

„...dass es eine beglückende Internationale der Kunst gibt“ Bertolt Brecht, Österreich und das Theater in der Josefstadt

Die Überraschung war dem Theater in der Josefstadt gelungen, als es am 11. September 2008 die Spielzeit mit der Uraufführung *Die Judith von Shimoda* von Bertolt Brecht eröffnet hat. Ein nachgelassenes Fragment in der ergänzenden Spielfassung von Hans Peter Neureuter zwar, doch hätte man gedacht, so das Programmheft, Brechts Werk sei auch im Theater längst schon bis auf die letzte Seite durch dekliniert worden.

Überblickt man die Stationen der wechselhaften, oft launischen gegenseitigen Beziehung, so erscheint die jüngste Brecht-Uraufführung auf der traditionsreichen Wiener Bühne, noch um einiges erstaunlicher.

Brecht war nicht nur privat durch zwei seiner Frauen – der Sängerin Marianne Zoff und der Schauspielerin Helene Weigel – mit Österreich verbunden, er setzte sich Zeit seines Lebens mit politischen Entwicklungen, österreichischer Kultur und Theaterkunst vor allem der Wiener Bühnen auseinander; er arbeitete immer wieder mit einer ganzen Reihe österreichischer Bühnenkünstler zusammen und empfing bei ihnen Anregungen. Brecht schätzte Autoren wie Johann Nestroy, Jaroslav Hašek, oder Karl Kraus, zu dem er in freundschaftlichem Kontakt stand. Im Jahr 1948 versuchte der viel beschäftigte und gefragte Autor, eben erst aus dem amerikanischen Exil nach Europa zurückgekehrt, gleich mit zwei neuen Theaterprojekten in Wien und bei den Salzburger Festspielen – wenn auch vergeblich –, in Österreich Fuß zu fassen. Diese beiden Zurückweisungen sollten ihn später, nicht sehr schmeichelhaft, von Wien „als einem einzig großen Friedhof, wo man sich nur einsargen lassen“ könne oder von „einem braunen Sumpf“ sprechen

lassen.¹ Der Schriftsteller Karl Kraus soll Brecht übrigens im Frühling 1933, als dieser nach einer überstützten Flucht aus Berlin überraschend nach Wien gekommen war, mit den Worten begrüßt haben: „Nun besteigen die Ratten das sinkende Schiff“.²

Österreichische Erstaufführung von Brechts *Baal* 1926 als „gelungener Anfang“

Begonnen hatten das Theater in der Josefstadt und Bertolt Brecht ihr ambivalentes Verhältnis am 21. März 1926 als Matinee auf der damaligen Probebühne. Zur österreichischen Erstaufführung kam *Baal*, Brechts erstes Bühnenstück, dessen literarisches und provokatives Potenzial sich vor allem in einer radikalen Antibürgerlichkeit zeigt.

Es war ein „gelungener Anfang“ in jeder Beziehung, wie Felix Salten in der *Neuen Freien Presse* seinen ausführlichen Bericht überschrieben hatte;³ allerdings bezog sich dieser Titel ironisch-doppeldeutig eher auf das

1 Maria Becker im Gespräch mit Werner Wüthrich am 22.6.2008 (Zürich) bei Filmaufnahmen. Vgl. auch Schumacher, Ernst: Mein Brecht. Erinnerungen. Berlin: Henschel Verlag, 2006, S. 298.

2 Lunzer, Heinz: „Die Ratten besteigen das sinkende Schiff“. Bertolt Brecht und Karl Kraus. In: Seeber, Ursula (Hg.): Asyl wider Willen. Exil in Österreich 1933–1938. Wien: Picus, 2003, S. 23–29.

3 Salten, Felix: Gelungener Anfang. In: Neue Freie Presse (Wien). 23.3.1926. Die Rezension ist vollständig abgedruckt in Wyss, Monika (Hg.): Brecht in der Kritik. Eine Dokumentation von Wyss Monika. München: Kindler, 1977, S. 38–41.



Abb: Baal in der Josefstadt, 1926. Theaterzettel
Quelle: ÖNB Bildarchiv

Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal, denn auf das Stück des noch unbekannteren deutschen Theaterautors. Da die Uraufführung in Leipzig nicht überzeugen konnte, schrieb Bertolt Brecht das Drama kurzerhand um, so dass die Wiener Erstaufführung zur weiteren Erprobung des Textes vor einem gänzlich neuen Publikum wichtig wurde. Die Josefstädter Matinee war aber nicht, wie oft angenommen wird,⁴ die Uraufführung der *Baal*-Neufassung von 1926. Denn diese vierte Fassung, heute bekannt als „Dramatische Biographie“ unter dem Titel *Lebenslauf des Mannes Baal*,⁵ entstand für das Deutsche

4 Hillesheim, Jürgen: Baal. In: Knopf, Jan (Hg.): Brecht-Handbuch. Bd. 1. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001–2003, S. 69–86.

5 Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Bd. 1. Berlin,

Theater in Berlin. Das Frühwerk hatte dort wenige Wochen vor der Wiener Erstaufführung, im Rahmen einer Sonntags-Matinee der Jungen Bühne, am 14. Februar 1926, Premiere. Regie führte der gefeierte Jungautor selber, der als Dramaturg und Stückeschreiber von Max Reinhardt an dessen Berliner Haus verpflichtet war. Die Bühnenbilder entwarf Caspar Neher, die Figur des Baal verkörperte Oskar Homolka.

In der österreichischen Erstaufführung,⁶ die Regisseur Herbert Waniek mit dem Wiener Ensemble der Josefstadt einstudierte, spielte wieder Oskar Homolka⁷ die Titelrolle. Diese Besetzung ist ein Indiz dafür, dass diese zweite Inszenierung der neuen Fassung im Sinne des Autors und seiner experimentellen Auffassung von Theater entwickelt wurde.

Brecht stand im März 1926 in der Scheidung von Marianne Zoff und reiste wahrscheinlich aus diesem Grund nicht mit dem Hauptdarsteller Homolka nach Wien zu den Proben mit. Allerdings muss er als Ensemblemitglied der Max Reinhardt-Bühnen nähere Kenntnisse über das Haus in der Josefstadt gehabt haben und wurde dann über die Matinee-Aufführung und den Wiener Erfolg seines Stückes *Lebenslauf des Mannes Baal* unterrichtet.⁸

Weimar: Aufbau / Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988–1997, S. 139–173 und Anmerkungen, S. 506–548. In Folge wird dieser Titel unter der Abkürzung GBA wiedergegeben.

6 Am 21.3.1926 wird der *Lebenslauf des Mannes Baal* in Wien als erste Inszenierung einer Reihe „Theater des Neuen“ am Theater in der Josefstadt aufgeführt. Regie: Herbert Waniek, Bühnenbild: Georg Telcher, Baal: Oskar Homolka.

7 Die Premiere von *Lebenslauf des Mannes Baal* im Rahmen einer Sonntags-Matinee der Jungen Bühne fand am 14.2.1926 im Deutschen Theater Berlin statt. Regie: Bertolt Brecht, Bühnenbild: Caspar Neher, Baal: Oskar Homolka. Siehe Anmerkungen zu *Lebenslauf des Mannes Baal*. In: GBA. Bd. 1, S. 535f. Oskar Homolka, Wiener Schauspieler; seit 1924 Zusammenarbeit mit Brecht in München und Berlin; 1933 Emigration in die USA, nach 1945 gelegentliche Engagements am Schauspielhaus Zürich.

8 Vgl. dazu Hillesheim: Baal. In: Brecht-Handbuch. Bd. 1, S. 69–86; GBA. Bd. 1, S. 139–173 und Anmerkungen, S.

Zur österreichischen Erstaufführung von *Baal*, gab das Theater in der Josefstadt Hugo von Hofmannsthal den Auftrag, eigens für diese Matinee auf der Probephühne ein „ironisch anerkennendes Vorspiel“ zu schreiben. Bei diesem Prolog in Dialogform, „Das Theater des Neuen“, handelt es sich um ein fingiertes Gespräch unter Theaterleuten über die Probleme der Aufführung von neuen Werken im Allgemeinen und mit der jungen Dramatik aus Deutschland und Brecht im Besonderen. Die Szene findet im Büro des Josefstädter Theaters statt, und die Darsteller spielen sich dabei selbst: An der Debatte nehmen also Regisseur Herbert Waniek, die drei Schauspieler Oskar Homolka, Hermann Thimig und Gustav Waldau sowie der Kulturhistoriker und Essayist Egon Friedell als Dramaturg teil. Friedell postuliert einleitend, die moderne Zeit wolle vom Individuum erlöst werden, denn: „Sie schleppt zu schwer an dieser Ausgeburt des sechzehnten Jahrhunderts, die das neunzehnte großgefüttert hat.“¹⁰ Der Baal-Darsteller Oskar Homolka stimmt der Aussage sogleich zu, doch Hermann Thimig als Vertreter einer der Tradition verpflichteten Wiener Schauspielkunst, vermag diesem „Paradox“ nicht zu folgen.

Mit viel Ironie weist Hofmannsthal in dieser Einführung auf die antiindividualistische Tendenz in der neuere Dramatik hin; in der Aufführung solle Baal als Protagonist erscheinen, der eben das „sich gebärende Zukünftige, Überpersönliche, das zufällige Ich zersprengen“¹¹ könne und müsse.

506–548; Hecht, Werner: Brecht-Chronik. 1898–1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 201–205 und S. 215.

9 Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke. Hg. v. Herbert Steiner. Bd. 4: Lustspiele. Frankfurt am Main: Fischer, 1979, S. 405–426.

10 Ebenda, S. 419 (Aufl. 1956).

11 Ebenda, S. 513.



Szene aus der Uraufführungsinszenierung von Mutter Courage und ihre Kinder.
V.l.n.r. Therese Giehse, Erika Pesch, Karl Paryla, Wolfgang Langhoff.
Quelle: Henschelverlag

Die einmalige Matinee-Aufführung des *Lebenslaufes des Mannes Baal* in Wien am 21. März 1926 wurde bei Publikum und Presse ein Erfolg, der nach Berlin gemeldet werden musste. So schrieb der Wiener Korrespondent des Berliner Börsen-Couriers etwa: „Noch eine Überraschung. Das Publikum. Aber eine Überraschung nur für die Theateroutiniers. Auf einmal war Publikum da. Viel zu viel für das kleine Josefstädter Theater. Und das Publikum füllte nicht nur das Haus, es ging sogar mit.“¹²

12 Oskar Maurus Fontana im *Berliner Börsen-Courier* (Berlin). 25.3.1926. Zitiert aus: Anmerkungen zu *Lebenslauf des Mannes Baal*. In: GBA. Bd. 1, S. 535f.

In Wien selber erschien Brecht dem Rezensenten der *Neuen Freien Presse*, Felix Salten, doch eher einer jener junger Menschen, „denen die Schale wichtiger ist als der Kern, die Aufmachung wesentlicher als das Werk, denen der Lärm wertvoller scheint als die Botschaft. Diese Jungautoren scheinen daher überzeugt, sie könnten sich nur behaupten, wenn sie alles andere verneinen“ und könnten selber nur leben, wenn sie „die anderen totgeschlagen“. Allerdings sah Salten selber ein, dass eigentlich doch nur „solch ein Radikalismus neue Kunst oder doch Erneuerung“ ermöglichen könne.¹³ Salten ging in der *Neuen Freien Presse* auch auf die sehr unterschiedliche Aufnahme des neuen Werkes in Berlin und Wien ein: „In Berlin war ein Mordsspektakel bei der *Baal*-Matinee. Trillerpfeifen, Haustorschlüssel und wildes Schreien“, in der Josefstädter Matinee dagegen gebe *Baal* „zur Entrüstung wirklich keinen Anlass“, und das Wiener Publikum sei denn auch ganz ruhig geblieben, denn: „Es hat Geschmack, das Wiener Publikum, sanfte Manieren und wirkliche Kultur.“¹⁴

In der benachbarten Weimarer Republik hatte Brecht seit Herbst 1922 „über Nacht das dichterische Antlitz Deutschlands verändert“,¹⁵ als die Münchner Kammerspiele das Nachkriegsdrama *Trommeln in der Nacht* zur Uraufführung brachten. Seither wurden in Deutschland die nächsten Uraufführungen wie auch zahlreiche weitere Brecht-Vorstellungen zu Theaterskandalen, einige Male wurden Aufführungen sogar verboten. Es gab immer wieder politische Störversuche und heftige Auseinandersetzungen um seine Stücke. In Österreich wurden die Angriffe auf Brecht dagegen häufiger in einzelnen Zeitungen und weniger in den Theatern selber gestartet.¹⁶

13 Salten, Felix: Gelungener Anfang. In: Neue Freie Presse (Wien). 23.3.1926. Zitiert aus Wyss: Brecht in der Kritik, S. 38–41.

14 Ebenda.

15 Zitiert aus Wüthrich, Werner: Bertolt Brecht und die Schweiz. Bd. 1. Zürich: Chronos, 2003, S. 14.

16 Vgl. Palm, Kurt: Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich. Wien, München: Löcker, 1984.

Die *Baal*-Inszenierung vom März 1926 in der Reihe „Theater des Neuen“ blieb nun bis zum Jahr 1946 die einzige Brecht-Aufführung in der Josefstadt; sie war aber nicht die erste in Österreich, denn bereits im Jahr 1923 spielte eine Grazer Arbeiterbühne *Trommeln in der Nacht*.¹⁷ In der Ersten Republik kamen in Österreich bis in das Jahr 1934 in Nachinszenierungen insgesamt zehn Stücke von Brecht zur Aufführung. Unter ihnen war schon 1929 in Graz und am Raimundtheater in Wien der Berliner Serienerfolg *Dreigroschenoper*. Und nochmals im Raimundtheater wurde am 26. April 1932 die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Kurt Weill und Brecht erstmals in Österreich aufgeführt. Auch bei dieser viel beachteten Premiere reagierte das Wiener Publikum mehrheitlich positiv, doch der Kritiker der rechten *Reichspost* äußerte despektierlich:

„Man darf sich vom Premierenrummel nicht täuschen lassen. Ob sich in Wien dieses anderwärts stürmisch umstrittene Werk ein gar so entzücktes Publikum wird schaffen können, werden erst die nächsten Aufführungen zeigen. Gestern ging die Begeisterung von den gewissen jungen Leuten aus, die auch in der Kunst Freiheit mit Anarchie verwechseln und sich durch manche besonders rohe und hemmungslose Textstellen sozusagen parteimäßig angeregt fühlten.“¹⁸

17 Fischer, Ernst: Erinnerungen und Reflexionen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, S. 114f.

18 Die Reichspost (Wien). 28.4.1932. Zitiert aus Wyss: Brecht in der Kritik, S.122. Vgl. auch Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 20f.

Kurt Homolka in der Titelrolle von Brechts *Baal* in Wien und Berlin
Quelle:

**Die Schauspieler im
Theater in der Josefstadt**
unter der Führung von
Mag Reinhardt

Sonntag den 21. März 1926

Vormittags 11 Uhr

„Das Theater des Neuen“
Eine Ankündigung

Friedell	Friedell	Walbau
Homolka	Homolka	Wanek
Hermann Thimig	Hermann Thimig	

Szene: Ein Büro im Theater in der Josefstadt

BAAL

Dramatische Biographie in 13 Bildern von Bertolt Brecht

Baal	Homolka	Sofie Barger
Mäd	Biegler	Murk
Emilie Wad	Bernhard	Soubrette
Dr. Piller	Franz	Klavierspieler
Johannes	Haus Thimig	Lupu
Johanna	Leutholf	Erster Holzfäller
Ehart	Rauer	Zweiter Holzfäller
Chauffeur	Baukl	Dritter Holzfäller
Stellnerin	Semaka	Ein Mann
Portierfrau	Rosar	

Regie: Herbert Wanek
Dekorationen: Georg Teltshcer

Die richtigen offiziellen Programme sind nur bei den Billettleuren erhältlich

Nach dem 6. Bild eine kurze Pause

Stassen-Öröffnung 10 Uhr Anfang 11 Uhr Ende 1 Uhr

Preise von 1 bis 5 Schilling
Abonnement für 5 Vorstellungen ermässigt

Der Kartenverkauf für die oben angezeigten Vorstellungen findet täglich von 9 bis 1/2 Uhr und von 2 bis 1/5 Uhr an der Tageskasse im Theater in der Josefstadt (Telephon Nr. 28-2-63 und 28-2-64) und im Notenturmbofot Kabine 11 (Telephon Nr. 79-1-36), statt

Die Sträußl-Säle sind an Wochentagen ab 7 Uhr abends, an Sonn- und Feiertagen ab 5 Uhr geöffnet

„Stempel“, Wien IX

Österreichisches Theater im Exil und heimliche Kontakte zwischen Zürich und Wien

Die Koloman-Wallisch-Kantate – Bertolt Brecht und der Februar 1934

Nach den bürgerkriegsähnlichen Februar-Ereignissen 1934 waren auf österreichischen Bühnen keine Brecht-Aufführungen mehr möglich. Das musste in der Zeit des austro-faschistischen Ständestaates auch Jura Soyfer erfahren, der in seinem Kabarett, das ihm „als Werkstatt des Theaters“ diente, in Wien *Die Dreigroschenoper* zur Aufführung bringen und das „neueste Zeitgeschehen“ in das Erfolgsstück von Brecht und Kurt Weill hineinarbeiten wollte. Der Straßenräuber Mackie Messer zum Beispiel sollte in der Maske von Adolf Hitler auf die Bühne treten.¹⁹

Brecht, als Gegner des Dritten Reiches ausgebürgert, bekämpfte mit Liedern, Gedichten und Szenen vom dänischen Exil aus den aufkommenden Faschismus und die wachsende Kriegsgefahr. In diesem Umfeld entstand um 1936 eine *Koloman-Wallisch-Kantate*, in der aus Sicht der österreichischen Arbeiterbewegung der Zerfall der Donaumonarchie und die militärischen Auseinandersetzungen zwischen den Verteidigern der Ersten Republik und – so die Worte Brechts – den Anhängern des „Kleriko-Faschismus“²⁰ dargestellt wird:

Ihr Frieden geht wieder schwanger mit Krieg.
Jenseits der Grenze das Dritte Reich
Ist sich zu klein. Hinter den Rauchfahnen
Der Munitionsfabriken rühren sich die Hände

19 Jarka, Horst: Einleitung. In: Soyfer, Jura: Das Gesamtwerk. Hg. v. Horst Jarka. Wien, München, Zürich: Europaverlag, 1980, S. 850. Jura Soyfer soll die Texte wenig verändert und *Die Dreigroschenoper* direkt auf das damalige Zeitgeschehen angewandt haben.

20 Bertolt Brecht nennt die Zeit von Februar 1934 bis zum Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland im Jahr 1938 „Kleriko-Faschismus“. Archiv der Akademie der Künste (Berlin), Bertolt-Brecht-Archiv, Brecht-Sammlung Reni Mertens-Bertozzi, Mappe Handlungsablauf der Koloman Wallisch Kantate.

Die lang ohne Arbeit waren: sie drehen
Munition. Aus den Parteilokalen
Und den Gewerkschaftshäusern der Arbeiter
Kommt kein „Halt!“ mehr, dort
Sitzt der Abschaum im braunen Hemd²¹

Nach neuen Erkenntnissen wurde das szenische Werk über die Februar-Kämpfe 1934 durch den Ungarn Béla Kun, eine Publikation von Paula Wallisch („Ein Held stirbt“, Prag 1935) und durch den Gedichte-Zyklus des Wiener Lyriker Fritz Brügel („Februarballade“, Prag 1935) angeregt. Die *Koloman-Wallisch-Kantate*, ähnlich wie drei Jahre später noch das Antikriegsstück *Mutter Courage und ihre Kinder* als Warnung vor einem neuen Krieg geschrieben, konnte der Autor erst nach dem Zweiten Weltkrieg dem Komponisten Hanns Eisler Vertonung nach Wien senden. Allerdings verhinderte der Kalte Krieg – und auch vom Wiener Brecht-Boykott wird noch die Rede sein – eine nachträgliche und bereits angekündigte Uraufführung.

Das Theater in der Josefstadt unter Leitung von Heinz Hilpert und Rudolf Steinboeck

Das Theater in der Josefstadt kam nach dem Einmarsch der Hitler-Armeen in Österreich bis zu seiner kriegsbedingten Schließung unter die Direktion von Heinz Hilpert in Berlin, der das Haus bis zum Sommer 1944 in Personalunion mit dem Deutschen Theater und den Salzburger Festspielen führte. Als Regisseur kannte Hilpert, der künstlerische Nachfolger von Max Reinhardt in Berlin und Wien während der NS-Diktatur, Bertolt Brecht und hatte noch in der Spielzeit 1932/33 die Absicht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* in Deutschland uraufzuführen.²²

21 GBA. Bd. 14, S. 261f; Brecht, Bertolt: Koloman Wallisch Kantate. In: GBA. Bd. 14, S. 262–270. Die Uraufführung mit Musik von Hanns Eisler, im Februar 1949 in Wien zum 15. Jahrestag des „Februar 1934“ vorgesehen, kam nicht zustande.

22 Hecht: Brecht-Chronik, S. 331f.

Unter den rassistisch und politisch verfolgten Mitgliedern der Josefstadt waren so bekannte Künstlerpersönlichkeiten wie Hortense Raky und Karl Paryla, die dann im Ensemble des Zürcher Schauspielhauses eine neue künstlerische Wirkungsstätte fanden.

Wer damals nicht entlassen wurde oder fliehen konnte, musste beim Auftritt Hitlers auf dem Heldenplatz 1938 im Verband der Wiener Theater über die Ringstrasse mit marschieren. Ein Augenzeuge dieses Vorgangs soll dem Schauspieler Emil Stöhr, dem Bruder von Karl Paryla, später berichtet haben: „Der Wiener ist theaterbegeistert, das ist allgemein bekannt. Als Hitler einmarschierte, war die Ringstrasse voll, und alles wartete auf den Führer. Die Theater mussten dann auf diesen Heldenplatz marschieren, unter anderem auch die Josefstadt. In der ersten Reihe marschierte ein berühmter Schauspieler mit, und alle auf der Ringstrasse schrien – sogar auf den Toilettenhäuschen standen Menschen: ‚Heil Hitler, Heil Hitler!‘ Als Anton Edthofer auf den Ring kam, schrie man plötzlich: ‚Heil Edthofer, Heil Edthofer!‘ So war diese Situation.“²³

Was in der Exil-Forschung wenig bekannt ist, sind die geheimen Kontakte zwischen Wien und Zürich, die es in den Jahren 1938 bis 1945 unter den österreichischen Theaterschaffenden am Zürcher Schauspielhaus und am Theater in der Josefstadt gab.²⁴ Sie ermöglichten dann 1945 eine enge Zusammenarbeit beim Wiederaufbau und, im Rahmen dieser Hilfe aus der Schweiz, kamen aus Zürich nun eben die ersten neuen Werke von Brecht. Am Theater in der Josefstadt liefen die meisten geheimen Kontakte mit Zürich und zu den in die Emigration gezwungenen Bühnenkünstlern und Kollegen über

23 Emil Stöhr im Gespräch mit Christian Jauslin. In: Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters. Hg. v. Christian Jauslin / Louis Naef. Willisau: Theaterkultur-Verlag, 1989, S. 211.

24 Siehe dazu Haider-Pregler, Hilde: Willkommene Heimkehrer? Die Rezeption des Schweizer Exiltheaters in Österreich. In: Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, S. 185–188.

Regisseur Rudolf Steinboeck.²⁵ Er erinnerte sich später, wie über Kuriere oft die in Hitler-Deutschland verfemte dramatische Literatur nach Österreich geschmuggelt wurde und wie er in Briefen aus Zürich über wichtige Uraufführungen informiert wurde.²⁶ Zum Teil konnte man schon während des Krieges Neuerscheinungen und moderne Dramen lesen, konnte diese aber auf dem Theater nicht spielen.²⁷ Oft waren es nur abgetippte, manchmal sogar nur handschriftliche Manuskripte, hin und wieder nicht mehr als einzelne Akte oder Szenen, die dann in interessierten und vertrauenswürdigen Kreisen im Theater von Hand zu Hand gereicht wurden. Die Kuriere waren vielfach junge Schauspieler aus der Schweiz, die Hilpert und Steinboeck nach Wien ans Theater in der Josefstadt engagiert hatten.²⁸

In dem Zusammenhang sollte der Name eines späteren Brecht-Schauspielers nicht unerwähnt bleiben: Heinz Hilpert und Rudolf Steinboeck hatten den aus der Schweiz gebürtigen Hans Gaugler nach Berlin und in der Spielzeit 1943/1944 an das Theater in der Josefstadt engagiert. Hans Gaugler kam nach dem Krieg, wie übrigens Regisseur Heinz Hilpert auch, als Gast ans Zürcher

25 Er verbrachte seine Lehrjahre als Schauspieler an Provinzbühnen, machte sich in der Zwischenkriegszeit in der links-kritischen Wiener Kabarett-Szene einen Namen, bis ihn der Max Reinhardt-Nachfolger Hilpert schließlich an das Deutsche Theater nach Berlin engagierte. Unter Heinz Hilpert kehrte Rudolf Steinboeck wieder nach Wien zurück und wurde am Theater in der Josefstadt Spielleiter und Stellvertreter des Direktors.

26 Hilde Haider-Pregler hat Rudolf Steinboeck später zu seinen geheimen Kontakten nach Zürich befragt. Siehe Haider-Pregler: Willkommene Heimkehrer? In: Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, S. 185.

27 Rudolf Steinboeck nannte im Gespräch mit Hilde Haider-Pregler unter anderem die Autoren Anouilh, Priestley, Fry, Wilder, die am Zürcher Schauspielhaus aufgeführt wurden.

28 Rudolf Steinboeck nennt als Kuriere mit Schweizer Pass die beiden Schauspieler Paul Hubschmid und Nikolaus Sulzer. Vgl. Haider-Pregler: Willkommene Heimkehrer? In: Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, S. 185–188.

Schauspielhaus, spielte bei der Uraufführung der *Antigone des Sophokles* 1948 in Chur unter der Regie von Bertolt Brecht den Kreon und 1950, als Mitglied des Berliner Ensembles, die Titelrolle in der Brecht-Uraufführung *Der Hofmeister* nach Jacob Michael Reinhold Lenz.

Leopold Lindtberg, Emil Stöhr, Karl Paryla und andere Bühnenkünstler am Schauspielhaus Zürich

Karl Paryla²⁹ und Hortense Raky³⁰ aus dem Josefstädter Ensemble fanden im Sommer 1938 im Nachbarland eine befristete Bleibe und wurden an einem der wenigen Berufstheater in der deutschsprachigen Schweiz, dem Zürcher Schauspielhaus, als Mitglieder neu in das Ensemble aufgenommen. Paryla war als Schauspieler zusammen mit dem jungen Dramaturgen Kurt Hirschfeld bis 1933 am Hessischen Landestheater Darmstadt engagiert, musste Deutschland verlassen und spielte dann bis zur nächsten Flucht am Theater in der Josefstadt. Karl Paryla war mit der Schauspielerin Hortense Raky verheiratet, die in Wien das Max-Reinhardt-Seminar absolviert hatte. Nach der Emigrationszeit kehrte das Künstler-Ehepaar schon 1945 wieder nach Wien zurück. Hortense Raky gehörte dann von 1946 bis 1956 erneut dem Ensemble des Theaters in der Josefstadt an.

Am Schauspielhaus in Zürich gehörte ihr Bruder und Schwager, Emil Stöhr,³¹ bereits seit der Spielzeit 1933/34 zum Ensemble. „Wir kamen dank Kurt Hirschfeld hier-

her“, erinnerte sich der Schauspieler Stöhr an jene erste Spielzeit im Exil, als noch nicht „jeder den anderen gekannt hat“:

„Wir waren noch kein Ensemble. Wir haben uns hier erst kennengelernt, und einer hat vom anderen gelernt, und das war das Geheimnis dieses Ensembles. Wenn man mich fragen würde, ob es einen Schauspielhaus-Stil gegeben hat in dieser Zeit, muss ich auch sagen: Nein, es hat keinen Stil gegeben, weil jedes Stück seinen Stil hatte. Wir haben im Laufe der Jahre gelernt, auf den anderen zu hören. Wenn wir zuhause gearbeitet haben, haben wir genau gewusst, wie zum Beispiel der Kollege Kurt Horwitz oder die Kollegin Therese Giehse reagieren würden. Daher konnten wir Probenarbeit einsparen.“³²

Das Zürcher Schauspielhaus, das in Theaterkreisen bis 1933 lediglich den Namen eines mehr oder weniger guten Provinztheaters hatte, wurde durch die politische Situation in Europa auf einmal – um es in den Worten des aus Wien stammenden Regisseur Leopold Lindtberg zu sagen³³ – zur „letzten geistigen Provinz, die der deutschen Dichtung noch Asyl bieten konnte“: „Es wurde darüber hinaus zu einem Podium geistiger Auseinandersetzung, auf dem Dichter aller Sprachen zu Wort kamen, ein Schnittpunkt lebendig gebliebener Bewegungen, deren Boten selbst in den Jahren der völligen Isoliertheit über die verschlossenen Grenzen zu uns fanden.“³⁴

Wenig bekannt ist, welche politischen und weltanschaulichen Auseinandersetzungen ständig auch um das Zürcher Schauspielhaus ausgetragen wurden, das als

Privattheater auch von 1933 bis 1938 ohne öffentliche Unterstützung auszukommen hatte. In der Folge kam es, anlässlich eines Wechsels in der Direktion, zur Gründung der Neuen Schauspielhaus Zürich AG. Wie schwierig die Lage der Emigranten am Vorabend des Weltkrieges war, wie fremdenfeindlich die Stimmung im Gastland, zeigen etwa die Inseratenkampagnen, die im Sommer 1938 unter dem Slogan „Die Schweizerbühne dem Schweizer-Künstler und -Schauspieler“ vehement gegen „diese jüdisch-marxistische Tendenzbühne“ hetzten und zu Protestkundgebungen gegen eine „Verschleuderung öffentlicher Gelder“ aufriefen.³⁵ Letztendlich vermochte sich das Ensemble unter der neuen Leitung von Oskar Wälterlin und Kurt Hirschfeld gegen Aktionen dieser Art durchzusetzen, wobei ein Großteil der Zürcher „ihr“ Theater am Pfauen fortan boykottierten.

Noch unlängst bestätigte die Schauspielerin Maria Becker – sie besuchte in Wien bis 1938 das Max-Reinhardt-Seminar und spielte bei der Uraufführung des Brecht-Stückes *Der gute Mensch von Sezuan* 1943 die Titelrolle – im Gespräch die so oft gehörte Bezeichnung dieses verhassten „jüdisch-bolschewikischen Emigrantenensemble“: „1938 war es sehr schwierig mit dem Theater. Denn die Zürcher, die Schweizer, sind nicht in unsere Vorstellungen gegangen. Sie haben lange Zeit gesagt, wir seien bloß ein ‚Juden- und Kommunisten-Theater‘. Die besseren Kreise in Zürich sind erst nach dem Zweiten Weltkrieg wirklich ins Schauspielhaus gekommen, als dann die Kolleginnen und Kollegen aus Deutschland bei uns engagiert wurden.“³⁶

Ausgangspunkt Schweiz: Zürich, über Nacht ein europäisches Zentrum – Das Schauspielhaus Zürich ein Theatermodell für Europa

Mit dem Jahr 1945, dem Ende des Zweiten Weltkrieges, schienen die Aufgaben des Exillandes allgemein wie auch die historisch einmalige Situation der Schweizer Theater im Besonderen beendet zu sein. Die Emigranten konnten die Schweiz wieder verlassen, und so kehrten auch die Bühnenkünstler deutscher Sprache – oft mit Brecht und seinen Werken im Gepäck – in ihre Heimatländer Österreich und Deutschland zurück.

Für das Zürcher Schauspielhaus begann eine neue Epoche, wie sein Dramaturg, Kurt Hirschfeld, in einer Bilanz festhielt: „Zunächst sah es so aus, als ob die Mission des Zürcher Theaters erfüllt sei; aber die Umstände ergaben einen neuen Aufschwung. Glückliche Ergänzungen im Ensemble und die Verpflichtung, das einmal Erreichte zu halten, stützten diesen Auftrieb. Die Resultate der Arbeit in den Kriegsjahren wurden verarbeitet, Grundpositionen, die einmal geschaffen waren, erweitert und ausgebaut.“³⁷

Die Handels- und Finanzmetropole Zürich wurde inmitten der kriegsversehrten Länder – mehr oder weniger ungewollt und unvorbereitet – 1945 in vieler Hinsicht zu einem europäischen Zentrum. Und auch „Die Neue Schauspielhaus Zürich AG“ war durch die Zeitumstände nicht nur das wichtigste Haus des deutschsprachigen Theaters, das Zürcher Schauspielhaus wurde – mit seinen Autoren und den Ur- und Erstaufführungen, mit seinem Spielplan, seinem Ensemble und dem Darstellungsstil, dem so genannten Zürcher Stil – nun zum Modell des neuen Theaters in Europa schlechthin.

Der Nachholbedarf in den umliegenden Ländern an eben noch verbotener Literatur und Bühnenwerken war überall groß. Neben dem Schauspielhaus liefen die Vermittlungen vor allem über die Exilverlage in der

29 Karl Paryla, Schauspieler und Regisseur. Karl Paryla spielte an den Vereinigten Theatern in Breslau, emigrierte in die Schweiz und war von 1933 bis 1937 und von 1938 bis 1946 Ensemble-Mitglied des Zürcher Schauspielhauses, in der Spielzeit 1937/38 als Schauspieler am Theater an der Wien engagiert.

30 Hortense Raky, österreichische Theater- und Filmschauspielerin, geboren in Berlin.

31 Eigentlich Emil Paryla, Schauspieler, Regisseur, Theaterdirektor. Emil Stöhr spielte an den Vereinigten Theatern in Breslau, emigrierte in die Schweiz und war von 1933 bis 1937 und von 1938 bis 1946 Ensemble-Mitglied des Zürcher Schauspielhauses, in der Spielzeit 1937/38 als Schauspieler am Theater an der Wien engagiert.

32 Christian Jauslin befragt Emil Stöhr. In: Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, S. 210f.

33 Leopold Lindtberg, eigentlich Leopold Lemberger, Schauspieler, Regisseur, Theaterdirektor.

34 Lindtberg, Leopold: Wendepunkt. In: Vorwärts (Zürich und Basel). 8.1.1946.

35 Tagblatt der Stadt Zürich (Zürich). 21.6.1938.

36 Maria Becker im Gespräch mit Werner Wüthrich am 22.6.2008 bei Filmaufnahmen (Zürich).

37 Zur Geschichte des Zürcher Schauspielhauses. Um 1952 entstanden. Baeck Institute (New York), Nachlass Kurt Hirschfeld, Sammlung Kurt Hirschfeld, Nr. AR 7066.

Schweiz. So wurde Brechts Bühnenverlag, die „Kurt-Reiss-Verlag AG Basel“,³⁸ rasch zu einer der wichtigsten Adressen und schloss nun für die ersten Brecht-Aufführungen in Europa – also auch in Wien und in ganz Österreich – alle Verträge ab. Gleichzeitig entwickelte Verlagsleiter Kurt Reiss und die Direktoren Hirschfeld und Wälterlin am Zürcher Schauspielhaus – ermuntert durch zahlreiche Anfragen – die Idee, nicht mehr nur Stüctexte und Autoren ins Ausland zu vermitteln, sondern gleich Theateraufführungen, ihre aktuellen Uraufführungen und größten Erfolge der vergangenen Jahre, wieder aufzunehmen und als Tourneetheater-Produktionen anzubieten.³⁹

Bertolt Brecht übernahm dieses Konzept übrigens, kaum dass er im November 1947 nach Zürich gekommen war, und er versuchte seine Theaterarbeiten und Uraufführungen in Chur und in Zürich als Tournee-Produktionen – im Sinne von Modell-Inszenierungen des Epischen Theaters – zu inszenieren.

Besonders groß war in Deutschland nach 1945 der Nachholbedarf an Brecht. Er wurde sehr rasch beim kulturellen Wiederaufbau zu einem der großen Hoffnungsträger. Seine seit 1933 verbotene *Dreigroschenoper*, diese Betteloper, kam in der Ruinenstadt Berlin bereits im August 1945 vor einem „selber zu Bettlern gewordenen Publikum“ wieder zur Aufführung.⁴⁰ Diese war nach wenigen Tagen die „eigentliche Sensation des Berliner Vergnügungslebens“, und ein Berichterstatter vermeldete in die Schweiz: Dieses von den Nationalsozialisten so gehasste Werk habe „in gewisser Beziehung den Nimbus eines Nationalepos für die Deutschen“ erhalten und sei

„für den Augenblick das dominierende Theaterstück“ im kriegszerstörten Deutschland. Denn mit dem „ohrenbetäubenden und langanhaltenden Beifall nach dem Finale“ müsse man *Die Dreigroschenoper* auch als eine „erste Demonstration gegen die Okkupationsmächte“ sehen.⁴¹

Wiederaufnahme der Uraufführungsinszenierung der Mutter Courage und ihre Kinder 1945 Mutter Courage-Uraufführung April 1941 am Schauspielhaus Zürich

Das große Interesse an Brecht in ganz Europa und die zahlreichen Anfragen für Gastspiele führten am Zürcher Schauspielhaus in der Spielzeit 1945/46 zur Wiederaufnahme der *Mutter Courage und ihre Kinder*. Nach der Uraufführung im Kriegsjahr 1941 konnten Regisseur Leopold Lindtberg und Therese Giehse in der Titelrolle – und mit ihnen auch Brechts Bühnenverlag in Basel – mit dem Antikriegsstück, jener uneingeschränkt aktuellen „Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg“, in der Schweiz die größten und nachhaltigsten Erfolge feiern.⁴² Nach Aufführungen in Basel, Bern und der erfolgreichen Zürcher Wiederaufnahme 1945/46 waren weitere Nachspiel-Premieren an den Stadttheatern in St. Gallen und Luzern angekündigt. Und die „Kurt-Reiss-Verlag Basel AG“ konnte Aufführungsverträge für das Brecht-Stück in Konstanz, in Deutschland und ganz Europa verbuchen; im Jahr 1948 in Wien, am Neuen Theater in der Scala. Schließlich spielte die Giehse „die Rolle ihres Lebens“ auch 1950 an den Münchner Kammerspielen – nun zum ersten Mal auch unter der Regie des Autors.

38 Vgl. dazu: Vom Exil- zum Welt Dramatiker in der Kurt-Reiss-Verlag AG Basel. In: Bertolt Brecht und die Schweiz. Bd. 1, S. 291–314.

39 Verlagsleiter Kurt Reiss gründet eine Abteilung Tourneetheater und verpflichtet als deren Leiter den Schauspieler, Sänger und Regisseur Egon Karter.

40 Vorwärts (Zürich und Basel). Nr. 201 (und 202), 2. (und 3.) 9.1948.

41 Vergnügungsleben in der Ruinenstadt. In: National-Zeitung Basel. Nr. 440, 24.9.1945.

42 Seit der erfolgreichen Uraufführung am 19.4.1941 in Zürich war die Schauspielerin praktisch jede Spielzeit als Gast in weiteren Aufführungen aufgetreten. 1943 in Basel, dann 1944 am Stadttheater Bern. Stadttheater Basel, Premiere: 27.2.1943, Regie: Leopold Lindtberg; Stadttheater Bern, Premiere: 25.2.1944, Regie: Werner Kaut, die Titelrolle jeweils mit Therese Giehse als Gast.

Die *Mutter Courage*-Uraufführung wurde von Zürcher Publikum und der gesamten nationalen Presse im April 1941 als herausragendes Ereignis gefeiert.⁴³ Auch Hans Weigel, der als Schriftsteller im Schweizer Exil diese erste Brecht-Aufführung des Schauspielhauses miterlebte, sprach von einer „unvergesslichen Inszenierung, die sehr gut gefallen“ habe.

Im Hinblick auf die geplanten Auslandsgastspiele wurde die Uraufführungsinszenierung inhaltlich leicht modifiziert, gekürzt und technisch den anderen Bühnenverhältnissen angepasst.⁴⁴ Die Tournee-Besetzung wurde von der gleichen Anzahl, 21 Personen, mit einigen Doppelbesetzungen wie bei der Uraufführung, bestritten. Es mussten aber einige Umbesetzungen vorgenommen werden: Wolfgang Langhoff war bereits nach Deutschland abgereist, Karl Paryla und Emil Stöhr hielten sich schon in Wien auf; Kurt Horwitz bereitete seine Direktionszeit am Stadttheater Basel vor. Der Unterschied zur ersten Aufführungsserie 1941 und der Wiederaufnahme im November 1946 wurde in einer Schweizer Zeitung etwa in folgender Weise dargestellt: „Damals waren Brechts Bilder auf ein äußerst anspruchsvolles Großformat inszeniert. Als unlängst eine repräsentative Gastspielreise des Zürcher Schauspielhauses durch Deutschland geplant wurde, passte man Mutter Courages Marketenderwagen dem Thespiswagen im Formate besser an.“⁴⁵

43 Vgl. dazu den Kommentar zu *Mutter Courage und ihre Kinder*. In: GBA. Bd. 6, S. 392–401. In der Forschung ist kaum bekannt, dass alle Brecht-Uraufführung in Zürich bereits während des Krieges – wie Beispiele aus Skandinavien oder Südafrika zeigen – eine internationale Beachtung fanden: „Union“, Blätter der Emigration, „An Anti-Nazi Publikation“, hg. von der Unabhängigen Kultur-Vereinigung, Johannesburg, 4. Jg., Nr. 4 vom April 1942; Vicor Wittper, Theater i Schweiz. In: Stockholms-Tidningen (Stockholm). 29.12.1942.

44 Man hätte auf den geplanten Gastspielen die ständigen Umbauten und Zeit- und Ortswechsel der Bilderfolge, diese elf Bilder der Chronik, wohl nicht überall mit Hilfe einer Drehbühne bewältigt können.

45 Neues Winterthurer Tagblatt (Winterthur). 3.4.1946.



Baal 1926: Ensemble
Quelle:

Die Reaktionen auf die Wiederaufnahme von *Mutter Courage und ihre Kinder* in der Leopold Lindtberg-Inszenierung der Uraufführung und mit Therese Giehse wieder in der Titelrolle übertrafen im November 1945 noch einmal alles an Erfolg, was Brechts Arbeiten in Zürich bisher erreicht hatte. Neben den Schweizer Medien und Zeitungen bestätigten auch die freie internationale Presse bis Berlin und London das Theaterereignis. Beispielsweise sprach eine große Gazette in Mailand über die Wiederaufnahme am Schauspielhaus Zürich gar von einem „Europäischen Theater in Zürich“ („Teatro europeo a Zurigo“⁴⁶). Gleichzeitig war das Publikumsinteresse an Brechts „Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg“ überwältigend. *Mutter Courage und ihre Kinder* musste in Zürich vom November 1945 bis Ende der Spielzeit im-

46 Teatro europeo a Zurigo. In: L'Illustrazione Italiana (Milano). 15.9.1945.

mer wieder angesetzt werden; während die durchschnittliche Anzahl Vorstellungen bei knapp fünfzehn lag – in der Spielzeit 1945/46 gab es 24 Premieren –, erreichte die Brecht-Wiederaufnahme bereits 27 Aufführungen.

„Brecht hat es frühzeitig kommen sehen“, schrieb damals die *Neue Zürcher Zeitung*: „Heute, vier Jahre später, wirkt das Stück so unheimlich aktuell, als ob es nach Tatsachenberichten aus dem Deutschland unserer Tage geschaffen worden wäre.“⁴⁷

Es war also in der ersten Nachkriegsspielzeit 1945/46, als die Anfragen zu Gastspielen in Zürich eintrafen, gar keine Frage, dass gerade diese *Mutter Courage und ihre Kinder* in jeder Beziehung bestens geeignet, ja, zur Modell-Aufführung des Zürcher Schauspielhauses nachgerade prädestiniert war. Das ganze Ensemble um eine überragende Hauptdarstellerin sollten auf Gastspielen, die vorerst nach Süddeutschland und Österreich⁴⁸ geplant waren, ihren im Exil erarbeiteten modernen Darstellungsstil erstmals vorstellen. Der Schauspieler Emil Stör bezeichnete diesen sogenannten Zürcher Stil – den Brecht später zwar dann für seine Stücke ablehnen sollte – als „fortschrittlichen Realismus“, den man eben in Zürich gegen jenen „pathetischen Stil des national-sozialistischen Theaters“ in Wien und Deutschland entwickelt hätte.⁴⁹

Die Begeisterung in der Schweiz und seitens der internationalen Presse über Werk, Inszenierung, Titelrolle und Ensembleleistung setzte sich im April 1946 dann auch uneingeschränkt fort, als in Wien im Theater in der Josefstadt – dem einzigen Gastspiel übrigens, da schließlich realisiert wurde⁵⁰ – *Mutter Courage und ihre Kinder* in vier ausverkauften Vorstellungen gezeigt wurde.

47 Jakob Rudolf Welti. In: *Neue Zürcher Zeitung* (Zürich). Nr. 1787, 27.11.1945.

48 Mitteilung von Jakob Rudolf Welti. In: *Neue Zürcher Zeitung* (Zürich). Nr. 1787, 27.11.1945.

49 Christian Jauslin befragt Emil Stör. In: *Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters*, S. 211.

50 Die Gründe, warum die Anfragen aus Deutschland und die geplante Tournee mit der *Mutter Courage*-Uraufführungsinze-

Kulturstadtrat Viktor Matejka verordnet Wien eine Bertolt Brecht-Pflege

Schon drei Wochen nach der Befreiung Wiens und noch bevor in Europa der Zweite Weltkrieg zu Ende war, nahmen die Theater auf Befehl der Sowjets am 1. Mai 1945 ihren Betrieb wieder auf.⁵¹ Für das Theater in der Josefstadt und für Brecht übernahm der Leiter des Kulturressorts der provisorischen Stadtregierung, Viktor Matejka,⁵² die wichtige Aufgabe des Vermittlers und Koordinators. Als Bildungsreferent der Arbeiterkammer bis 1938 kannte er viele der Theaterleute, die nun aus der Emigration oder der Gefangenschaft wieder nach Österreich zurückkehrten. Selber war Matejka von der Gestapo verhaftet worden und hatte die Konzentrationslager von Dachau und Flossenbürg überlebt.

Während der ersten Phase des Wiederaufbaus unterstützte Stadtrat Viktor Matejka vom Wiener Rathaus aus recht unbürokratisch auch die Theater:

„Wenn ein Theater Nägel brauchte, hab‘ ich Nägel besorgt. Wenn die Schauspieler Kerzen brauchten, damit sie in der Nacht ihre Rolle lernen konnten, hab‘ ich ihnen Kerzen besorgt. Ich hab‘ Tausende Kerzen besorgt. Die Theater haben keinen Strom gehabt am Abend, also war wichtig, dass ich mit dem Stromverteiler im Rathaus verhandelte. Das war ein bedeutender Mann, der Ingenieur Ruiss, dem gehört ein Denkmal gesetzt. Also der hat irgendwo in

nierung nicht realisiert wurden, konnten noch nicht schlüssig eruiert werden.

51 Schuh, Oscar Fritz: *So war es – war es so? Notizen und Erinnerungen eines Theatersmanns*. Berlin, Frankfurt, Wien: Ullstein, 1980, S. 82f.

52 Viktor Matejka, Kulturpolitiker und Schriftsteller; 1938 bis 1944 in Dachau und in Flossenbürg inhaftiert; 1945 bis 1949 Stadtrat für Kultur und Volksbildung in Wien. 1966 trat Viktor Matejka, seit 1945 Mitglied der KPÖ, aus der Kommunistischen Partei Österreichs aus. Seine Lebenserinnerungen publizierte Viktor Matejka 1983 in Wien. *Matejka, Viktor: Widerstand ist alles. Erinnerungen eines Unorthodoxen*. Wien: Löcker, 1983.

einem Bezirk abgeschaltet, damit das Theater und auch das Kabarett spielen konnten. Und die anderen waren im Dunkeln.“⁵³

In den ersten Monaten nach dem Krieg erhielt Viktor Matejka durch seine Verbindungen mit dem Schauspielhaus Zürich elf Theaterstücke, die in Wien bisher verboten waren: „Alle maschinengeschrieben. Die liegen auf meinem Tisch im Rathaus. Ich wollte den Boten fragen, woher die kommen, da war er schon weg.“⁵⁴ Viktor Matejka hatte nämlich Leopold Lindtberg und Karl Paryla zuvor wissen lassen, dass man auch in Wien einen großen und dringenden Nachholbedarf an neuer Dramatik und an Theaterstücken, die am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt worden seien, habe: „Ich hab‘ sie irgendwie wissen lassen, dass wir keine Stücke haben. Also, wo sind die Stücke, die unter Hitler verboten waren? Wir möchten diese gerne spielen! Brecht zum Beispiel. Das war in Wien nicht greifbar. Nun, die Stücke waren da. Ich habe die Theaterdirektoren geholt und habe gesagt: ‚So, bitte, hier sind elf Stücke, die könnt‘ ihr spielen. Jetzt haben wir sie. Die sollt ihr nicht deswegen spielen, weil wir sie erlauben, sondern weil sie da sind.‘ Na, und da haben sie sich Verschiedenes ausgesucht.“⁵⁵

Die Theaterdirektoren, die Viktor Matejka im Sommer 1945 ins Wiener Rathaus bestellt hatte, nahmen sich in der ersten Nachkriegsspielzeit 1945/46 dieser Bühnenmanuskripte an und führten dann unter anderem noch unbekannte Stücke von Jean-Paul Sartre und Georg Kaiser auf. Für das aufgeschlossene Theater in der Josefstadt aber, das interimistisch vom bisherigen Co-Direktor, dem Regisseur Rudolf Steinboeck, geleitet wurde, hatte der Kulturstadtrat, wie Viktor Matejka später zu Protokoll gab, einen speziellen Wunsch:

53 Viktor Matejka im Gespräch mit Kurt Palm, 18.8.1980 (Wien). Zitiert aus Palm: *Vom Boykott zur Anerkennung*, S. 28.

54 Ebenda, S. 29.

55 Ebenda.

„Da war der Steinboeck da, der Direktor vom Theater in der Josefstadt. Sag‘ ich: ‚Da ist auch *Der gute Mensch von Sezuan* dabei, das wär‘ was für Sie, Steinboeck, Sie haben doch die Wessely!“⁵⁶

War das nun der Durchbruch, der Beginn einer Brecht-Pflege? Einer Brecht-Pflege in Wien sozusagen von der Politik verordnet?

Nach den Initianten, Viktor Matejka und Rudolf Steinboeck, sollte es ein programmatischer Neuanfang werden. Einig waren sie sich über die Bedeutung von Brecht und der baldigen Aufführungen seiner neuen Werke. Matejka verfügte im Hinblick auf den Wiederaufbau der Theater und dem Neuanfang drei Dinge:

Erstens: Die österreichische Erstaufführung des *Guten Menschen von Sezuan* als Eigenproduktion des Theaters in der Josefstadt;

Zweitens: Ein Austauschgastspiel Zürich und Wien mit dem Ziel, dass das Zürcher Schauspielhaus mit einer ihrer Brecht-Uraufführungen in Wien gleichzeitig auch eine ihrer Modell-Aufführungen zeigt;

Und drittens: Im Kontakt mit den österreichischen Bühnenkünstlern, die aus dem Zürcher Exil zurückgekehrt waren, die Neugründung eines Volkstheaters der neuen Art, mit Brecht als Schwerpunkt im Spielplan.

Alle drei Vorhaben wurden gleichzeitig vorangetrieben und konnten rasch realisiert werden: Schon im Jahr 1946 die erste Brecht-Eigenproduktion in Wien und das Zürcher *Mutter Courage*-Gastspiel, und bereits im Jahr 1948 eröffneten die österreichischen Mitglieder aus dem „jüdisch-bolschewikischen Emigrantenensemble“ in Zürich im dritten, russisch besetzten Gemeindebezirk, das Neue Theater in der Scala.⁵⁷

56 Ebenda, S. 29f.

57 Vgl. dazu Pellert, Wilhelm: *Roter Vorhang, rotes Tuch. Das Neue Theater in der Scala*. Wien: Arbeitsgemeinschaft für sozialwissenschaftl. Publizistik, 1979.

Gerade mit dem Zürcher Gastspiel von *Mutter Courage und ihre Kinder* wollten alle Beteiligten ein Signal setzen und wichtige Impulse für eine zukünftige Theaterarbeit geben. Matejka sagte rückblickend, es sei das erste ausländische Gastspiel in Österreich überhaupt gewesen: „Es war vorher nicht einmal eine ausländische Fussballmannschaft da. Das weiß ich, weil ich damals auch den Sport in Wien über hatte.“⁵⁸ Erwähnt sei noch, dass in Wien und in den anderen Bundesländern – nach den Unterlagen des Zürcher Schauspielhauses und Brechts Bühnenverlag, die Kurt-Reiss-Verlag AG in Basel – weitere Brecht-Stücke geplant waren oder, wie *Furcht und Elend des Dritten Reiches* mit Stella Kadmon 1948 im Theater Der Liebe Augustin in Wien,⁵⁹ zur Aufführung kamen.

Der von den Besatzungsmächten verordnete Neuanfang an den Wiener Theatern, mit Brecht auf dem Spielplan und mit der Rückkehr der Ensemblemitglieder aus dem Exil, schaffte viele schwierige Situationen. Der Burgschauspieler Fritz Lehmann, der als überzeugter Katholik auf Seiten des Widerstandes stand, warnte im Sommer 1945 in einem Brief die „lieben Kollegen in der Schweiz“ vor ihrer Rückkehr: „Der Geschäftsgeist der neu eingesetzten Direktionen steht im Vordergrund, man erkennt nichts weiter als ein Hinüberwurstelnwollen – eine Konjunkturhascherei. Kein neuer Versuch – kein umwälzendes Programm – kein revolutionärer Geist... Ich fürchte, Ihr werdet bald mit Heimweh an Euer ‚Exil‘ denken. Denn für den Antifaschisten in Österreich ist es gar nicht so leicht und manche sind bei Euch draußen besser bekannt als in der Heimat. Die ehemaligen Nazis erscheinen in Tarnungskappen immer wieder auf Posten und Sessel, schaffen sich Beziehungen und ‚gute Freunde‘ und verstehen es viel besser als wir, sich auch jetzt wieder in den Vordergrund zu spielen.“⁶⁰

58 Viktor Matejka im Gespräch mit Kurt Palm, 18.8.1980 (Wien). Zitiert aus Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 27–30.

59 Ebenda, S. 44.

60 Lehmann, Fritz: Brief „An die lieben Kollegen in der Schweiz“, Wien 24.7.1945. Zitiert aus Pellert: Roter Vorhang, rotes Tuch, S. 16.

Der Schauspieler Emil Stöhr sprach – sicher stellvertretend für Karl Paryla, Hortense Raky, Wolfgang Heinz, Leopold Lindtberg und den weiteren Mitgliedern der „Freien Österreichischen Bewegung in der Schweiz“ – bei seiner Rückkehr nach Wien von einem „ersten Schock“, als er den „schlechten, pathetischen Stil der national-sozialistischen Theater der Kolleginnen und Kollegen sah und davon hörte, man würde eigentlich in der Darstellung und in der Theaterkunst bloß, nach ein paar Jahren und einer kurzen Zwischenzeit, weiterfahren, wo man 1933 aufgehört hatte:

„Ich war am Wiener Volkstheater engagiert von Viktor Matejka, quasi als Wiedergutmachung. Selbstverständlich waren ununterbrochen Diskussionen. Mein erster Schock, wie ich nach Wien kam, war, dass man davon sprach, dort anzufangen, wo man 1933 aufgehört hatte, also ein Rückschritt. Wir waren in Zürich an diesem Theater fortschrittlich, und man kam nach Wien, und dort saßen die Menschen und sagten: ‚Wir werden jetzt eine große Tat begehen, wir fangen dort an, wo wir 1933 aufgehört haben.‘ Sie wollten im Grunde genommen diese ganze Nazizeit schlucken.“⁶¹

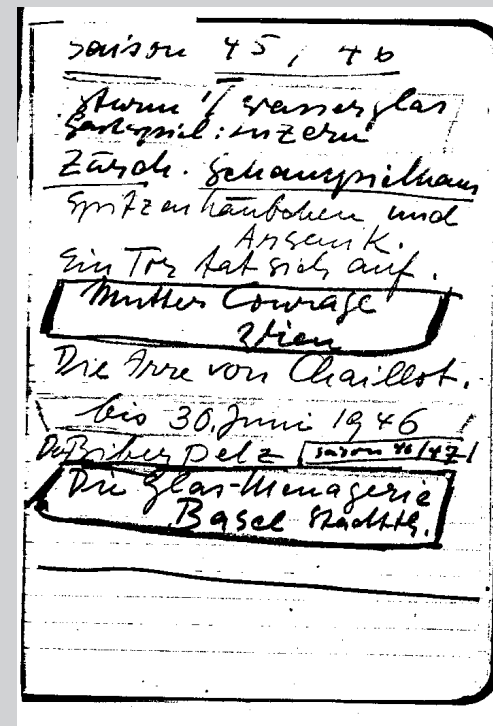
Brecht nahm bei der österreichischen Sezuan-Erstaufführung gegenüber dem Theater in der Josefstadt dazu die gleiche Haltung ein wie Emil Stöhr und äußerte sich in Bezug auf die Besetzung der Hauptrolle, der Doppelrolle Shen Te/Sui Ta, durch die Wessely⁶² bald ähnlich prononciert. Matejka und Steinboeck allerdings sahen in der

61 Christian Jauslin befragt Emil Stöhr. In: Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, S. 210f.

62 Paula Wessely österreichische Theater- und Filmschauspielerin; spielte seit 1929 zusammen Attila Hörbiger, ihrem späteren Ehemann, am Theater in der Josefstadt; 1985 sagte die Wessely zu ihrer Mitwirkung im nationalsozialistischen im Propagandafilm *Heimkehr* von Gustav Ucicky, sie bedaure es sehr nicht den Mut gehabt zu haben, sich dieser Arbeit zu widersetzen.

Theaterzettel des Gastspiels der Züricher
Uraufführungsinszenierung Mutter Courage und
ihre Kinder im Theater in der Josefstadt.
Quelle: Österreichische Theatermuseum

Aus dem Tagebuch von Therese Giehse 1945
mit dem Eintrag für das Wien-Gastspiel.
Quelle



Theater in der Josefstadt
Direktion: Rudolf Steinboeck

Ensemblegastspiel des
Zürcher Schauspielhauses

Donnerstag, den 25., Freitag, den 26., Samstag, den 27. April

Mutter Courage und ihre Kinder
Eine Chronik aus dem 30jährigen Kriege in 11 Bildern
von Bertolt Brecht
Musik von Paul Burkard

Regie: Leopold Lindtberg Bühnenbilder: Leo Otto

Anna Hering, genannt Mutter Courage	Therese Giese
Die stumme Kattrin, ihre Tochter	Erika Pesch
Ziti, ihr Sohn	Robert Trösch
Schweizerkübi, ihr zweiter Sohn	Robert Freitag
Der Koch	Wolfgang Heinz
Der Feldprediger	Lukas Ammann
Yvette Pottier	Angelika Arndts
Ein Feldhauptmann	Herman Wlach
Ein Weber	Bernhard Wicki
Ein Feldweibel	Fritz Delius
Sühnrich	Ernst Ginsberg
Obrist	Eugen Jensen
Leugmeister	Friedrich Braun
Kaiserlicher Feldweibel	Ulrich Marti
Schreiber	Eugen Jensen
Junger Soldat	Fred Tanner
Älterer Soldat	Friedrich Braun
Spitzel	Ettore Cella
Junger Mann	Erwin Parker
Alter Mann	Hermann Glaser
Bauer	Friedrich Braun
Bluerin	Mathilde Baumegger
Bauernsohn	Fred Tanner

Soldaten: Ulrich Marti, Ettore Cella, John E. Schmid

Musikalische Leitung: Rudolf Langnese
Technische Leitung: Ferdinand Lange

Beginn 19 Uhr Pause nach dem 6. Bild Ende 21.30 Uhr

bekanntesten und sehr beliebten Schauspielerin im besten Fall eine NS-Sympathisantin bzw. eine Mitläuferin.⁶³ Im Gespräch mit John H. Winge war Brecht entschieden anderer Ansicht:

„Was ich über die Aufführung des Guten Menschen von Sezuan in Wien hörte, bestärkte mich nur noch in meinem Entschluss, erst persönlich das Terrain zu sondieren, ehe ich meine Dramen freigebe. [...] Das Wiener Beispiel, in dem nicht nur eine Inszenierung à la ‚Micado‘ völlig daneben griff, sondern auch die Lehrmeinung verdunkelt wurde, zeigte, dass die mögliche Missverständlichkeit meiner Dramen sehr groß ist. Ich muss daher die Auswahl dessen, was bei der herrschenden politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Verfassung von meinen Werken spielbar ist, selbst treffen.“⁶⁴

Der guten Menschen von Sezuan am 29. März 1946 im Theater in der Josefstadt

Steinboeck wurde von Matejka nahegelegt, die österreichische Erstaufführung des *Guten Menschen von Sezuan* mit Paula Wessely in der Titelrolle zu inszenieren. Die viel beachtete Premiere fand am 29. März 1946 im Theater in der Josefstadt statt.

Von der Kritik und vom Publikum wurde der neue Brecht mehrheitlich positiv aufgenommen, die Inszenierung des Parabelstückes als hervorragend und bedeutsam bezeichnet. Die Aufführung habe die Zuschauer von Anfang bis zum Ende gefesselt,⁶⁵ so dass

selbst das ÖVP-nahe *Kleine Volksblatt* von einem „neuen Meilenstein in der Geschichte“ des Theaters in der Josefstadt schrieb.⁶⁶ Brecht habe, so Adelbert Muhr in der *Plan*, nun auch in Österreich den Nerv der unmittelbaren Nachkriegszeit getroffen: „Brecht ist der einzige Dramatiker, der den Stil unserer Zeit hat: den stahlharten, pessimistischen.“⁶⁷

Aus den Theaterkritiken ist aber zu schließen, dass Regisseur Steinboeck wenig oder gar nicht mit den Vorstellungen des Epischen Theaters und Brechts neuer Spielweise vertraut war. Entsprechend wurde, etwa in der Zeitschrift *Der Turm*, im *Guten Menschen von Sezuan* hauptsächlich eine dichterische Bilanz von „der Vorläufigkeit, Unzulänglichkeit und Unauflöslichkeit der menschlichen Existenz“ gesehen.⁶⁸ Eine ähnliche Kritik übte Oskar Maurus Fontana in der Aufführungsbesprechung des Senders Radio Wien: „So endet ‚Der gute Mensch von Sezuan‘, nachdem der Dichter sich und den Zuhörer erschöpft hat, im Leeren. Aber es ist auch das Erschrecken des Zuhörers, dass er immer, wenn er Bertolt Brecht folgt, alle Wege im Nichts enden sieht. Bertolt Brecht ist ein echter Dichter aus dem Blut heraus – das ist seine Größe, aber er ist nichts als ein Dichter des Nihilistischen – das ist seine Grenze.“⁶⁹

Die Parabelform des Dramas lasse verschiedene Deutungen zu – man denke nur an das Missverständnis und seine Folgen bei der Uraufführung in Zürich –, stellte der Rezensent in der *Volksstimme* fest, zum Beispiel etwa müsse der „gute Mensch auch Geschäftsmann sein, sonst geht er unter“. Oder: „Es hat keinen Sinn, gut zu sein, man wird dabei nur betrogen.“ Aber die ei-

gene Schlussfolgerung, die die kommunistische Zeitung zog, war nun doch ganz im Sinne Brechts: „Solange die Voraussetzungen, nämlich eine gerechte, saubere Ordnung nicht gegeben sind, kann der *gute Mensch* nur leben und wirken, wenn ihm der ‚kluge Mensch‘ dabei hilft. Das heißt: Es sind die *bestehenden Verhältnisse*, die den guten Menschen zwingen, sich zu teilen, nämlich in gut und klug. Erst eine gesellschaftliche Ordnung, in der Güte und Klugheit (man könnte auch sagen Politik und Moral) in idealer Vereinigung wirken können, wird Glück und Frieden bringen.“⁷⁰

„Brecht ist anders als wir ihn in Erinnerung hatten“, zog der Kritiker der Zeitung *Neues Österreich* schließlich Bilanz über diese zweite österreichische Brecht-Erstaufführung des Theaters in der Josefstadt, und doch sei er „irgendwie der gleiche geblieben“: „Sein Pessimismus wurde schärfer und kantiger. Dieses Spiel vom guten Menschen ist bei allem Geist, bei aller dichterischen Schönheit bedrückend und quälend und zeigt vor allem keinerlei Ausweg.“⁷¹

Die Darstellung der Shen Te/Shui Ta durch Paula Wessely wurde mit großer Begeisterung hervorgehoben, aber allerdings in allen Rezensionen so beschrieben, dass Brecht und sein Umfeld entsetzt reagieren mussten. Die berühmte Wessely, unter der Regie von Steinboeck, war keinesfalls eine Brecht-Schauspielerin.

„Paula Wessely spricht und lebt so erschütternd, dass sie zum Schluss selbst aufs tiefste erschüttert ist: Tränen strömen über ihr Gesicht, sie ist kaum fähig, den Beifall des Publikums entgegenzunehmen.“ Oder, der Rezensent der *Volksstimme* war ergriffen von Paula Wesselys ergreifender Gefühlstiefe, die sich „zu Rührung und schließlich zu Tränen“ gesteigert habe.⁷²

Rudolf Holzer dagegen fiel in der Tageszeitung *Die Presse* eine große Unstimmigkeit zwischen der Schauspielerin und dieser Brecht-Rolle auf: „Frau Wessely ist die Shen Te und – nach Götterfügung – ihr psychologisch gespaltener Vetter Shui Ta: ‚Euer einstiger Befehl, gut zu sein und doch zu leben, zerriss mich wie ein Blitz in zwei Hälften.‘ Frau Wessely, das tiefste, elementarste Gefühl des Wiener Theaters, läuft diesmal drei Stunden lang leer, echolos, kalt durch Szenen, die sie mit lautem, heißem, äußerlichem Tumult und Exzess erfüllt. Die Verehrung und Bewunderung für eine der wenigen hohen Güter des österreichischen Theaters gebietet, zu warnen, zu warnen vor einem Sichverlieren in kalt erzeugte Leidenschaften, automatische Manier, theatralische Dynamik, was alles mit Kulissenreißerei verzweifelte Ähnlichkeit hat. Wo ist die Autorität, die Paula Wessely aus dem Glorienschein der Jupiterlampen, von den papiernen Wegen der Drehbücher, aus den Weihrauchdämpfen einer Stardepotie führte?“⁷³

Im Nachgang – wie auch schon im Vorfeld – kam es zu heftigen Auseinandersetzungen um die österreichische Erstaufführung des *Guten Menschen von Sezuan*. Brechts Haltung dabei wird vielleicht deutlich, wenn man sich die Darstellung der Titelrolle durch Paula



Der gute Mensch von Sezuan 1946. Paula Wessely als Shen Te/Shui Ta und Albin Skoda als Yang Sun. Archiv Theater in der Josefstadt

63 Nach Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 27–30.

64 J.H.W.[= John H. Winge]: Gespräch mit Bert Brecht. In: Die Tat (Zürich). 15.11.1947. Der österreichische Schriftsteller, Journalist und Filmregisseur John H. Winge war für Viktor Matejka die Kontaktperson zu Kurt Hirschfeld und Bertolt Brecht in Zürich.

65 Welt am Montag (Wien). 1.1.1946; Volksstimme (Wien). 31.3.1946; Neues Österreich (Wien). 31.3.1946.

66 Das Kleine Volksblatt (Wien). 31.3.1946.

67 Plan (Wien). Nr. 6 (1946).

68 Die Entwicklung Bert Brechts. In: Der Turm (Wien). Jg. 1, Nr. 9 (1946), S. 263.

69 Oskar Maurus Fontana in Radio Wien am 14.4.1946. Zitiert in Fontana, Oskar Maurus: Das grosse Welttheater. Theaterkritiken 1909 bis 1967. Hg. v. Paul Wimmer. Wien: Amalthea, 1976, S. 317.

70 Volksstimme (Wien). 31.3.1946.

71 Neues Österreich (Wien). 31.3.1946.

72 Muhr, Adelbert: Wiener Theaterpremieren. In: Plan (Wien). Nr. 6 (1946); Volksstimme (Wien). 31.3.1946. Die Rezensionen sind zum Teil zitiert aus Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 27–36.

73 Holzer, Rudolf. In: Die Presse (Wien). 6.4.1946.

Wessely in Erinnerung ruft. Seine grundsätzlichen Einwände, die brieflich aus dem amerikanischen Exil in Kalifornien eintrafen, mussten sowohl für Matejka wie für Steinboeck im März 1946 ziemlich unerwartet gekommen sein.

In einem ersten Schreiben teilte Brechts Ehefrau, die Schauspielerin Helene Weigel, Matejka mit, man habe nicht nur gegen die Wessely als Hauptdarstellerin Einwände und könne einer geplanten Aufführung des *Guten Menschen von Sezuan* im Theater in der Josefstadt nicht zustimmen; denn man wisse in Wien noch viel zu wenig über Brechts neue Theaterästhetik, die er seit 1933 permanent im Exil weiter entwickelt habe.⁷⁴ Der Stadtrat schrieb in einem Antwortbrief, Paula Wessely sei sehr wohl eine adäquate Darstellerin für die Rolle der Shen Te/Shui Ta und das Theater in der Josefstadt könne und werde Brechts Einspruch nicht akzeptieren. Darauf wandte sich der Exilautor gleich an den Wiener Bürgermeister Körner, der aber die Antwort wiederum dem eigentlichen Initianten, wie sich Matejka erinnerte, überließ: „Körner hat mir das Schreiben gegeben und gesagt, ich soll das in die Hand nehmen, weil er sich da nicht auskenne. Ich hab' ihm einen Brief aufgesetzt – ähnlich wie meinen ersten – der dann abgeschickt wurde.“⁷⁵

Der Briefwechsel zwischen Kalifornien und Wien – bei dem auch Brechts Bühnenverlag in Basel beigezogen wurde – zog sich über mehrere Wochen hin, doch das Josefstädter Theater und das Wiener Rathaus entschieden, nach der Premiere die erfolgreiche Brecht-Erstaufführung nicht abzusetzen.

⁷⁴ Vgl. Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 30f; J.H.W.: Gespräch mit Bert Brecht. In: Die Tat (Zürich). 15.11.1947.

⁷⁵ Viktor Matejka im Gespräch mit Kurt Palm, 18.8.1980 (Wien). Zitiert aus Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 30.

Bertolt Brecht und das Theater in der Josefstadt im Jahr 1946: Zwei Meilensteine in der Geschichte des Theaters

Die Initianten des Kulturaustausches „Zürich hilft Wien“, Viktor Matejka und Rudolf Steinboeck, vereinbarten für den April 1946 ein Austauschgastspiel der beiden Ensembles. Das Theater in der Josefstadt gastierte mit seiner Neuinszenierung des „Schwierigen“ am Schauspielhaus in Zürich und anschließend noch in Bern, Basel und Luzern.⁷⁶

Das Zürcher Gastspiel seinerseits war, laut den Vereinbarungen der beiden Bühnen, das „künstlerische Geschenk an ein versehrtes Land“; dabei verzichtete das gesamte Schauspielhaus-Ensemble auf jegliche Gagen und Spesen. Den gesamten Transport der Uraufführungsproduktion *Mutter Courage und ihre Kinder* nach Wien sowie die Unterkünfte und Versorgung der insgesamt 26 Mitwirkenden finanzierten die vier Besatzungskommandaturen. Es handelte sich um den ersten „Künstlertausch zwischen Zürich und Wien“ seit Jahren, dem große Bedeutung beigemessen wurde. „Nach jahrelanger paritätischer Isolation, musste dies ein Wahnsinns Gefühl von neuen Möglichkeiten für die wienischen und schweizerischen Schauspieltruppen gewesen sein“, schrieb etwa die Zeitung *New Austria* in Wien und hoffte, dass „dies ein viel versprechender Anfang und das erste Glied in einer Kette gegenseitigem anregendem Austauschs sein“ werde.⁷⁷

⁷⁶ *Der Schwierige* von Hugo von Hofmannsthal, Gastspiel des Theaters in der Josefstadt Wien, 22.–24.4.1946. Regie: Rudolf Steinboeck, Bühnenbild: Otto Niedermoser. Die Titelrolle spielte Anton Edthofer. Anton Franz Edthofer österreichischer Schauspieler; verheiratet nach Max Reinhardts Tod mit dessen Witwe, Helene Thimig.

⁷⁷ Zurich and Vienna Exchange Artists. In: New Austria (Wien). Nr. Juli (1946), S. 10. Das Zitat lautet im Original: „On arrival the Swiss actor had an official reception by the Government; actors at present playing in Vienna welcomed them and it is to be hoped that this auspicious beginning will be the first link in a chain of mutually stimulating exchange visits.“

Dem Zürcher Schauspielhaus bot sich die Möglichkeit, mit dem Brecht-Gastspiel über seine unfreiwillige Isolation hinauszuwirken. Die *Neue Zürcher Zeitung* hielt denn auch fest, dass „ein in langjähriger Arbeit ausgebildeter und nur in Zürich gepflegter Stil“ erstmals nun eine „Bewährungsprobe auf fremdem Boden“ machen könne, und fügte noch bei: „Es musste sich erweisen, ob die Haltung und die Idee des Schauspielhauses, die sich in vierzehn Jahren entwickelt hatte, ein Echo finden würde.“⁷⁸

Doch Ende April 1946 stand die Theaterstadt Wien ganz im Banne dieser *Mutter Courage*-Aufführung, die gesamte österreichische Presse, und allen voran die Wiener Zeitungen, berichteten enthusiastisch: „Kaum jemals sah ein Wiener Theater solch eine Begeisterung wie diesmal. Sie galt der Darstellung und nicht weniger dem Werk. Sie entsprang zuletzt auch der befreienden Erkenntnis, dass es eine beglückende Internationale der Kunst, im Großen gesehen, gibt.“⁷⁹

Die Wiener Korrespondenten der Schweizer Zeitungen konnten von „einem triumphalen Erfolg“ des Zürcher Schauspielhaus-Ensembles mit dem Werk Brechts nach Haus melden: „Es zeigte sich, dass ihre geistige Haltung während der Hitlerzeit doch etwas wie ein Vorbild selbst für die Theaterstadt Wien war. Die offene Anerkennung und die Sympathie, die man ihnen entgegenbrachte, war eindeutig und echt.“⁸⁰ Und die *Neue Zürcher Zeitung* fuhr weiter: „Es wurde über nichts als darüber diskutiert. Es hat sich so für die Zürcher erwiesen, dass ihre zuchtvolle Arbeit in den Jahren der Abgeschlossenheit nicht nur für Zürich Früchte getragen hat.“⁸¹

Das Zürcher Schauspielhaus habe das „Herdfeuer“ in Europa während „der finsternen Jahre“ gehütet, und sein

⁷⁸ Neue Zürcher Zeitung (Zürich). Nr. 753, 1.5.1946.

⁷⁹ Tabarelli, Hans von (Hg.): Wiener Theater-Almanach auf das Jahr 1946. Wien: Neff, 1946, S. 97f.

⁸⁰ Neue Zürcher Zeitung (Zürich). Nr. 753, 1.5.1946.

⁸¹ Ebenda.

Ensemble würde dieses nun als neue „Flamme“ wieder in die Welt hinaus tragen, lobte der Zürcher *Tages-Anzeiger*. Dieser Wiener Korrespondent – es war kein geringerer als der zurückgekehrte Exilautor und spätere Brechtfeind Hans Weigel – nahm sich viel Raum, um den Lesern in der Schweiz die Wiener Theaterbegeisterung näher zu bringen:

„Vor einem Jahr, Ende April 1945, als die Wiener Straßen noch fast unpassierbar waren, als Telefon und Straßenbahn längst noch nicht funktionierten, als inmitten von Hunger und Angst und Zerstörung wenigstens das große Wunder der Erhaltung von Wiens Wasserversorgung und damit die Bewahrung der Stadt als lebendigen Organismus im Vordergrund des Bewusstseins stand, als Wien lebte aber kaum schon selbst wusste, ob es lebensfähig war – vor einem Jahr, zwei Wochen nach dem Ende der Kampfhandlungen im Stadtgebiet, zwei Wochen vor dem Ende des Krieges, wurden in allen erhaltenen Wiener Theatern unter neuen Direktionen und mit zufällig erreichbaren Schauspielern nach fast dreivierteljähriger Unterbrechung wieder Proben aufgenommen. Und wenige Tage später wurden die Theater eröffnet. Die große Rolle, die das Spiel in Wien spielt, ist charakteristisch für Wien. Oft hält man mitten in dem heftigen Wiener Theaterbetrieb, der seit damals mit ständig gesteigerter Intensität fort dauert, einen Augenblick inne, als würde man sich selbst zusehen, und fragt sich skeptisch: Ist das alles so wichtig, wie's von uns genommen wird? Ist es nicht bloß eine Flucht aus der Realität, ist es nicht das Ausweichen vor dem Wesentlichen in die Äußerlichkeit?“⁸²

⁸² Korrespondentenbericht von Hans Weigel (Wien). In: *Tages-Anzeiger* (Zürich). 4.5.1946.

Änderungen für Wien / Das Zürcher Gastspiel in Wien ein gesellschaftliches und politisches Ereignis

Für die Wiener *Mutter Courage*-Aufführungen vom 25. bis 27. April 1946 im Theater in der Josefstadt nahm Leopold Lindtberg gegenüber der Uraufführung von 1941 und der Wiederaufnahme im November 1945 einige Kürzungen und kleine Änderungen vor. Diese bezogen sich „insbesondere auf die defätistische Rede des Feldpredigers in der er den baldigen Beginn eines neuen Krieges zwischen dem ‚Kaiser und dem Papst‘ prophezeit, nachdem sie gemeinsam den ‚König‘ geschlagen haben würden“, erklärte der Regisseur einmal und gab auch eine plausible Begründung: „Diese Prophezeiung wollte man damals den Einwohnern einer gebombten und schwer darnieder liegenden Stadt ersparen.“⁸³ Durch Veränderungen im Ensemble mussten auch einige Rollen umbesetzt werden; beispielsweise spielte Robert Trösch den Sohn Eilif, Robert Freitag an Stelle von Karl Paryla den Schweizerköbi und Lukas Ammann den Feldprediger. Nach dem Grund befragt, warum Emil Stöhr seine kleine Rolle beim Wiener Gastspiel nicht mehr gespielt habe, antwortete der Schauspieler: „Ich habe in der ‚Mutter Courage‘ einen einzigen Satz zu sagen gehabt, aber nicht deshalb bin ich nicht gegangen. Sondern dieser Satz hiess: ‚Leck mich am Arsch!‘ Und ich wollte nicht gerne als Wiener der Wiener Bevölkerung, wenn ich wieder kam, ‚leck mich am Arsch‘ sagen. Darum bin ich nicht mitgegangen.“⁸⁴

Am 23. April 1946 trafen Leopold Lindtberg, Teo Otto,⁸⁵ Rolf Langnese und Ferdinand Lange am Wiener Westbahnhof ein, wo sie von einer Delegation des

Theaters und von Stadtrat Matejka persönlich begrüßt wurden.⁸⁶ Die vier Gastspiel-Vorstellungen, lange im Voraus ausverkauft, sahen damals etwa 3.000 Personen.

Bei der Premiere waren die ranghöchsten Offiziere der vier Besatzungsmächte und ein Teil der neuen Bundesregierung anwesend, unter anderem Bundespräsident Karl Renner, Vizekanzler Adolf Schärff, Außenminister Karl Gruber und Unterrichtsminister Felix Hurdes. Neben „viele[n] andere[n] Vertreter[n] der staatlichen und städtischen Behörden“ wurde in den Berichten namentlich der Initiator des Zürcher Gastspiels, Viktor Matejka, genannt. An Wiener Theaterprominenz erschienen Käthe Dorsch, Ewald Balsler, Paula Wessely und Attila Hörbiger sowie der Schriftsteller Franz Theodor Csokor, der erst kurz zuvor in der Uniform eines englischen „war correspondent“ in seine Heimatstadt zurückgekehrt war. Unter den zahlreichen Pressevertretern und Journalisten erkannte Hans Weigel, der Korrespondent des Zürcher *Tages-Anzeigers*, Michael Burn von der *Times* und den „populäre[n] Sprecher der österreichischen Sendungen der BBC“, Patrick Smith.⁸⁷

Diese Uraufführungsproduktion wurde nach den Zeitungsberichten „dankbar, begeistert und mit Erschütterung“ aufgenommen; alle vier Vorstellungen galten als ein triumphaler Erfolg. Es gab viel Szenenapplaus, stärkste Ovationen für Therese Giehse, Leopold Lindtberg, Teo Otto und das ganze Ensemble. Im Foyer waren Dokumente des Zürcher Schauspielhauses, Zeichnungen von Teo Otto und Bühnenbildentwürfe ausgestellt.

Am Premierenabend gab es in den historischen Sträußelsälen einen Empfang, der bis spät in die Nacht-

stunden dauerte. Alfred Neugebauer hielt eine „ergreifende“ Rede für die Gäste aus Zürich, während der Dramaturg Kurt Hirschfeld, der Bühnenausstatter Teo Otto und Kulturstadtrat Matejka in improvisierten Ansprachen „die Bedeutsamkeit des Anlasses“⁸⁸ hervorgehoben haben.

Der Schauspieler Lukas Ammann, der den Feldprediger spielte, erinnerte sich an „diese unvergesslichen Vorstellungen und die Premierenfeier“, die „für uns alle eine Sensation“ waren und erwähnte, dass die Theaterleute „alles aus der Schweiz mitgebracht“ hätten, den Wein, das Brot und die Butter, damit damals „in dieser ausgebombten, kaputten Stadt überhaupt gefeiert werden konnte“.⁸⁹

Am nächsten Tag gab es für die Gäste aus der Schweiz einen großen Empfang im Wiener Rathaus. Der amerikanische Sender Rot-Weiss-Rot und die Wiener Ravag machten Aufnahmen von Ausschnitten aus der *Mutter Courage*-Vorstellung.

Kurt Hirschfeld sprach am Institut für Wissenschaft und Kunst über „Die dramaturgischen Grundlagen des modernen Theaters“ und äußerte unter anderem die Hoffnung, „Haltung und Spielplan des Zürcher Theaters könnten anregend und fördernd auf die neu zu erarbeitenden Konzeptionen des deutschsprachigen Theaters einwirken“. Der Zürcher Dramaturg wurde vom Veranstalter als „einer der besten Kenner des modernen Theaters“ vorgestellt, der „nach der Machtergreifung in Zürich als Wegbereiter moderner russischer und angelsächsischer Autoren und als in Nazideutschland verfemter Dramatiker gewirkt“ habe.⁹⁰

Am letzten Gastspieltag wurde neben der Abendaufführung am Samstagvormittag eine Sondervorstellung für die Wiener Schauspieler eingeschoben: „Eine schöne und rühmend anerkannte Geste ermöglicht es den Wiener Kollegen, ‚Mutter Courage‘ zu sehen. Das Theater erweist sich als zu klein für den Ansturm. Alle Theaterdirektoren, ‚prominente‘ und kleine Schauspieler drängen sich zu dieser Vorstellung und feiern ihre Kollegen.“ Hans Weigel berichtet, dass nach Schluss das Publikum im Saal blieb, um sich mit Kollegen „auszutauschen“. Der Präsident der Österreichischen Schauspielergewerkschaft, Aurel Novotny, übernahm die Vorstellung des Zürcher Ensembles. Leopold Lindtberg antwortete in einer formvollendeten kurzen Ansprache, er brachte „die Ergriffenheit zum Ausdruck, die in dieser Stunde für im schönsten Theater der Welt, dem Theater Max Reinhardts, alle Beteiligten erfüllt“ habe: „Er hofft, dass dieser erste Kontakt nur einen Anfang bedeute und dass die sinnlosen Begriffe ‚draußen‘ und ‚drinnen‘ bald der Vergangenheit angehören.“⁹¹

Die erste und unmittelbare Folge des erfolgreichen Gastspiels war, dass Leopold Lindtberg noch vor der Abschiedsvorstellung von der Bundestheaterverwaltung als Regie-Gast an das Wiener Burgtheater verpflichtet wurde.

Der aus dem Exil zurückgekehrte Ernst Lothar notierte: „Was ‚Mutter Courage‘ betrifft, blieb sie jenen Wienern, die 1946 das Gastspiel des Zürcher Schauspielhauses mit der dämonischen Therese Giehse erlebten, unvergesslich. Ein ‚Lehrstück‘ gegen den Krieg. Ein umwerfendes!“⁹² Und Oskar Wälterlin, der Direktor des Zürcher Schauspielhauses, konnte im Frühjahr 1946 bei einem Vortrag in Wien mit großer Genugtuung feststellen: „Es waren Ernten vieler Jahre, die wir hinüber fließen lassen konnten zur freien Wahl. Wir hatten aus Ländern der verschiedensten Sprachen Wesentliches ausgesucht

83 Schriftliche Mitteilung von Leopold Lindtberg. Zürich 10.1.1968.

84 Emil Stöhr im Gespräch mit Christian Jauslin. In: Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, S. 211.

85 Der Bühnenbildner Teo Otto, der Brecht schon 1930 in Berlin kennengelernt hatte, sollte nach der Zürcher Uraufführung die Chronik *Mutter Courage und ihre Kinder* noch über zehn Mal ausstatten.

86 Die übrigen 22 Mitwirkenden kamen dann zwei Tage später am Westbahnhof an, und das gesamte Zürcher Ensemble wurde vom Präsidenten der Schauspielergewerkschaft und vielen Angehörigen, Kollegen und Freunden – unter ihnen natürlich Karl Paryla und Hortense Raky – herzlich empfangen.

87 Zusammengestellt nach den mündlichen Mitteilungen und Erinnerungen von Angelica Arndts und Lukas Ammann; nach Korrespondentenberichten von Hans Weigel. *Tages-Anzeiger* (Zürich). 4.5.1946; *New Austria* (Wien). Nr. Juli (1946); *Neue Zürcher Zeitung* (Zürich). Nr. 753, 1.5.1946.

88 *Tages-Anzeiger* (Zürich). 4.5.1946.

89 Lukas Ammann im Gespräch mit Werner Wüthrich am 12.9.2007 (München) bei Filmaufnahmen.

90 Der *Matinée*-Vortrag am Institut für Wissenschaft und Kunst fand am Sonntag, den 28.4.1946, statt und wird auch in der *Neuen Zürcher Zeitung* erwähnt. Siehe, *Neue Zürcher Zeitung* (Zürich). Nr. 753, 1.5.1946.

91 Korrespondentenbericht von Hans Weigel (Wien). In: *Tages-Anzeiger* (Zürich). 4.5.1946.

92 Lothar, Ernst: *Macht und Ohnmacht des Theaters*. Reden, Regeln, Rechenschaft. Wien: Zsolnay, 1969, S. 186.

und übersetzen lassen. Und nun ist der Wiener Spielplan plötzlich angefüllt mit Werken, die bei uns lange Zeit Trost und Stärkung waren für ungeduldig Wartende, und wir begegnen in Wien einer neuen Interpretation der Dichter vergangenen Kampfes.“⁹³

Der Kurier sprach von einem „ganz großen und unvergleichlichen Theaterabend“ und hob eine Theaterarbeit hervor, die „während der faschistischen Diktatur in der belagerten Festung in Zürich geleistet“ worden war und nun „endlich Europa zugute kommen“ soll.⁹⁴

Die Welt sprach, vom britischen Weltnachrichtendienst herausgegeben, schrieb von einem „ganz großen und unvergesslichen Theaterabend [...] schlechthin vollendet und unübertrefflich.“⁹⁵ Und das *Neue Österreich* glaubte, dass „abgegriffene Worte wie ‚Ereignis‘ oder ‚Erlebnis‘ angesichts dieser Aufführung wieder ihre Substanz erhalten, denn man darf ohne Übertreibung behaupten, dass in Wien seit rund einem Vierteljahrhundert, seit jenem denkwürdigen Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters noch nichts so Vollendetes auf den Brettern gesehen wurde“. „Werk und Darstellung“, so Hans Weigel nach der Gastspiel-Aufführung, seien „in diesem wunderbaren Abend zu einer wirklich genialen Einheit verschmolzen, hier ist ein unmittelbar überzeugendes Beispiel jener Ensemblekunst“, die man meist nur als Forderung oder als Legende kenne.⁹⁶

Geradezu hymnisch und immer wieder wurde, wie etwa im Bericht von Heinrich Satter im *Österreichischen Tagebuch*, das Ensemble des Schauspielhauses gelobt und bewundert:

93 Wälterlin, Oskar: Erwachen des Theaters. Mai 1946. Zitiert aus Haider-Pregler: Willkommene Heimkehrer? In: Ausgangspunkt Schweiz – Nachwirkungen des Exiltheaters, S. 185.

94 *Der Kurier* (Wien). 26.4.1946; *Welt am Morgen* (Wien). 29.4.1946.

95 Zitiert aus dem Korrespondentenbericht von Hans Weigel (Wien). In: *Tages-Anzeiger* (Zürich). 4.5.1946.

96 Ebenda. Das *Neue Österreich* und *Die Welt* sind aus diesem Korrespondentenbericht zitiert.

„Was die Zürcher uns hier zeigten, war in einem umfassenderen Sinn als dem der rein künstlerischen Leistung eine Offenbarung. So etwas konnte wachsen in der Luft der Freiheit! Nicht in der Atmosphäre ungefährdeter Beschaulichkeit, nein, in der jahrelangen Nervosität und Angst, dass die Schlammflut auch über diese letzte mitteleuropäische Oase hereinbrechen könne. Und doch: es war Freiheit. Ein Häuflein Menschen, entschlossen, sie zu nützen, hat aus einer ursprünglich mittleren Bühne eines der bedeutendsten Theater gemacht, auf denen jemals in deutscher Sprache deutscher Dichtung gedient worden ist. Eine ganze Reihe von ihnen kam aus Österreich, kam aus Deutschland, hatte das Nessushemd nazistischer Kulturpflege mit der Gastfreundschaft der Eidgenossenschaft vertauscht. Ein Schritt, der – wir sehen es jetzt – Theatergeschichte gemacht hat.“⁹⁷

Man sei sich in der gesamten Wiener Presse über diese Ensembleleistung und die Aufführung „im großen und in allen Einzelheiten“ einig, fasste Hans Weigel in seinem ausführlichen Bericht für Zürich zusammen, doch seien die Meinungen über das Stück geteilt, das „von manchen Rezensenten missverstanden und sogar abgelehnt“ werde.⁹⁸

In der Tat gingen wenige Besprechungen auf das Stück oder auf Brechts Intentionen ein. *Die Welt am Montag* bemühte sich zwar um eine Interpretation und folgerte: „Bert Brechts ‚Mutter Courage‘ nennt sich eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg. Bruchstückhaft reiht sie Begebenheiten aneinander, Mord, Brand, Totschlag, Greuel, Angst und Grauen. Chronik jener Zeit? Nein, unserer Zeit. Ob Sieg, ob Niederlage, es macht nicht viel Unterschied für den kleinen Mann, auf dessen Rücken das Geschäft der Weltgeschichte abgeschlossen wurde.“⁹⁹

97 Satter, Heinrich: Der Blick nach draussen. In: *Österreichisches Tagebuch* (Wien). Nr. 5 (1946), S. 15f.

98 *Tages-Anzeiger* (Zürich). 4.5.1946.

99 *Welt am Montag* (Wien). 29.4.1946.

Wesentlich schwerer tat sich ausgerechnet die kommunistische *Volksstimme* mit Inhalt und Aussage dieses Stückes, vermisste jeden „Hoffungsstrahl“ und gab eine ziemlich haarsträubende Einschätzung der beiden neuen Werke von Brecht, die im Frühling 1946 in Wien zu ihrer Erstaufführung gelangten:

„Wir haben nach der Aufführung des ‚Guten Menschen von Sezuan‘ gehofft, bald einen ‚echten‘ Brecht, ein revolutionäres und wegweisendes Drama zu sehen. Diese Hoffnung hat sich leider nicht erfüllt. Auch in der ‚Mutter Courage‘ zeichnet Brecht die Welt von ihrer schwärzesten Seite: ‚Es hat alles keinen Sinn, mach‘ was du willst, am Ende wirst du doch zwischen den erbarmungslosen Mühlsteinen des Schicksals zerrieben.‘ Brecht führt uns in dunkelste Trostlosigkeit, ohne einen Ausweg zu zeigen. Das ist schade; denn dichterisch und dramatisch ist diese Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg‘ ein Meisterwerk.“¹⁰⁰

Ein weiteres Beispiel für Brechts angeblichen Nihilismus oder eine existentialistische Interpretation der *Mutter Courage* war in der Besprechung von Radio Wien zu hören, auch wenn Oskar Maurus Fontana darauf hinwies, dass das Gastspiel des Zürcher Schauspielhauses das „markanteste Ereignis“ der letzten Theaterwochen Wiens gewesen sei. Er vermochte dem Stück in keinsten Weise eine so genannte positive Aussage abzugewinnen, zumal doch ein „dunkler Wolkenhimmel über der Dichtung“ hänge:

„Das Trostlose, Hoffnungslose des Menschen in einer durch Krieg zerstörten und entgötterten Zeit hebt sich hier unheimlich drohend und gespenstisch vampirhaft. Diese Chronik ist nicht ein schonungsloses Bild der aufrüttelnden Änderung des Bösen durch das Gute verlangende Wahrheit,

100 *Die Volksstimme* (Wien). 1.5.1946.

sondern es ist ein Nachtmahr, der sich in uns einkrallt und der uns das letzte Blut aussaugt, denn diese Szenenfolge gibt uns keine Chance mehr, sie hat auch ihrerseits sich der großen Kapitulation unterworfen, denn sie nimmt das Böse als unwiderrufflich hin und sieht das Gute nur der Vernichtung und Ohnmacht unterworfen.“¹⁰¹

Diese Wiener Kritik aus dem Jahr 1946, in der vor allem hervorgehoben wurde, dass die *Courage* als Geschäftsfrau am Ende des Stücks und des langen Krieges noch immer nichts gelernt habe, deckt sich sowohl mit den Einwänden von 1941 und 1945 in der Schweiz. Selbst drei Jahre später, nach der Premiere im Januar 1949 am Deutschen Theater in Berlin, als Brecht mit Helene Weigel in der Titelrolle eine seiner legendären Berliner Ensemble-Aufführungen schuf, klangen ähnliche Töne an. Als Brecht immer wieder der Vorwurf zu Ohren kam, auch dieses Stück sei in seiner Aussage zu pessimistisch, antwortete der Autor gereizt: „Dem Stückeschreiber obliegt es nicht, die *Courage* am Ende sehend zu machen – sie sieht einiges, gegen die Mitte des Stückes zu, am Ende der sechsten Szene, und verliert dann die Sicht wieder –, ihm kommt es darauf an, dass der Zuschauer sieht.“¹⁰²

Im August 1946 beklagte sich Bertolt Brecht in einem ausführlichen Brief an seinen amerikanischen Übersetzer, dem jungen Literaturwissenschaftler Eric Bentley über neue politische Tendenzen in Europa:

„Lieber E. B., das, was gerade jetzt das Schreiben für oder über Theater so schwer macht, ist dieses Gemisch von Leichen- und Prosperitygestank in der Luft; das Neue, was die Bourgeoisie hervorgebracht hat,

101 Oskar Maurus Fontana in Radio Wien. 5.5.1946. Zitiert in Fontana: *Das grosse Welttheater*, S. 332.

102 Schlussanmerkung zum Erstdruck. Zitiert aus Müller, Klaus-Detlef (Hg.): *Brechts Mutter Courage und ihre Kinder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 68.

war der Faschismus und der ist besiegt, d.h., doch neueren Nachrichten nach ist er nicht besiegt und tritt auf als ‚Neo‘-Faschismus. Und die ‚neue Zeit‘ scheint die Zeit zu sein, wo die Erde als Nova paradieren wird. So erscheint die Untergangszeit als eine ‚Übergangszeit‘ und das ist ja eine Zeit zweiten Ranges. So muss das Frische in den Künsten aus dem Persönlichen bestritten werden und man muss aufpassen, dass man es nicht aus dem refrigerator nimmt. So bekommt jenes Volkstheater der Dialektiker etwas Utopisches und Utopien hatte man früher, sie sind etwas Altes.“¹⁰³

Und über das Theater in der Josefstadt und die Wiener Verhältnisse fuhr er in seinem Schreiben fort: „Nebenbei: es mag Sie interessieren, dass die Kritiken, die ich aus Wien bekam, wo im Sommer *Der gute Mensch von Sezuan* aufgeführt wurde, sich auf einem ganz idiotischen Niveau bewegen, da diese Armen alles symbolisch nehmen, den Gegensatz zwischen Shen Te und Shui Ta als einen ewigen, eben menschlichen, auffassen usw. Man müsste einmal den Unterschied zwischen Symbol und Gleichnis erklären. In einem Gleichnis wird einfach realistisch eine historische (vorübergehende, das heißt zum Vorübergehen zu zwingende) Situation abgebildet. Die Zerreißung der Shen Te ist ein schrecklicher Akt der bürgerlichen Gesellschaft!“

Dessen ungeachtet, versuchte Viktor Matejka immer wieder über Briefe an Brecht, Helene Weigel oder über sein Umfeld, den österreichischen Publizisten John Hans Winge etwa, Brecht als Hoffnungsträger und „Autor der ersten Stunde“ für die Theaterstadt Wien und Österreich zu gewinnen. Noch wenige Wochen, nachdem der Exilautor bereits in der Schweiz eingetroffen war, um in Zürich in einer „residence ausserhalb Deutschlands“ Zwischenstation zu machen, versuchte es Viktor Matejka abermals und schrieb Ende Dezember

1947, ein Mitarbeiter habe ihm angedeutet, Bertolt Brecht würde „wohl gern nach Wien kommen“, sei aber „mit den derzeitigen Theaterverhältnissen nicht ganz einverstanden“. Und dann wurde der Kulturstadtrat noch deutlicher:

„Ich ersuche Sie, mir einen Artikel zu senden über die Forderungen, die Sie für Ihre Werke an das heutige Theater stellen, und mir mitzuteilen, ob es nicht doch möglich wäre, dass Sie an einem unserer großen Theater eines Ihrer Stücke im Laufe der nächsten Zeit herausbrächten. Ich bin daran sehr interessiert, dass gerade Ihr Werk in Wien in guten Aufführungen gebracht wird, und würde mich freuen, wenn Sie bald zu einem Besuch in unsere Stadt kommen könnten.“¹⁰⁴

Brecht-Pflege und Wiener Brecht-Boykott Brecht-Aufführungen nach dem Zürcher Gastspiel und Sezuan-Erstaufführung

Obwohl das Gastspiel des Zürcher Schauspielhauses mit *Mutter Courage und ihre Kinder* in ganz Wien – auch als Modellaufführung eines zukünftigen Theaters – einen tiefen Eindruck hinterließ und sich Wiener Theaterleute als auch aufgeschlossene Kulturpolitiker wie Viktor Matejka in praktischer wie in theoretischer Hinsicht um eine intensivere Beschäftigung mit Brecht und seinem Werk in Österreich bemüht haben, kam es – und wohl nicht in erster Linie wegen Brechts Haltung und seinen Vorbehalten Österreichs bzw. Wiens gegenüber – zu einer ganz anderen Entwicklung. Und dies eigentlich in mitten einer Aufbauarbeit, welche nicht nur im Theater, bei den Experimenten und dem Suchen nach einer neuen, zeitgenössischen Theaterkunst kaum erst begonnen hatte. Der Ost-West-Konflikt unter den Siegermächten des Zweiten

¹⁰⁴ Matejka, Viktor: Brief an Bertolt Brecht in Santa Monica (USA), Wien 23.12.1947. Zitiert aus Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 36.

¹⁰³ Brecht, Bertolt: Brief an Eric Bentley, Santa Monica (USA), August 1946. In: GBA. Bd. 29, S. 396 (Brief Nr. 1224).

Weltkrieges prägte weltweit die ganze zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Politik des Kalten Krieges und die Teilung Europas bestimmten also fortan auch die 1946 wieder aufgenommene Beziehung, zwischen dem Theater in der Josefstadt und Bertolt Brecht.¹⁰⁵

Der deutsche Autor geriet bei der Rückkehr nach Europa zwischen die Fronten. Erst heute erkennen wir das ganze Ausmaß seiner Tragik. Brecht wollte unter allen Umständen als kritischer Zeitgenosse und linker Schriftsteller zwar, doch ein unabhängiger Dichter und Denker bleiben; sich vor allem auch nicht von einer Ideologie oder einem der neuen Machtblöcke jenseits oder diesseits des Eisernen Vorhangs vereinnahmen lassen.¹⁰⁶

Bertolt Brecht und sein Werk, im Osten mit DDR-roter Farbe übertüncht und in Österreich wie im ganzen Westen verteufelt, wurden in der Folge Opfer des Kalten Krieges.¹⁰⁷ Erst in neuster Zeit werden sich Wissenschaftler und Experten der Exil- und Brecht-Forschung einig, das eigentliche und vollständige Bild dieses Dichters unter all dem ideologischen Schutt und Vereinnahmungen erst noch freizulegen wäre.¹⁰⁸

Geradezu exemplarisch für viele war damals der Meinungsumschwung bei Hans Weigel, dem das Stück bei den Aufführungen des Zürcher Schauspielhauses 1941 und 1946 noch „gut gefallen“ hatte. Später einmal begründete Weigel dies dem österreichischen Brecht-Forscher Kurt Palm gegenüber: „Die Wendung ist eigentlich erst im Lauf der Zeit gekommen, als der Kalte Krieg begonnen hat und als die Allianz der Alliierten auseinandergebrochen ist.“ Und er fügte dann noch hinzu:

¹⁰⁵ Vgl. auch Palm: Vom Boykott zur Anerkennung.

¹⁰⁶ Dies misslang, trotzdem sich Brecht und sein Freundeskreis in Zürich 1947 bis 1949 dagegen vehement zur Wehr setzten.

¹⁰⁷ Schon im November 1947 wurde Bertolt Brecht in der Zürcher Presse als eines der „ersten und prominenten Opfer des Kalten Krieges“ bezeichnet.

¹⁰⁸ Aus diesem Grund rückt in neuerer Zeit Brechts Schweizer Aufenthalt 1947 bis 1949 ins Zentrum der Forschung, weil dieser noch vor der Kanonisierung und Mythenbildung war.

„Man macht ja auch im Geschmack Wandlungen durch. Später, wie es dann wieder in Wien gespielt worden ist, hab‘ ich plötzlich bemerkt, dass da Dinge drinnen sind, die mir einfach nicht zusagen.“¹⁰⁹

Die Wirkung der zum Teil schon kampagnenartig geführten Angriffe blieb 1948 in der Stadt Wien nicht aus, wie sich später Therese Giehse erinnerte:

„Gegen Stück und Aufführung ließ sich zwar nichts sagen, das war gekonnt, das war grandios. Auch den ‚kommunistischen Brecht‘ liess man noch gelten, wenn auch kein Ehrenmann, so war er doch berühmt als Dichter. Man war geneigt, ihn anzuhören, zumal die große Giehse seine Interpretin war – man gab sich für die Kunst gern tolerant. Der gewählte Spielort aber war infam, da ging kein anständiger Wiener hin. Bis dahin reichte die Toleranzgrenze nicht: das ‚Theater in der Scala‘ wurde boykottiert, auch die *Courage*, denn wer in diesem Kommunistentheater spielte, für den galt nach altem Recht und Brauch: mitgefangen – mitgegangen.“¹¹⁰ Die *Mutter Courage und ihre Kinder* war, so die Giehse, im Neues Theater in der Scala „zwar relativ gut besucht“, gemessen an der sonstigen Leere im grossen Zuschauerraum, aber „auch wir spielten oft vor kaum halb gefülltem Haus“.

Kaum hatten Bertolt Brecht und Helene Weigel im Mai 1949 ihre „residence [!] außerhalb Deutschlands“ in Zürich verlassen müssen¹¹¹ und kaum hatten sie ihre ex-

¹⁰⁹ Hans Weigel im Gespräch mit Kurt Palm 20.8.1980 (Maria Enzersdorf). Zitiert aus Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 50.

¹¹⁰ Giehse, Therese: Ich hab nichts zum Sagen. Gespräche mit Monika Sperr. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976, S. 80f.; Palm: Vom Boykott zur Anerkennung, S. 50f.

¹¹¹ Siehe dazu Wüthrich: Bertolt Brecht und die Schweiz. Bd. 1; Wüthrich, Werner: 1948 – Brechts Zürcher Schicksalsjahr. Zürich: Chronos, 2006.

perimentelle Theaterarbeit in Berlin-Ost mit einem eigenen Theater, dem Berliner Ensembles, wieder fortsetzen können, wurde nun in Wien und bald in ganz Österreich eine polemische Pressekampagne gegen das Werk und gegen die Person Bertolt Brecht vom Zaun gerissen, so dass über viele Jahre seine wichtigen Stücke nicht mehr aufgeführt werden konnten und seine Impulse zur Erneuerung der Theaterkunst verpönt waren. Aus heutiger Sicht wird der so genannte Wiener Brecht-Boycott gern als österreichische Grotteske gesehen,¹¹² in Wirklichkeit war sich einmal mehr – das bezeugten später die Initianten und alle Kontrahenden Brechts – eine der vielen kulturellen und politischen Gefechte des Kalten Krieges.¹¹³

Die eigentlichen Initianten der polemischen Pressekampagne, des in die Theatergeschichte eingegangenen Brecht-Boykottes, waren zwei kritische Geister, die wie Brecht von den Nationalsozialisten verfolgt und in die Emigration gezwungen wurden. Beide, Hans Weigel¹¹⁴ und Friedrich Torberg,¹¹⁵ waren Schriftsteller und Publizisten von Rang und lehnten entschieden jede Art von diktatorischen Systemen ab. Nach der Zerschlagung der NS-Diktatur ging für sie die größte Gefahr für die Demokratie vom Kommunismus aus; gerade der Kalte Krieg gab einem Mann wie Friedrich Torberg nun die Gelegenheit, „seinen fast paranoid zu nennenden Antikommunismus auf publizistischem Gebiet auszule-

112 Der Begriff stammt von Frank Tichy. Vgl. dazu Atze, Marcel / Patka, Marcus G. (Hg.): Die „Gefahren der Vielseitigkeit“. Friedrich Torberg 1908–1979. Wien: Holzhausen, 2008, S. 133.

113 Siehe dazu Palm: Vom Boycott zur Anerkennung.

114 Julius Hans Weigel, Schriftsteller, Theaterkritiker und Publizist; lebte in Wien mit Ausnahme der Jahre zwischen 1938 und 1945, wo er in die Schweiz emigrieren musste.

115 Friedrich Torberg eigentlich Friedrich Ephraim Kantor, Schriftsteller, Übersetzer, Literaturkritiker und Publizist; Herausgeber der Zeitschrift *Forum* in Wien. Vgl. dazu das Kapitel „Politik unter dem Vorwand von Kultur oder Torberg als Literaturverhinderer“. In: Die „Gefahren der Vielseitigkeit“. Friedrich Torberg 1908–1979. S. 126–141.

ben“. Er war übrigens in seinem Exiland, den Vereinigten Staaten, temporär schon als Informant für das FBI tätig und hatte das Office of War Information auf denunziatorische Art mit Daten beliefert.¹¹⁶

Zum ersten Eklat kam es, als in Wien bekannt wurde, dass Brecht und Helene Weigel, beide mit Wohnsitz in Berlin-Ost, auf Empfehlung des Komponisten Gottfried von Einem von der Salzburger Landesregierung am 12. April 1950 die österreichische Staatsbürgerschaft verliehen wurde. Und in der Folge gab es politische Anlässe genug, um auf den Theatern Brecht-Aufführungen zu untersagen: Der Ostberliner Volksaufstand am 17. Juni 1953, der Volksaufstand in Ungarn von 1956 und den Bau der Berliner Mauer im Jahr 1961. Bertolt Brecht, seit 1950 Doppelbürger mit österreichischem Reisepass und einer DDR-Staatsbürgerschaft, blieb nun in Österreich, was er schon einmal über längere Zeit gewesen war: der verbotene Schriftsteller, ein wichtiger Theaterautor ohne Aufführungen.

Den beiden Schriftstellern, Hans Weigel und Friedrich Torberg, gelang es durch ihren Anti-Brecht-Feldzug und eine massive Pressekampagne, dass das Werk und vor allem die Stücke von Bertolt Brecht in Österreich und zum Teil im deutschen Sprachraum über längere Zeit nur noch aus der antikommunistischen Position heraus gelesen und beurteilt wurden.

Auch das Theater in der Josefstadt beteiligte sich, zusammen mit den anderen namhaften Wiener Theatern und den Theater in den Bundesländern, an der Boykottbewegung gegen Brecht. Die Nachfolger von Direktor Rudolf Steinboeck waren Ernst Haeusserman und Franz Stoss, die in den Jahren 1953 bis 1958 die Leitung des Theater zunächst gemeinsam, zum Teil aber auch je allein, inne hatten und die Wiener

116 Kapitel „Politik unter dem Vorwand von Kultur oder Torberg als Literaturverhinderer“. In: Die „Gefahren der Vielseitigkeit“. Friedrich Torberg 1908–1979, S. 126.

Traditionsbühne im einstigen Sinne von Max Reinhardt als „Theater der Schauspieler“ weiter führte.¹¹⁷

In Österreich wurde die Kampagne an zwei großen Bühnen schließlich im Februar 1963 mit *Mutter Courage und ihre Kinder* unterlaufen, am Wiener Volkstheater in der Direktionsära Leon Epp unter der Regie von Gustav Manker, und am Landestheater Linz unter der Regie von Harald Benesch.¹¹⁸ Im Nachgang zu den viel beachteten Aufführungen war oft dann nicht mehr von einem Antikriegsstück, sondern einem „Blockadebrecher“ die Rede. Im Jahr 1966 erfolgte dann mit *Leben des Galilei* die erste Brecht-Aufführung am Burgtheater. In der Inszenierung von Kurt Meisel spielte der deutsche Filmstar Curd Jürgens die Titelrolle. Der Brecht-Boycott wurde nach dem Tod von Bertolt Brecht 1956, so der Münchner Kritiker Joachim Kaiser, mehr und mehr „ein bemerkenswerter publizistischer Triumph“ und, weit über die Grenzen Österreichs hinaus, schließlich zu einem „Diskussionsschlagler von großer Wirksamkeit“.¹¹⁹

Man hätte große Lust, die Stationen von der *Baal*-Erstaufführung 1926 mit dem Prolog von Hugo von Hofmannsthal bis zur Uraufführung der *Judith von Shimoda* im Herbst 2008, das Auf und Ab von bald hundert Jahren, mit einer Liebesbeziehung zu vergleichen: Das Theater in der Josefstadt und Bertolt Brecht, der moderne Klassiker, waren – um im Vergleich zu bleiben – nie verheiratet, aber sie hatten miteinander „ein Verhältnis“, ein Verhältnis gewiss der nicht ganz einfachen Art.

117 Siehe Palm: Vom Boycott zur Anerkennung, S. 20f.

118 Harald Benesch gründete das „Junge Volkstheater Urfahr-Linz“ und bat Brecht, der das Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* am Zürcher Schauspielhaus 1948 zur Uraufführung brachte, um die Erstaufführungsrechte in Österreich. Vgl. Benesch, Harald: Brief an Bertolt Brecht, Salzburg 17.6.1948. Bertolt-Brecht-Archiv (Berlin), Mappe 1763/28.

119 Kapitel „Politik unter dem Vorwand von Kultur oder Torberg als Literaturverhinderer“. In: Die „Gefahren der Vielseitigkeit“. Friedrich Torberg 1908–1979, S. 131.