politischen Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika, S. 188.

¹³⁶⁰ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 201.

¹³⁶¹ Zitiert nach: ebd.

¹³⁶² Vgl. ebd., S. 202.

¹³⁶³ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 518.

¹³⁶⁴ Vgl. Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 202.

¹³⁶⁵ Ebd.

die gegen Hitler [...] immer rein literarische¹³⁶⁶ gewesen waren. Zudem wollte er den Anwesenden die Gründe für seine Ausbürgerung aus Hitlerdeutschland mitteilen und von der geistigen Enge im Nationalsozialismus berichten sowie die Amerikaner vor einem diktatorischen Regime warnen.¹³⁶⁷ Die eigentliche Frage nach der Zugehörigkeit zu einer Kommunistischen Partei wurde von den zuvor Verhörten nicht beantwortet, doch Brecht ging darauf ein und gab folgende Antwort:

Herr Vorsitzender, ich habe gehört, daß meine Kollegen diese Frage für unangemessen gehalten haben. Aber ich bin Gast in diesem Lande und möchte nicht auf irgendwelche juristische Streitfragen eingehen. Deshalb möchte ich Ihre Frage vollständig und so gut ich kann beantworten: Ich war und bin kein Mitglied irgendeiner Kommunistischen Partei.¹³⁶⁸

Während der Vernehmung unterstrich Brecht seine Gastrolle in Amerika und signalisierte die Absicht, dem Ausschuss bereitwillig jegliche Fragen zu beantworten. Somit bildete seine Haltung einen eklatanten Gegensatz zu den zuvor Vernommenen.¹³⁶⁹ Dennoch wiederholten Thomas und Stripling die Frage nach einer möglichen Parteilugehörigkeit noch je einmal – doch Brecht wiederholte seine Antwort stets und bekundete jedes Mal, dass er nie Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen war.¹³⁷⁰ Auch auf die Frage, ob er sich jemals um die Aufnahme in die Kommunistische Partei beworben hatte, konnte er mit „No, no, no, no, no, never“¹³⁷¹ antworten. Durch die einschlägigen Antworten war Brecht von der Anklagebank. Es folgten zwar noch weitere Fragen zu seinen kommunistischen Verbindungen und künstlerischen Werken, doch betonte er dabei Folgendes: „Ich habe im Kampf gegen Hitler eine Anzahl Gedichte und Lieder und Stücken geschrieben, [...] weil ich selbstverständlich für den Sturz dieser Regierung war.“¹³⁷² Darüber hinaus wurde er auch befragt, ob sich in seinen Werken kommunistische Inhalte befinden.¹³⁷³ Brecht erklärte den Anwesenden, dass er Verfasser von historischen Dramen sei und für ihn die historischen, aber auch

¹³⁶⁶ Brecht, Bertolt: Anrede an den Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen in Washington 1947, S. 61.

¹³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 59 ff.

¹³⁶⁸ Zitiert nach: Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 202.

¹³⁶⁹ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 330.

¹³⁷⁰ Vgl. Fuegi, John: Brecht and Company, S. 482 f.

¹³⁷¹ Zitiert nach: ebd., S. 483.

¹³⁷² Zitiert nach: Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 203.

¹³⁷³ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 331.

politischen Hintergründe bei der Darstellung von besonderer Bedeutung seien, wie der folgende Auszug verdeutlicht:

I, studied, had to study as a playwright who wrote historical plays. I, of course, had to study Marx's ideas about history. I do not think intelligent plays today can be written without such study. Also, history now, written now, is vitally influenced by studies of Marx and history.¹³⁷⁴

Durch die Aussagebereitschaft waren Stripling und Thomas nach über einer Stunde Vernehmung davon überzeugt, dass Brecht keine „Rote“ Gefahr darstellte.¹³⁷⁵ Es gelang Brecht, sich durch geschickte Argumentationen aus der Affäre zu ziehen und die Anwesenden davon zu überzeugen, dass er ein Schreiber von historischen Theaterstücken sei. Hinzu kommt, dass er sich – bewusst oder unbewusst – an viele kommunistische Verbindungen nicht mehr erinnern konnte.¹³⁷⁶ Brecht wurde vom House Un-American Activities Committee wegen seiner Aussagebereitschaft als „good example to the witnesses“¹³⁷⁷ gelobt. Von den Mitgliedern des Ausschusses wurde Brecht sogar Unterstützung bei Problemen mit den Einwanderungsbehörden signalisiert.¹³⁷⁸ Brecht wurde strafrechtlich nicht verfolgt und bildete damit eine Ausnahme, denn das HUAC verurteilte die Filmschaffenden, die vor ihm ausgesagt hatten, zu einjährigen Gefängnisstrafen.¹³⁷⁹ Nicht unerwähnt soll bleiben, dass J. Parnell Thomas, der Vorsitzende des Komitees, noch früher als seine Angeklagten wegen Bestechung inhaftiert wurde.¹³⁸⁰ Brecht hingegen verließ das Kongressgebäude als freier Mann und wenige Stunden später die Vereinigten Staaten von Amerika in Richtung Europa.¹³⁸¹ Was für Brecht das Ende des sechsjährigen amerikanischen Exils bedeutete, wurde für einige Autoren Hollywoods der Anfang des beruflichen Exils, da sie durch die Verhöre keine Aufträge mehr erhielten.¹³⁸² Für Brecht war die Aussage jedoch ein prägendes Erlebnis und so hielt er den Ablauf der Verhandlung auch in seinem *Arbeitsjournal* fest. Dem

¹³⁷⁴ Zitiert nach: ebd.

¹³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 334.

¹³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 331.

¹³⁷⁷ Zitiert nach: Stephan, Alexander: Im Visier des FBI, S. 231.

¹³⁷⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 334.

¹³⁷⁹ Vgl. Ewen, Frederic: Bertolt Brecht, S. 373.

¹³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 372.

¹³⁸¹ Brecht flog tatsächlich am 31. Oktober 1947 nach Europa. Vgl. Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (Suhrkamp Basis-Biographie, 16), S. 59.

¹³⁸² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 336 f.

Eintrag aus dem *Arbeitsjournal* ist zu entnehmen, dass er seine „Gastrolle“ in den USA betonte und dem Gericht zudem die künstlerischen Aussagen in seinen Werken erläuterte, wie der folgende Auszug erkennen lässt:

Ich gebe zu, daß die Grundlage meiner Stücke marxistisch ist, und stelle fest, daß Stücke, besonders historischen Inhalts, anderswie nicht intelligent geschrieben werden können. Das Verhör ist unverhältnismäßig höflich und endet ohne Anklage; es kommt mir zugute, daß ich mit *Hollywood* beinahe nichts zu tun hatte, in amerikanische Politik nie eingriff und meine Vorgänger auf dem Zeugenstand den Kongreßleuten die Antwort verwehrt hatten. – Die 18 sind sehr zufrieden mit meiner Aussage, auch die Anwälte. Ich verlasse Washington sofort, zusammen mit Losey und Hambleton, die hingekommen waren. – Abends höre ich mit Helli und Budzislawskis im Radio Teile meines Verhörs.¹³⁸³

Brechts Aussage vor dem HUAC glich einer schauspielerischen Leistung und der Kongressausschuss hatte ihm mit seinen Verhören beim letzten Akt seines Exilstücks unbeabsichtigt Hilfe geleistet. Die amerikanische Presse machte Brecht durch die Aussage zu einem Medienstar, so dass man in den USA stärker als bisher auf ihn aufmerksam wurde. Ein Mitschnitt der Verhandlung wurde noch am Abend über den Rundfunk gesendet.¹³⁸⁴ Da Brecht ja nicht mehr in den USA ansässig war, hielt ihn Lion Feuchtwanger über die Pressemitteilungen, die anlässlich seines Verhörs publiziert wurden, auf dem Laufenden und so kam er zu der Ansicht:

[...] Ihre Aussage vor dem Committee scheint mir besonders geschickt und wirksam. Sie wurden oft im Radio wiederholt, und so ziemlich alle Welt hat sie gehört. Ihre gesamten Werke haben Ihnen nicht so viel publicity gebracht und so viel Erfolg wie diese ungeschickt pfiffigen Sätze. Alle Welt von Thomas Mann bis zu meinem Gaertner erkannten das Schoepferische.¹³⁸⁵

Brecht selbst sah später seine Inszenierung vor dem Gericht und die Anschuldigungen der Amerikaner mit einem Hauch von Ironie und so teilte er kurz nach seiner Ankunft in Europa Donald Odgen Stewart (1894-1980) mit, er habe die USA aus folgendem Grund verlassen: „When they accused me of wanting to steal the Empire State Building, I thought it was high time to leave.“¹³⁸⁶ Gelegentlich spielte er eine Schall-

¹³⁸³ Brecht, Bertolt: Werke. Journale 2, S. 248. Eintrag in das *Arbeitsjournal* am 30. Oktober 1947.

¹³⁸⁴ Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht, S. 207.

¹³⁸⁵ Feuchtwanger, Lion: Brief an Bertolt Brecht verfasst am 20. November 1947.

¹³⁸⁶ Zitiert nach: Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 335.

plattenaufnahme des Verhörs für Bekannte ab und erwähnte in diesem Zusammenhang, dass „die Amerikaner nicht so schlimm wie die Nationalsozialisten seien, denn sie ließen einen Mann sogar während eines Verhörs rauchen, weswegen er imstande gewesen sei, zwischen den Zügen innezuhalten und sich Antworten auszudenken.“¹³⁸⁷ Angeblich rühmte er sich auch, dass selbst der große Exilant Heinrich Heine nicht genügend Renommee besessen hätte, um von der französischen Polizei einen Übersetzer zu bekommen, wie es ihm selbst bei seinem Verhör geschehen war.¹³⁸⁸ Es zeigt sich, dass ihm sein Verhör eine humorvolle Grundlage bot und eine lebensgeschichtliche Erinnerung markiert, die er mit dem Ende seiner amerikanischen Exilzeit in Verbindung bringt. Zugleich lassen sich die von Brecht vorgenommenen Aussagen vor dem HUAC-Ausschuss in ein komplexes Gefüge an Akkulturationsprozessen einordnen. So war Brecht gegen Ende seiner Exilzeit in den USA mit der amerikanischen Verfassung vertraut und verfügte über sehr gute Kenntnisse in der englischen Sprache, doch bekundete er stets, kein amerikanischer Staatsbürger zu sein, was ja durchaus der Fall war. Brecht hatte sich jedoch seinem Gastland angenähert, ohne eine Staatsbürgerschaft zu besitzen – er hatte sich gesellschaftlich und künstlerisch einem Akkulturationsprozess unterzogen. Die Bedingungen zur Akkulturation wurden für Brecht von Seiten des Gastlandes erschwert und so musste er zunächst die restriktiven Einwanderungsbestimmungen überwinden, um überhaupt in den USA ansässig werden zu können. Später, also während der Exilzeit in den USA, wurde er dann von den amerikanischen Geheimdiensten überwacht, was erkennen lässt, dass man ihn als Gefahr für die Sicherheit des Landes betrachtete.

¹³⁸⁷ Bentley, Eric: Erinnerungen an Brecht, S. 58 f.

¹³⁸⁸ Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brecht in America, S. 335.



V. Über die künstlerischen Folgen und Wirkungen des Exils

1. Brechts kreative Neuorientierung in den USA

Für die Entwicklungslinien von Brechts künstlerischem Schaffen in der Phase des amerikanischen Exils lässt sich eine Präsenz unterschiedlichster Projekte und Modelle nachweisen. Neben der Forderung nach einem „neuen theater“¹³⁸⁹ und einer verstärkten Hinwendung zu Filmprojekten ist Brechts Schaffensphase im amerikanischen Exil von theatertheoretischen Diskursen bestimmt. Geleitet von der Vorstellung, der amerikanischen Öffentlichkeit zu verdeutlichen, „was die Leute hier erwartet, wenn sie hier Diktatur kriegen“¹³⁹⁰, bemühte sich Brecht in den USA um eine kritische Aufarbeitung der politischen Entwicklung in Deutschland. Freilich war die Darstellung von politischen Geschehnissen auf den amerikanischen Bühnen nicht ohne Veränderungen von Brechts Theaterstil möglich. Daher nimmt Brecht dramaturgische Modifikationen vor, die es ihm ermöglichen, seine zeithistorischen Erkenntnisse in den USA adäquat umsetzen zu können. Auf den politischen Hintergrund in Brechts Theaterschaffen verwies bereits Götz Dapp, der die Ansicht vertritt „epic theatre was developed with a strong political goal in mind“¹³⁹¹, doch klammert er aus, dass es gerade die Darstellung der Kriegsgeschehnisse war, die die Weiterentwicklung des epischen Theaters in den USA prägte und zu einer Veränderung des Theaterstils führte.

Es sollen im Folgenden die dramaturgischen Veränderungen modernehistorisch und vor dem Hintergrund des amerikanischen Kulturkontakts verortet werden. Dabei konzentrieren sich die nachfolgenden Überlegungen auf die Veränderungen in Brechts Kunstprogramm während der amerikanischen Exilzeit sowie die Interferenz von theoretischer Vorgabe, dramatischer Realisation und politisch-kultureller Konzeptionen. Doch zunächst scheint es geboten, darauf hinzuweisen, dass sich Brecht noch vor Beginn seiner amerikanischen Exilzeit auf theoretischer Ebene mit der Aussagekraft des epischen Theaters auseinandersetzte.¹³⁹² So sind seine theoretischen Schriften ein Zeugnis davon, dass er sich zunächst mit den Interessen des amerikanischen Publi-

¹³⁸⁹ Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1940.

¹³⁹⁰ Brecht, Bertolt: Werke. Briefe 2, S. 210. Bertolt Brecht in einem Brief an Erwin Piscator, verfasst Ende Juli 1941 in Hollywood.

¹³⁹¹ Dapp, Götz: Mediaclash in political theatre. Building on and continuing Brecht. Marburg: Tectum Verlag 2006 (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, 9), S. 67.

¹³⁹² Vgl. Brecht, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1940.

kums auseinandersetzte und vielfach Überlegungen unternahm, um die Kriegsentwicklung den Theaterbesuchern in den USA zu verdeutlichen. Brecht kam zu der Auffassung, dass „das Bedürfnis des Zuschauers [...] nach Ablenkung vom täglichen Krieg ständig vom täglichen Krieg wieder reproduziert [wird]“¹³⁹³. Folglich ging Brecht davon aus, dass der Theaterbesucher insbesondere in Kriegszeiten ein Bedürfnis nach Unterhaltung hat, doch differenziert er zwischen einer ‚Unterhaltung der künstlichen Art‘ und einer ‚Unterhaltung der ablenkenden Art‘.¹³⁹⁴ Brecht wollte jedoch beide Möglichkeiten der Unterhaltung miteinander vereinen und den Zuschauer „nicht in die Fremde, sondern in eine verzerrte Welt“¹³⁹⁵ mit seinem Theater führen. Es war der Verfremdungseffekt, der Brecht die dramaturgischen Möglichkeiten verschaffte, seine Aussagen umzusetzen und so ging er davon aus, dass dieser Kunstgriff dazu führen wird, dass sich „das neue Theater so an den gesellschaftlichen Menschen [wendet]“¹³⁹⁶. Noch inmitten des Zweiten Weltkrieges war Brecht überzeugt davon, an der „Schwelle einer neuen Zeit zu stehen“¹³⁹⁷. Auf die zeitgeschichtlichen Veränderungen wollte Brecht dramaturgisch reagieren und so konstatiert er in *Kleines Privatissimum für meinen Freund Max Gorelik* (1944): „Das moderne Theater muß nicht danach beurteilt werden, wie weit es die Gewohnheiten des Publikums befriedigt, sondern danach, wie weit es sie verändert.“¹³⁹⁸ Vor diesem Hintergrund ist insbesondere Brechts Ausarbeitung des *Galileo* von einer Hinwendung zum dialektischen Theater geprägt. Das von Brecht in den USA konzipierte dialektische Theater „zeigt die Welt als sich verändernde und veränderbare.“¹³⁹⁹ Es liefert ‚realistische‘ Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens, aber keine naturalistischen, denn bewusst hebt Brecht die Bühnenrealität von der Wirklichkeit ab.¹⁴⁰⁰

Insgesamt lässt sich – vor der Folie der skizzierten Direktiven – erkennen, dass sich in den Jahren des amerikanischen Exils der eigentliche Methodenausbau seines Theater-

¹³⁹³ Ebd..

¹³⁹⁴ Vgl. ebd.

¹³⁹⁵ Ebd.

¹³⁹⁶ Ebd.

¹³⁹⁷ Zitiert nach: Volckmann, Silvia: Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel 1980. S. 440-452, hier: S. 440.

¹³⁹⁸ Brecht, Bertolt: *Kleines Privatissimum für meinen Freund Max Gorelik*. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 37-39, hier: S. 39.

¹³⁹⁹ Volckmann, Silvia: Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie, S. 443.

¹⁴⁰⁰ Ebd.

stils vollzog.¹⁴⁰¹ So vervollständigte Brecht „seine Theorien und Methoden des epischen Theaters“¹⁴⁰², doch ließ er „auch viele praktische Erkenntnisse und theoretische Überlegungen“¹⁴⁰³ der früheren Jahre einfließen. Im Besonderen entwickelt Brecht im amerikanischen Exil eine „neue Zuschauerkunst“¹⁴⁰⁴, in der

- a) das Theater zur Unterhaltung wird,
- b) das Publikum zum Hauptfaktor des Theatergeschehens wird,
- c) der Verfremdungseffekt eine stärkere Bedeutung erhält,
- d) Emotionen die Aussagekraft der Handlung verstärken.

Die Weiterentwicklung des Theaterstils verdeutlicht, dass die These, Brecht habe in den USA eine „Zurückschrauben der künstlerischen Absichten“¹⁴⁰⁵ vornehmen müssen, nicht länger tragbar ist. Es scheint stattdessen geboten, darauf hinzuweisen, dass Brecht im Exil die neuartigen Ausdrucksmöglichkeiten des amerikanischen Theaters erkannte und in den USA kreative Impulse für die Entwicklung der epischen Theorie erhielt. Mit seinem Theater wollte Brecht bewirken, dass der Zuschauer die „Lust der Erkenntnis, des Zweifels, der Veränderung“¹⁴⁰⁶ wieder entdeckt und folglich die Gesellschaft zu verändern beginnt. Brecht erkannte, dass der Verfremdungseffekt „die Zerstörung der Illusion und die Distanzierung des Publikums zur Aufführung“¹⁴⁰⁷ erzeugen kann. Vor diesem Hintergrund wandte sich Brecht in den Jahren des amerikanischen Exils der Vervollkommnung des Verfremdungseffekts zu, der ja schließlich das zentrale Element seiner Darstellungsart ist. Vielfältige gedankliche Präzisierungen führten dazu, dass Brecht in der Konzeption des ‚Unterhaltens‘ und ‚Lehrens‘ die ideale Basis sah, um dem amerikanischen Publikum die veränderten gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten zu verdeutlichen. Das Besondere an Brechts veränderten Auffassungen vom Theater war, dass er erstens den Zweck seines Theaters neu bestimmte. Zweitens, eine Hinwendung vom epischen Theater zum dialektischen Theater erfolgte.

¹⁴⁰¹ Vgl. Mittenzwei, Werner: Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie, S. 202.

¹⁴⁰² Ebd.

¹⁴⁰³ Ebd.

¹⁴⁰⁴ Volckmann, Silvia: Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie, S. 444.

¹⁴⁰⁵ Mennemeier, Franz Norbert/Trapp, Frithjof: Zur deutschsprachigen Exildramatik, S. 431.

¹⁴⁰⁶ Volckmann, Silvia: Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie, S. 444.

¹⁴⁰⁷ Buehler, George: Bertolt Brecht – Erwin Piscator, S. 160.

Auch wenn Brecht erst in den letzten Jahren seines Lebens die theoretischen Grundlagen für die Darstellung von Emotionen zum Zweck des Theaters vervollständigte, so gelang es ihm doch bereits in den USA, die Belehrung und Unterhaltung im dramaturgischen Programm seines Theaters miteinander zu verbinden. Die Phase des amerikanischen Exils ist demzufolge von besonderer Bedeutung, schließlich war es ihm endlich gelungen, „das Gefühl, einen lebenslangen Dorn in der Theorie seines Theaters, in den Rahmen seiner allgemein didaktischen Auffassung vom Zweck des Theaters einzuordnen.“¹⁴⁰⁸ Es waren die theoretischen Gedankengänge, von denen Brechts Weiterentwicklung des epischen Theaters geprägt war und die zu einer Veränderung seines Theaterstils führten. Folgt man der Ansicht von Silvia Volckmann, dann bestimmte der „Gedanke der Veränderung [...] die gesamte Theaterarbeit Brechts“¹⁴⁰⁹ in den USA. Doch Brechts exilspezifische Dramaturgie zeichnet aus, dass sie im Gegensatz zu den ersten marxistischen Theaterstücken sowie den in der DDR verfassten Werken „nicht den direkten Aufruf zur revolutionären Gewalt“¹⁴¹⁰ enthält. Vordergründig konzentrierte er sich in den USA auf eine kritische Aufarbeitung der Kriegsentwicklung in Europa und um das Interesse der Amerikaner zu erhalten, wählte er für die Umsetzung unterschiedliche Formen aus. So wandte er sich in der Zeit des amerikanischen Exil dem Musical und unterschiedlichen Filmprojekten zu. Brecht erkannte in den USA, dass der Film die Möglichkeit einer Weiterentwicklung von epischen Gestaltungsmitteln bedeutet. Die Signifikanz des Films als Kunstkonzept der Moderne wurde nicht nur von Brecht, sondern auch von weiteren Dramaturgen erkannt. So wollte Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold (1874-1940) die Theaterbühne „kinofizieren“ und auch Piscator bezog den Film in seine Bühneninszenierung mit ein.¹⁴¹¹ Doch für Brecht waren es die „epischen, gestischen“ Gestaltungselemente und die „Montageelemente“, die in besonderer Weise seine Faszination für den Film auslösten.¹⁴¹² Doch während Brecht in den frühen 30er Jahren des 20. Jahrhunderts lediglich an dem Film *Kuhle Wampe* mitarbeitet, so sind für die Zeit des amerikanischen Exils 20 Filmprojekte überliefert,

¹⁴⁰⁸ Ebd., S. 152.

¹⁴⁰⁹ Volckmann, Silvia: Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie, S. 442.

¹⁴¹⁰ Ebd.

¹⁴¹¹ Vgl. Lang, Joachim: Episches Theater als Film, S. 27.

¹⁴¹² Vgl. ebd., S. 28.



die Brecht verfasst hat.¹⁴¹³ Ein Großteil der Entwürfe hat Brecht zu Beginn seiner amerikanischen Exilzeit niedergeschrieben und dabei stets hervorgehoben, dass es sich bei seinen Filmgeschichten nicht um eine kommerzielle Bearbeitung „des themas boy meets girl“¹⁴¹⁴ handelt. Stattdessen lassen seine Entwürfe erkennen, dass es ihm um eine sozialkritische Aufarbeitung der gesellschaftlichen Zustände in den USA ging, die Brecht u.a. in dem Filmexposé *On the eve of their marriage* (1941/42) und *Valse triste* (1941/42) beschreibt. Doch das Besondere an seinen Filmentwürfen war, dass Brecht den amerikanischen Kinobesuchern die Auswirkungen des Zweiten Krieges auf die europäische Bevölkerung verdeutlichen wollte. So schrieb er eine für das amerikanische Kino bestimmte Filmgeschichte mit dem Titel *The Children's Crusade* (1941). Geschildert wird in dem Entwurf ein nach New England verschlepptes Emigranten-

¹⁴¹³ Vgl. Brecht, Bertolt: *On the eve of their marriage*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 17-20 und Brecht, Bertolt: *Valse triste*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 20-22, Brecht, Bertolt: *Rich man's friend*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 23-26, Brecht, Bertolt: *The Children's Crusade*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 26-30 sowie Brecht, Bertolt: *The King's Bread*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 30-39, Brecht, Bertolt: *Bermuda Troubles*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 40-46, Brecht, Bertolt: *Uncle Sam's Property*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 47-48, Brecht, Bertolt: *Boy meets Girl, so what?* In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 49, Brecht, Bertolt: *Geld ist teuer*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 50-51, Brecht, Bertolt: *Das Experiment*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 55-57, Brecht, Bertolt: *The Dog with the bad Name*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 57, Brecht, Bertolt: *History of J*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 58-59, Brecht, Bertolt: *Caesars letzte Tage*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 62-79, Brecht, Bertolt: *Silent Witness*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 97-120, Brecht, Bertolt: *The Goddess of Victory*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 120-140, Brecht, Bertolt: *Die Frau des Richters*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 140-142, Brecht, Bertolt: *Lady Macbeth of the Yards*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 143-162, Brecht, Bertolt: *Der Mantel*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 165-180, Brecht, Bertolt: *Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ in einer neuen Version*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 180-184, Brecht, Bertolt: *Der große Clown Emaël*. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 184-190.

¹⁴¹⁴ Brecht, Bertolt: *Brief an Karl Korsch* verfasst im November 1941 in Santa Monica.

kind, dass den dortigen Bewohnern über das Schicksal der weiteren Kriegskinder berichtet.¹⁴¹⁵

Brechts Hinwendung zum Film in den USA lässt sich in verschiedene Phasen einteilen. Eine erste Phase, die gekennzeichnet ist von einer intensiven Hinwendung zum Film, zeichnete sich besonders in den Jahren 1941/42 ab. Charakteristisch für diesen frühen Zeitraum ist, dass er fortwährend die aktuelle Kriegsentwicklung aufgriff und so bearbeitete er ein Filmexposé über den Tod des Diktators, den er in *Caesars letzte Tage* (1942) in die römische Geschichte transferiert.¹⁴¹⁶ Zudem lässt das gemeinsam mit Vladimir Pozner (1905-1992) und Salka Viertel ausgearbeitete Filmprojekt zu *Silent Witness* (1944) erkennen, dass Brecht den amerikanischen Kinobesuchern die Befreiung Frankreichs durch die alliierten Truppen in der Normandie verdeutlichen wollte.¹⁴¹⁷

Eine weitere Phase, in der Brecht verstärkt Filmprojekte verfasste, lässt sich im Jahr 1947 erkennen. Doch schrieb er im letzten Jahr seines Exils die Filmgeschichten nicht mehr für die amerikanische Leinwand, sondern bereits für die europäischen Kinogänger. So beabsichtigte Brecht *Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“* in einer neuen *Version* (1947) im Kino zu zeigen, doch lassen seine Entwürfe auch erkennen, dass er weiterhin die kritische Aufarbeitung der Kriegsgeschehnisse nicht aus dem Blick verlor, wie die Filmexposés zu *Der Mantel* (1947) und *Der große Clown Emaël* (1947) erkennen lassen. Trotz umfangreicher Projektideen für die Kinoleinwand gelang es Brecht nur ein einziges Mal mit *Hangmen Also Die* eine Filmgeschichte in den USA zu realisieren. Brechts Hinwendung zum Film im amerikanischen Exil ist vor allem im Kontext der Moderne zu betrachten, denn so wie sich die Technik weiterentwickelt, sollte nach Ansicht von Brecht auch das Theater mit den modernen Entwicklungen Schritt halten und in der Transformation der epischen Gestaltungsmittel auf der Leinwand sah er eine Möglichkeit dazu. Es lässt sich erkennen, dass das Filmschreiben für Brecht zu einem Ableger der Bühnendramatik bzw. ein Experimentierfeld für eine andere dramatische Ausdrucksweise wurde.¹⁴¹⁸

¹⁴¹⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: *The Children's Crusade*, S. 26-30.

¹⁴¹⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: *Caesars letzte Tage*.

¹⁴¹⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: *Silent Witness*.

¹⁴¹⁸ Vgl. Lyon, James K.: *Brecht in America*, S. 82 f.

Aus exilwissenschaftlicher Perspektive betrachtet sind seine Filmprojekte von zentraler Bedeutung – verdeutlichen sie doch eine starke künstlerische Hinwendung zu einem beliebten amerikanischen Medium. Zudem lassen seine Filmentwürfe erkennen, dass er als Handlungsorte oftmals amerikanische Städte wählte, was ja für seine Theaterstücke nur bedingt zutrifft. Betrachtet man seine im amerikanischen Exil entstandenen Theaterstücke, so wählte er lediglich für *The Resistible Rise of Arturo Ui* Amerika als Handlungsort.¹⁴¹⁹ Dennoch lassen diese Befunde erkennen, dass die These, Brecht hätte sich aus Frust gegenüber seinem Gastland widerstrebt, Amerika als Handlungsort in seinen künstlerischen Werken aufzunehmen, nur bedingt zutreffend ist. Es scheint geboten, auf einen Brief von Brecht an Georg Pfanzelt hinzuweisen, in dem er 1946 bemerkt: „Ich habe weiter Stücke geschrieben [...], allerdings nicht mehr über Amerika – das in früheren Stücken von mir nicht schlecht beschrieben ist.“¹⁴²⁰ Dieser Auszug wirft ein anderes Licht auf die Wahl seiner Handlungsorte und lässt erkennen, dass Brecht sich bewusst gegen einen Handlungsort in den USA entschied, da ihm die bisherige Darstellung Amerikas genügte und er der Ansichten war, dass die Schilderungen nicht weiter ergänzt werden sollten. Brecht konzentrierte sich stattdessen auf die theoretische Weiterentwicklung seines Theaterstils und entwickelte in den USA modernes Theater, das von amerikanischen Impulsen stark geprägt wurde.

2. Zur Rezeption des künstlerischen Schaffens in der Phase des amerikanischen Exils

In der deutschen Theatergeschichte hat man den internationalen Einfluss auf das Werk von Bertolt Brecht in erster Linie im Kontext der französischen Postmoderne verortet und dabei außer Acht gelassen, inwiefern sein Theaterschaffen vom amerikanischen Kulturkontakt geprägt wurde.¹⁴²¹ Bereits das amerikanische Theater der frühen 20er Jahre des 20. Jahrhunderts hatte sich nachhaltig auf die künstlerische Entfaltung des vergleichsweise jungen Brecht ausgewirkt und hinterließ Spuren in seinem schöpferischen Schaffen. So verfasste Brecht in der Frühphase seines künstlerischen Wirkens

¹⁴¹⁹ Brecht, Bertolt: *The Resistible Rise of Arturo Ui*.

¹⁴²⁰ Brecht, Bertolt: *Werke. Briefe 2*, S. 384. Bertolt Brecht in einem Brief an Georg Pfanzelt, verfasst im Juni/Juli 1946 in Santa Monica.

¹⁴²¹ Vgl. Knopf, Jan: *Bertolt Brecht*, S. 68.

zahlreiche in Amerika spielende Gedichte und Kurzgeschichten sowie Theaterstücke. Doch war es der amerikanische Kulturkontakt in den Jahren des Exils, der die Weiterentwicklung des Künstlers nachhaltig prägte. Brechts Exilzeit in den USA fiel in eine Zeit, in der sich sozialkritische Theaterstücke einer großen Beliebtheit erfreuten. Bereits ab den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts bildete sich in Folge „der Weltwirtschaftskrise in den USA das bedeutendste sozial engagierte Theater außerhalb der Sowjetunion heraus“¹⁴²². Von Clifford Odets *Waiting for Lefty* (1935)¹⁴²³ und Arthur Miller (1915-2005) *Death of a Salesman* (1949)¹⁴²⁴ wurden die sozialkritischen Bühnenstücke in den USA stark geprägt und ihnen gelang es, die Theaterbesucher fernab des Broadways für gesellschaftliche Problematiken zu begeistern. Es war zudem die Kriegsentwicklung in Europa, auf die das amerikanische Theater reagierte und so standen Werke wie Elmer Riche (1892-1967) *Judgment Day* (1934)¹⁴²⁵, das den Reichstagsbrandprozess schildert oder Samuel Nathaniel Behrmans (1893-1973) *Rain from Heaven* (1934)¹⁴²⁶ über den jüdischen Theaterkritiker Alfred Kerr (1867-1948) sowie Irwin Shaws (1913-1984) *The Gentle People* (1939)¹⁴²⁷ und Lillian Hellmans *Watch on the Rhine* (1941)¹⁴²⁸ auf den Spielplänen der Theater in den USA. Doch das Broadway-Ereignis der Brechtschen Exiljahre bildete Thornton Wilders (1897-1975) *The Skin of Our Teeth* (1942/43)¹⁴²⁹, das einen respektablen Erfolg erzielte und die Weiterentwicklung des epischen Theaters des deutschen Exilanten nachhaltig beeinflusste.¹⁴³⁰ Es waren Thorntons lose Szenenfolge sowie der Kommentator und die Diaprojektionen, die Brecht bewunderte.¹⁴³¹ Daher versagte Brecht dem Theaterstück in einem Interview mit der *New Yorker Staats-Zeitung und Herold* vom 7. März 1943 auch nicht seine Anerkennung.¹⁴³² Brecht zeigte in den Jahren des Exils in den USA eine besondere Aufmerksamkeit für die technischen Neuerung des amerikanischen Theaters und Kinos, die sich wiederum produktiv auf sein eigenes Schaffen auswirk-

¹⁴²² Schäfer, Jürgen: Brecht und Amerika, S. 208.

¹⁴²³ Vgl. Odets, Clifford: *Waiting for Lefty*. New York: Random House 1935.

¹⁴²⁴ Vgl. Miller, Arthur: *Death of a Salesman*. New York: Penguin Books 1998.

¹⁴²⁵ Vgl. Riche, Elmer: *Judgment Day*. In: *Seven Plays*. New York: Viking Press 1950.

¹⁴²⁶ Vgl. Behrman, Samuel Nathaniel: *Rain from Heaven*. New York: Random House 1935.

¹⁴²⁷ Vgl. Shaw, Irwin: *The Gentle People*. New York: Random House 1939.

¹⁴²⁸ Vgl. Hellman, Lillian: *Watch on the Rhine*. New York: Random House 1941.

¹⁴²⁹ Vgl. Wilder, Thornton: *The Skin of our Teeth*. New York: Perennial 2003 (Perennial Classics).

¹⁴³⁰ Vgl. Schäfer, Jürgen: Brecht und Amerika, S. 207.

¹⁴³¹ Ebd.

¹⁴³² Ebd.

ten. So durchlief Brecht in den Jahren des amerikanischen Exils eine Weiterentwicklung und wurde viel stärker als bisher angenommen von der Theaterszene in den USA beeinflusst. Vor diesem Hintergrund scheint es geboten, auf die Ansicht von James K. Lyon zu verweisen, der darauf hinweist, dass Brecht in den USA zum einen seine Theaterideen gedanklich weiterentwickelte und zum anderen seinen Theaterstil in seinem Exilland propagierte.¹⁴³³ Obgleich Brecht in den frühen 30er Jahren des 20. Jahrhunderts seine Werke *Die Dreigroschenoper* und *Die Mutter* aufführen ließ, blieb ihm in dieser Phase seines künstlerischen Schaffens der große Erfolg innerhalb der amerikanischen Theaterszene versagt. Brecht verstand daher seine Exilzeit in den USA als Gelegenheit, um das amerikanische Theater erneut zu erproben. Freilich war es für einen deutschsprachigen Exilanten nicht einfach, eigene Theaterstücke in den USA zu inszenieren, doch trifft die von Reinhold Grimm vorgenommene Behauptung, dass „[d]ie amerikanischen Bühnen [...] sich Brechts Werk vorerst gänzlich [verschlossen]“¹⁴³⁴, nicht zu, da Brecht in den Jahren des Exils insgesamt drei Theaterstücke aufführen konnte, was für einen deutschsprachigen Exilanten in den USA beachtlich ist, wenn man bedenkt, dass ein Großteil der aus Deutschland geflüchteten Kulturschaffenden lediglich für die „Schublade“ produzierte.¹⁴³⁵

Was den Erfolg der Inszenierungen in den USA anbelangt, so herrschen innerhalb der Brecht-Forschung divergierende Ansichten: Während Bruce Cook behauptet „Brecht has never been successful on Broadway“¹⁴³⁶ hebt James K. Lyon in seiner Studie *Bertolt Brecht in America* hervor, dass der Erfolg in den USA erst nach dem Ende seiner Exilzeit einsetzte.¹⁴³⁷ Die erwähnten Thesen sind indes differenziert und vor dem Hintergrund des künstlerischen Akkulturationsprozesses zu betrachten. So wird aus den Theaterkritiken über die Aufführungen Brechts in den Jahren des amerikanischen Exils ersichtlich, dass sein Theaterstil durchaus kritisch begutachtet wurde, doch gelang es ihm, einen kleinen Kreis an intellektuellen Theaterbesuchern für sein künstlerisches Schaffen zu begeistern. So ist die Behauptung von James K. Lyon, dass Brecht am Ende seiner amerikanischen Exilzeit für die New Yorker Theaterwelt noch immer ein unbekannter Dramatiker war, nicht zutreffend, da er durch die Inszenierung und Über-

¹⁴³³ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*.

¹⁴³⁴ Zitiert nach: Schäfer, Jürgen: *Brecht und Amerika*, S. 202.

¹⁴³⁵ Vgl. Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil.

¹⁴³⁶ Cook, Bruce: *Brecht in Exile*, S. 139.

¹⁴³⁷ Vgl. Lyon, James K.: *Bertolt Brecht in America*, S. XI.

setzung seiner Werke eine umfangreiche Rezeption in den USA erfuhr.¹⁴³⁸ Zudem gelang es Brecht, durch seine Mitarbeit am Drehbuch zu *Hangmen Also Die* in den USA ein Massenpublikum zu begeistern, und zum kritischen Nachdenken über die Kriegsgeschehnisse in Europa zu bewegen.¹⁴³⁹ Das große Interesse der amerikanischen Theaterwelt an den Werken von Brecht setzte jedoch kurz nach dem Ende seiner amerikanischen Exilzeit ein und wurde durch die Aufführung des *Galileo* und die Bezugnahme zu einem zeitaktuellen Thema begünstigt. Wie aus den Korrespondenzen der nachfolgenden Jahre, also der Zeit nach seiner Rückkehr aus den USA, ersichtlich wird, erreichten Brecht zahlreiche Angebote für die Aufführung seiner Werke, was für ein reges Interesse seitens der amerikanischen Theaterhäuser schließen lässt.¹⁴⁴⁰ So avancierte Brecht noch zu Lebzeiten in den USA zu einem geschätzten Klassiker und Theoretiker des Theaters, der „im amerikanischen akademischen Unterricht fast ebenso intensiv studiert und zitiert wird“¹⁴⁴¹ wie in seinem Heimatland. Der amerikanische Theaterwissenschaftler Robert Leach reiht ihn in seinem Werk *Makers of Modern Theatre* unter die großen Dramatiker des 20. Jahrhunderts ein und konstatiert, dass sein schöpferisches Wirken sich auf die Formierung des modernen Theaters in den USA nachhaltig ausgewirkt hat.¹⁴⁴² Es ließe sich hinzufügen, dass die von der University of Chicago herausgegebene *Encyclopedia Britannica* dem amerikanischen Dramatiker Eugene O’Neill (1888-1953) nur vier Spalten einräumt, während das Werk von Brecht in sechs Spalten erläutert wird.¹⁴⁴³ Das weitere Wirken Brechts am Berliner Ensemble hat sich einer Einschätzung von J. Chris Westgate zufolge konspirativ auf die amerikanische Theaterszene ausgewirkt, die sein Theatermodell am Broadway aufgriffen und nachahmten.¹⁴⁴⁴ Im 21. Jahrhundert sind die Theaterstücke Brechts vom Broadway nicht mehr wegzudenken und werden mit einer amerikanischen Starbesetzung aufgeführt. So wurde die *Mutter Courage* im Jahr 2006 mit Meryl Streep im Central Park aufgeführt und 2013 wurde eine veränderte Version von Brechts *Baal*

¹⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 141.

¹⁴³⁹ Vgl. Schebera, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“ in Hollywoods Antinazi-Produktion.

¹⁴⁴⁰ Vgl. Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180.

¹⁴⁴¹ Schäfer, Jürgen: *Brecht und Amerika*, S. 201.

¹⁴⁴² Vgl. Leach, Robert: *Makers of modern Theatre. An Introduction*. New York [u.a.]: Routledge 2004.

¹⁴⁴³ Vgl. Schäfer, Jürgen: *Brecht und Amerika*, S. 202.

¹⁴⁴⁴ Vgl. Westgate, J. Chris: *Introduction*, S. XVII.

(1922)¹⁴⁴⁵ mit Ethan Hawke in der Hauptrolle dargeboten.¹⁴⁴⁶ Vor dem Hintergrund einer umfangreichen Rezeption seines Wirkens in den USA, die sich sowohl am Interesse an seinen Werken als auch im Bereich der Forschung erkennen lässt, ist davon auszugehen, dass die amerikanische Exilzeit einen positiven Impetus hinsichtlich des Renommées und der künstlerischen Weiterentwicklung bewirkte und Brecht zu jenen Exilanten gehörte, deren Exil durchaus auch positive Folgen mit sich brachte.

3. Der amerikanische Kulturkontakt im Spätwerk von Brecht

Mit der Rückkehr Brechts aus dem amerikanischen Exil war er zunächst einer unsicheren Zukunft gegenübergestellt und einer Theaterlandschaft ausgesetzt, die sich erst formieren musste. So wird die Schweiz, aus vielfachen Gründen, zur ersten Station nach seiner Rückkehr aus den USA. Gerade in der Schweiz wurde durch die Uraufführungen der drei Exilstücke *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Der gute Mensch von Sezuan* (1941)¹⁴⁴⁷ und *Leben des Galilei* im Schauspielhaus Zürich ein ganz wesentlicher Beitrag dazu geleistet, dass er während seiner Zeit in den USA in Europa präsent blieb und man sich an seinen internationalen Ruf nach dem Krieg wieder erinnerte.¹⁴⁴⁸ So erhielt Brecht trotz bürokratischer Hindernisse zunächst eine Aufenthaltsgenehmigung für die Schweiz, so dass er die ersten Monate nach seiner amerikanischen Exilzeit in Feldmeilen verbringt.¹⁴⁴⁹ Dennoch stand für Brecht fest, dass er wieder in Berlin arbeiten wollte.¹⁴⁵⁰ Dass es schließlich „Ost-Berlin sein würde, war keine Entscheidung Brechts, sondern wurde von den Umständen vorgegeben.“¹⁴⁵¹ Da ihm die Einreiseerlaubnis in die amerikanische Besatzungszone versagt wurde und sich die wichtigen Theaterbühnen der damaligen Zeit, zu denen das Theater am Schiffbau-

¹⁴⁴⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Baal. In: Werke. Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 83-137.

¹⁴⁴⁶ Vgl. Brantley, Ben: Mother, Courage, Grief and Song.

http://theater.nytimes.com/2006/08/22/theater/reviews/22moth.html?_r=0 (Stand 30.07.2013) und Piepenburg, Erik: In Performance. Ethan Hawke and Dana Lyn of *Clive*. <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/02/26/in-performance-ethan-hawke-and-dana-lyn-of-clive/?ref=ethanhawke> (Stand 30.07.2013).

¹⁴⁴⁷ Vgl. Brecht, Bertolt: Der gute Mensch von Sezuan. In: Werke. Stücke 6. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 175-281.

¹⁴⁴⁸ Vgl. Knopf, Jan: Bertolt Brecht, S. 59 f.

¹⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 60.

¹⁴⁵⁰ Ebd.

¹⁴⁵¹ Ebd.

damm sowie das Deutsche Theater und die Volksbühne gehörten, im Osten der Stadt befanden, entschied er sich dazu, sich in diesem Bereich niederzulassen.¹⁴⁵²

Doch ist Brecht in Ost-Berlin zunächst Schwierigkeiten ausgesetzt, so dass er sein Theaterkonzept vorerst nicht etablieren kann und die im Exil entstandenen Werke nur verzögert an die Öffentlichkeit gelangen.¹⁴⁵³ So erscheinen bis 1948 in den einschlägigen Journalen der Nachkriegszeit kaum Artikel über Brecht, so dass seine künstlerische Weiterentwicklung nur zögerlich in die Öffentlichkeit gelangt.¹⁴⁵⁴ Die Gründe dafür sind indes vielfältig und hängen u.a. damit zusammen, dass Brecht eine Aufführung der Exilstücke in der Besatzungszone nicht gestattet.¹⁴⁵⁵ So erlangt in dem ersten Jahr nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* eine besondere Bedeutung, weil er die Publikation des Werkes gestattet.¹⁴⁵⁶ Brecht veranlasst, dass das Werk in Buchform erscheint, weil es als „Kette naturalistischer Einakter“¹⁴⁵⁷ verstanden wird und damit ein Bekenntnis gegen die „falsche[] Theorie vom epischen Theater“¹⁴⁵⁸ abliefern soll. Darüber hinaus existieren, trotz der Aufführungen von *Mutter Courage* und *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1941)¹⁴⁵⁹, in den ersten Nachkriegsjahren kaum Textausgaben.¹⁴⁶⁰ Zudem wird in der Öffentlichkeit weiterhin auf die frühen Werke hingewiesen, wie aus verschiedenen Artikeln, die aus Anlass von Brechts 50. Geburtstag von Slátan Dulow und Heinz Lücke sowie Max Schroeder verfasst wurden, hervorgeht.¹⁴⁶¹ Trotz einer verzögerten öffentlichen Präsenz der Exilwerke ist die von der Forschung aufgestellte Behauptung, dass „keine eigentliche ‚dritte Periode‘“¹⁴⁶² von Brecht existiert, differenziert zu betrachten, denn trotz aller Schwierigkeiten gelang ihm eine diskursive Anschließbarkeit an das deutschsprachige Theater der Nachkriegszeit, so dass der Phase nach seiner

¹⁴⁵² Vgl. ebd., S. 61.

¹⁴⁵³ Vgl. Schmidt, Wolf Gerhard: Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2009, S. 177.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Bradley, Laura: Introduction. In: Brecht and the GDR. Politics, Culture, Posterity. Hrsg. v. ders. und Karen Leeder. Rochester: Camden House 2011 (Edinburgh German Yearbook, 5). S. 1-21, hier: S. 3 f.

¹⁴⁵⁵ Vgl. Schmidt, Wolf Gerhard: Zwischen Antimoderne und Postmoderne, S. 177.

¹⁴⁵⁶ Ebd.

¹⁴⁵⁷ Zitiert nach: ebd.

¹⁴⁵⁸ Ebd.

¹⁴⁵⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Werke. Stücke 6. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 283-374.

¹⁴⁶⁰ Vgl. Schmidt, Wolf Gerhard: Zwischen Antimoderne und Postmoderne, S. 177.

¹⁴⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁴⁶² Zitiert nach: ebd., S. 561.

Rückkehr aus dem Exil durchaus eine größere Bedeutung beizumessen ist.¹⁴⁶³ Dennoch sind Brechts Schwierigkeiten, sich an den deutschsprachigen Bühnen zu etablieren, symptomatisch für weitere Exilanten, die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wieder in ihre Heimat zurückkehrten. Auch Piscator, der 1951 aus dem amerikanischen Exil zurückkehrt, folgt keiner Einladung und gesteht: „Niemand hatte mich gerufen, weder die im Westen noch die im Osten“¹⁴⁶⁴. Nach Misserfolgen am Hamburger Schauspielhaus bei seiner ersten Inszenierung ist auch er einer unsicheren Zukunft ausgesetzt und muss in den nachfolgenden Jahren als freier Regisseur in der deutschsprachigen Provinz arbeiten.¹⁴⁶⁵ Es zeigt sich, dass es auch Piscator schwer fällt, einen adäquaten Platz innerhalb der sich formierenden Theaterlandschaft zu finden. Auch seine Idee, eine Art ‚Dramatic Workshop‘ nach amerikanischem Vorbild zu institutionalisieren, an der Gründgens und Sellner sowie Stroux tätig sein sollen, werden ignoriert.¹⁴⁶⁶

Brecht ist es hingegen durch den Aufbau des Berliner Ensembles gelungen, in der deutschsprachigen Theaterlandschaft Fuß zu fassen und an die Erfolge der frühen Jahre anzuknüpfen, so dass seinem Spätwerk durchaus eine besondere Bedeutung zukommt. Die Gründung des Berliner Ensembles gilt als Versuch, die „Trümmer“ der nationalsozialistischen „Schauspielkunst“ zu beseitigen und die Premiere von *Mutter Courage und ihre Kinder* gilt als das einschneidendste Theaterereignis der Nachkriegszeit, da es den Anfang des DDR-Theaters markiert.¹⁴⁶⁷ Dabei war die Inszenierung des Werkes erheblichen Schwierigkeiten ausgesetzt, so dass Brecht und Erich Engel (1891-1966), die gemeinsam die Aufführung leiteten, „über drei Monate [benötigten], bis die Schauspieler einigermaßen über das Arsenal des epischen Theaters verfügten“. Überschattet wurde sein Wirken in der DDR durch kulturpolitische Maßnahmen und so erfolgte auch die Gründung des Berliner Ensembles im April 1949 durch das Zentralkomitee der SED.¹⁴⁶⁸

Während Brecht also im deutschsprachigen Raum erheblichen Schwierigkeiten ausgesetzt ist und sogar ein „Brecht-Boykott“ einsetzt, sich sein schöpferisches Wirken so-

¹⁴⁶³ Vgl. ebd.

¹⁴⁶⁴ Zitiert nach: ebd., S. 146.

¹⁴⁶⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶⁶ Ebd.

¹⁴⁶⁷ Vgl. ebd., S. 178.

¹⁴⁶⁸ Vgl. Knopf, Jan: Bertolt Brecht, S. 62.

mit in beiden Teilen Deutschlands zunächst nicht vollends entfalten konnte, erkannte man im Ausland die Aussagekraft seiner Werke, was dazu führte, dass bedingt durch die Inszenierung der *Mutter Courage und ihre Kinder* in Paris die „révolution brechtienne“ beginnt.¹⁴⁶⁹ Es waren Roland Barthes (1915-1980), Jean-Paul Sartre (1905-1980) und Bernard Dort, die „das epische Theater als *das* zeitgenössische Theater“¹⁴⁷⁰ priesen. Vor allem wurde in Frankreich die Sozialkritik in seinen Werken geschätzt, so dass Brecht im Ausland rasch zu einem bedeutenden deutschen Kulturschaffenden des 20. Jahrhunderts wurde.¹⁴⁷¹

Doch auch in der BRD gehörte er ab „1956 wieder zu den meistgespielten Gegenwartsauteurs“¹⁴⁷². Die im Anschluss einsetzende „Brecht-Welle“ führt dazu, dass in der Bundesrepublik die Bedeutung seines künstlerischen Schaffens neu bewertet wurde und so bezeichnet ihn der Frankfurter Intendant Harry Buckwitz (1904-1987) im Jahr 1957 als „größte[n] Dramatiker und Theaterpraktiker unseres Jahrhunderts“¹⁴⁷³. Dieses Renommee genießt Brecht freilich auch in der Gegenwart – doch waren es die in der amerikanischen Exilzeit verfassten Theaterstücke und dramaturgischen Theaterkonzepte, die dazu beitrugen, dass er aus der Theatergeschichte in Europa und den USA nicht mehr wegzudenken ist. Dabei bildete auch sein Leben im amerikanischen Exil die Vorlage für ein Theaterstück, das unter dem Titel *Die Brecht-Akte* (2000)¹⁴⁷⁴ die Theaterbesucher des Berliner Ensembles begeisterte. Es zeigt sich, dass das Leben und Wirken von Brecht in den Jahren des amerikanischen Exils die deutschen Theaterbühnen bis weit in die Gegenwart hinein beeinflusste.

¹⁴⁶⁹ Vgl. ebd., S. 68.

¹⁴⁷⁰ Ebd.

¹⁴⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁴⁷² Schmidt, Wolf Gerhard: Zwischen Antimoderne und Postmoderne, S. 59.

¹⁴⁷³ Zitiert nach: ebd., S. 180.

¹⁴⁷⁴ Vgl. Tabori, George: *Die Brecht-Akte*. Uraufführung. Berlin: Berliner Ensemble 2000 (Programmheft Berliner Ensemble, 1).



VI. Zusammenfassung

1. Zur theoretischen Weiterentwicklung des Akkulturationsparadigmas

Als im Februar 1933 der deutsche Reichstag brannte, war dies für Bertolt Brecht der Anstoß, die Flucht aus dem Deutschen Reich zu ergreifen. Brecht entschied sich zunächst für das Exil auf europäischem Boden. Bedingt durch den Vormarsch der deutschen Truppen konnte er sich in Europa nicht mehr sicher fühlen und flüchtete im Frühjahr 1941 an den Pazifik. Die kulturelle Vielfalt von Los Angeles war seit geraumer Zeit von Einwanderern geprägt worden, die aus diversen Gründen dorthin gekommen waren. Bei Betrachtung des Stadtwappens von Los Angeles erfährt man viel über die wechselhafte Geschichte dieser Stadt. Das Schloss mit dem Löwen symbolisiert die spanischen Anfänge, Adler und Schlange deuten auf die einstige Zugehörigkeit zu Mexiko hin, der Bär weist auf die nur kurze Zeit währende Unabhängigkeit der kalifornischen Republik hin und das Sternenbanner schließlich repräsentiert Los Angeles als Stadt der Vereinigten Staaten von Amerika. In diesem Stadtwappen nicht integriert sind die deutschen Exilanten, die auch die wechselhafte Geschichte der Stadt prägten. Ein Großteil der deutschen Kulturschaffenden, die in Folge von Gewalt, Vertreibung und anderer Repressalien ihre Heimat verließen und Zuflucht in den USA suchten, waren in dem Exilland zunächst einer sprachlichen und kulturellen Minderheitsituation ausgesetzt. Geprägt von den Erfahrungen in ihren Heimatländern, der politischen Verfolgung und den Erschwernissen der Flucht, kamen sie in die USA in der Hoffnung auf ein friedvolles Leben. In einzelnen Fällen führte der Aufenthalt in Amerika zu einer vorsichtigen Annäherung an das Exilland, aber auch zu einer kompletten Integration. Brecht war also in der Zeit des amerikanischen Exils in Gesellschaft weiterer deutscher Künstler, die an der Westküste eine neue Wahlheimat fanden und war einer der prominentesten Vertreter der deutschsprachigen Exilanten. In der vorliegenden Studie wurden mithilfe des ‚Akkulturationsparadigmas‘ die einzelnen Phasen und Prozesse der Akkulturation sowie die Akkulturationsbedingungen, aber auch der schöpferische Impetus der Exilzeit beleuchtet. Doch während die Exilforschung als theoretische Vorgabe die „soziale, sprachliche, kulturelle und literarische

Integration¹⁴⁷⁵ von Exilanten wählt und auch die Gründe für eine „gescheiterte soziale und kulturelle Integration in eine fremde Gesellschaft“¹⁴⁷⁶ in die Analyse einbezieht, konnte mit der Erweiterung des Akkulturationsparadigmas auf die Kinder von Brecht verdeutlicht werden, dass sich die Prozesse der Akkulturation grundsätzlich von denen der Elterngeneration unterscheiden und die Nachhaltigkeit des Exils sich durch die Einbeziehung der zweiten Generation der Exilanten tiefgründiger erfassen lässt. Auch die zeitliche Ausdehnung des künstlerischen Schaffens von Brecht auf die Zeit nach dem Exil ließ erkennen, dass die Spuren der amerikanischen Exilzeit auch im Spätwerk des Künstlers vorhanden sind, es sich somit anbietet, die schöpferische Beeinflussung nicht nur auf die Zeit des Exils zu beschränken, da sich so die Prozesse des Kulturtransfers und somit die künstlerischen Auswirkungen der Exilzeit tiefgründiger erfassen lassen.

2. Zum gesellschaftlichen Akkulturationsprozess

Die vorliegende Studie hat den Versuch unternommen, die Bereitschaft von Bertolt Brecht zur Akkulturation zu ergründen und dabei wurden auch die gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen des Exillandes einbezogen, was von Seiten der Brecht-Forschung bislang nur ansatzweise erfolgte. Durch die Auswertung von Brechts privaten Aufzeichnungen, zu denen vordergründig seine Briefe und seine Eintragungen in sein *Arbeitsjournal* gehören, konnte aufgezeigt werden, dass der Künstler zwar zu Beginn seiner amerikanischen Exilzeit über die neue Situation in den USA klagte und in vielfacher Hinsicht die gesellschaftlichen Bedingungen des Gastlandes ablehnte, sich allerdings im Verlauf der Exilzeit auch Prozesse der Akkulturation abzeichneten. Daher bestanden seine persönlichen Kontakte sowohl aus deutschen als auch aus amerikanischen Bekanntschaften, so dass die vielfach vorgenommene Behauptung einer gesellschaftlichen Abriegelung in den USA nicht länger tragbar ist. Überdies führte sein Engagement im Bereich der antifaschistischen Aufklärungsarbeit dazu, dass er beruflich und privat mit Amerikanern in Kontakt trat und ihnen öffentlichkeitswirksam seine Erkenntnisse über die politische Entwicklung des Nationalsozi-

¹⁴⁷⁵ Becker, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil, S. 245.

¹⁴⁷⁶ Ebd., S. 248.

alismus verdeutlichte. Aus diesem Grund passte er sich in vielfacher Hinsicht den gesellschaftlichen Bedingungen seines Gastlandes an und vermittelte den Amerikanern ein Bild von einem anderen Deutschland, wodurch er zugleich die Theorien von Van-sittart und Emil Ludwig widerlegte.

Doch die Prozesse der Akkulturation wurden erschwert durch staatliche Verordnungen und daher wurden die deutschsprachigen Exilanten nach dem Überfall auf Pearl Harbour als feindliche Ausländer angesehen und vom FBI sowie weiteren amerikanischen Geheimdiensten beschattet. Alexander Stephan konkretisiert diese Observierung der deutschen Exilanten durch amerikanische Behörden in seiner Studie *Im Visier des FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste*, aus der auch wichtige Aspekte für die vorliegende Arbeit entnommen wurden.¹⁴⁷⁷

Auch nach der Beendigung des Zweiten Weltkrieges entwickelte sich in den USA ein starker Antikommunismus, der im McCarthyism und in den Verhören des Kongressausschusses für unamerikanische Betätigungen seinen Höhepunkt erreichte – ein Kapitel in der Brecht-Forschung, das in vielen bisher erschienenen Arbeiten aufgegriffen wurde und dadurch wichtige Anhaltspunkte für die vorliegende Studie bot. Denn Brecht wurde während seiner amerikanischen Exilzeit beschuldigt, pro-kommunistische Inhalte in *Hangmen Also Die* verbreitet zu haben. Obgleich Brecht von dem Vorwurf freigesprochen wurde, observierten ihn die amerikanischen Geheimdienste weiterhin: Aus den Akten verschwand sein Name trotz seiner Rückkehr nicht, selbst nachdem seine Security Index Card im Januar 1949 endgültig gelöscht worden war.

3. Zum künstlerischen Akkulturationsprozess und Kulturtransfer

Die Exilforschung hat mit Hilfe des Akkulturationsparadigmas theoretische Ansätze erarbeitet, mit deren Hilfe sich Akkulturationsprozesse erfassen lassen. Weit verbreitet ist die Auffassung, den Prozess der Akkulturation auf die Exilzeit zu beschränken. Die Ausdehnung des Akkulturationsparadigmas auf das Spätwerk von Brecht, die im künstlerischen Bereich vor allem in Kapitel 5 erfolgte, offenbarte die Komplexität und die künstlerische Beeinflussung der amerikanischen Exilzeit, die durch die Beschrän-

¹⁴⁷⁷ Vgl. Stephan, Alexander: *Im Visier des FBI*.

kung des Akkulturationsparadigmas auf die Phase des Exils verdeckt geblieben wäre. Die Diversität der kulturellen Akkulturation und der damit verbundene Kulturtransfer im Bereich des Theaterwesens sind somit wichtige Resultate der Untersuchung. Dennoch kann sich das Ergebnis der Studie nicht daran erschöpfen, denn das Zusammenspiel von gesellschaftlichen und kulturellen Akkulturationsprozessen bringt die Komplexität der amerikanischen Exilzeit von Brecht tiefgründig zum Ausdruck. So war es nicht nur die Verarbeitung und Annahme von kulturellen Impulsen aus der amerikanischen Theaterszene, die einen Schritt in Richtung Akkulturation erkennen lassen, sondern auch die Bereitschaft von Brecht, im künstlerischen Bereich seine Werke übersetzen zu lassen und sich mit den Theaterstücken den gesellschaftlichen Begebenheiten in den USA anzupassen. Die künstlerische Anpassung an die Gepflogenheiten der amerikanischen Theaterszene war Ausgangspunkt der Untersuchung und bildete die Hypothese, dass die kulturellen Impulse auch das Spätwerk von Brecht nachhaltig prägten und zudem vielfältige Spuren auf das deutschsprachige Theater der Nachkriegszeit hinterließen. Um diese Hypothese entsprechend zu belegen, wurden die in den USA ausgearbeiteten Theaterstücke und Filmprojekte analysiert. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die künstlerische Akkulturation überaus komplex war und die amerikanischen Impulse unterschiedliche Dynamiken entfalteten. Darüber hinaus konnte aufgezeigt werden, dass sich der amerikanisch-deutsche Kulturtransfer fruchtbar auf die weitere Entwicklung der deutschsprachigen Theatergeschichte auswirkte, die sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Deutschland ja neu formieren musste. Es konnte somit verdeutlicht werden, dass die amerikanische Exilzeit von Brecht nicht nur künstlerische Spuren im Œuvre des Künstlers hinterließ, sondern zugleich auch mit seiner Rückkehr nach Deutschland die deutschsprachige Theaterszene beeinflusste. Aus dieser Perspektive betrachtet, lassen sich die kulturellen Folgen der amerikanischen Exilzeit erst in ihrer Komplexität durch die zeitliche Ausdehnung des Akkulturationsparadigmas auf die Phase nach dem Exil erfassen und somit auch der damit stattgefundenene Kulturtransfer besser ergründen.

4. Zur Neuverortung der amerikanischen Exilzeit innerhalb der Brecht-Forschung

Die unterschiedlichen Prozesse der Akkulturation und die Bereitschaft von Bertolt Brecht, sich als Künstler in den USA zu etablieren, haben sichtbar gemacht, dass die von Seiten der Brecht-Forschung vormals vorgenommene Behauptung einer gänzlichen Abriegelung Brechts vom Kulturschaffen in den USA nur noch bedingt zutreffend ist. Zwar äußerte Brecht zu Beginn der amerikanischen Exilzeit in seinen privaten Aufzeichnungen vermehrt Klagen über das Gastland, doch zeichnete sich im Verlauf seines Aufenthaltes in den USA ein allmählicher Prozess der Akkulturation ab, wenngleich der Künstler auch nicht von der Vorstellung geleitet war, sich dauerhaft in Amerika anzusiedeln. So war Brecht darum bemüht, die Entstehung des Nationalsozialismus und die Auswirkungen der Kriegsgeschehnisse zu verdeutlichen und ließ auch seine Theaterstücke in die Sprache seines Gastlandes übersetzen. Darüber hinaus transferierte er die damaligen zeitgeschichtlichen Entwicklungen auf die amerikanische Leinwand und entwarf Theaterstücke, in denen er sich dem zeitgenössischen Publikumsgeschmack der Amerikaner anpasste, so dass damit ein zentraler Schritt zur künstlerischen Akkulturation vollzogen wurde. Doch auch seine Bemühungen, auf Kundgebungen einen Beitrag zum Ende des Nationalsozialismus in Deutschland zu leisten, waren geprägt von vielfältigen Bemühungen, sich in den USA gesellschaftlich zu integrieren. Dennoch müssen auch die aus den Untersuchungen gewonnenen Erkenntnisse differenziert betrachtet werden und daher ist auch anzumerken, dass Brecht keineswegs von Beginn an um eine künstlerische und gesellschaftliche Akkulturation in den USA bemüht war, sich allerdings schrittweise eine veränderte Einstellung gegenüber dem Gastland abzeichnete. Somit konnte sichtbar gemacht werden, dass der Prozess der Akkulturation langwierig ist und sich aus unterschiedlichen Phasen zusammensetzt, daher auch nach dem Ende der Exilzeit noch nicht abgeschlossen ist. Aus dieser Perspektive betrachtet haben die Untersuchungen und Auswertungen von neuen Dokumenten verdeutlicht, dass die amerikanische Exilzeit von Bertolt Brecht von verschiedenen künstlerischen und gesellschaftlichen Akkulturationsprozessen geprägt war, die sich zeitlich unterschiedlich gestalteten und eine Neuverortung dieser Schaffensphase unabdingbar ist.



VII. Literaturverzeichnis

1. Archivquellen

1.1 Bertolt Brecht Archiv

- BRECHT, Bertolt: Hangmen Also Die. Final Shooting Script. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv 2183. S. 1-237.
- BRECHT, Bertolt: The Children's Crusade. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv 1156. S. 19-21.
- ROBESON, Paul: Einladung an Brecht. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv 1185.
- SCHNITZLER, Henry: Telegramm an Brecht. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv 1185.
- WEIGEL, Helene: Brief an Ernst Busch aus Hollywood. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv Ko 9728.
- WEIGEL, Helene: Brief an Karin Michaelis aus Santa Monica. Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv Ko 9706.

1.2 Houghton Library Harvard-Universität

- BRECHT, Barbara: Schreiben an Ferdinand Reyher 1947-1948. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (37-46).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Ferdinand Reyher. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (26-36).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Ferdinand Reyher verfasst am 21. Mai 1949. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (26-36).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Ferdinand Reyher. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (110).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im Januar 1934 in Dänemark. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (1).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im September 1941 in Santa Monica. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (2).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im November 1941 in Santa Monica. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (3).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst im Oktober 1942 in Santa Monica. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (4).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (6).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (9).



- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch verfasst in Hollywood. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (10).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (12).
- BRECHT, Bertolt: Brief an Karl Korsch. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (14).
- BRECHT, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1940. Houghton Library Harvard University: MS Ger 151.1.
- BRECHT, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 20. Juni 1942. Houghton Library Harvard University: MS Ger 151.1.
- BRECHT, Bertolt: Eintrag in das Tagebuch am 2. August 1943. Houghton Library Harvard University: MS Ger 151.1.
- KORSCH, Karl: Brief an Bertolt Brecht aus Boston verfasst am 12. Mai 1948. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (17).
- REYHER, Ferdinand: Brief an Bertolt Brecht vom 15. August 1946. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (83-90).
- REYHER, Ferdinand: Brief an die League of American Writers. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (109).
- WEIGEL, Helene: Brief an Ferdinand Reyher verfasst am 10. Januar 1950. In: Bertolt Brecht Papers. Houghton Library Harvard University: MS Am Ger 180 (100-108).
- WEIGEL, Helene: Brief an Karl Korsch verfasst am 20. April 1945. In: Bertolt Brecht Correspondence with Karl Korsch. Houghton Library Harvard University: MS Ger 130 (18).

1.3 Feuchtwanger Memorial Library

- BRECHT, Bertolt: Brief an Lion Feuchtwanger verfasst im Mai 1937. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-1.
- BRECHT, Stefan: Brief an Lion Feuchtwanger aus Paris. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-11.
- FEUCHTWANGER, Lion: Brief an Bertolt Brecht verfasst am 13. Januar 1941. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-1.
- FEUCHTWANGER, Lion: Brief an Bertolt Brecht verfasst am 18. Mai 1941. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-1.
- FEUCHTWANGER, Lion: Brief an Bertolt Brecht verfasst am 20. November 1947. Feuchtwanger Memorial Library: LF C 16-1.
- HAUPTMANN, Elisabeth: Brief an Lion Feuchtwanger verfasst am 30. Juni 1944. Feuchtwanger Memorial Library: C2a-4.
- HAUPTMANN, Elisabeth: Brief an Lion Feuchtwanger verfasst am 8. Juli 1944. Feuchtwanger Memorial Library: C2a-4.

2. Primärliteratur

- ANDERS, Günther: Die Schrift an der Wand. In: Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Texte und Dokumente. Hrsg. v. Michael Winkler. Stuttgart: Reclam 1977 (Universal-Bibliothek, 9865). S. 411-416.
- AUFRICHT, Ernst-Josef: Erzähle, damit du dein Recht erweist. Berlin: Propyläen Verlag 1966.
- BAUDELAIRE, Charles: Tableaux Parisiens. Übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963 (Edition Suhrkamp, 34).
- BEHRMAN, Samuel Nathaniel: Rain from Heaven. New York: Random House 1935.
- BENJAMIN, Walter: Berliner Chronik. Mit einem Nachwort von Gershom Scholem. Erste Aufl. d. rev. Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (Edition Suhrkamp, 251).
- BERLAU, Ruth: Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Bunge. Darmstadt: Luchterhand 1985.
- BRECHT, Bertolt: Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zehn Jahre lang zu züchtigen. In: Werke. Gedichte 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 90-91.
- BRECHT, Bertolt: An die Nachgeborenen. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 85-87.
- BRECHT, Bertolt: Anrede an den Kongressausschuss für unamerikanische Betätigungen in Washington 1947. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 59-61.
- BRECHT, Bertolt: Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei. In: Bertolt Brecht. Werke. Schriften 5. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1994. S. 7-70.
- BRECHT, Bertolt: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. In: Werke. Stücke 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 333-392.
- BRECHT, Bertolt: Aus dem Lesebuch für Städtebewohner. In: Werke. Gedichte 1. Bearbeitet von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 155-176.
- BRECHT, Bertolt: Baal. In: Werke. Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 83-137.
- BRECHT, Bertolt: Bermuda Troubles. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 40-46.
- BRECHT, Bertolt: Bericht über die Stellung der Deutschen im Exil. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 32-33.



- BRECHT, Bertolt: Beschreibung des Spiels der H.W. In: Werke. Gedichte 4. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 372.
- BRECHT, Bertolt: Brief des Dialektikers an die Schauspielerin Weigel, eine Änderung ihrer Spielweise betreffend. In: Werke. Gedichte 4. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 389.
- BRECHT, Bertolt: Boy meets Girl, so what? In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 49.
- BRECHT, Bertolt: Caesars letzte Tage. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 62-79.
- BRECHT, Bertolt: Das andere Deutschland. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 30-31.
- BRECHT, Bertolt: Das Experiment. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 55-57.
- BRECHT, Bertolt: Der Aufstieg des Arturo Ui. In: Werke. Stücke 7. Bearbeitet von Michael Voges. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1991. S. 7-115.
- BRECHT, Bertolt: Der Brotladen. In: Werke. Stücke 10. Teil 1. Bearbeitet von Günter Glaeser. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 565-659.
- BRECHT, Bertolt: Der Flug der Lindberghs. In: Werke. Stücke 3. Bearbeitet von Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 7-24.
- BRECHT, Bertolt: Der gute Mensch von Sezuan. In: Werke. Stücke 6. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 175-281.
- BRECHT, Bertolt: Deutschland, du Blondes, Bleiches. In: Werke. Gedichte 3. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag. S. 171-172.
- BRECHT, Bertolt: Die amerikanische Umgangssprache. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 44-46.
- BRECHT, Bertolt: Die Antigone des Sophokles. In: Werke. Stücke 8. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 193-242.
- BRECHT, Bertolt: Die Dialektik auf dem Theater. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 386-413.
- BRECHT, Bertolt: Die dialektische Dramatik. In: Werke. Schriften 1. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 431-443.
- BRECHT, Bertolt: Die Dreigroschenoper. In: Werke. Stücke 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 229-322.
- BRECHT, Bertolt: Die Frau des Richters. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 140-142.

- BRECHT, Bertolt: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. In: Werke. Stücke 3. Bearbeitet von Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 127-234.
- BRECHT, Bertolt: Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar. In: Werke. Prosa 2. Bearbeitet von Wolfgang Jeske. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 163-390.
- BRECHT, Bertolt: Die Gewehre der Frau Carrar. In: Werke. Stücke 4. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 305-337.
- BRECHT, Bertolt: Die Maßnahme. In: Werke. Stücke 3. Hrsg. v. Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 99-125.
- BRECHT, Bertolt: Die Mutter. In: Werke. Stücke 3. Hrsg. v. Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 261-324.
- BRECHT, Bertolt: Die Requisiten der Weigel. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 330-331.
- BRECHT, Bertolt: Die Rundköpfe und die Spitzköpfe. In: Werke. Stücke 4. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin: Aufbau-Verlag 1988. S. 147-263.
- BRECHT, Bertolt: Der Dreigroschenprozeß. In: Werke. Schriften 1. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 448-514.
- BRECHT, Bertolt: Der Faschismus. In: Werke. Schriften 1. Bearbeitet von Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 284.
- BRECHT, Bertolt: Der große Clown Emaël. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 184-190.
- BRECHT, Bertolt: Der kaukasische Kreidekreis. In: Werke. Stücke 8. Bearbeitet v. Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1992. S. 7-92.
- BRECHT, Bertolt: Der Mantel. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 165-180.
- BRECHT, Bertolt: Flüchtlingsgespräche. In: Werke. Prosa 3. Bearbeitet von Jan Kopf unter Mitarbeit von Michael Duchardt, Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1995. S. 195-327.
- BRECHT, Bertolt: Furcht und Elend des Dritten Reiches. New York: Aurora 1945.
- BRECHT, Bertolt: Galileo. In: Werke. Stücke 5. Bearbeitet von Bärbel Schrader und Günther Klotz. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 117-186.
- BRECHT, Bertolt: Gedichte im Exil. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 117-125.
- BRECHT, Bertolt: Geld ist teuer. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 50-51.
- BRECHT, Bertolt: Hauspostille. In: Werke. Gedichte 1. Bearbeitet von Jan Knopf und Gabriele Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 37-120.
- BRECHT, Bertolt: Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Werke. Stücke 6. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 283-374.



- BRECHT, Bertolt: History of J. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 58-59.
- BRECHT, Bertolt: Hollywoodelegien. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 113-116.
- BRECHT, Bertolt: Im Dickicht der Städte. In: Werke. Stücke 1. Bearbeitet von Hermann Kähler. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 437-497.
- BRECHT, Bertolt: Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden? Ein schriftlicher Diskussionsbeitrag zu den „Darmstädter Gesprächen“ über das Theater. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 340-341.
- BRECHT, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 65-97.
- BRECHT, Bertolt: Kleines Privatissimum für meinen Freund Max Gorelik. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 37-39.
- BRECHT, Bertolt: Kriegsfibel. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 127-283.
- BRECHT, Bertolt: Lady Macbeth of the Yards. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 143-162.
- BRECHT, Bertolt: Landschaft des Exils. In: Bertolt Brecht. Broadway – the hard way. Sein Exil in den USA 1941-1947. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Edition Suhrkamp, 1835). S. 21.
- BRECHT, Bertolt: Leben des Galilei. In: Werke. Stücke 5. Bearbeitet v. Bärbel Schraeder und Günther Klotz. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 187-289.
- BRECHT, Bertolt: Leben Eduards des Zweiten von England. In: Werke. Stücke 2. Bearbeitet von Jürgen Schebera. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 7-91.
- BRECHT, Bertolt: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 32-34.
- BRECHT, Bertolt: Lied einer deutschen Mutter. In: Werke. Gedichte 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 80.
- BRECHT, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder. In: Werke. Stücke 6. Bearbeitet von Klaus-Detlef Müller. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1989. S. 7-86.
- BRECHT, Bertolt: Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ in einer neuen Version. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 180-184.
- BRECHT, Bertolt: On the eve of their marriage. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 17-20.



- BRECHT, Bertolt: Über Filmmusik. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 10-20.
- BRECHT, Bertolt: Uncle Sam's Property. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 47-48.
- BRECHT, Bertolt: Und was bekam des Soldaten Weib? In: Werke. Gedichte 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 71-72.
- BRECHT, Bertolt: Valse triste. In: Werke. Prosa 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Michael Duchardt unter Mitarbeit von Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1997. S. 20-22.
- BRECHT, Bertolt: Verbot der Theaterkritik. In: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988. S. 79-80.
- BRECHT, Bertolt: Vom epischen zum dialektischen Theater I. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 299.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Briefe 1. Bearbeitet von Günter Glaeser unter Mitarbeit von Wolfgang Jeske und Paul-Gerhard Wenzlaff. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1998.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Briefe 2. Bearbeitet von Günter Glaeser unter Mitarbeit von Wolfgang Jeske und Paul-Gerhard Wenzlaff. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1998.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Gedichte 2. Bearbeitet von Jan Knopf. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Gedichte 5. Bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Journale 1. Bearbeitet von Marianne Conrad und Werner Hecht unter Mitarbeit von Herta Ramthun. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1994.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Journale 2. Bearbeitet von Werner Hecht. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1995.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Prosa 3. Bearbeitet von Jan Kopf unter Mitarbeit von Michael Duchardt, Ute Liebig und Brigitte Bergheim. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Stücke 4. Bearbeitet von Johanna Rosenberg und Manfred Nössig. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Stücke 5. Hrsg. v. Bärbel Schrader und Günther Klotz. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1988.
- BRECHT, Bertolt: Werke. Stücke 7. Bearbeitet von Michael Voges. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1991.
- BRECHT, Bertolt: Wo ich wohne. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 48-51.
- BRECHT, Bertolt: Zur Erklärung der 26 Vereinigten Nationen. In: Werke. Schriften 3. Bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar



- Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1993. S. 7-9.
- BRECHT-SCHALL, Barbara: Im Gespräch mit Werner Hecht, Joachim Lang, Martin Linzer, James K. Lyon, Ingeborg Pietzsch, Giuseppe de Siatì. 1978 bis 2000. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- BRECHT, Stefan: Gedichte. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1981.
- BRECHT, Stefan: Poems. San Francisco: City Lights Books 1978 (Pocket poets series, 36).
- BRECHT, Bertolt/WEIGEL, Helene: „ich lerne: gläser + tassen spülen“. Briefe 1923-1956. Hrsg. v. Erdmut Wizisla. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2012.
- BÜCHNER, Georg: Woyzeck. Nach der Ed. von Thomas Michael Mayer. Hrsg. v. Burghard Dedner. Stuttgart: Reclam 2008 (Universal-Bibliothek, 18007).
- BURNETT, William Riley: Little Caesar. New York: Dial Press 1929.
- COLE, Lester: Hollywood Red. The Autobiography of Lester Cole. Palo Alto: Ramparts Press 1981.
- GRAF, Oskar Maria: Die Flucht ins Mittelmäßige. In: Werkausgabe. Band 8. Hrsg. v. Wilfried F. Schoeller. München [u.a.]: List 1994.
- HAŠEK, Jaroslav: Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges. Berlin: Dietz 1953.
- HAUPTMANN, Gerhart: Die Ratten. Hrsg. v. Werner Bellmann. Stuttgart: Reclam 1990 (Universal-Bibliothek; Erläuterungen und Dokumente, 8187).
- HELLMAN, Lillian: Watch on the Rhine. New York: Random House 1941.
- HEYM, Georg: Umbra Vitae. Nachgelassene Gedichte. Hrsg. v. Ernst Ludwig Kirchner. Stuttgart: Reclam 2009.
- KAFKA, Franz: Der Prozeß. Mit einer Nachbemerkung von Klaus Hermsdorf. Berlin: Aufbau-Taschenbuch 2008 (Aufbau-Taschenbücher, 6103).
- KANTOROWICZ, Alfred: Exil in Frankreich. Merkwürdigkeiten und Denkwürdigkeiten. Bremen: Schünemann 1971 (Geschichte im Buch).
- KLEIST, Heinrich von: Penthesilea. Hrsg. v. Ulrich Port. Stuttgart: Reclam 2012 (Reclams Universal-Bibliothek, 18968).
- LUDWIG, Emil: The Germans. London: Hamilton 1942.
- MANN, Katia: Meine ungeschriebenen Memoiren. Hrsg. v. Elisabeth Plessen und Michael Mann. 2. Aufl. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1977.
- MANN, Klaus (Hrsg.): Decision. A Review of Free Culture. New York: Decision Inc. 1941-1942.
- MANN, Thomas: Briefe 1937-1947. Hrsg. v. Erika Mann. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1963.
- MANN, Thomas: Deutsche Hörer! Fünfundzwanzig Radiosendungen nach Deutschland. Hrsg. v. Eike Middell. Leipzig: Insel-Verlag 1970.
- MANN, Thomas: Deutsche Hörer! Radiosendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940-1945. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2004 (Fischer-Taschenbücher, 5003).
- MARCUSE, Ludwig: Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie. Zürich: Diogenes 1975 (Diogenes Taschenbuch, 20192).
- MILLER, Arthur: Death of a Salesman. New York: Penguin Books 1998.
- ODETS, Clifford: Waiting for Lefty. New York: Random House 1935.

- PASLEY, Fred D.: Al Capone. The Biography of a Self-made Man. London: Faber&Faber 1931.
- POZNER, Vladimir: Vladimir Pozner erinnert sich. Aus dem Französischen von Stephan Hermlin und Eva Schewe. 2. Aufl., erw. Ausg. Berlin: Verlag Volk und Welt 1990.
- REMARQUE, Erich Maria: Die Nacht von Lissabon. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1986 (bb, 571).
- RICHE, Elmer: Judgment Day. In: Seven Plays. New York: Viking Press 1950.
- SAHL, Hans: „Und doch ...“. Essays und Kritiken aus zwei Kontinenten. Hrsg. v. Klaus Blanc. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag 1991 (Sammlung Luchterhand, 980).
- SAHL, Hans: Zur Übersetzung von Theaterstücken. In: Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965. Hrsg. v. Rolf Italiaander. Frankfurt am Main [u.a.]: Athenäum Verlag 1965. S. 104- 105.
- SEGHERS, Anna: Frauen und Kinder in der Emigration. In: Anna Seghers-Wieland Herzfelde. Ein Briefwechsel 1939-1946. Berlin [u.a.] Aufbau-Verlag 1985. S. 112-126.
- SHAW, Irwin: The Gentle People. New York: Random House 1939.
- TABORI, George: Die Brecht-Akte. Uraufführung. Berlin: Berliner Ensemble 2000 (Programmheft Berliner Ensemble, 1).
- VANSITTART, Robert G.: Lessons of my life. New York: Knopf 1943.
- VIERTEL, Salka: Das unbelehrbare Herz. Ein Leben mit Stars und Dichtern des 20. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von Carl Zuckmayer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987 (rororo, 12102).
- WEIGEL, Helene: Vorbereitung für Berlin. Helene Weigel im Gespräch mit Werner Hecht. In: Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR (3) 1986. S. 8-9.
- WERFEL, Franz: Die wahre Geschichte vom wiederhergestellten Kreuz. Los Angeles: Pazifische Presse 1942.
- WILDER, Thornton: The Skin of our Teeth. New York: Perennial 2003 (Perennial Classics).

3. Sekundärliteratur

- ABOU-ESBER, Ali: Theorie und Praxis politischen Theaters im Spätwerk Bertolt Brechts. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 1995 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 1 Deutsche Sprache und Literatur, 1525).
- ALBRECHT, Renate/SCHÜBLER, Werner: Paul Tillich. Sein Leben. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 1993.
- ASPER, Helmut G.: Hollywood – Hölle oder Paradies? Legende und Realität der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Exilanten in der amerikanischen Filmindustrie. In: Exilforschung (10) 1992. S. 187-200.
- BARBIAN, Jan-Pieter: Die Beherrschung der Musen. Kulturpolitik im Dritten Reich. In: Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Hrsg. v. Hans Sarkowicz. Frankfurt am Main [u.a.]: Insel Verlag 2004. S. 40-74.

- BARBIAN, Jan-Pieter: Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarb. und aktualisierte Ausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995.
- BAHR, Ehrhard: Brechts episches Theater als Exiltheater. In: Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. v. Alexander Stephan und Hans Wagener. Bonn: Bouvier Verlag 1985 (Studien zur Literatur der Moderne, 13). S. 109-122.
- BARTON, Brian: Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler 1987 (Sammlung Metzler; Realien zur Literatur, 232).
- BECKER, Sabina/KRAUSE, Robert (Hrsg.): Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. dens. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010.
- BECKER, Sabina/KRAUSE, Robert: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. dens. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010. S. 1-16.
- BECKER, Sabina: „Weg ohne Rückkehr“ – Zur Akkulturation deutschsprachiger Autoren im Exil. In: Nationalsozialismus und Exil 1933-1945. Hrsg. v. Wilhelm Haefs. München [u.a.]: Hanser 2009 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 9). S. 245-265.
- BECKER, Sabina: Zwischen Akkulturation und Enkulturation. Anmerkungen zu einem vernachlässigten Autorinentypus: Jenny Aloni und Ilse Losa. In: Exilforschung (13) 1995. S. 114-136.
- BEDÜRFTIG, Friedemann: Nationalkomitee Freies Deutschland. In: Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg. Das Lexikon. Hrsg. v. dems. München [u.a.]: Piper 2002. S. 339.
- BEIßNER, Friedrich: Geschichte der deutschen Elegie. 3. Aufl. Berlin: de Gruyter 1965 (Grundriss der germanistischen Philologie, 14).
- BENJAMIN, Walter: Brechts Einakter. Zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. In: Lesezeichen. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Hrsg. v. Gerhard Seidel. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1970 (Reclams Universal-Bibliothek, 476). S. 291-295.
- BENJAMIN, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1843). S. 111-123.
- BENJAMIN, Walter: Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht. In: Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater. Hrsg. v. Theo Buck. 2. Aufl. Stuttgart: Klett 1983 (Literaturwissenschaft- Gesellschaftswissenschaft, 41). S. 8-23.
- BENTLEY, Eric: Erinnerungen an Brecht. Deutsch von Petra Schreyer. Berlin: Alexander Verlag 1995.
- BENZ, Wolfgang: Flucht aus Deutschland. Zum Exil im 20. Jahrhundert. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2001 (dtv, 30809).
- BENZ, Wolfgang (Hrsg.): Die Erfahrung des Exils. Exemplarische Reflexionen. Berlin: Metropol-Verlag 1997 (Bibliothek der Erinnerungen, 3).
- BERG, Günter/JESKE, Wolfgang: Bertolt Brecht. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1998 (Sammlung Metzler, 310).

- BERGHAWN, Marion: Deutsche Juden in England. Zu einigen Aspekten des Assimilations- und Integrationsprozesses. In: Exil in Großbritannien. Zur Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland. Hrsg. v. Gerhard Hirschfeld. Stuttgart: Klett-Cotta 1983 (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, 14). S. 268-288.
- BHABHA, Homi K.: The location of culture. New York [u.a.]: Routledge 1994.
- BILSKI, Emily D./BRAUN, Emily: Jewish Women and Their Salons. The Power of Conversation. New Haven [u.a.]: Yale University Press 2005.
- BLOCH, Ernst: Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur. In: Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Texte und Dokumente Hrsg. v. Michael Winkler. Stuttgart: Reclam 1977 (Universal-Bibliothek, 9865). S. 346-372.
- BLUMER, Arnold: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Meisenheim am Glan: Hain 1977 (Hochschulschriften; Literaturwissenschaft, 32).
- BÖHME, Rosemarie: Der Reichstagsbrandprozeß und Georgi Dimitroff. Dokumente. Band 2. Berlin: Dietz Verlag 1989.
- BOHNERT, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil. Königstein/Ts.: Athenäum 1982.
- BONER, Jürg: Dialektik und Theater. Die Dialektik im Theater Bertolt Brechts. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft 1995.
- BONNAUD, Irène: Widerstand in Widersprüchen. Bertolt Brecht und Fritz Lang im Streit um *Hangmen Also Die*. In: Brecht plus minus Film. Filme, Bilderbetrachtungen. Hrsg. v. Thomas Martin und Erdmut Wizisla. Berlin: Theater der Zeit 2004 (Recherchen, 16). S. 38-47.
- BRADLEY, Laura: Introduction. In: Brecht and the GDR. Politics, Culture, Posterity. Hrsg. v. ders. und Karen Leeder. Rochester: Camden House 2011 (Edinburgh German Yearbook, 5). S. 1-21.
- BRETTSCHEIDER, Werner: Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung. 2. überarb. Aufl. Berlin: Schmidt 1980.
- BREUER, Ingo: Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht. Köln [u.a.]: Böhlau 2004 (Kölner germanistische Studien; Neue Folge, 5).
- BRIEGEL, Manfred/FRÜHWALD, Manfred: Einleitung. In: Die Erfahrung der Fremde. Kolloquium des Schwerpunktprogramms „Exilforschung“ der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Hrsg. v. dens. Weinheim [u.a.]: VCH-Verlagsgesellschaft 1988. S. 1-12.
- BROOK, Peter: Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever. Hamburg: Hoffmann und Campe 1969.
- BROWN, Hilda Meldrum: Leitmotiv and Drama. Wagner, Brecht, and the Limits of ‚Epic‘ Theatre. Oxford [u.a.]: Clarendon Press 1991.
- BRUTSCHIN, Kerstin: „Hat doch die Mehrzahl der Frauen ihr Schicksal – und den Mann – gemeistert“. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im französischen Exil von 1933-1945. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag. S. 139-161.
- BRYANT-BERTAIL, Sarah: Space and time in epic theatre. The Brechtian Legacy. Rochester [u.a.]: Camden House 2000 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

- BUCK, Theo: Dialektisches Drama, dialektisches Theater. Anmerkungen zu Brechts *Leben des Galilei*. In: Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater. Hrsg. v. Theo Buck. 2. Aufl. Stuttgart: Klett 1983 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft, 41). S. 127-139.
- BUEHLER, George: Bertolt Brecht – Erwin Piscator. Ein Vergleich ihrer theoretischen Schriften. Bonn: Bouvier 1978 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 250).
- BUSCH, Walter: Bertolt Brecht. *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Frankfurt am Main [u.a.]: Moritz Diesterweg Verlag 1982 (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas).
- CANETTI, Elias: „Die Welt ist nicht mehr so darzustellen wie in früheren Romanen“. Gespräch mit Elias Canetti. In: Gespräche über den Roman. Formenbestimmungen und Analysen. Hrsg. v. Manfred Durzak. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (Suhrkamp-Taschenbuch, 318). S. 86-102.
- COOK, Bruce: Brecht in Exile. New York: Holt, Rinehart and Winston 1983.
- CRITCHFIELD, Richard: Einige Überlegungen zur Problematik der Exilautobiographie. In: Exilforschung (2) 1984. S. 41-55.
- DAPP, Götz: Mediaclash in political theatre. Building on and continuing Brecht. Marburg: Tectum Verlag 2006 (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, 9).
- DAWSON, Gary Fisher: Documentary theatre in the United States. A historical survey and analysis of its content, form and stagecraft. Westport [u.a.]: Greenwood Press 1999 (Contributions in drama and theatre studies, 89).
- DURZAK, Manfred: Die Exilsituation in USA. In: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. v. dems. Stuttgart: Reclam 1973. S. 145-158.
- EISLER, Hanns: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen und erläutert von Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975.
- FARGES, Patrick: „I’m a hybrid“ (W. Glaser). Hybridität und Akkulturation am Beispiel deutschsprachiger Exilanten in Kanada. In: Exilforschung (27) 2009. S. 40-58.
- FARGES, Patrick: Le trait d’union ou l’intégration sans l’oubli. Itinéraires d’exilés germanophones au Canada après 1933. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme 2008 (Dialogiques).
- FEILCHENFELDT, Konrad: Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler 1986 (Winkler-Kommentare).
- FELLER, Kerstin: Dorothy Thompson. Eine Schlüsselfigur der Welt des Exils. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 3. Hrsg. v. John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt und Sandra H. Hawrylchak. München [u.a.]: Saur Verlag 2002. S. 364-409.
- FEßMANN, Meike: Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors. Stuttgart: Verlag für Wissenschaft und Forschung 1992.
- FISCHER, Ernst: Die deutschsprachige Verlegeremigration in den USA nach 1933. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 3. Hrsg. v. John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt und Sandra H. Hawrylchak. München [u.a.]: Saur Verlag 2002. S. 272-306.

- FLETCHER, Anne: The Theatre Union's 1935 Production of Brecht's *The Mother*. Renegade on Broadway. In: Brecht, Broadway and United States Theatre. Hrsg. v. J. Chris Westgate. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007. S. 2-22.
- FLIEDNER-LORENZEN, Sieglinde: Marta Feuchtwanger, Nelly Mann, Salka Viertel, drei Schriftstellerehefrauen im Exil 1933-1945. Bonn 2003 (Diss.).
- FLUSSER, Vilém: Probleme mit der Übersetzung. Aus dem Portugiesischen übersetzt von Edith Flusser. In: Das Spiel mit der Übersetzung. Figuren der Mehrsprachigkeit im Werk Vilém Flussers. Hrsg. v. Rainer Guldin. Tübingen [u.a.]: Francke 2004. S. 15-46.
- EWEN, Frederic: Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Hamburg [u.a.]: Claassen 1970.
- FOUCAULT, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter. 2. Aufl. Leipzig: Reclam 1991 (Reclam-Bibliothek; Kunstwissenschaften, 1352). S. 34-46.
- FUEGLI, John: Brecht and Company. Sex, Politics and the Making of Modern Drama. New York: Grove Press 1994.
- GABREE, John: Der klassische Gangsterfilm. München: Heyne 1981.
- GELFERT, Hans-Dieter: Die Tragödie. Theorie und Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1995 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1570).
- GERSCH, Wolfgang: Brecht und *Hangmen Also Die*. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss, Volker Frank, Thea Kirfel-Lenk, Jürgen Schebera und dems. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 539-545.
- GERSCH, Wolfgang: Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Berlin: Henschelverlag 1975.
- GLASER, Hermann: Literatur und Theater. In: Enzyklopädie des Nationalsozialismus. Hrsg. v. Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß. 3. korr. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 1998. S. 167-171.
- GUMPRECHT, Holger: „New Weimar“ unter Palmen. Deutsche Schriftsteller im Exil in Los Angeles. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1998.
- GRÜNZWEIG, Walter: „The Road to America“. Intercultural Dimensions of Austrian-American Literature following 1938. In: The European Emigrant Experience in the U.S.A. Hrsg. v. Walter Hölbling und Reinhold Wagnleitner. Tübingen: Narr 1992 (Buchreihe zu den Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 5). S. 223-233.
- HAARMANN, Hermann: Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie. Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte. München: Wilhelm Fink Verlag 1991.
- HAEFS, Wilhelm: Lyrik in den 1930er und 1940er Jahren. In: Nationalsozialismus und Exil 1933-1945. Hrsg. v. dems. München [u.a.]: Hanser 2009 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 9). S. 392-416.
- HANSEN-SCHABERG, Inge: „Exil als Chance“. Voraussetzungen und Bedingungen der Integration und Akkulturation. In: Exilforschung (24) 2006. S. 183-197.
- HANSEN-SCHABERG, Inge: Vorwort. In: Exilforschung (24) 2006. S. 9-13.

- HANSSSEN, Paula: Elisabeth Hauptmann. Brecht's silent collaborator. Bern [u.a.]: Peter Lang Verlag 1995 (New York University Ottendorfer series, 46).
- HAUPTMANN, Elisabeth: Notizen über Brechts Arbeit 1926. In: Sinn und Fromm 9 (1957). S. 241-243.
- HAYS, Hoffmann Reynolds: The Story of *Selected Poems*. In: Bertolt Brecht. Plays, Poetry and Prose. Poems 1913-1956. Hrsg. v. John Willett und Ralph Manheim. London: Methuen 1976. S. 516-519.
- HECHT, Werner: Bertolt Brecht. Leben und Werk im Bild. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1987 (Insel-Taschenbuch, 406).
- HECHT, Werner: Brecht Chronik 1898-1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- HECHT, Werner: Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts. Vorwort von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- HILZINGER, Klaus Harro: Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters. Tübingen: Niemeyer 1976 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 15).
- HIRSCH, Alfred: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Benjamin-Handbuch. Leben, Werk und Wirkung. Hrsg. v. Burkhardt Lindner. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2011. S. 609-625.
- HOFFMANN, Christhard: Zum Begriff der Akkulturation. In: Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945. Hrsg. v. Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul und Lutz Winckler unter redaktioneller Mitarbeit von Elisabeth Kohlhaas in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Exilforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998. S. 117-126.
- HOLDENRIED, Michaela: Autobiographie. Stuttgart: Reclam 2000 (Reclams Universal-Bibliothek; Literaturstudium, 17624).
- HORAK, Jan-Christopher: Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933. 2. erw. u. korrigierte Aufl. Münster: MAkS Publikationen 1986.
- HUMMEL, Christine: „Von Sternen sind wir eingerahmt und flüchten aus der Welt“. Heimat, Weltflucht und Exil Else Lasker-Schülers. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010. S. 57-90.
- ISCHREYT, Heinz: Deutsche Kulturpolitik. Informationen über ihre pluralistischen und totalitären Formen. Ein Leitfaden. Bremen: Schünemann Verlag 1964.
- JESSE, Horst: Brecht im Exil. München: Verlag Das Freie Buch 1997.
- KANTOROWICZ, Alfred: Am 10. Mai 1933. In: Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur 12 Jahre unterdrückt. Hrsg. v. Richard Drews und Alfred Kantorowicz. München [u.a.]: Heinz Ullstein – Helmut Kindler Verlag 1947, S. 6-10.
- KEBIR, Sabine: Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie. 2. Aufl. Berlin: Aufbau-Verlag 2000.
- KIRFEL-LENK, Thea: Das progressive amerikanische Theater der dreißiger Jahre. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 435-442.
- KIRFEL-LENK, Thea: Die Radiosendung des „Aufbau“ – „We Fight Back“. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Jürgen Schebera

- und ders. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 151-153.
- KIRFEL-LENK, Thea: Emigrantenensembles und das deutsche Kulturerbe. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 442-459.
- KIRFEL-LENK, Thea: Erwin Piscator im Exil in den USA. Eine Darstellung seiner antifaschistischen Theaterarbeit am Dramatic Workshop der New School for Social Research. Berlin: Henschelverlag 1984.
- KLAPDOR, Heike: Überlebensstrategie statt Lebensentwurf. Frauen in der Emigration. In: Exilforschung (11) 1993. S. 12-30.
- KLATT, Gudrun: Arbeiterklasse und Theater. Agitprop-Tradition – Theater im Exil – Sozialistisches Theater. Berlin: Akademie-Verlag 1975 (Literatur und Gesellschaft).
- KLEINSCHMIDT, Erich: Schreiben und Leben. Zur Ästhetik des Autobiographischen in der deutschen Exilliteratur. In: Exilforschung (2) 1984. S. 24-40.
- KLIEMS, Alfrun: Migration-Exil-Postkolonialismus? Reflexionen zu Kanonisierung und Kategorisierung von Literatur. In: Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Hrsg. v. Klaus Schenk, Almut Todorow und Milan Tvrđik. Tübingen [u.a.]: Francke 2004. S. 287-300.
- KNOPF, Jan: Bertolt Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (Suhrkamp Basis-Biographie, 16).
- KNOPF, Jan: Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Ungekürzte Sonderausg. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag 1996.
- KNUST, Herbert: Materialien zu Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Edition Suhrkamp, 604).
- KNOPF, Jan: Verfremdung. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp Taschenbuch, 2074). S. 93-141.
- KÖPKE, Wulf: Hans Sahl als Übersetzer. In: Exilforschung (25) 2007. S. 208-226.
- KRAUSE, Robert: Lebensgeschichten aus der Fremde. Autobiografien deutschsprachiger emigrierter SchriftstellerInnen als Beispiele literarischer Akkulturation nach 1933. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010.
- KREUTER, Maria-Luise: Wo liegt Ecuador? Exil in einem unbekanntem Land. 1938 bis Ende der fünfziger Jahre. Berlin: Metropol 1995 (Reihe Dokumente, Texte, Materialien, 18).
- KRONZUCKER, Dieter/EMMERICH, Klaus: Das amerikanische Jahrhundert. Der Siegeszug des American Way of Life. Düsseldorf: ECON-Taschenbuch-Verlag 1996 (ECON; ECON-Sachbuch, 26362).
- KUCHER, Primus-Heinz: Exilerfahrung, Exilliteratur und literaturgeschichtliche Präsenz/Reflexion: Überlegungen zu einem (un)auffälligen Mißverhältnis. In: Jahrbuch für internationale Germanistik (7) 2002. S. 371-377.
- LAMPING, Dieter: „Linguistische Metamorphosen“. Aspekte des Sprachwechsels in der Exilliteratur. In: Germanistik und Komparatistik. Hrsg. v. Henrik Birus. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1995 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände, 16). S. 528-540.

- LANG, Fritz: Über die Zusammenarbeit mit Brecht an *Hangmen Also Die*. In: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die)*. Drehbuch und Materialien zum Film. Hrsg. v. Jürgen Schebera. Berlin: Henschelverlag 1985. S. 163-170.
- LANG, Joachim: Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien. Würzburg: Königshausen&Neumann 2006.
- LANGKAU-ALEX, Ursula: Vorwort. In: Was soll aus Deutschland werden? Der Council for a Democratic Germany in New York 1944-1945. Aufsätze und Dokumente. Hrsg. v. Thomas M. Ruprecht und ders. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus-Verlag 1995 (Quellen und Studien zur Sozialgeschichte, 15). S. 9-14.
- LEACH, Robert: Makers of modern Theatre. An Introduction. New York [u.a.]: Routledge 2004.
- LECHNER, Doris: Lizzie Dorons *Der Anfang von etwas Schönerem*. Zum Heimatverständnis der zweiten Generation in Israel. In: Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933. Hrsg. v. Sabina Becker und Robert Krause. München: Edition Text+Kritik im Boorberg Verlag 2010. S. 287- 312.
- LEHNERT, Herbert: Bert Brecht und Thomas Mann im Streit über Deutschland. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933. Hrsg. v. John M. Spalek und Joseph Strelka. München [u.a.]: Francke 1976. S. 62-89.
- LIEBNER, Petra: Paul Tillich und der Council for a Democratic Germany (1933 bis 1945). Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2001 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 3 Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, 902).
- LIGGIO, Leonard P./STRAUSS, Herbert A.: Einwanderung und Radikalismus in der politischen Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933. Band 1. Teil 1. Hrsg. v. John M. Spalek und Joseph Strelka. München [u.a.]: Francke 1976. S. 168-194.
- LYON, James K.: Bertolt Brecht in America. Princeton: University Press 1980.
- LYON, James K./FUEGI, John: Bertolt Brecht. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933. Band 1. Kalifornien. Teil 1. Hrsg. v. John M. Spalek und Joseph Strelka. Bern [u.a.]: Francke Verlag 1976. S. 268-298.
- LYON, James K. (Hrsg.): Brecht in den USA. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Suhrkamp-Taschenbuch, 2085).
- LYON, James K.: „Das hätte nur Brecht schreiben können.“ Zur Entstehung und Verfilmung von *Hangmen Also Die*. In: Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen. Hrsg. v. Thomas Martin und Erdmut Wizisla. Berlin: Theater der Zeit 2004 (Recherchen, 16). S. 26-37.
- MANN, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1963 (Kröners Taschenausgabe, 296).
- MAYER, Hans: Anti-Aristoteles. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp Taschenbuch, 2074). S. 32-44.
- MAYER, Hans: Brecht. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- MENNEMEIER, Franz Norbert: Bertolt Brechts Lyrik. 2. überarbeitete Aufl. Berlin: Weidler Buchverlag 1998.
- MENNEMEIER, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. Kritik und Interpretation. Band 2. 3. verbesserte und erweiterte Auflage. Berlin: Weidler 2006.

- MENNEMEIER, Franz Norbert/TRAPP, Frithjof: Zur deutschsprachigen Exildramatik. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel 1980. S. 431-439.
- MIDDELL, Eike: Die Frage nach Deutschlands Zukunft. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 189-221.
- MIDDELL, Eike: Emigranten in amerikanischen und Exilverlagen. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk, Jürgen Schebera und ders. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 259-271.
- MIDDELL, Eike: Exil in den USA. In: Exil in den USA. Mit einem Bericht „Schanghai – Eine Emigration am Rande“. Hrsg. v. ders., Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk und Jürgen Schebera. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1983 (Reclams Universal-Bibliothek, 799). S. 13-28.
- MIDDELL, Eike/SCHEBERA, Jürgen: Antifaschistische Publizistik. In: Exil in den USA. Hrsg. v. Alfred Dreifuss, Volker Frank, Wolfgang Gersch, Thea Kirfel-Lenk und dens. 2. Aufl. Leipzig: Reclam 1983. S. 153-188 (Reclams Universal-Bibliothek, 799).
- MITTENZWEI, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Zweiter Band. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 1997 (AtV, 1340).
- MITTENZWEI, Werner: Die Spur der Brechtschen Lehrstück-Theorie. In: Brechts Theorie des Theaters. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Suhrkamp Taschenbuch, 2074). S. 183-216.
- MÖBIUS, Hanno: Der Naturalismus. Heidelberg: Quelle&Meyer 1982 (Uni-Taschenbücher; Germanistik-Literaturwissenschaft, 1211).
- MÜHLEN, Patrik von zur: Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933-1945. Politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration. Bonn: Verlag Neue Gesellschaft 1988 (Politik und Gesellschaftsgeschichte, 21).
- NAUMANN, Uwe: Klaus Mann. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.
- PARKER, Stephen: Bertolt Brecht. A literary life. London [u.a.]: Bloomsbury 2014.
- PEKAR, Thomas: Exotik und Moderne bei Hugo von Hofmannsthal. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hrsg. v. Sabina Becker und Helmuth Kiesel. Berlin [u.a.]: de Gruyter 2007. S. 129-143.
- PFANNER, Helmut F.: Einleitung. In: Kulturelle Wechselbeziehungen im Exil – Exile across Cultures. Hrsg. v. dems. Bonn: Bouvier 1986 (Studien zur Literatur der Moderne, 14). S. 1-6.
- PFANNER, Helmut F.: Eine spröde Geliebte. New York aus der Sicht deutscher und österreichischer Exilanten. In: Exilforschung (5) 1987. S. 40-54.
- PFANNER, Helmut F.: Exile in New York. German and Austrian Writers after 1933. Detroit: Wayne State University Press 1983.
- PINKERT, Ernst-Ullrich: Svendborg – Timbuktu. Stefan Brecht, ein Teenager im Exil. In: Brechts Söhne. Topographie, Biographie, Werk. Hrsg. v. Wolfgang Con-

- rad, Erich Unglaub und dems. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2008. S. 61- 83.
- PRICE, Julia S.: *The Off-Broadway Theatre*. Westport: Greenwood Press 1974.
- RADDATZ, Frank-M.: *Brecht frisst Brecht*. Leipzig: Henschel 2007.
- REICH-RANICKI, Marcel: *Sieben Wegbereiter*. Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004.
- RICŒUR, Paul: Vielzahl der Kulturen. Von der Trauerarbeit zur Übersetzung. In: *Exilforschung* (25) 2007. S. 3-6.
- RORRISON, Hugh: Brecht and Piscator. In: *Brecht in Perspective*. Hrsg. v. Graham Bartram und Anthony Waine. London [u.a.]: Longman 1982. S. 145-159.
- ROTERMUND, Erwin/WINCKLER, Lutz: Vorwort. In: *Exilforschung* (11) 1993. S. 7-11.
- SCHÄFER, Jürgen: Brecht und Amerika. In: *Bertolt Brecht – Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung*. Hrsg. v. Helmut Koopmann und Theo Stammen. München: Vögel 1983 (Schriften der Philosophischen Fakultät der Universität Augsburg, 25). S. 201-217.
- SCHEBERA, Jürgen: *Hangmen Also Die* (1943). Hollywood's Brecht-Eisler collaboration. In: *Historical journal of film, radio and television* (18) 1998. S. 567- 573.
- SCHEBERA, Jürgen: *Hangmen Also Die* im Spiegel der Filmkritik. Ausgewählte Rezensionen des Jahres 1943. In: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die)*. Drehbuch und Materialien zum Film. Hrsg. v. dems. Berlin: Henschelverlag 1985. S. 190-209.
- SCHEBERA, Jürgen: *Henker sterben auch* oder: Vom Versuch eines „Brechtfilms“ in Hollywoods Antinazi-Produktion. In: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die)*. Drehbuch und Materialien zum Film. Hrsg. v. dems. Berlin: Henschelverlag 1985. S. 210-233.
- SCHEBERA, Jürgen: Zu den Texten. In: *Henker sterben auch (Hangmen Also Die)*. Drehbuch und Materialien zum Film. Hrsg. v. dems. Berlin: Henschelverlag 1985. S. 234-236.
- SCHMIDT, Wolf Gerhard: *Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2009.
- SCHNAUBER, Cornelius: *Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten*. Zürich: Arche-Verlag 1992.
- SCHNEIDER, Thomas F. (Hrsg.): *Erich Maria Remarque und der Film*. Göttingen [u.a.]: V&R unipress 2012 (Erich-Maria-Remarque-Jahrbuch, 22).
- SCHNELL, Ralf: *Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998 (Rowohlts Enzyklopädie, 55597).
- SCHULENBURG, Silke: *Verbannt ins Paradies. Die Hintergründe der Flucht deutschsprachiger Autoren ins kalifornische Exil während des Dritten Reiches*. In: *Pacific Palisades. Wege deutschsprachiger Schriftsteller ins kalifornische Exil 1932- 1941*. Hrsg. von der Edition DAH in Zusammenarbeit mit dem Buddenbrookhaus Lübeck. Hamburg: Marebuchverlag 2006. S. 8-23.
- SCHUMACHER, Ernst: *Brecht. Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert*. Berlin: Henschelverlag 1973.
- SCHWARZ, Peter Paul: *Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht. Gedichte über das Exil und späte Lyrik*. Heidelberg: Stiehm 1978 (Literatur und Geschichte, 12).

- SELIGER, Helfried W.: Das Amerikabild Bertolt Brechts. Bonn: Bouvier 1974 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, 21).
- SPALEK, John M./STRELKA, Joseph: Vorwort. In: Deutsche Exilliteratur seit 1933. Band 1. Teil 1. Hrsg. v. dens. München [u.a.]: Francke 1976. S. 5-14.
- SPEIRS, Ronald: Reinhardt and Brecht. In: Max Reinhardt. The Oxford Symposium. Hrsg. v. Margaret Jacobs und John Warren. Oxford: Polytechnic 1986. S. 169-182.
- SPIES, Bernhard: Exilliteratur – ein abgeschlossenes Kapitel? Überlegungen zu Stand und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Exilforschung. In: Exilforschung (14) 1996. S. 11-30.
- STEGMANN, Vera Sonja: Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht. Studien zur Geschichte und Theorie. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 1991 (Music in literature and society, 1).
- STEPHAN, Alexander: Im Visier des FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1995.
- STERN, Guy: Ob und wie sie sich anpaßten. Deutsche Schriftsteller im Exiland USA. In: Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933- 1945. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald und Wolfgang Schieder. Hamburg: Hoffmann und Campe 1981 (Historische Perspektiven, 18). S. 68-76.
- STOLZE, Radegundis: Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 5. überarbeitete und erweiterte Aufl. Tübingen: Narr 2008.
- STRAUSS, Herbert A.: Jüdische Emigrantenvverbände in den USA. Perioden ihrer Akkulturation. In: Die Erfahrung der Fremde. Kolloquium des Schwerpunktprogramms „Exilforschung“ der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Hrsg. v. Manfred Briegel und Wolfgang Frühwald. Weinheim [u.a.]: VCH- Verlagsgesellschaft 1988. S. 121-140.
- STRAUSS, Herbert A.: Wissenschaftsemigration als Forschungsproblem. In: Die Emigration der Wissenschaft nach 1933. Disziplingeschichtliche Studien. Hrsg. v. Klaus Fischer, Christhard Hoffmann, Alfons Söllner und dems. München [u.a.]: Saur 1991. S. 9-23.
- STRAUSS, Herbert A.: Zur sozialen und organisatorischen Akkulturation deutsch-jüdischer Einwanderer der NS-Zeit in den USA. In: Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald und Wolfgang Schieder. Hamburg: Hoffmann und Campe 1981 (Historische Perspektiven, 18). S. 235-259.
- THURNER, Christina: Der andere Ort des Erzählens. Exil und Utopie in der Literatur deutscher Emigrantinnen und Emigranten 1933-1945. Köln [u.a.]: Böhlau 2003.
- UNGLAUB, Erich: Stefan Brecht in Amerika. In: Brechts Söhne. Topographie, Biographie, Werk. Hrsg. v. Wolfgang Conrad, Ernst Ullrich Pinkert und dems. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2008. S. 85-96.
- VAGET, Hans-Rudolf: Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938-1952. Frankfurt am Main: Fischer 2011.
- VENUTI, Lawrence (Hrsg.): The Translation Studies Reader. 2. Aufl. New York [u.a.]: Routledge 2004.
- VOGT, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 10. Aufl. Paderborn [u.a.]: Fink 2008.
- VOLCKMANN, Silvia: Brechts Theater zwischen Abbild und Utopie. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel 1980. S. 440-452.

- VÖLKER, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München [u.a.]: Hanser 1976.
- VÖLKER, Klaus: Das politische Theater Piscators und das epische Theater Brechts. In: „Leben – das ist immer ein Anfang!“ Erwin Piscator 1893-1966. Der Regisseur des politischen Theaters. Hrsg. v. Ullrich Amlung. Marburg: Jonas-Verlag 1993. S. 47-58.
- WAGENER, Hans/STEPHAN, Alexander (Hrsg.): Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945. Bonn: Bouvier 1985 (Studien zur Literatur der Moderne, 13).
- WAGNER, Frank Dietrich: Bertolt Brecht. Kritik des Faschismus. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989.
- WAHL, Angelika von: Zwischen Heimat und Holocaust. Das Deutschlandbild der Nachkommen deutscher Juden in New York. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 1992 (Europäische Hochschulschriften; Reihe 31 Politikwissenschaften, 210).
- WALTER, Hans-Albert: Deutsche Exilliteratur 1933-1950. Band 2. Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Darmstadt [u.a.]: Luchterhand Verlag 1972 (Sammlung Luchterhand, 77).
- WEGNER, Matthias: Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945. 2. durchgesehene und ergänzte Aufl. Frankfurt am Main [u.a.]: Athenäum 1968.
- WEICHAND, Sonja: Geschichte im Drama. Eine Annäherung anhand von Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. Marburg: Tectum Verlag 2010.
- WEISSTEIN, Ulrich: Bertolt Brecht. Die Lehren des Exils. In: Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. v. Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam 1973. S. 373- 397.
- WEKWERTH, Manfred: Notate. Zur Arbeit des Berliner Ensembles 1956-1966. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verlag 1967.
- WESTGATE, J. Chris: Introduction. Brecht on Broadway. A dialectical History. In: Brecht, Broadway and United States Theatre. Hrsg. v. dems. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007. S. X-XXIX.
- WOLBOLD, Matthias: Reden über Deutschland. Die Rundfunkreden Thomas Manns, Paul Tillichs und Sir Robert Vansittarts aus dem Zweiten Weltkrieg. Münster: LIT-Verlag 2005 (Tillich-Studien, 17).
- ZEMANEK, Evi/NEBRIG, Alexander: Komparatistik. Berlin: Akademie-Verlag 2012 (Akademie-Studienbücher; Literaturwissenschaft).
- ZÜHLSDORFF, Volkmar: Deutsche Akademie im Exil. Der vergessene Widerstand. Berlin: Ernst-Martin-Verlag 1999 (Edition Zeitgeschichte).

4. Internetquellen

- BRANTLEY, Ben: Mother, Courage, Grief and Song.
http://theater.nytimes.com/2006/08/22/theater/reviews/22moth.html?_r=0 (Stand 30.07.2013).
- PIEPENBURG, Erik: In Performance. Ethan Hawke and Dana Lyn of *Clive*.
<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/02/26/in-performance-ethan-hawke-and-dana-lyn-of-clive/?ref=ethanhawke> (Stand 30.07.2013).

5. Filme

- CHAPLIN, Charles Spencer: The Great Dictator. USA: United Artists 1940.
- DUDOW, Slatan: Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? Berlin: Absolut Medien 2008 (Filmedition Suhrkamp, 2).
- HAWKS, Howard: Scarface. USA: Universal 2005.
- HITCHCOCK, Alfred Joseph: Foreign Correspondent. USA: United Artists 1940.
- KORDA, Alexander: Rembrandt. Großbritannien: London Films 1937.
- KORDA, Alexander: The Private Life of Henry VIII. Großbritannien: London Films 1933.
- LANG, Fritz: Man Hunt. USA: 20th Century Fox 2009.
- LITVAK, Anatole: Confessions of a Nazi Spy. USA: Warner Bros. 2010.
- MARIN, Edwin L.: The Invisible Agent. USA: Universal 2004 (The legacy collection).
- ROY, Mervyn Le: Little Caesar. USA: Turner Entertainment 2005.
- ZINNEMANN, Fred: Das siebte Kreuz. USA: MGM 1944.



