

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**  
**НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ**  
**НДІ «ДРАМАТУРГІЯ», «BRECHT-ZENTRUM»**

**АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ М. БЕРЛІН**

**АРХІВ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА**

**БРЕХТІВСЬКИЙ ЧАСОПИС**  
**BRECHT-HEFT**

**СТАТТІ**

**ДОПОВІДІ**

**ЕСЕ**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**(ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ)**

**№ 5**

**ЖИТОМИР**

**ВИД-ВО ЖДУ ІМ. І. ФРАНКА**

**2016**

# ЗМІСТ

**Засновник:** Житомирський державний університет імені Івана Франка

**Ідея та шеф-редактор:** доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

**Відповідальні редактори:** Закалюжний Л. В., Ліпісівський М. Л.

## Редакційна колегія

*Астрахан Н.І.* — доктор філологічних наук, доцент (Україна)  
*Білоус П. В.* — доктор філологічних наук, професор (Україна)  
*Бондарева О. С.* — доктор філологічних наук, професор (Україна)  
*Віцисла Е.* — доктор філологічних наук (Німеччина)  
*Гілесгайм Ю.* — доктор філологічних наук, професор (Німеччина)  
*Головчинер В. Є.* — доктор філологічних наук, професор (Росія)  
*Горпенко В. Г.* — доктор мистецтвознавства, професор (Україна)  
*Мироненко Л. А.* — доктор філологічних наук, професор (Україна)  
*Назарець В.М.* — доктор філологічних наук, професор (Україна)  
*Рихло П. В.* — доктор філологічних наук, професор (Україна)  
*Удалов В. Л.* — доктор філологічних наук, професор (Україна)  
*Шевчик Б.Г.* — доктор філологічних наук, професор (Польща)

## Рецензенти:

*Галич О. А.* — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

*Васильєв Є. М.* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і славістики Рівненського державного гуманітарного університету

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 5 / Ред. колегія Астрахан Н. І., Бондарева О. С., Білоус П. В. та ін. — Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2016. — 147 с. (Укр., англ. і нім. мовами).

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)  
ББК 83.3 (Нім)  
Б 87

## BRECHT INTERNATIONAL

Гельмут Гір. Дискусійні питання навколо образу євреїв у творчості Райнера Вернера Фасбіндера /Пер. Валерії Захарчук .....	5
Юрген Гілесгайм. Брехтознавство як бельканто. Врочиста промова з нагоди вручення пані Риті Ромео наукової премії міста Аугсбург .....	22
Гельмут Коопман. Врочиста промова з нагоди вручення пані д-ру Кароліні Гілесгайм звання почесного доктора Житомирського державного університету імені Івана Франка. ....	26
Стівен Паркер. Написання літературної біографії Бертольта Брехта .....	31
Ердмут Віцисла. Література в архіві – заморозити на потім /Пер. Юлії Тимошук .....	34

## БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Ердмут Віцисла. «Я, Бертольд Брехт, вік: 20 років» Попередня заувага /Пер. Аліни Ліпісівської .....	40
Бертольд Брехт. Я, Бертольд Брехт, вік: 20 років /Пер. Миколи Ліпісівського .....	42

## БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Юрген Гілесгайм. Ономастичний підхід до значення власних імен у творчості Бертольта Брехта /Пер. Юлії Шахрай і Миколи Ліпісівського .....	44
Кароліне Гілесгайм. Ефект очуження в «народній п'єсі». Про «Казимира і Кароліну» Едена фон Горвата /Пер. Марії Давидюк .....	56
Стівен Паркер. «Казимір і Кароліна» Едена фон Горвата: п'єса для нашого часу в адаптації Саймона Стівенса «The Funfair» .....	72
Васильєв Є. М. Структурні зміни та жанрові трансформації сучасного драматичного тексту .....	77
Ліпісівський М. Л. Danse Macabre або ж «танок смерті» у творчості Б. Брехта 1920-х рр. ....	81

## МОЛОДІ БРЕХТОЗНАВЦІ

Рита Ромео. Від «Щоденника № 10» до «Домашніх проповідей». Музика в ранній творчості Брехта .....	90
---------------------------------------------------------------------------------------------------	----

ЛЕКСИКОН ДРАМАТУРГІВ АВСТРІЇ.....	101
-----------------------------------	-----

# INHALT

## BRECHT INTERNATIONAL

Helmut Gier. Kontroversen um Rainer Werner Fassbinders Judenbild / <i>Übersetzt von Valeria Zakharchuk</i> .....	5
Jürgen Hillesheim. Brechtforschung als Belcanto. Laudatio auf Rita Romeo.....	22
Helmut Koopmann. Laudatio anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr an Dr. Karoline Hillesheim .....	26
Stephen Parker. Writing a Literary Biography of Bertolt Brecht .....	31
Erdmut Wizisla. Literatur im Archiv – auf Eis gelegt?.....	34

## BRECHT AUF UKRAINISCH

Erdmut Wizisla. „Ich, Berthold Brecht, alt: 20 Jahre“. Eine Vorbemerkung. / <i>Übersetzt von Alina Lipisivitska</i> .....	40
Bertolt Brecht. Ich, Berthold Brecht, alt: 20 Jahre / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyi</i> .....	42

## BRECHTSCHES LESUNGEN

Jürgen Hillesheim. Onomatologisches. Zur Bedeutung von Eigennamen im Werk Bertolt Brechts / <i>Übersetzt von Yulia Shakhray und Mykola Lipisivitskyi</i> .....	44
Karoline Hillesheim. V-Effekt im Volksstück. Zu Ödön von Horváth's Kasimir und Karoline / <i>Übersetzt von Maria Davydiuk</i> .....	56
Stephen Parker. Ödön von Horváth's „Kasimir und Karoline“: A play for our times in Simon Stephens' Adaptation „The Funfair“ .....	72
Yevhen Vasyliiev. Die Strukturwandlungen und Gattungstransformationen des zeitgenössischen dramatischen Textes .....	77
Mykola Lipisivitskyi. Danse Macabre bzw. Totentanz als Motiv in Bertolt Brechts Werk in den 20er Jahren .....	81

## NACHWUCHS IN DER BRECHTFORSCHUNG

Rita Romeo. Vom Tagebuch No. 10 zur Hauspostille. Musik beim frühen Brecht .....	90
----------------------------------------------------------------------------------	----

<b>DAS LEXIKON DER ÖSTERREICHISCHEN DRAMATIKER</b> .....	101
----------------------------------------------------------	-----

# BRECHT INTERNATIONAL

Dr. Helmut GIER  
Augsburg (Deutschland)

## KONTROVERSE UM RAINER WERNER FASSBINDERS JUDENBILD

### 1. „Walser-Bubis-Debatte“ und „Fassbinder-Kontroversen“

Bei der Beschäftigung mit der Judendarstellung, dem Judenbild und der Judenfeindschaft im Werk Martin Walsers taucht am Rande des Horizonts unweigerlich das als problematisch angesehene Verhältnis zum Judentum im künstlerischen Schaffen Rainer Werner Fassbinders auf. Denn die Vorgänge um die Veröffentlichung von Walsers Roman „Tod eines Kritikers“ im Jahre 2002 erinnern doch sehr an die Kontroverse um Fassbinders Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ im Jahre 1976, als der Suhrkamp Verlag nach dem Vorwurf des Antisemitismus alle Exemplare der Druckausgabe des Dramas sogar wieder einstampfen ließ.<sup>1</sup>

Eine noch unmittelbarere Verbindung zwischen Fassbinder und Walser stellt die Persönlichkeit von Ignatz Bubis, dem Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland von 1992 bis zu seinem Tod im Jahre 1999, dar. Er hatte Martin Walser nach dessen Dankesrede bei der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels im Jahre 1998 als „geistigen Brandstifter“ und „latenten Antisemiten“ bezeichnet, was zu erregten Auseinandersetzungen zwischen den beiden Kontrahenten und ihren Lagern führte. Sie sind als „Walser-Bubis-Debatte“ in die Geschichte eingegangen.<sup>2</sup> Eben dieser Bubis wurde immer wieder als Vorbild für die umstrittene Figur des „reichen Juden“ in Fassbinders Stück „Der Müll, die

<sup>1</sup> S. Jürgen Trimborn, Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben. Rainer Werner Fassbinder. Die Biographie, Berlin 2012, S. 270. Vgl. auch Matthias N. Lorenz, „Auschwitz drängt uns auf einen Fleck“. Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser. Mit einem Vorwort von Wolfgang Benz, Stuttgart und Weimar 2005, S. 80, Anm. 247. Zur Auseinandersetzung um Martin Walsers Roman „Tod eines Kritikers“ s. Torsten Gellner, Ein antisemitischer Affektsturm? Walser, Schirrmacher, Reich-Ranicki und der „Tod eines Kritikers“, Marburg 2004.

<sup>2</sup> Matthias N. Lorenz, Walser-Bubis-Debatte, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 4: Ereignisse, Dekrete, Kontroversen, Berlin 2011, S. 428-430.

Stadt und der Tod“ genannt. So unmittelbar stimmte dies zwar nicht, da Fassbinder ihn nicht kannte, und Bubis im Gegensatz zu anderen Frankfurter jüdischen Immobilienkaufleuten wie Hersch Beker und Josef Buchmann auch nie Verbindungen ins Rotlichtmilieu nachgesagt wurden.<sup>3</sup>

Als einer der bedeutendsten Bauherren und Bodenhändler war Bubis aber auch in die umkämpfte Umstrukturierung des Frankfurter Westends in ein Bankenviertel mit Hochhäusern verstrickt, die ein zentrales Thema von Fassbinders Stück ist, und da er für eine breitere Öffentlichkeit der bekannteste war, lag es nahe, den „reichen Juden“ auf ihn gemünzt zu sehen. Auf diese Aktivitäten von Bubis in der Wirtschaftswunderzeit spielt Walser in der Auseinandersetzung mit ihm an: „ich war in diesem Feld (gemeint ist das Gedenken an Auschwitz) beschäftigt, da waren Sie noch mit ganz anderen Dingen beschäftigt.“<sup>4</sup> Diese Bemerkung gegenüber einem ehemaligen Lagerhäftling, dessen Vater in Treblinka ermordet wurde, zeugt nicht gerade von großer Feingefühligkeit, macht aber die Heftigkeit der Debatte um den Umgang mit den nationalsozialistischen Verbrechen und dem Antisemitismusvorwurf deutlich. Die kämpferische Haltung von Bubis wird wiederum daran offenbar, dass er als Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde in Frankfurt eine maßgebliche Rolle dabei spielte, als Mitglieder dieser Gemeinde 1985 durch eine Besetzung der Bühne die Aufführung von Fassbinders Stück verhinderten.<sup>5</sup>

In der Persönlichkeit von Bubis sind damit die beiden wichtigsten, erregtesten und schärfsten Auseinandersetzungen um das Verhältnis von Juden und Nichtjuden im Literatur- und Geistesleben Deutschlands nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verschränkt. Da sie als entscheidende Einschnitte mit einer immensen Breitenwirkung alle anderen Beschäftigungen mit dem Thema weit überragen, sind die „Fassbinder-Kontroversen“ und die „Walser-Bubis-Debatte“ die beiden einzigen Einträge im vierten Band des Handbuch des Antisemitismus „Ereignisse, Dekrete, Kontroversen“, in denen Schriftsteller nach 1945 namen- und titelgebend sind und im Mittelpunkt

<sup>3</sup> S. Gerhard Zwerenz, Friedmanns Geheimnis, in: Ossietzky. Zweiwochenschrift für Politik / Kultur / Wirtschaft 6 (2003), H, 13, [http://www.sopos.org\(03.12.2013\)](http://www.sopos.org(03.12.2013)).

<sup>4</sup> Wir brauchen eine neue Sprache für die Erinnerung – Das Treffen von Ignatz Bubis und Martin Walser: Vom Wegschauen als lebensrettende Maßnahme, von der Befreiung des Gewissens und den Rechten der Literatur, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14. 12. 1998, wiederabgedruckt in: Frank Schirrmacher (Hrsg.), Die Walser-Bubis-Debatte – Eine Dokumentation, Frankfurt am Main 1999, S. 438-465, hier S. 442.

<sup>5</sup> S. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 270f.

stehen.<sup>1</sup> Dass bedeutende Autoren wie Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass und Botho Strauss noch nicht einmal im Register dieses Bandes vorkommen, unterstreicht die Ausnahmestellung der von ihnen ausgelösten Skandale.

Damit stoßen wir aber auf ein höchst erstaunliches Phänomen: die schärfsten Auseinandersetzungen um tatsächliche oder vermeintliche antisemitische Tendenzen und Haltungen in der deutschen Literatur und Kultur der Nachkriegszeit entzündeten sich ausgerechnet an zwei Schriftstellern, die in Bayerisch Schwaben, in Wasserburg und Bad Wörishofen, geboren sind, also in einem Landstrich, der ansonsten eher als „keine laute Provinz“ gilt.<sup>2</sup> Diese äußere Gemeinsamkeit vor dem Hintergrund des Antisemitismus-Streits legte es nahe, sich nach der Beschäftigung mit Martin Walsers Verhältnis zum Judentum auch mit dem Fassbinders auseinanderzusetzen. Denn ansonsten scheint die beiden Schriftsteller und Künstler viel voneinander zu trennen: der achtzehn Jahre ältere Walser war noch Soldat der Wehrmacht, während der wenige Wochen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Europa geborene Fassbinder der ersten Nachkriegsgeneration angehört. Obwohl sich ihre Persönlichkeitsbildung damit in ganz unterschiedlichen Erfahrungszusammenhängen vollzogen hat, spielte zu bestimmten Zeiten die Frage des deutsch-jüdischen Verhältnisses nach Auschwitz eine zentrale Rolle in ihrem Werk und ihrer Wirkung. Dies ist ein neuerlicher Beleg für die grundlegende Bedeutung dieses Themas in der deutschen Nachkriegskultur.

Kaum jemand, der der Generation Fassbinders angehört und ein wenig empfänglich für Theater- und Filmkunst ist, hat nicht fasziniert den Aufstieg und Weg des weltweit berühmtesten deutschen Filmemachers verfolgt. Natürlich erinnert sich darunter auch jeder an die großen Kontroversen um das Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“, ansonsten legt ein erster Blick eher die Auffassung nahe, die Dimension des Themas des Judentums zu unterschätzen, als ob von dem berühmten skandalträchtigen Drama einmal abgesehen jüdische Spuren im Werk Fassbinders eher gesucht werden müssten.<sup>3</sup> In vielen, gerade den bekanntesten und erfolgreichsten Filmen, die einem präsent sind, wenn der Name Fassbinder fällt, wie „Katzelmacher“, „Angst essen Seele auf“, „Faustrecht der Freiheit“, „Die bitteren Tränen der Petra

<sup>1</sup> Nike Thurn, Fassbinder-Kontroversen, in: Benz (Hrsg.), Handbuch des Antisemitismus (wie Anm. 2), S. 127-130; und Lorenz, Walser-Bubis-Debatte (wie Anm. 2).

<sup>2</sup> So der Titel der Anthologie: Keine laute Provinz. Zeitgenössische Lyriker und Erzähler aus dem Schwäbischen, hrsg. von Peter Fassl und Berndt Hermann, Weissenhorn 1996.

<sup>3</sup> Vgl. Rosalind Galt, Jolie Laide, Fassbinder, Anti-Semitism, and the Jewish Image, in: Brigitte Peuker (Hrsg.), A companion to Rainer Werner Fassbinder, Malden, Mass. u. a. 2012, S. 485-501, S. 485.

Kant“. „Die Ehe der Maria Braun“ und „Lola“ sielen jüdische Themen und Motive ja so gut wie keine Rolle. Bei einer eingehenderen Beschäftigung mit dem gesamten Werk Fassbinders unter diesem Blickwinkel ist aber festzustellen, dass die Verlebendigung jüdischer Gestalten und Geschichten und die Frage des Verhältnisses zum Judentum in seinem Denken und Schaffen eine herausragende Rolle spielen, erst recht wenn die nicht realisierten Projekte in die Betrachtung noch mit hinzugenommen werden.

Wie Walser mit der Arbeit von Matthias N. Lorenz „Auschwitz drängt uns auf einen Fleck.“ Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser“ hat so auch Fassbinder den Verfasser einer Dissertation gefunden, der inquisitorisch sein gesamtes Werk auf die Kontinuität einer vermeintlich antisemitischen Thematik hin durchforstet.<sup>4</sup> Der polnische Literaturwissenschaftler Janusz Bodek glaubt in seiner umfangreichen Abhandlung „Die Fassbinder-Kontroversen. Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung“ durchgängig judenfeindliche Ressentiments und eine negative Zeichnung jüdischer Figuren nachweisen zu können.<sup>5</sup> Er läuft dabei doch sehr Gefahr, die Vielfältigkeit der Autorintention und Wirkungsabsicht Fassbinders in seinen entsprechenden Werken immer nur auf die Widerspiegelung eines unterstellten Schuldabwehrantisemitismus und der Opferkonkurrenz zwischen Juden und anderen Außenseitern oder auch Deutschen einzuschränken.<sup>6</sup> Gepaart ist dies mit einer politischen Überkorrektheit, die soweit geht, selbst bei Zitaten aus der Literatur gegen jede wissenschaftliche Gepflogenheit die Namen von Frankfurter Immobilienhändlern wie Ignatz Bubis so zu anonymisieren, dass sie nicht identifiziert werden können.<sup>7</sup>

## 2. Überblick über die einschlägigen Werke

Bevor auf einzelne Problemfelder in der Behandlung jüdischer Themen, des Judenbildes und der Frage des Antisemitismus einzugehen ist, soll zunächst das grundsätzlich heranzuziehende Untersuchungs-

<sup>4</sup> Lorenz, Auschwitz (wie Anm. 1)

<sup>5</sup> Janusz Bodek, Die Fassbinder-Kontroversen: Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung, Frankfurt am Main 1991.

<sup>6</sup> Vgl. ebd. das Kapitel III „Der Schuldabwehrantisemitismus“, S. 75-103.

<sup>7</sup> Ebd., S. 351, Anm. 9: „Zur Vermeidung der denunziatorischen Praxis der Namensnennung werden in dieser Arbeit alle in Zitaten vorkommenden Namen von Kaufleuten durch <X> ersetzt.“

material vorgeführt werden, um einen Eindruck zu vermitteln, wie wichtig das Thema für Fassbinder war, und zugleich die Begründung daran anzuknüpfen, dass das Thema im Rahmen eines Aufsatzes nicht annähernd erschöpfend zu untersuchen ist.<sup>1</sup> Dennoch erscheint es wichtig, in aller Kürze einen Überblick über die für das Thema einschlägigen Werke zu geben, denn nur so wird seine außerordentliche Dimension und Bedeutung für Fassbinder deutlich und treten die Schwerpunktsetzungen und Eigenheiten in seinem Verhältnis zum Judentum hervor. Damit soll auch die Gefahr vermieden werden, dieses immer nur auf die Figuren des „reichen Juden“ und der Antisemiten in seinem skandalträchtigen Stück zu reduzieren.

Bei den Kontroversen um Fassbinders Verhältnis zum Judentum unterbleibt häufig der Hinweis, dass sich bereits sein erstes Theaterstück aus den Jahren 1965 oder 1966 „Nur eine Scheibe Brot“ mit dem Thema der Judenverfolgung und -vernichtung befasste.<sup>2</sup> In Fassbinders eigenen Worten geht es darin um „einen Regisseur, der versucht, einen Film über Auschwitz zu drehen, über ein Konzentrationslager“.<sup>3</sup> Schon der Zwanzig- oder Einundzwanzigjährige setzt sich damit in dieser spezifischen Brechung mit den Problemen des künstlerischen Umgangs mit der Judenverfolgung und den damit verbundenen politisch korrekten Erwartungshaltungen auseinander. Denn zum einen wird dargestellt, wie ein Freund den Regisseur zu dem Auftrag als sicherem Erfolgsrezept beglückwünscht: „da hast du ja von vornherein alle Preise und Prädikate in der Tasche“.<sup>4</sup> Zum anderen wird das Bemühen vorgeführt, die Lagerinsassen nicht nur als solidarische Opfer sondern auch durchaus mit negativen Zügen behaftet zu zeigen. Zum dritten kommt der Regisseur zu der Überzeugung, dass man „nicht einfach einen Spielfilm über Vorgänge in einem Lager machen“ kann, Bedenken, die von dem Produzenten weggewischt werden.<sup>5</sup> Der Film bekommt dann nach seiner Fertigstellung auch das Prädikat „besonders wertvoll“ und drei Bundesfilmpreise.

Das Unbehagen am gutgemeinten, hilflosen und zugleich geschäftstüchtigen Umgang mit den natio-

<sup>1</sup> S. dazu neben der Arbeit von Janusz Bodek auch Gertrud Koch, Qualen des Fleisches, Kälte des Geistes. Zu den jüdischen Figuren in Fassbinders Filmen, in: Elisabeth Kiderlen (Hrsg.), Deutsch-jüdische Normalität ... Fassbinders Sprengsätze, Frankfurt am Main 1985, S. 46-51; und Fritz Wefelmeyer, Die Ästhetik sich schließender Systeme. Judendarstellungen bei Rainer Werner Fassbinder, in: Pol O'Dochartaigh (Hrsg.), Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?, Amsterdam 2000, S. 549-565.

<sup>2</sup> Rainer Werner Fassbinder, Der Müll, die Stadt und der Tod. Nur eine Scheibe Brot: ein Stück in 10 Szenen, Frankfurt am Main 1998, S. 7-39.

<sup>3</sup> Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews, hrsg. von Robert Fischer., Frankfurt am Main 2004, S. 17.

<sup>4</sup> Fassbinder, Scheibe Brot (wie Anm. 14), S. 12

<sup>5</sup> Ebd., S. 37.

nalsozialistischen Verbrechen drückt sich hier bei Fassbinder schon deutlich aus. Bereits in dem Erstlingswerk ist jedenfalls spürbar, dass die konventionellen Rituale des Gedenkens und der Scham im Verhältnis zum Judentum von Fassbinder als sehr problematisch empfunden werden. Er bekam für sein Stück bei einem Dramenwettbewerb den dritten Preis und machte später ein Drehbuch mit dem Titel „Parallelen. Notizen und Texte zu einem Film über Auschwitz“ daraus, um sich damit bei der Berliner Filmhochschule zu bewerben.<sup>6</sup> Er wurde im übrigen nicht aufgenommen, einer der schwärzesten Tage in der Geschichte dieser Hochschule.

Sein nächster Versuch, eine Sichtweise auf das Judentum künstlerisch zu verwirklichen, war dann bereits sein Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“. Wieder griff der Filmemacher dabei auf die Form des Dramas zurück. Mit ein Grund dafür war die Tatsache, dass Fassbinder ab der Spielzeit 1974/75 die Intendanz des Theaters am Turm in Frankfurt übernommen hatte. Schon zu Beginn seiner Tätigkeit als Theaterdirektor hatte er erklärt, dass er ein Stück über Frankfurt erarbeiten und aufführen wollte. Er hatte dabei zunächst die Absicht, den Kriminalfall der Ermordung der Prostituierten Rosemarie Nitribitt als Ausgangspunkt für ein Drama zu nehmen, und verband diesen Mordfall dann mit der Westend-Problematik.<sup>7</sup> In der Zeit von Fassbinders Intendanz fanden Hausbesetzungen und Häuserräumungen in diesem Stadtquartier statt, so dass die politische Sprengkraft des Themas augenfällig war. Zudem hatte Gerhard Zwerenz 1973 seinen Roman „Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond“ mit der Figur des reichen jüdischen Immobilienmaklers Abraham Mandelstam herausgebracht, der Fassbinder als Anregung dienen konnte. Im Mittelpunkt seines Stücks stand die Prostituierte Roma B., die Tochter eines KZ-Aufsehers, die von ihrem Zuhälter Franz B. auf den Strich geschickt wird. Dort begegnet sie einem reichen jüdischen Immobilienspekulanten, der nur der „Reiche Jude“ heißt, und wird zum Callgirl der besseren Gesellschaft, wo sie Einblicke in die Skrupel- und Seelenlosigkeit des städtischen Machtkartells gewinnt und daran zerbricht. Sie bittet den „Reichen Juden“, sie zu töten, was dieser aus Liebe auch tut, der Mord wird aber vom Polizeipräsidenten dem Zuhälter Franz B. in die Schuhe geschoben. Der „Reiche Jude“, dessen Machenschaften von der Stadt gedeckt werden, erwirbt billig Häuser, vertreibt die Mieter, lässt auf den Grundstücken Hochhäuser errichten und verkauft diese diese dann an große Firmen. Antisemitische Gegenspieler sprechen offen aus, dass sie ihm seine wirtschaftliche und soziale Stellung aufgrund

<sup>6</sup> S. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 53-55.

<sup>7</sup> S. Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 242-247, und David Barnett, Rainer Werner Fassbinder Theater als Provokation., Leipzig 2012, S. 108-11.

seines Sonderstatus als Juden neiden und Rachegefühle hegen.

Die Figuren in dem Stück sind gerade in ihrer pathetischen Überhöhung eher Stereotypen oder Allegorien, eine Entwicklung, die noch dazu in ihrer Motivierung entfaltet wird, findet nicht statt, sie wird bestenfalls behauptet, was in den Augen der meisten Kritiker die ästhetische Schwäche des Werks ausmacht.<sup>1</sup> In dem Film „In einem Jahr mit dreizehn Monden“ aus dem Jahr 1978, der als persönlichstes Werk von Fassbinder gilt, stellt er dieselben Frankfurter Verhältnisse mit Prostitution und Immobilienspekulation in den Mittelpunkt, so dass der Film als Vorgeschichte und Fortschreibung des Stücks zugleich verstanden werden kann.<sup>2</sup> In der Zeichnung der Hauptfiguren versucht Fassbinder nun aber, ihre Einstellungen, Handlungsweisen, Gefühlshaltungen und Seelenlagen durch die ausführliche Erzählung ihrer Geschichte genau herzuleiten. Zentrale Gestalt in dem Film ist der Transsexuelle Erwin/Elvira, der als uneheliches Kind in einem Waisenhaus aufwuchs, Metzger lernte, aufgrund der Liebe zu der Unterweltgröße Anton Saitz sich einer Geschlechtsumwandlung vollzog und dann als Prostituierte seinen Lebensunterhalt bestritt. Dieser Anton Saitz ist ein Jude, der das KZ überlebt hat, nach dem Krieg in Frankfurt hängen blieb, mit Schlachtfleisch handelte, dann ein Bordell mit KZ-Methoden betrieb und schließlich zum erfolgreichen Immobilienspekulanten aufstieg. Als Erwin/Elvira erkennt, dass durch sein sinnloses Opfer sein Leben völlig fehlgeschlagen und er dem kühlen jüdischen Geschäftsmann völlig gleichgültig ist, bringt er sich um.

Offensichtlich haben die Frankfurter Erfahrungen zu einer vertieften Befassung mit jüdischen Themen und Figuren bei Fassbinder geführt. In der Fernsehverfilmung von Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“ aus dem Jahr 1980 tauchen bereits in der ersten Folge zwei ostjüdische Rabbis auf, die sich um den gerade aus der Haft entlassenen Franz Biberkopf kümmern. Dazu schafft Fassbinder bewusst eine symbolhafte Umklammerung, indem er in der Traumsequenz im Epilog einen Wurstverkäufer, dem Franz Biberkopf in der zweiten Folge begegnet war,

<sup>1</sup> Vgl. die Beiträge von Heinz Ludwig Arnold, Fragen. Zur Auseinandersetzung um Fassbinders Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“; Hannes Friedrich, Antisemitismus, Grausamkeit und Sexualität. Psychodynamische Aspekte der Vorurteilsproblematik in R. W. Fassbinders Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ und Norbert Altendorfer, Absage an jeden Milieu-Realismus. Aus einem Gerichts-Gutachten zu „Der Müll, die Stadt und der Tod“, in: Christian Braad Thomsen (Hrsg.), Rainer Werner Fassbinder, München 1989 (Text + Kritik 103), S. 66-69, 70-75 und 76-79.

<sup>2</sup> S. Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 210f., 303 und 366 sowie Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 333-335.

nun in KZ-Häftlingskleidung auftreten lässt.<sup>3</sup>

Von der stärkeren Hinwendung Fassbinders zur Zeit des Nationalsozialismus und seinen Auswirkungen auf das deutsch-jüdische Verhältnis zeugt auch der im selben Jahr 1980 entstandene Film „Lili Marleen“. Fassbinder erzählt darin frei nach Lale Andersens autobiographischem Roman „Der Himmel hat viele Farben“ die Geschichte einer gescheiterten Liebe zwischen der deutschen Barsängerin Willie Bunterberg und dem jüdischen Schweizer Komponisten und Dirigenten, für den Rolf Liebermann das Vorbild abgab. Als Mitglied einer Untergrundgruppe versucht er deutschen Juden zu helfen, als Willie ihn dabei unterstützen will, sorgt Roberts einflussreicher Vater dafür, dass sie nicht mehr in die Schweiz einreisen darf, da er fürchtet, sie könnte eine Nationalsozialistin sein und ein Risiko darstellen. Willie wird mit dem Soldatenlied „Lili Marleen“ zum Star in Deutschland. Nach Kriegsende muss sie allerdings erkennen, dass Robert inzwischen die Jüdin Myriam geheiratet hat und als Dirigent Erfolge feiert, während sie eher als Nazi-Kollaborateurin verfehmt ist.<sup>4</sup>

In Fassbinders vorletztem Film „Die Sehnsucht der Veronika Voss“ steht wiederum ein weiblicher Star aus der Zeit des Dritten Reichs im Mittelpunkt, dieses Mal eine berühmte Filmschauspielerin. Es ist die Geschichte der Sybille Schmitz, die nicht damit zurecht kommt, dass sie in der Nachkriegszeit – die Film spielt im Jahre 1955 – vergessen ist und keine Rollen mehr bekommt. Sie betäubt sich mit Rauschgift, um ihre Lage zu vergessen, gerät in die Fänge einer sie ausnutzenden Ärztin und wird in den Selbstmord getrieben, nachdem sie dieser ihr Eigentum überschrieben hat. Ob diese dämonische, schwarzhäaarige Ärztin, wie ihr Name „Dr. Katz“ andeuten könnte, Jüdin ist, lässt der Film letztlich offen und ist damit Sache der Auslegung. Eindeutig ist der Fall hingegen bei einem Antiquitätenhändler und seiner Frau, die auch zu den Kunden dieser Ärztin gehören. Dieses alte jüdische Ehepaar, das Treblinka überlebt hat, hat ihr ebenfalls sein Eigentum überschrieben, um es gegen Morphium einzutauschen. Das Rauschgift hilft ihnen, mit dem Erlebten zurecht zu kommen. Als ihr Vermögen aufgebraucht ist, gehen sie selbstbestimmt mit innerer Ruhe in den Tod.<sup>5</sup>

Der Überblick über die gegen Ende des kurzen Lebens Fassbinders hin zunehmende angestrenzte Behandlung jüdischer Themen und Charaktere wäre unvollständig, wenn unterlassen würde, die großen, nicht zustande gekommenen Projekte zu berücksichtigen. Sie machen erst in ihrem ganzen Ausmaß seine

<sup>3</sup> S. Manfred Hermes, Deutschland hysterisieren. Fassbinder, Alexanderplatz, Berlin 2012, S. 108, 147-150 und 224.

<sup>4</sup> S. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 353-357.

<sup>5</sup> S. Koch, Qualen (wie Anm. 13), S. 50, und Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 226f.

fast obsessive Auseinandersetzung mit dieser Problematik deutlich. Schon unmittelbar nach den heftigen Auseinandersetzungen um sein Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ wollte Fassbinder den Roman von Gerhard Zwerenz „Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond“, der wie erwähnt die Vorlage für sein Drama gebildet hat, 1977 verfilmen. Für dieses, nach den Debatten um den Antisemitismus-Vorwurf natürlich von Institutionen wie der Filmförderungsanstalt als problematisch angesehene Projekt konnte er aber die nötigen Finanzmittel nicht auftreiben.<sup>1</sup> Bereits anderthalb Jahre lang hatte Fassbinder an dem vom WDR in Auftrag gegebenen, ebenfalls für das Jahr 1977 geplanten Projekt einer Fernsehserie mit der Verfilmung von Gustav Freytags Roman „Soll und Haben“ gearbeitet. Dieser Film sollte die Geschichte des deutschen Bürgertums von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus sowie zugleich die Entstehung und Entwicklung des Antisemitismus darstellen. Dass in dem Film naturgemäß auch Antisemiten auftreten sollten, führte zu einer öffentlichen Debatte, die wiederum zur Folge hatte, dass der Intendant des WDR von Sell ein Verbot gegen das Vorhaben der Fernsehserie ohne weitere Prüfung erließ.<sup>2</sup>

Über Jahre hinweg verfolgte Fassbinder zudem das Projekt, einen Film über die Entstehung der jüdischen Religion zu machen. Grundlage dafür sollte das Werk von Sigmund Freud „Der Mann Moses und die monotheistische Religion“ sein, also die Hypothese von der ägyptischen Herkunft des Moses als Lehrer eines strengen Monotheismus, der mit den semitischen Stämmen eine neue Gesellschaft und schließlich eine neue Nation gründen wollte, indem er sie aus Ägypten wegführte. Dass das Vorhaben nicht ganz unproblematisch war, macht die Erzählung dieser Geschichtsfabel in Fassbinders eigenen Worten deutlich: „(...) er (i. e. Moses) hat sich ein Volk gesucht, mit dem er diese Religion ausprobieren konnte (...) und hat die (i. e. die Juden) aber genommen und hat gesagt, ihr seid auserwählt, ihr seid eine bessere Rasse.“<sup>3</sup>

### 3. Jüdische Figuren als Überlebende

Nach diesem Gesamtüberblick dürfte eines klar geworden sein: Fassbinder hat sich außerordentlich intensiv mit jüdischer Geschichte, dem Judenbild und jüdischen Motiven und Figuren auseinandergesetzt,

<sup>1</sup> S. Michael Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 4, München 1978-, S. 12.

<sup>2</sup> Rainer Werner Fassbinder, Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews, hrsg. von Michael Töteberg, Frankfurt am Main 1986, S. 87 und 96.

<sup>3</sup> Ebd., S. 63. S. auch Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 402f.

ihm ist sicher als Verdienst anzurechnen, dem Problem des deutsch-jüdischen Verhältnisses nicht ausgewichen zu sein, sondern sich ihm gestellt zu haben. Wenn man sich in Erinnerung ruft, dass dies in den Jahren zwischen 1965/66 und seinem Tod 1982 geschah, in einer Zeit, als die nationalsozialistischen Verbrechen noch nicht sehr lange zurücklagen, so war dies durchaus noch ein brisantes und gewagtes Unterfangen, was aber einen Künstler wie Fassbinder erst recht reizte. Jedenfalls ist sein Ringen mit dem Thema vor dem Hintergrund zu sehen, dass es in der gesamten deutschen Spielfilmproduktion der Nachkriegszeit bis zu seinem Tod nur ganz wenige jüdische Figuren gibt. Zu den ganz wenigen Ausnahmen gehört der Film von Helmut Käutner „Schwarzer Kies“ aus dem Jahre 1961, in dem es in manchen Zügen auf Werke Fassbinders vorausweisend einen jüdischen Bordellbesitzer gibt, der von einem alten Nazi als „Judensau“ beschimpft wird, was Käutner auch schon Antisemitismus-Vorwürfe einbrachte.<sup>4</sup>

Fassbinder ist damit der erste deutsche Filmemacher nach 1945, der sich über einen längeren Zeitraum in breiterer, umfassenderer Weise immer wieder mit dem Schicksal der Juden und ihrer Rolle in der deutschen Gesellschaft gedanklich und künstlerisch befasst hat. Gegenüber der vorherrschenden Behandlung der jüdischen Thematik in der deutschen Kultur der Nachkriegszeit vollzieht sich bei ihm allerdings eine auffallende Akzentverlagerung und -verschiebung. Im Zentrum seines Werks stehen jüdische Figuren als Überlebende, die auch nicht in erster Linie als Opfer der Verfolgung und Träger der Erinnerung daran vorgestellt werden. Vielmehr zeigt Fassbinder, welche Stellung sie in der Nachkriegsgesellschaft errangen, behaupteten und einnehmen. Im Vordergrund stehen damit nicht die Zeit des Nationalsozialismus und die schuldhaft deutsche Verstrickung in die Verbrechen in dieser Epoche, auch nicht der Umgang damit, sieht man einmal von seinem Erstlingswerk ab. Dies gilt in gewisser Weise selbst für einen Film wie „Lili Marleen“, der als einziger seiner Werke fast ganz in der Epoche des Dritten Reichs spielt. Denn der eindeutige Fluchtpunkt des Films ist die unmittelbare Nachkriegszeit mit dem Ende der Karriere und der Liebesbeziehung des gefeierten deutschen Stars und dem umjubelten glanzvollen Auftritt des jüdischen Dirigenten.<sup>5</sup>

In dieser neuen Sichtweise spiegelt sich zunächst einmal die Tatsache, dass der im Mai 1945 auf die Welt gekommene Fassbinder die erste herausragende Persönlichkeit des deutschen Kulturlebens ist, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geboren wurde. Im Gegensatz zu den zwei Jahrzehnte älteren

<sup>4</sup> S. Gertrud Koch, Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt am Main 1992, S. 240f.

<sup>5</sup> S. ebd., S. 250-252.

Schriftstellern der Gruppe 47 wie Böll, Walser und Grass hatte Fassbinder von den Schrecken des nationalsozialistischen Regimes und des Krieges nichts mehr mitbekommen. Sein Wissen über diese Vorgänge und Ereignisse beruhte schon ausschließlich aus zweiter Hand, sehr viel erfuhr er vom zweiten Mann seiner Mutter.<sup>1</sup> Für Fassbinder steht damit schon eher die Frage im Vordergrund, welche Entwicklungen in der deutschen Geschichte zu den nationalsozialistischen Verbrechen geführt haben, als immer nur Schuldbewusstsein und Scham darüber zu vertiefen. Damit einher geht dann auch eine problematische Züge annehmende Unbefangenheit gegenüber dem Thema der Rolle der Juden in der Gesellschaft.

Ihm war weniger das Verdrängen der Judenverfolgung und -vernichtung ein Anstoß und ein Ärgernis, sondern einem Künstler wie ihm, dessen Credo eine radikale Ästhetik des Tabubruchs war, prägte mehr das leisetretische, verschämte und zum Teil scheinheilige deutsche Verhältnis zu den Juden: „Ich meine, dass die ständige Tabuisierung von Juden, die es seit 1945 in Deutschland gibt, gerade bei jungen Leuten, die keine direkten Erfahrungen mit Juden gemacht haben, zu einer Gegnerschaft gegen Juden führen kann. Mir ist als Kind, wenn ich Juden begegnet bin, hinter vorgehaltener Hand gesagt worden: Das ist ein Jude, benimm dich artig, sei freundlich. Ich konnte mir nie denken, dass das eine richtige Haltung ist.“<sup>2</sup> Die Frage des Verhältnisses zum Judentum verschiebt sich damit bei Fassbinder in Richtung der Auseinandersetzung mit einem doppelten Tabu: zum einen, dass in den Juden vollkommene Menschen zu sehen sind, denen mit allergrößtem Wohlwollen zu begegnen ist, zum anderen, dass über den im deutschen Bürgertum tief verankerten Antisemitismus, der zum Dritten Reich geführt hat, am besten zu schweigen ist.

Wie kein anderes Werk prägt der Bruch mit diesem doppelten Tabu Fassbinders je nach Sichtweise meisterhaftes oder schwaches Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“. Denn der „Reiche Jude“ wird als mieser skrupelloser Geschäftsmann vorgeführt, dem gleichgültig ist, „ob Kinder weinen, ob Alte, Gebrechliche leiden“.<sup>3</sup> Er steht mit führenden Politikern und der Polizei im Bunde, so dass sogar die von ihm begangene Tötung auf Verlangen gedeckt wird: „Die Stadt schützt mich, das muss sie. Zudem bin ich Jude.“<sup>4</sup> Er macht sich also ganz bewusst und berechnend den besonderen Status der Juden in Deutschland nach den nationalsozialistischen Verbrechen zunutze.

Noch provozierender war aber, dass Fassbinder das Weiterwirken antisemitischer Denkweisen bei Konkurrenten und ewiggestrigen Nazis vorführte. Dabei gelang ihm die verstörendste und wuchtigste

Formulierung des Antisemitismus nach Auschwitz, die es bis heute in der deutschen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg gibt: „Und Schuld hat der Jude, weil er uns schuldig macht, denn er ist da. Wäre er geblieben, wo er herkam. Oder hätten sie ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen. Das ist kein Witz, so denkt es in mir.“<sup>5</sup> Der Deutung dieser Aussagen durch den jüdischen Publizisten Henryk M. Broder in seinem Essay „Vergesst Auschwitz“ ist zuzustimmen: „Vor allem wegen dieser Sätze musste sich Fassbinder den Vorwurf gefallen lassen, ein Antisemit zu sein. Aber das war er nicht. Er hat nur genau und gnadenlos die Befindlichkeit eines Antisemiten in eine Formel gepackt ‘So denkt es in mir.’“<sup>6</sup> Allein diese Sprach- und Ausdruckskraft macht deutlich, dass es sich um einen bedeutenden literarischen Text handelt, der nicht von ungefähr bis heute einen Einschnitt in der Behandlung des Themas des Judentums bildet. Dass in den Kontroversen um das Stück noch nicht einmal die Grundregel jeder Interpretation beachtet wurde, dass die Ansichten einzelner Figuren in einem Drama nicht die des Autors sind, soll hier nicht weiter erörtert werden.

Großes Gewicht kommt hingegen einer Fragestellung zu, die die gesamten Debatten um die jüdischen Figuren bei Fassbinder beherrscht: ist es zulässig, angezeigt oder verwerflich, dass Angehörige einer Minderheit als solche bezeichnet und erkennbar gemacht werden. Einen erfolgreichen Häusermakler als „reichen Juden“ auftreten zu lassen, kann je nach Sichtweise als üble sowie überflüssige Denunziation oder kühne Provokation verstanden werden. Denn grundsätzlich ist dem jüdischen Schriftsteller Jean Améry zuzustimmen, dass bei Immobilienspekulanten und Bordellbesitzern die jüdische Herkunft nichts mit dem zu tun hat, welcher Beschäftigung sie nachgehen.<sup>7</sup> Unter diesen Juden herauszugreifen und als solche kenntlich zu machen, kann dann bereits als antisemitische Diffamierung gelten. Untermauert wird diese Interpretation durch die Feststellung Adornos in seinem Essay „Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute“, „dass in einer Demokratie überhaupt die Frage nach dem Anteil verschiedener Bevölkerungsschichten an verschiedenen Berufen von vornherein das Prinzip der Gleichheit verletzt“.<sup>8</sup> Unschwer lässt sich unsere zwiespältige Haltung zu diesem Grundsatz bis heute erkennen. Denn auf der einen Seite tun Politik und Medien nichts lieber als nachzuweisen,

<sup>5</sup> Ebd., S. 75.

<sup>6</sup> Henryk M. Broder, Vergesst Auschwitz! Der deutsche Erinnerungswahn und die Endlösung der Israel-Frage, München 2012, S. 35f.

<sup>7</sup> Jean Améry, Shylock, der Kitsch und die Gefahr (Die Zeit vom 9. 4. 1976), in: Heiner Lichtenstein (Hrsg.), Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit, Königstein/Ts. 1986, S. 40-42, S. 41.

<sup>1</sup> Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 477 und 538.

<sup>2</sup> Fassbinder, Anarchie (wie Anm. 26), S. 82.

<sup>3</sup> Fassbinder, Müll (wie Anm. 14), S. 59.

<sup>4</sup> Ebd., S. 58.

dass Frauen in Führungspositionen oder junge Leute mit Migrationshintergrund an Universitäten oder im öffentlichen Dienst unterrepräsentiert sind, auf der anderen Seite gilt es als Verstoß gegen die politische Korrektheit, wenn bei Straftaten Verbrecher als Angehörige einer Minderheit bezeichnet werden oder Einwanderergruppen ein prozentual höherer Anteil an bestimmten Straftaten zur Last gelegt wird.

Daher stellt es ein Dilemma dar, dass bei den Frankfurter Verhältnissen, die Fassbinder mit seinem Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ und seinem Film „In einem Jahr mit dreizehn Monden“ im Auge hatte, Prostitution und Drogenhandel und vor allem die Immobilienspekulation bei der Umstrukturierung des Westends zu einem erheblichen Teil von Juden beherrscht wurde. Dafür stehen Persönlichkeiten wie der Bordellkönig Hersch Becker und der Immobilienkaufmann Ignatz Bubis.<sup>38</sup>

Bei den Gegnern der Zerstörung des Westends führte dieses Übergewicht von jüdischen Geschäftsleuten zu einer gewissen Hilflosigkeit im Häuserkampf: „Als wir bei der dritten Hausbesetzung 1971 merkten, dass auch dieses Haus einem jüdischen Hausbesitzer gehörte, wussten wir nichts Besseres zu tun, als aus Angst vor antisemitischer Solidarität ein Pappschild an die verbarrikadierte Eingangstür zu nageln, auf der stand: ‘Gegen die Diskriminierung von ausländischen Arbeitern, Studenten und Juden!’“<sup>39</sup> 1972 tauchten dann aber schon die ersten Schmierereien „Sau-Jud“ an den Häuserwänden auf, also noch bevor Fassbinder nach Frankfurt kam.<sup>2</sup> Dass ein Autor wie er, der auf die Sprengung von Normen aus war und heftige Reaktionen

herausfordern wollte, sich dieses explosive Gemisch nicht entgehen ließ, ist leicht nachzuvollziehen, politische Korrektheit war seine Sache nicht. Zu verdanken ist ihm so letztlich dann doch eine künstlerische Auseinandersetzung von Rang mit Vorgängen, die mit ihren Nachwirkungen einen der wichtigsten Einschnitte in der Geschichte der Bundesrepublik darstellen. Schon die Bedeutung der beteiligten Persönlichkeiten macht dies deutlich: denn auf der einen Seite stand ein Repräsentant der Juden in Deutschland wie Ignatz Bubis, auf der anderen Seite der jüdische Studentenfürer Daniel Cohn-Bendit und der mit ihm befreundete spätere deutsche Außenminister und Vizekanzler Joschka Fischer, so dass die radikale Agitation angesichts der wirtschaftlichen und städtebaulichen Entwicklungen in Frankfurt einen der Ausgangspunkte für die wichtige Rolle der Partei der Grünen im politischen Leben bildete.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Christoph Kremer, Jüdische Spekulation – Spekulation mit den Juden? Über den Häuserkampf im Frankfurter Westend, in: Kiderlen (Hrsg.), Normalität (wie Anm. 13), S. 81-88, S. 82.

<sup>2</sup> S. den Artikel „Spekulanten ...“ (wie Anm. 38), S. 43.

<sup>3</sup> Ein Zeugnis dafür ist das Streitgespräch zwischen Ignatz Bubis und Daniel Cohn-Bendit im Spiegel, „Wir haben eine Leiche im Keller“, Ignatz Bubis und Daniel Cohn-Bendit über Juden in Frankfurt und den Fassbinder-Streit, in: Der Spiegel 39 (1985), H. 46, S. 24-27.

#### 4. Tabubruch als Antwort auf Tabuisierung

Jüdischesche Bordellbesitzer und Immobilienspekulanten, die das KZ überlebt haben, sind leicht nachvollziehbar ergreifendere, fesselndere und spannungsreichere Charaktere als alteingesessene Frankfurter Kaufleute. Seit Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ liegt dies auf der Hand. Fassbinders Interesse an jüdischen Figuren gründet aber noch auf einem anderen Motiv. Sein ganzes gesellschaftskritisches Werk bezieht einen großen Teil seiner Wirkung daraus, dass er konsequent Außenseiter, Randgruppen und Minderheiten in den Mittelpunkt seiner Filme und Stücke stellt.<sup>4</sup> Dies wiederum hängt damit zusammen, dass er sich selbst als Homosexueller als Angehöriger einer Minderheit begreift. Ihm geht es aus dieser Eigenwahrnehmung heraus darum vorzuführen, wie Minderheiten mit ihrem Status als Außenseiter umgehen, in welche Stellung sie von der Mehrheitsgesellschaft gedrängt werden und welche verfestigten sozialen Strukturen durch diese Sichtweisen aufgedeckt werden können. Fassbinder erkannte dabei nach seinen eigenen Aussagen sehr früh, dass bei Unterdrückten und Verfolgten eine „Schwarz-Weiß/Gut-Schlecht-Zeichnung“ den wahren Verhältnissen nicht angemessen ist: „Ich bin auf das Problem gestoßen, als ich mich mit der Unterdrückung der Juden auseinandergesetzt habe. Als ich systematisch Filme über Minderheiten gemacht habe, habe ich den Unterdrücker gewöhnlich als böse, unsympathische Figur gezeigt und das Opfer als gut und freundlich. Aber dann ist mit klar geworden, dass das nicht der richtige Weg ist, um dieses Täter-Opfer-Verhältnis darzustellen.“

Das wirklich Schlimme ist, dass man Unterdrückung nicht zeigen kann, ohne auch die unterdrückte Person zu zeigen, die auch ihre Fehler hat.<sup>5</sup>

Fassbinders Blick auf die Juden, die die nationalsozialistische Verfolgung überlebt haben, als Außenseiter wie Homosexuelle, Prostituierte, ausländische Gastarbeiter und auch Frauen in gewisser Weise zeitigt bei ihm darüber hinaus ein auf den ersten Blick paradoxes Ergebnis: unter allen Minderheitengruppen verstanden und verstehen es die Juden am besten mit dieser Situation als Außenseiter umzugehen und zurecht zu kommen. Von dieser sich darin ausdrückenden inneren Stärke und Willenskraft zeigt sich Fassbinder tief beeindruckt: „Nimm z. B. die Juden: Jahrhundertlang haben die unter einem extremen Druck gelitten, aber dennoch sind sie weiter gekommen, als die meisten anderen. Es ist halt kein Zufall, dass die bedeutendsten Persönlichkeiten unserer Zeit,

<sup>4</sup> Vgl. dazu Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 175-178.

<sup>5</sup> Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 409.

Marx und Freud, beide Juden waren.<sup>41</sup> In dieser Anerkennung und Achtung prägt sich vor allem die Zerrissenheit des Angehörigen einer anderen Minderheit, der der Homosexuellen, aus, während die gemeinhin erwarteten Schuldgefühle eines historisch belasteten Deutschen kaum eine Rolle spielen: „Die Juden haben sich nie dafür geschämt, Juden zu sein, während die Homosexuellen so dumm waren, sich für ihre Homosexualität zu schämen. Im Gegenteil, die Juden haben daran geglaubt, Gottes auserwähltes Volk zu sein.“<sup>42</sup>

### 5. Juden als Außenseiter

Fassbinders eigene Sichtweise, seine Akzentverschiebung im Judenbild, spiegelt sich in der Zeichnung aller jüdischen Figuren in seinem Werk, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise. Eher wird ein ehemaliger Filmstar des Dritten Reichs als verzweifelte, leidende Kreatur dargestellt denn ein Jude, selbst Überlebende von Treblinka besitzen in ihrer Weltabgewandtheit eine würdevolle Gefasstheit. Juden verkörpern nicht vornehmlich Opfer, sondern distanzierte Beobachter oder kühle, beherrschte und rational handelnde Geschäftsleute.<sup>3</sup>

### 6. Täter-Opfer-Beziehung in einer Ästhetik der radikalen Subjektivität

Fassbinder, der als von seinen Eltern vernachlässigtes Scheidungskind in der schwierigen Nachkriegszeit aufwuchs, scheint insgeheim paradoxerweise voller Faszination, Bewunderung und vielleicht Neid auf die Juden geblickt zu haben, da diese selbst als Überlebende der Konzentrationslager es schafften, sich im Leben zu behaupten, während sich bei ihm die Traumatisierung durch die frühe Verwahrlosung in einem zügellosen Sexualleben, einem unmäßigen Drogenkonsum und letztlich seinem frühen Tod im Alter von nur 37 Jahren ausdrückte. So waren Juden der ferne, fast mythische Gegenpol zu allen anderen Randgruppen, deren Erfahrungen er ganz unmittelbar teilte. In seiner Ästhetik der radikalen Subjektivität war seine Art zu arbeiten für ihn eingestandenmaßen „so was wie eine Selbsttherapie“, was er tat, war immer etwas, was mit ihm selbst zu tun hatte: „fast alles, was ich mache, sind Sachen über mich selbst.“<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Bei dieser künstlerischen Verfahrensweise der kompromisslosen Ichbezogenheit ist hervorzuheben, dass alle Themen und Motive, die Normen bürgerlicher Wohlanständigkeit sprengen und in die Randbereiche der Gesellschaft führen, bei ihm wie kaum einem

anderen deutschen Künstler der Nachkriegszeit existentiell beglaubigt sind. Fassbinder war homosexuell, er prostituierte sich und verkehrte mit Zuhältern, er trank und konsumierte exzessiv Drogen, er nutzte Menschen, die emotional von ihm abhängig waren, aus und trieb sie in den Selbstmord. Zudem musste er miterleben, wie sein Vater durch illegale Abtreibungen sein Approbation verlor und dieser später sein Geld dadurch verdiente, dass er heruntergekommene Wohnungen an Gastarbeiter teuer vermietete, wobei er ihm zeitweise helfen musste, die Miete einzutreiben.<sup>5</sup> Vor diesem Hintergrund ist unschwer zu erkennen, dass seine Filme und Stücke Erfahrungen, die er selbst gemacht und durchlitten hat, verwerten.

Das eindringlichste und verstörendste Beispiel für diese radikale Subjektivität im Sinne einer Selbsttherapie ist sein schon mehrfach erwähnter persönlichster Film „In einem Jahr mit dreizehn Monden“. Anstoß zu diesem Film war nicht der Wille, sich noch einmal vertieft mit der Frankfurter Unterwelt und Häuserspekulation sowie der Rolle der Juden dabei auseinanderzusetzen, sondern die existentielle Krise, in die Fassbinder der Selbstmord seines Freundes Armin Meier gestürzt hatte, da er sich daran die Schuld gab.<sup>6</sup> Einen Monat nach dessen Tod am 1. Mai 1978 begann er mit den Dreharbeiten. Der Transsexuelle Erwin/Elvira, der wie Armin Meier Metzger gelernt hatte, begeht darin wie dieser, von allen verlassen, aus unerfüllter Liebe Selbstmord. Da sich im realen Leben Fassbinder für Armin Meiers Tod verantwortlich fühlt und im Film der jüdische Bordellbesitzer und Immobilienspekulant letztlich an Erwins/Elviras Tod schuld ist, identifiziert sich Fassbinder damit mit einem eher negativ als kaltherzig gezeichneten Juden. Dieser Anton Saitz ist aber gleichzeitig selbst ein Opfer, da er das Konzentrationslager Bergen-Belsen überlebt hat. Fassbinder projiziert aber nicht einfach nur das eigene schuldhaftige Verhalten auf die jüdische Gestalt, er identifiziert sich auch mit dem tatsächlichen Opfer in der Filmhandlung, dem Transsexuellen Erwin/Elvira.<sup>7</sup> Ein mehr als deutlicher Hinweis darauf ist die Tatsache, dass Fassbinders Mutter die Ordensschwester spielt, die Erwin/Elvira die furchtbare Geschichte seiner Kindheit erzählt. Der von seinen Eltern vernachlässigte Fassbinder, dem seiner eigenen Aussage nach „als Kind die echte Zuneigung gefehlt“ hat und der zum Homosexuellen geworden ist, läßt das Schicksal von Erwin/Elvira mit der Spiegelung seiner Leidensgeschichte auf.<sup>8</sup>

Es geht ihm also keineswegs darum, seine Schuld

<sup>5</sup> Vgl. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 20-22, 33-36, 80 und 191f. sowie Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 190-192.

<sup>6</sup> S. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 332f. Vgl. auch Fassbinder über Fassbinder, S. 544f.

<sup>7</sup> Vgl. Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S.210f. und Wefelmeyer, Judendarstellungen (wie Anm. 13), S. 552f.

<sup>8</sup> Das Zitat bei Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 368.

<sup>1</sup> Ebd., S. 393.

<sup>2</sup> Ebd., S. 393.

<sup>3</sup> Vgl. Koch, Einstellung (wie Anm. 28), S. 250-252.

<sup>4</sup> Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 542 und S. 254, Anm. 1.

in der Fiktion einer jüdischen Figur zuzuschieben, sondern er setzt ein sehr komplexes Vexierspiel der Persönlichkeitsspaltung und der Täter-Opfer-Beziehung in Gang, bei der Fiktion und Realität verschwimmen. Täter sind Opfer, Opfer werden zu Tätern, in den Machtmechanismen der herrschenden gesellschaftlichen Strukturen ist das Liebe suchende oder liebende Individuum immer schon verloren, selbst oder gerade in der Sphäre der Außenseiter und Minderheiten ist davon niemand ausgenommen: „Wer liebt, der hat seine Rechte verspielt.“<sup>41</sup> Da eine Änderung der Verhältnisse kaum eine realistische Option zu sein scheint, resultiert daraus eine pessimistische tragische Weltsicht, in der Schuldlosigkeit und Schuldigwerden unentrinnbar miteinander verzahnt und vermengt sind. Nur die Phantasiewelt des Kinos, in die sich der junge Fassbinder selbst immer geflüchtet hatte, im Falle von „Einem Jahr mit dreizehn Monden“ eine amerikanische Filmkomödie wie „You're Never Too Young“ aus dem Jahre 1955, läßt für einen kurzen Moment die schmerzlichen Zusammenhänge vergessen. Bei der Wiederbegegnung von Anton Saitz mit Erwin/Elvira läuft dieser Film im Fernsehen und dieser harte jüdische jüdische Geschäftsmann bittet auf einmal alle Anwesenden, auch Erwin/Elvira, die schmissige Parade in einer Mädchenschule, einen der Höhepunkte des Films, nach zu spielen. Für einen Augenblick scheint damit eine glückhafte Harmonie jenseits von kreatürlichem Leiden, Liebesunglück und kaltherzigem Egoismus auf.<sup>2</sup>

Aus den Ausführungen in diesem Beitrag dürfte deutlich geworden sein, dass sich Fassbinder wie kein anderer deutscher Filmemacher vor ihm mit dem deutschen Verhältnis zum Judentum auseinandergesetzt hat und sich mit der Rolle des Judentums sowie jüdischen Charakteren intensiv künstlerisch beschäftigt hat. Er hat dies in einer radikal subjektiven Weise, aber auch mit großem Ernst getan. Ob er dem Thema gerecht geworden ist, ob ein deutscher Künstler diesem Thema überhaupt gerecht werden kann, sei dahingestellt. Jedenfalls hat er dem Betrachter und Zuschauer einiges zugemutet, was zur kritischen Selbstbesinnung zwingt. Mehr kann Film und Literatur nicht leisten. Einem Künstler wie Fassbinder muss erlaubt sein, um abschließend ihn selbst zu zitieren, „an ein Thema, mit gefährlichen, vielleicht angreifbaren Methoden heranzugehen und nicht nur mit diesen abgesicherten, sonst entsteht wieder so etwas Totes wie alles in der deutschen Theaterlandschaft ... Ich muss auf meine Wirklichkeit reagieren können, ohne Rücksicht zu nehmen. Wenn ich das nicht darf, dann darf ich gar nichts mehr machen.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Kommentar des Kleinen Prinzen nach der Tötung der Prostituierten Roma B. durch den Reichen Juden, Fassbinder, Müll (wie Anm. 14), S. 90.

<sup>2</sup> S. Hermes, Deutschland (wie Anm. 12), S. 154.

<sup>3</sup> Fassbinder, Anarchie (wie Anm. 26), S. 84.

*Д-р Гельмут ГІР  
м. Аугсбург (Німеччина)*

## ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ НАВКОЛО ОБРАЗУ ЄВРЕЇВ У ТВОРЧОСТІ РАЙНЕРА ВЕРНЕРА ФАСБІНДЕРА

### 1.«Дебати між Вальзером і Бубісом» та «Контроверзи Фасбіндера»

Займаючись представленням євреїв, образом євреїв та антисемітизмом у творчості Мартіна Вальзера, на горизонті неминуче з'являється проблематичне ставлення до єврейства у творчості Райнера Вернера Фасбіндера. Адже дискусії, розгорнуті при опублікуванні роману Вальзера «Смерть критика» у 2002 році, дуже нагадують спірні питання навколо твору Фасбіндера «Сміття, місто та смерть» у 1976 році, коли після закиду в антисемітизм видавництво Зуркамп наказало переробити на макулатуру всі екземпляри надрукованої драми [1].

Ще більш безпосередньо поєднує Фасбіндера та Вальзера особистість Ігнатца Бубіса, голови центральної ради євреїв у Німеччині з 1992 й аж до його смерті у 1999 році. Після слів подяки Мартіна Вальзера на врученні премії миру від німецьких книготорговців у 1998 році Бубіс назвав його «духовним підбурювачем» та «прихованим антисемітом», що призвело до бурхливих дискусій між обома контрагентами та їхніми прихильниками. Вони ввійшли в історію як «Дебати між Вальзером і Бубісом» [2]. Саме цей Бубіс став прототипом суперечливої постаті «багатого єврея» у творі Фасбіндера «Сміття, місто та смерть». Хоча це й не було настільки безпосередньо, оскільки Фасбіндер його не знав, а Бубісу, на відміну від інших франкфуртських єврейських торговців нерухомістю, як Гершу Бекеру та Йозефу Бухману, ніколи не висувалися звинувачення на предмет його зв'язків з проституцією [3].

Як один з найбільших забудовників та аграрних торговців Бубіс також був вплутаний у суперечливу реорганізацію західного Франкфурту в банківський квартал з багатопверхівками, яка є центральною темою твору Фасбіндера, й оскільки для широкого загалу саме Бубіс був найбільш відомим, були всі підстави для того, щоб покласти на нього роль «багатого єврея». Цю діяльність Бубіса в епоху «економічного дива» і має на увазі

Вальзер у його суперечці з ним: «я був задіяний у цій сфері (тут згадка про Аушвіц), а Ви займалися зовсім іншими справами» [4]. Таке зауваження у сторону колишнього в'язня табору, чий батько був убитий у Треблінці, є не дуже тактовним, але чітко виявляє палкість дебатів навколо питань націонал-соціалістичного злочину та закиду в антисемітизм. Ворожа позиція Бубіса виявляється й в тому, що він, як голова єврейської громади у Франкфурті, відігравав надзвичайно важливу роль, коли у 1985 році члени цієї громади завадили постановці п'єси Фасбіндера, захопивши сцену [5].

Цим самим у постаті Бубіса переплелися дві найважливіші, найзатятіші та найгостріші суперечки навколо зв'язку євреїв та неєвреїв у літературному та духовному житті Німеччини після закінчення Другої світової війни. Оскільки вони, як значні події з величезним масовим впливом, перевершили все, пов'язане з цією темою, то «Контроверзи Фасбіндера» та «Дебати між Вальзером і Бубісом» є двома єдиними записами в четвертому томі довідника антисемітизму «Події, постанови, контроверзи», де вказані письменники після 1945 року за іменем та назвою творів [6]. Те, що такі великі автори як Генріх Белль, Ганс Магнус Енценбергер, Гюнтер Грасс та Бото Штраус навіть не внесли до цього реєстру, лише підкреслює винятковість викликаних ними скандалів.

Цим самим ми нашоуємося на дуже дивний феномен: найгостріші суперечки навколо справжніх чи несправжніх антисемітських тенденцій та позицій в німецькій літературі й культурі післявоєнного часу розпалюються саме між двома письменниками, які народилися у Баварській Швабії, Вассербурзі та Бад-Верісгофені, тобто в місцевості, яка не вважається «шумною провінцією» [7]. Ця зовнішня схожість на фоні антисемітської суперечки після вивчення ставлення Мартіна Вальзера до єврейства надала поштовх до дослідження поглядів Фасбіндера щодо цього питання. Загалом же є багато чого, що розділяє обох письменників та митців один від одного: на вісімнадцять років старший Вальзер ще був солдатом вермахту, тоді як Фасбіндер, який народився через декілька тижнів після закінчення Другої світової війни в Європі, належить до першого післявоєнного покоління. Хоча їхнє формування особистості відбувалося в зовсім різних досвідних контекстах, але в певний час питання німецько-єврейських взаємин після Аушвіца відіграло головну роль у їхніх творах. Це стало новим свідченням основоположного значення цієї теми в німецькій культурі післявоєнного часу.

Мало хто з тих, хто належить до покоління Фасбіндера та хоч трохи розуміється на театральному та кіномистецтві, міг втриматися від зачуду-

вання, спостерігаючи підйом і творчий шлях відомого на весь світ німецького кінематографіста. Звісно кожен з них пам'ятає великі суперечки навколо твору «Сміття, місто та смерть», з іншого ж боку, вже перший погляд наштовхує на думку, що масштаби теми єврейства були недооцінені, так що у творчості Фасбіндера радше доводиться шукати єврейські сліди, за винятком хіба що відомої скандальної драми [8]. У багатьох, навіть найвідоміших і найуспішніших фільмах Фасбіндера, як «Катцельмахер», «Страх з'їдає душу», «Кулачне право волі», «Гіркі сльози Петри фон Кант», «Заміжжя Марії Браун» та «Лола», єврейські теми й мотиви не відіграють жодної ролі. При більш детальному вивченні всієї творчості Фасбіндера під цим кутом зору потрібно встановити те, що оживотворення єврейських постатей, історій і питань ставлення до єврейства відіграють значну роль у його мисленні та творчості, особливо беручи до уваги також і нереалізовані проекти.

Як і для Вальзера з роботою Маттіаса Н. Лоренца «'Аушвіц прив'язує нас до певного шматка землі.' Зображення євреїв та аушвіцький дискурс у Мартіна Вальзера», так і для Фасбіндера знайшовся автор дисертації, який, мов інквізитор, прискіпливо розглядає всі його твори на предмет безперервної присутності тематики, яка вважається антисемітською [9]. Польський літературознавець Януш Бодек у своїй великій праці «Контроверзи Фасбіндера. Виникнення та вплив літературного тексту. До постійності та змінності деяких форм проявів буденного антисемітизму в Німеччині після 1945 року, його художньої величі та його загальної інсценізації» вважає, що цілком можливо довести ворожість до єврейства та негативний нарис єврейських постатей [10]. Але при цьому він ризикує обмежити різноманіття авторської інтенції та ціль впливу Фасбіндера у його відповідних творах лише відображенням підвладного почуття провини за антисемітизм та конкуренції жертв між євреями й іншими аутсайдерами чи також німцями [11]. Це пов'язано з такою політичною коректністю, яка навіть у цитатах з літератури проти всіх наукових правил настільки анонімізує імена франкфуртських торговців нерухомістю, що їх неможливо ідентифікувати [12].

## 2. Огляд відповідних творів

Перш, ніж звернутися до проблемних моментів єврейських тем, образу євреїв і питання антисемітизму, потрібно спочатку вказати на основний матеріал дослідження, щоб продемонструвати важливість теми для Фасбіндера, і цим самим обґрунтувати те, що неможливо досить повно дослідити цю тему в рамках однієї статті [13]. Але

все-таки важливо надати короткий огляд певних творів, які стосуються цієї теми, адже лише так можна зрозуміти її надзвичайний масштаб та значення для Фасбіндера, так можна виділити основні моменти та деталі у його ставленні до єврейства. Цим самим можна уникнути небезпеки постійного приписування цього лише до образів «багатого єврея» та антисемітів у його скандальному творі.

У дискусійних питаннях навколо ставлення Фасбіндера до єврейства часто залишається вказівка на те, що уже його перший театральний твір 1965 чи 1966 року «Лише скибка хліба» охоплював тему переслідування та знищення євреїв [14]. За словами самого Фасбіндера, мова йде про «режисера, який намагається зняти фільм про Аушвіц, про концентраційний табір» [15]. І вже двадцяти- чи двадцятидворічна особа у цьому специфічному завданні натикається на проблему художнього представлення переслідування євреїв та пов'язаних з цим політкоректних очікувань. Бо, з одного боку, зображається як друг вітає режисера з таким завданням, яке точно принесе йому успіх: «тут з самого початку в тебе всі нагороди й оцінки в кишені» [16]. З іншого ж боку, показано намагання зобразити в'язнів табору не лише як солідарних жертв, але й надати їм негативних рис. При цьому всьому режисер переконуюється, що не можна «зняти просто художній фільм про події в таборі», це все те, що повинно «стертися» виробником, щоб цього не помітив глядач [17]. А після свого завершення фільм займає найвищі місця в рейтингу й отримує три кінопремії від федерації.

Тут у Фасбіндера вже чітко проявляється незадоволення добрим, безпорадним і водночас оперативним ставленням до націонал-соціалістичних злочинів. Уже в першому літературному творі відчутно, що традиційні ритуали пам'яті й сорому щодо єврейства Фасбіндер вважає дуже проблематичними. За свій твір у конкурсі драм він отримав третє місце і пізніше зробив з нього сценарій під назвою «Паралелі. Записи та тексти до фільму про Аушвіц» для вступу до Берлінської вищої школи кінематографу [18]. Але врешті його туди не взяли і це був один з найгірших днів у історії цієї школи.

Його наступною спробою реалізації художнього погляду на єврейство став твір «Сміття, місто та смерть». І знову автор фільмів використав форму драми. Однією з причин для цього було те, що від сезону 1974/75 Фасбіндер займав посаду художнього керівника театру в Франкфурті. Вже на початку своєї діяльності в якості театрального директора він сказав, що хоче розробити й поставити п'єсу про Франкфурт. Спочатку, як вихідний пункт для драми, він хотів взяти кримінальну справу вбивства повії Роземарії Нітрібіт, а потім

пов'язати це вбивство з проблематикою Заходу [19]. Коли Фасбіндер був там художнім керівником, то у цьому міському кварталі відбувалися незаконні захоплення будинків та примусове виселення мешканців, тому політичний розголос цієї теми був очевидним. До того ж у 1973 році Гергард Цверенц опублікував свій роман «Земля непридатна для життя як і Місяць» з образом багатого єврейського маклера з нерухомості Абрагамом Мандельштамом, який і міг стати для Фасбіндера тією відправною точкою. У центрі його твору знаходиться повія Рома Б., дочка наглядача в концтаборі, яку її сутенер Франц Б. відправив на вулицю. Там вона зустрічає багатого єврейського спекулянта з нерухомості, який зветься просто «Багатим євреєм», і стає дівчиною за викликом для клієнтів вищого класу, де бачить безцеремонність і бездушність міських чиновників, що її врешті й ламає. Вона просить «Багатого єврея» вбити її, що він і робить з любові до неї, але начальник поліцейського управління звалює вбивство на сутенера Франца Б. «Багатий єврей», махінації якого покриваються містом, дешево купує будинки, виганяє жильців, будує на земельних ділянках багатоповітряні та продає їх потім великим фірмам. Антисемітські противники відкрито заявляють, що вони заздять його фінансовому і соціальному становищу, яке він має через свій особливий статус єврея, та хочуть помститися йому.

Образи у творі вже у своєму патетичному перебільшенні є швидше стереотипами чи алегоріями, не відбувається той розвитку, який розгортається також і у своєму мотивуванні, в найкращому випадку він просто стверджується, що, на думку більшості критиків, є естетичною слабкістю твору [20]. У фільмі «У рік тринадцяти місяців» 1978 року, який є найбільш особистим твором Фасбіндера, в центр уваги він ставить знову ж таки ці самі франкфуртські взаємини проституції та спекулянтів з нерухомості, тому фільм можна вважати передісторією та одночасно продовженням п'єси [21]. Створюючи головних персонажів, Фасбіндер намагається за допомогою детальної розповіді їхньої історії точно направити їхні точки зору, вчинки, почуття та душевні стани. Центральним образом у творі є транссексуал Ервін/Ельвіра, позашлюбна дитина, яка зростала в сирітському будинку, вивчився на м'ясника, через любов до зірки злочинного світу Антона Зайтца зробив операцію зі зміни статі та почав заробляти на життя, працюючи повією. Цей Антон Зайтц був євреєм, який пережив концтабір, після війни залишився у Франкфурті, торгував м'ясними товарами, потім, використовуючи метод концтабору, відкрив бордель і врешті став успішним спекулянтом з нерухомості. Коли Ервін/Ельвіра розуміє, що через свою безглузду жертву в нього повністю не

склалося життя і холодному єврейському ділку до нього байдуже, він закінчує життя самогубством.

Очевидно, що до поглибленого вивчення єврейських тем і фігур Фасбіндера привів франкфуртський досвід. В екранізації роману Дьобліна «Берлін-Александрплатц» 1980 року уже в першій серії з'являються два східно-єврейські равини, що піклуються про Франца Біберкопфа, який щойно вийшов з під арешту. До того ж Фасбіндер свідомо створює символічні лабетти, коли він в епілозі в епізоді зі сном показує продавця ковбас, якого Франц Біберкопф зустрічає у другій серії, в одязі в'язня концтабору [22].

Про ще більше звернення Фасбіндера до часу націонал-соціалізму та його впливу на німецько-єврейські взаємини свідчить також і фільм «Лілі Марлен» 1980 року. В ньому Фасбіндер за мотивами автобіографічного роману Лале Андерсена «У неба багато фарб» розповідає історію нещасного кохання німецької співачки в барі Віллі Бунтерберг та єврейського швейцарця, композитора і диригента, прикладом для якого був Рольф Ліберман. Як член підпільного угруповання він намагається допомогти німецьким євреям, коли Віллі хоче його в цьому підтримати, впливовий батько Роберта піклується про те, щоб вона більше ніколи не змогла приїхати в Швейцарію, бо він боїться, що Віллі може бути націонал-соціалісткою, а це ризиковано. З виходом пісні «Лілі Марлен» Віллі стає зіркою в Німеччині. Але після закінчення війни вона дізнається, що Роберт одружився з єврейкою Міріам і став успішним диригентом, натомість вона зазнає переслідувань як колабораціоністка нацистів [23].

У передостанньому фільмі Фасбіндера «Туга Вероніки Фосс» у центрі сюжету знову знаходиться жінка-зірка з часів Третього Рейху, цього разу відома кіноактриса. Це історія Сибіллі Шміц, яка не може змиритися з тим, що у післявоєнний час – події фільму відбуваються в 1955 році – її забули і їй більше не дають ролей. Вона починає вживати наркотики, шукаючи забуття, потрапляє в тенета лікарки, яка використовує її, маніпулює нею і якій вона заповідає все майно, після чого зводить рахунки з життям. У фільмі відкрито не сказано, що ця жаклива чорноволоса лікарка – єврейка, на що, можливо, натякає її ім'я «Лікар Катц», і тому це лише справа інтерпретації. Але недвозначним є випадок з антикваром та його дружиною, які також є клієнтами цієї лікарки. Це старе єврейське подружжя, яке пережило Треблінку, також переписало їй все своє майно в обмін на морфій. Наркотик допомагає їм впоратися з пережитим. Коли вони вже більше нічого не мають, вони свідомо з внутрішнім спокоєм ідуть на смерть [24].

Огляд праць Фасбіндера на єврейські теми, які наприкінці його недовгого життя набували

все більш значного характеру, був би неповноцінним, якщо не згадати його великі незакінчені проекти. Їх обсяг показує майже-таки одержимість цією проблематикою. Вже одразу після великих дискусій навколо його твору «Сміття, місто та смерть» Фасбіндер у 1977 році хотів екранізувати роман Гергарда Цверенца «Земля непридатна для життя як і Місяць», який, як вже згадувалося раніше, став зразком для його драми. Після цього проекту, який після дискусійних питань навколо закиду в антисемітизмі став для установ, що займалися допомогою кінематографу, проблематичним, він не зміг дістати необхідні кошти [25]. Майже півтора роки Фасбіндер працював над проектом телепередачі з екранізацією роману Густава Фрейтага «Дебет і кредит», який був запланований ЗНР (західно-німецьке радіо) на 1977 рік. Цей фільм повинен був показати історію німецької буржуазії від середини 19-го століття й аж до часів націонал-соціалізму, виникнення та розвиток антисемітизму. Присутність у фільмі антисемітів призвела до загальних дебатів, внаслідок яких директор ЗНР фон Зель заборонив таку телепередачу без права оскарження [26].

Впродовж багатьох років Фасбіндер намагався втілити в життя проект, зробити фільм про виникнення єврейської релігії. Основою для цього повинен був стати твір Зигмунда Фрейда «Мойсей та монотеїзм», тобто гіпотеза про єгипетське походження Мойсея як вчителя суворого монотеїзму, який з семітськими племенами хотів створити нове суспільство і, врешті, нову націю, через що він вивів їх з Єгипту. Сам Фасбіндер роз'яснює, що такий намір не був повністю позбавлений проблем: «(...) він (тобто Мойсей) знайшов народ, з яким він міг би випробувати цю релігію (...) і взяв їх (тобто євреїв) і сказав, ви обрані, ви краща раса» [27].

### 3. Образ єврея як того, хто вижив

Після такого загального огляду повинно стати очевидним те, що Фасбіндер надзвичайно інтенсивно займався єврейською історією, образом євреїв та єврейськими мотивами, безсумнівно можна вважати його заслугою те, що він не ухилився від проблеми німецько-єврейських взаємин, а навпаки – свідомо ними займався. Якщо подумати про те, що це відбувалося в роки між 1965/1966 та його смертю в 1982 році, тоді, коли ще не так давно був здійснений націонал-соціалістичний злочин, то це й справді було дуже актуальною й сміливою справою. В будь-якому випадку це було його великою заслугою, адже серед усіх німецьких художніх фільмів післявоєнного часу й аж до його смерті є дуже мало єврейських образів.

До незначної кількості винятків можна віднести фільм Гельмута Койтнера «Чорна рінь» 1961 року, в деяких епізодах якого з'являється єврейський власник борделю, якого колишній нацист називає «єврейською свинєю», за що Койтнер також був звинувачений в антисемітизмі [28].

Цим самим Фасбіндер є першим німецьким режисером фільмів після 1945 року, який довгий період часу ширше і ретельніше займався долею євреїв та їхньою роллю в німецькому суспільстві. На відміну від тодішнього розгляду єврейської тематики в німецькій культурі післявоєнного часу, у нього помітно певне зміщення і перенесення акцентів. У центрі його твору знаходяться образи євреїв як тих, хто вижив, і які представлені, в першу чергу, не як жертви переслідування та носії спогадів. Більше того, Фасбіндер показує, яке місце в післявоєнному суспільстві вони здобули, як вони утвердилися. Тому на передньому плані стоять не час націонал-соціалізму і роль німців у злочині цієї епохи і також не ставлення до цього, за винятком хіба що його першого літературного твору. Певним чином це стосується також і фільму «Лілі Марлен», події якого, як єдиного з його творів, майже повністю відбуваються в епоху Третього Рейху. Однозначною точкою збігу фільму є безпосередньо післявоєнний час з кінцем кар'єри та любовних зв'язків відомої німецької зірки й блискучого виступу єврейського диригента [29].

У цьому новому погляді відображений найсамперед той факт, що Фасбіндер, народжений у травні 1945 року, є першою видатною постаттю німецького культурного життя, яка з'явилася на світ після закінчення Другої світової війни. На відміну від на два десятиліття старших письменників «Групи 47» Белля, Вальзера і Грасса, Фасбіндер не сприйняв жахіть націонал-соціалістичного режиму і війни. Про ці процеси та події він дізнавався винятково з вуст інших, дуже багато він дізнався від другого чоловіка своєї матері [30]. Тому для Фасбіндера на перший план радше виходить питання, які події у німецькій історії призвели до націонал-соціалістичного злочину, а не ще більше заглиблення в усвідомлення своєї провини та відчуття сорому. Тому безпосередність, яка набуває проблематичних рис, виступає на зустріч темі ролі євреїв у суспільстві.

Для нього витіснення тематики переслідування та знищення євреїв не викликало аж такого обурення, у такого митця як він, чиїм кредо була радикальна естетика зламу табу, складалося більш нерішуче, частково удаване ставлення до євреїв: «Я думаю, що постійне табування євреїв, які живуть в Німеччині з 1945 року, навіть у молодих людей, які напругу не пов'язані з євреями, може призвести до ворожого ставлення до євреїв. Будучи дитиною, коли я зустрічав євреїв, мені по-

шепки казали: Це єврей, поведься слухняно, будь ввічливим. Я й не міг подумати, що це якась інша позиція» [31]. Питання ставлення до єврейства цим самим переміщується у Фасбіндера в напрямку розгляду подвійного табу: з одного боку, в євреях необхідно бачити досконалих людей, яких треба зустрічати з найбільшою доброзичливістю, з іншого ж боку, найкраще мовчати про антисемітизм, який глибоко вкоренився у німецькій буржуазії, та який привів до Третього Рейху.

Злам цього подвійного табу Фасбіндера є найбільш помітним у творі «Сміття, місто та смерть», який, залежно від погляду, можна вважати або прекрасним, або поганим. Тут «Багатий єврей» зображається як підлий скрупульозний ділок, якому байдуже, «чи плачуть діти, чи старі, слабкі страждають» [32]. Він заодно з можновладцями й поліцією, тому навіть скоєне ним вбивство легко можна прикрити: «Місто мене охороняє, воно повинне це робити. До того ж, я єврей» [33]. Отже, він цілком свідомо та обачливо користується особливим статусом єврея в Німеччині після націонал-соціалістичного злочину.

Але ще більш провокативним було те, що Фасбіндер показав продовження впливу антисемітського способу мислення у конкурентів і колишніх нацистів. Тут йому вдалося найбільш руйнівне і найпотужніше формулювання антисемітизму, яке й сьогодні існує в німецькій літературі після Другої світової війни: «І єврей винен в тому, що звинувачує нас тим, що він тут. Якби ж він залишився там, звідки прийшов. Або якби ж вони його отруїли газом, тоді б я сьогодні міг краще спати. Це не жарт, так мені думається» [34]. Потрібно погодитися з тлумаченням цього вислову єврейським публіцистом Генріком М. Бродером в есе «Забудьте Аушвіц»: «Передусім через ці речення Фасбіндеру слід було б зробити закид в антисемітизмі. Чого не відбулося. Він просто точно й безжалісно пояснив душевний стан антисеміта формулою “Так думається мені”» [35]. Сама ця сила мови та сила вираження показують, що тут йдеться про значний літературний текст, який з певного часу й до сьогодні здійснив переворот у ставленні до теми єврейства. Те, що в дискусійних питаннях навколо твору не зверталася увага на основне правило інтерпретації, про те, що погляди окремих персонажів у драмі не є поглядами автора, не потрібно навіть обговорювати.

Великого значення набуває запитання, яке є головним на дебатах навколо єврейських образів у творчості Фасбіндера: чи є допустимим, доречним чи аморальним те, що члени меншості характеризуються як такі й таким чином відрізняються від інших. Представлення успішного маклера з нерухомоті як «багатого єврея» можна про тлумачити або як поганий та зайвий донос, або ж як

сміливу провокацію. Адже потрібно принципово погодитися з єврейським письменником Жаном Америкі, що у спекулянтів з нерухомості чи власників борделів єврейське походження ніяк не впливає на те, чим вони займаються [36]. Взяти євреїв і так їх охарактеризувати – це може вже стати антисемітською дифамацією. Обґрунтував цю інтерпретацію Адамос питанням у своєму есе «До подолання антисемітизму сьогодні», «що в час демократії навіть питання поділу різних прошарків населення за різними професіями з самого початку порушує принцип рівності» [37]. Дуже легко можна помітити нашу суперечливу позицію щодо цього правила й сьогодні. Адже, з одного боку, політика та ЗМІ люблять вказувати на те, що жінки на керівних посадах чи молоді люди-іммігранти в університетах чи на офіційних роботах представлені меншістю, з іншого боку, це вважається порушенням політичної коректності, коли у справах з кримінальною відповідальністю злочинців називають членами меншини або коли кажуть, що в певних злочинних справах відсотково більша частина вини припадає на групи іммігрантів.

Тому й виникає дилема, що у франкфуртських взаєминах, які мав на увазі Фасбіндер у творі «Сміття, місто та смерть» та у фільмі «У рік тринадцяти місяців», проституцією й торгівлею наркотиками й насамперед спекуляцією у сфері нерухомості при реструктуризації західної частини міста займалися, в основному, євреї. Це доводять такі постаті – власник борделю Герш Бекер і торговець нерухомістю Ігнатц Бубіс [38]. Противників руйнування західної частини міста ця більшість єврейських ділових людей привела до певної безпорадності під час протистоянь у населених пунктах: «Коли при третьому незаконному заволодінні будинком у 1971 році ми помітили, що і цей будинок належить єврею, то не вгадали нічого кращого, ніж зі страху перед звинуваченням в антисемітській солідарності прибити до забарикованих вхідних дверей картонну вивіску, на якій було написано: “Проти дискримінації іноземних робітників, студентів та євреїв!”» [39]. Але у 1972 році на стінах будинків вже з’явилися перші написи «Свиня-єврей», тобто ще до того, як Фасбіндер приїхав до Франкфурту [40]. Те, що такий автор, як він, який хотів підірвати норми та викликати потужні реакції, не залишив поза увагою таку вибухову суміш, можна легко зрозуміти, політична коректність була не для нього. Завдяки йому в мистецьких дискусіях розпочалися процеси, які своїм впливом утворюють один з найважливіших переламних моментів в історії Федеративної Республіки Німеччини. Вже саме значення осіб, які брали в цьому участь, доводить це: адже з одного боку знаходився представник євреїв у Німеччині – Ігнатц Бубіс, з іншого – єврейський керівник сту-

дентства Даніель Кон-Бендіт та його друг, пізніше німецький міністр закордонних справ і віце-канцлер Йошка Фішер, тому радикальна агітація, зважаючи на економічний та містобудівний розвиток у Франкфурті, створила один з вихідних пунктів для важливої ролі Партії Зелених у політичному житті [41].

#### 4. Злам табу як відповідь на табування

Єврейські власники борделів і спекулянти з нерухомості, які пережили концтабір, цілком зрозуміло, є більш зворушливими, захоплюючими та цікавими персонажами, ніж корінні франкфуртські торговці. Це стало зрозумілим ще у «Венеційському купцеві» Шекспіра. Інтерес Фасбіндера до єврейських образів базується ще й на іншому мотиві. Вся його соціально-критична творчість пояснює велику частину його впливу тим, що він постійно в центр своїх фільмів і творів ставить аутсайдерів, маргінальні групи й меншини [42]. Це пов’язано з тим, що він сам як гомосексуаліст вважає себе членом меншини. Тому з власного досвіду він прагне показати, як меншини поводяться зі своїм статусом, в яку позицію ставить їх більшість і які укорінені соціальні структури можуть бути приховані через ці погляди. Як сказав сам Фасбіндер, він дуже рано дізнався, що в пригнічених і переслідуваних «чорно-біла картина/поділ на хороших і поганих» не відповідає справжнім стосункам: «Я наштотхнувся на проблему, коли займався питанням утисків євреїв. Коли я систематично створював фільми про меншини, то зазвичай показував гнобителя злим і неприємним, а жертву – доброю та дружелюбною. Але потім я зрозумів, що це неправильний шлях для зображення взвешин між злочинцем і жертвою. Справді поганим є те, що не завжди можна показати утиски, не показавши при цьому особу, яка їх зазнає, як людину, що також має свої недоліки» [43].

Погляд Фасбіндера на євреїв, які пережили націонал-соціалістичне переслідування, як аутсайдерів – гомосексуалістів, повій, іноземних гастарбайтерів і, певною мірою, жінок, призводить на перший погляд до парадоксального висновку: серед усіх груп меншин саме євреї найкраще вміли і вміють поводитися й справлятися з цим становищем аутсайдерів. Фасбіндер глибоко вражений цією внутрішньою силою волі: «Візьми, наприклад, євреїв: Вони століттями страждали від надзвичайного тиску, але незважаючи на це, вони просунулися далі, ніж всі інші. Це точно не випадковість, що найвизначніші особистості нашого часу, Маркс і Фрейд, були євреями» [44]. У цьому визнанні й увазі, передусім, проявляється суперечність члена іншої меншини, меншини гомосек-

суалістів, тоді як звично очікувані почуття провини історично обтяженого німця не грають жодної ролі: «Євреї ніколи не соромились того, що вони євреї, тоді як гомосексуалісти були настільки дурними, що соромились своєї гомосексуальності. Навпаки, євреї вірили в те, що вони – обраний Богом народ» [45].

#### 5. Євреї як аутсайдері

Власний погляд Фасбіндера, його зміщення акцентів в образі євреїв, відображається у представленні всіх єврейських персонажів у його творчості, навіть якщо й зовсім по-різному. Відчайдушною, страждальною істотою радше буде представлена колишня кінозірка Третього Рейху, бо євреї, навіть той, що пережив Треблінку, у своєму віддаленні від дійсності має величну стриманість. Євреї головним чином є не жертвами, а віддаленими спостерігачами, стриманими і раціональними діловими людьми [46].

#### 6. Стосунки між злочинцем і жертвою в естетиці радикальної суб’єктивності

Фасбіндер, батьки якого після розлучення не приділяли йому достатньої уваги та який зростав у післявоєнний час, здається, парадоксальним чином дивився на євреїв із зачаруванням, захопленням й можливо заздрістю, тому що вони, переживши концтабір, змогли ствердитися в житті, тоді як надана йому ранньою запущеністю травма виразилася в розпусному сексуальному житті, надмірному вживанні наркотиків і врешті його ранній смерті у віці всього лише 37 років. Тому євреї були далекою, майже міфічною протилежністю всіх інших маргінальних груп, до яких він безпосередньоналежав. У його естетиці радикальної суб’єктивності його спосіб роботи був для нього «чимось на кшталт самотерапії», те, що він робив, завжди було чимось, що стосувалося його: «майже все, що я роблю, є речами про самого мене» [47]. В цьому художньому способі безкомпромісного егоцентризму варто наголосити на тому, що всі теми й мотиви, які підривають норми громадської добропорядності та ведуть у крайні шари суспільства, у нього, як в жодного іншого німецького митця післявоєнного часу, екзистенційно завірені. Фасбіндер був гомосексуалістом, займався проституцією та мав статеві зв’язки із сутенерами, він пив і вживав наркотики, використовував людей, які на емоційному рівні були залежними від нього, доводячи їх до самогубства. До того ж він пережив те, як його батько через проведення нелегальних абортів не був допущений до лікарської діяльності й пізніше заробляв

на життя тим, що здавав занедбані квартири за завищеними цінами гастарбайтерам, при цьому він повинен був час від часу допомагати збирати квартплату [48]. На такому фоні неважко розпізнати, що у своїх фільмах і творах він використовував те, що сам пережив.

Найбільш переконливим прикладом цієї радикальної суб’єктивності в сенсі самотерапії є його неодноразово згаданий найбільш особистий фільм «У рік тринадцяти місяців». Поштовхом до створення цього фільму було не бажання ще раз поглиблено зайнятися проблематикою франкфуртського «дна», спекуляцій з нерухомості чи роллю євреїв, а екзистенційна криза, в яку Фасбіндера ввігнало самогубство його друга Арміна Майєра, в якому він вважав винним себе [49]. Через місяць після цієї смерті 1-го травня 1978 року він почав працювати над сценарієм. Транссексуал Ервін/Ельвіра, який, як і Армін Майєр, навчався на м’ясника, покинутий усіма, через нерозділене кохання накладає на себе руки. Оскільки в реальному житті Фасбіндер відчуває відповідальність за смерть Арміна Майєра, а у фільмі за смерть Ервіна/Ельвіри винен єврейський власник борделю та спекулянт з нерухомості, то Фасбіндер ідентифікує себе з радше негативним образом безсердечного єврея. Але цей Антон Зайтц одночасно є й жертвою, тому що він пережив концентраційний табір Берген-Бельзен. Але Фасбіндер не просто проектує власну поведінку, сповнену почуття провини, на єврейську постать, він ще й ідентифікує себе зі справжньою жертвою у фільмі, з транссексуалом Ервіном/Ельвірою [50]. Надзвичайно чіткою вказівкою на це є той факт, що в ролі матері Фасбіндера виступає черниця, яка розповідає Ервіну/Ельвірі жахливу історію свого дитинства. Знехтуваний своїми батьками, Фасбіндер, якому за його власним висловлюванням «в дитинстві бракувало справжньої прихильності» та який став гомосексуалом, навантажує долю Ервіна/Ельвіри зображенням своєї історії страждань [51].

Він у жодному випадку не намагається спихнути свою провину в художній вигадці на єврейський образ, він вмикає злу гру роздвоєння особистості та взаємини між злочинцем і жертвою, в якій розмиваються межі між вигадкою й реальністю. Злочинці – це жертви, жертви перетворюються на злочинців, у владних механізмах панівних громадських структур вже давно зник той, хто шукає любові чи той, хто любить, навіть або ж саме у сфері аутсайдерів та меншин ніхто не є винятком: «Хто любить, той програв свої права» [52]. Оскільки зміна взаємин не є реальним варіантом, то як результат, отримуємо песимістичне трагічне світобачення, в якому безневинність і процес набуття вини неминуче з’єднуються та змішуються між собою. Лише світ фантазій кіно, в якому

постійно намагався сховатися молодий Фасбіндер, у випадку «У рік тринадцяти місяців» американська кінокомедія на кшталт „You’re Never Too Young“ 1955 року, може допомогти на короткий час забути болісні зв’язки. Нова зустріч Антона Зайтца з Ервіном/Ельвірою простежується вже в екранізованому фільмі на телебаченні, де цей грубий єврейський ділок просить всіх присутніх відтворити запальний парад у школі для дівчат, тобто кульмінаційний момент фільму. На мить спалахує успішна гармонія по той бік тваринного страждання, нещасного кохання та безсердечного егоїзму [53].

З того, що було сказано в цій статті, повинно було стати чітким те, що Фасбіндер, як жоден інший німецький режисер художніх фільмів, інтенсивно займався питанням німецького ставлення до єврейства і значення єврейства й єврейських персонажів. Це він зробив радикально суб’єктивним чином, але з усією серйозністю. Ще неясно, чи він упорався з цією темою, та чи взагалі німецький митець може впоратися з цією темою. В будь-якому випадку від спостерігача і глядача він очікував критичного осмислення. На щось більше кіно і література не здатні. Такому митцю, як Фасбіндер, можна дозволити (далі його цитата) «підходити до теми небезпечними, можливо сумнівними методами, а не тільки стандартними, бо інакше знову утворюється щось таке ж мертве, як і все на німецькому театральному просторі... Я повинен вміти реагувати на свою дійсність, незважаючи ні на що. Якщо я не маю права на це, тоді я взагалі не можу більше нічого робити» [54].

### Література

1. S. Jürgen Trimborn, Ein Tag ist ein Jahr ist ein Leben. Rainer Werner Fassbinder. Die Biographie, Berlin 2012, S. 270. Vgl. auch Matthias N. Lorenz, „Auschwitz drängt uns auf einen Fleck“. Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser. Mit einem Vorwort von Wolfgang Benz, Stuttgart und Weimar 2005, S. 80, Anm. 247. Zur Auseinandersetzung um Martin Walsers Roman „Tod eines Kritikers“ s. Torsten Gellner, Ein antisemitischer Affektsturm? Walser, Schirmmacher, Reich-Ranicki und der „Tod eines Kritikers“, Marburg 2004.
2. Matthias N. Lorenz, Walser-Bubis-Debatte, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 4: Ereignisse, Dekrete, Kontroversen, Berlin 2011, S. 428-430.
3. S. Gerhard Zwerenz, Friedmanns Geheimnis, in: Ossietzky. Zweiwochenschrift für Politik / Kultur / Wirtschaft 6 (2003), H. 13, [http://www.sopos.org\(03.12.2013\)](http://www.sopos.org(03.12.2013)).
4. Wir brauchen eine neue Sprache für die Erinnerung – Das Treffen von Ignatz Bubis und Martin Walser: Vom Wegschauen als lebensrettende Maßnahme ,

von der Befreiung des Gewissens und den Rechten der Literatur, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14. 12. 1998, wiederabgedruckt in: Frank Schirmmacher (Hrsg.), Die Walser-Bubis-Debatte – Eine Dokumentation, Frankfurt am Main 1999, S. 438-465, hier S. 442.

5. S. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 270f.
6. Nike Thurn, Fassbinder-Kontroversen, in: Benz (Hrsg.), Handbuch des Antisemitismus (wie Anm. 2), S. 127-130; und Lorenz, Walser-Bubis-Debatte (wie Anm. 2).
7. So der Titel der der Anthologie: Keine laute Provinz. Zeitgenössische Lyriker und Erzähler aus dem Schwäbischen, hrsg. von Peter Fassl und Berndt Hermann, Weissenhorn 1996.
8. Vgl. Rosalind Galt, Jolie Laide. Fassbinder, Antisemitism, and the Jewish Image, in: Brigitte Peuker (Hrsg.), A companion to Rainer Werner Fassbinder, Malden, Mass. u. a. 2012, S. 485-501, S. 485.
9. Lorenz, Auschwitz (wie Anm. 1)
10. Janusz Bodek, Die Fassbinder-Kontroversen: Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung, Frankfurt am Main 1991.
11. Vgl. ebd. das Kapitel III „Der Schuldabwehrantisemitismus“, S. 75-103.
12. Ebd., S. 351, Anm. 9: „Zur Vermeidung der denunziatorischen Praxis der Namensnennung werden in dieser Arbeit alle in Zitaten vorkommenden Namen von Kaufleuten durch <X> ersetzt.“
13. S. dazu neben der Arbeit von Janusz Bodek auch Gertrud Koch, Qualen des Fleisches, Kälte des Geistes. Zu den jüdischen Figuren in Fassbinders Filmen, in: Elisabeth Kiderlen (Hrsg.), Deutsch-jüdische Normalität ... Fassbinders Sprengsätze, Frankfurt am Main 1985, S. 46-51; und Fritz Wefelmeyer, Die Ästhetik sich schließender Systeme. Judendarstellungen bei Rainer Werner Fassbinder, in: Pol O’Dochartaigh (Hrsg.), Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?, Amsterdam 2000, S. 549-565.
14. Rainer Werner Fassbinder, Der Müll, die Stadt und der Tod. Nur eine Scheibe Brot : ein Stück in 10 Szenen, Frankfurt am Main 1998, S. 7-39.
15. Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews, hrsg. von Robert Fischer., Frankfurt am Main 2004, S. 17.
16. Fassbinder, Scheibe Brot (wie Anm. 14), S. 12
17. Ebd., S. 37.
18. S. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 53-55.
19. S. Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 242-247, und David Barnett, Rainer Werner Fassbinder Theater als Provokation., Leipzig 2012, S. 108-11.
20. Vgl. die Beiträge von Heinz Ludwig Arnold, Fragen. Zur Auseinandersetzung um Fassbinders Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“; Hannes Friedrich, Antisemitismus, Grausamkeit und Sexualität. Psychodynamische Aspekte der Vorurteilsproblematik in R. W. Fassbinders Stück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ und Norbert Altendorfer, Absage an jeden

- Milieu-Realismus. Aus einem Gerichts-Gutachten zu „Der Müll, die Stadt und der Tod“, in: Christian Braad Thomsen (Hrsg.), Rainer Werner Fassbinder, München 1989 (Text + Kritik 103), S. 66-69, 70-75 und 76-79.
21. S. Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 210f., 303 und 366 sowie Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 333-335.
  22. S. Manfred Hermes, Deutschland hysterisieren. Fassbinder, Alexanderplatz, Berlin 2012, S. 108, 147-150 und 224.
  23. S. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 353-357.
  24. S. Koch, Qualen (wie Anm. 13), S. 50, und Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 226f.
  25. S. Michael Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 4, München 1978-, S. 12.
  26. Rainer Werner Fassbinder, Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews, hrsg. von Michael Töteberg, Frankfurt am Main 1986, S. 87 und 96.
  27. Ebd., S. 63. S. auch Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 402f.
  28. S. Gertrud Koch, Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt am Main 1992, S. 240f.
  29. S. ebd., S. 250-252.
  30. Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 477 und 538.
  31. Fassbinder, Anarchie (wie Anm. 26), S. 82.
  32. Fassbinder, Müll (wie Anm. 14), S. 59.
  33. Ebd., S. 58.
  34. Ebd., S. 75.
  35. Henryk M. Broder, Vergesst Auschwitz! Der deutsche Erinnerungswahn und die Endlösung der Israel-Frage, München 2012, S. 35f.
  36. Jean Améry, Shylock, der Kitsch und die Gefahr (Die Zeit vom 9. 4. 1976), in: Heiner Lichtenstein (Hrsg.), Die Fassbinder-Kontroverse oder das Ende der Schonzeit, Königstein/Ts. 1986, S. 40-42, S. 41.
  37. Theodor W. Adorno, Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute, in: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. 20,1: Vermischte Schriften I, Frankfurt am Main 1986, S. 361-383, S. 362f.
  38. S. dazu den Artikel: „Spekulanten, Magistrat – Gangstersyndikat“. Der Hintergrund des Fassbinder-Stücks: die Frankfurter Baupolitik, in: Der Spiegel 39 (1985), H. 46, S. 34-45. Zu Hersch Beker s. auch den Artikel: Gute Beziehungen. Das Rätsel um die anonyme Wahlhilfe zugunsten der Frankfurter CDU ist gelöst. Einer der Geldgeber war der Bordellkönig Hersch Beker, in: Der Spiegel 44 (1990), H. 12, S. 133f.
  39. Christoph Kremer, Jüdische Spekulation – Spekulation mit den Juden? Über den Häuserkampf im Frankfurter Westend, in: Kiderlen (Hrsg.), Normalität (wie Anm. 13), S. 81-88, S. 82.
  40. S. den Artikel „Spekulanten ...“ (wie Anm. 38), S. 43.
  41. Ein Zeugnis dafür ist das Streitgespräch zwischen Ignatz Bubis und Daniel Cohn-Bendit im Spiegel, „Wir haben eine Leiche im Keller“, Ignatz Bubis und Daniel Cohn-Bendit über Juden in Frankfurt und den

Fassbinder-Streit, in: Der Spiegel 39 (1985), H. 46, S. 24-27.

42. Vgl. dazu Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 175-178.
43. Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 409.
44. Ebd., S. 393.
45. Ebd., S. 393.
46. Vgl. Koch, Einstellung (wie Anm. 28), S. 250-252.
47. Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 542 und S. 254, Anm. 1.
48. Vgl. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 20-22, 33-36, 80 und 191f. sowie Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 190-192.
49. S. Trimborn, Fassbinder (wie Anm. 1), S. 332f. Vgl. auch Fassbinder über Fassbinder, S. 544f.
50. Vgl. Bodek, Fassbinder-Kontroversen (wie Anm. 10), S. 210f. und Wefelmeyer, Judendarstellungen (wie Anm. 13), S. 552f.
51. Das Zitat bei Fassbinder über Fassbinder (wie Anm. 15), S. 368.
52. Kommentar des Kleinen Prinzen nach der Tötung der Prostituierten Roma B. durch den Reichen Juden, Fassbinder, Müll (wie Anm. 14), S. 90.
53. S. Hermes, Deutschland (wie Anm. 12), S. 154.
54. Fassbinder, Anarchie (wie Anm. 26), S. 84..

З німецької переклала Валерія Захарчук

*Prof., Dr., Dr. h. c. Jürgen HILLESHEIM  
Leiter der Brecht-Forschungsstätte Augsburg  
(Deutschland)*

## BRECHTFORSCHUNG ALS BEL- CANTO. LAUDATIO AUF RITA ROMEO

Die Zusammenarbeit zwischen dem Maria-Theresia-Gymnasium und der Brecht-Forschungsstätte Augsburg währt nun schon beinahe ein Jahrzehnt; und sie fing so spektakulär an, wie sie jetzt weitergeht. 2008 konnte ein bis dahin nicht beachteter Brecht-Text verifiziert werden. Er erschien erstmals am 15. Juli 1918 in den Augsburger Neuesten Nachrichten, einer der beiden Tageszeitungen, für die Brecht lange zuvor, seit August 1914, geschrieben hatte. Seinen Presseausweis hatte er noch. Und diesen hielt der knapp Zwanzigjährige dem damaligen Direktor Ihrer Schule unter die Nase, um Eintritt in Ihre Turnhalle gewährt zu bekommen. Warum? Weil dort die Abschlussfeier des Schuljahres 1917/1918 stattfand. Zu den Absolventinnen gehörte Brechts Freundin Paula Banholzer, die er damals noch nicht lange hatte und die er einem Freund, den er gleich mitbrachte, vorführen wollte. Der Direktor, also einer Ihrer Vorgänger, sehr geehrter Herr Denzel, war hocherfreut, da über Feiern dieser Art in der Presse nicht unbedingt berichtet wurde. Tatsächlich erschien dann wenige Tage später ein recht frecher, doppelbödiger Beitrag, der lange nicht beachtet wurde. Über dessen Wiederauffindung wurde international berichtet, auch in Ländern wie Österreich, England, Spanien und den USA, insgesamt sind 27 Medienberichte, einer auch bei zdf-online, dokumentiert. Über die Präsentation des Buches, das zu diesem Thema entstanden war und die in Ihrer Schule stattfand, berichtete dann u.a. die Frankfurter Allgemeine Zeitung am 28. Juli 2008.

Es schlossen sich mehrere W-Seminare unter der Leitung von Frau Hornung an. Aus einem resultierte der viel beachtete und auch -gebrauchte audio-guide für das Brecht-Haus, der immer noch in Betrieb ist. So ist es eigentlich nur folgerichtig, dass mit der heutigen Veranstaltung an diese „Tradition“ angeschlossen wird. Abermals ist das Frau Hornung geschuldet – und eben Rita Romeo, die mit Ihrer Seminararbeit Furore gemacht hat. Ihr ist es zu verdanken, dass in der Zusammenarbeit zwischen Ihrer Schule und der Brecht-Forschungsstätte abermals eine internationale Dimension erreicht wird. Aber der Reihe nach:

Wieder gab es ein W-Seminar. Diesmal ging es

um Augsburger Schriftsteller, und weil man da Brecht nicht gut komplett außen vor lassen kann, wurde ich gebeten, doch ein Auge auf die Arbeiten zu haben, die sich dem jungen, dem Augsburger Brecht widmeten, also ein wenig zu beraten und zu unterstützen, vielleicht auch etwas zu betreuen. So lernte ich also, das muss 2014 gewesen sein, signorina Rita Romeo kennen, die, von Frau Hornung geschickt, in unmittelbarer Nachbarschaft schüchtern an meine Tür klopfte und überaus höflich um „Tipps“ für ihre Arbeit bat. Das Thema allerdings brachte sie schon fertig mit: Um Musik sollte es gehen, konkret: um Musik beim jungen Brecht bzw. wie der junge Brecht zur Musik gelangte und welche Bedeutung sie für ihn hatte. Das schien ein durchaus schon vielfach bearbeitetes Thema, was eine gute Voraussetzung ist für Schülerarbeiten dieser Art, von denen ja nichts Neues erwartet werden kann und soll.

Schnell jedoch drehten sich die Gespräche gar nicht mehr um Brecht, sondern um die Musik an sich, die, fast unbemerkt, eine gewisse Eigendynamik erlangte, um die Oper, um Mozarts Da Ponte-Trilogie, um Verdi, Puccini. Sozusagen von Despina bis hin zur principessa Turandot. Das ist schön, erbaulicher als Brecht allemal, aber nicht unbedingt zielführend, wenn man dann doch eine Arbeit über ihn schreiben muss. Also musste man notgedrungen zurück zum Thema, und als ich dann mit der Frage, wie Brecht zur Musik kam, woraus ihre Bedeutung für ihn resultierte, regelrecht festgenagelt wurde, kam man rasch zu der Erkenntnis, dass man nie näher danach gefragt hatte, weil es immer nur um die Bedeutung und Interpretation musikalischer Einflüsse im Werk Brechts ging, niemals aber ernsthafter um deren Ursprünge.

Das war die Geburtsstunde der heutigen Veranstaltung. Denn so einer Provokation gegenüber, der Tatsache, dass, freundlich, aber bestimmt, auf Forschungsdesiderate aufmerksam gemacht wurde, musste man sich natürlich in irgendeiner Weise verhalten. Also gibt man den Druck zurück und sagt: „Ja, dann kümmern doch Sie sich drum, wenn Sie schon eine Arbeit über Brecht schreiben müssen!“

Das hat Frau Romeo dann tatsächlich in beeindruckender Weise getan. Ich mache jetzt aber, bevor ich weitererzähle und zum Endprodukt dieser Provokation komme, einen Sprung und will voranschicken, wie es mit der fertigen Arbeit weiterging. Durch ihre Lektüre ins höchste Erstaunen versetzt, hatte ich einen spontanen Einfall. Damit sind wir wieder beim internationalen Niveau, das die Zusammenarbeit zwischen dem Maria-Theresia-Gymnasium und der Brecht-Forschungsstätte Augsburg nun einmal seit jeher auszeichnet: Ich lehre seit einigen Jahren regelmäßig an der Iwan-Franko-Universität in Zhytomyr in der Ukraine. Dort gibt es ein Brecht-Zentrum, also eine Institution vergleichbar der, der ich vorstehe. Zu meinen Aufgaben dort zählt die Mitherausgeber-

schaft dreier wissenschaftlicher Zeitschriften, und ich wusste, dass es eine vierte, sehr interessante gibt, mit dem Titel „semper tiro“. In ihr werden herausragende Arbeiten von Studenten der Universität veröffentlicht und auch Übersetzungen von Brecht-Texten ins Ukrainische. Es gibt für jedes Heft einen Wettbewerb, in dem die besten Arbeiten ermittelt und dann veröffentlicht werden. Die Zeitschrift ist überdies zweisprachig, das heißt deutsche wie auch ukrainische Texte können veröffentlicht werden.

Nun sind die Autoren, die hier in der Regel publizieren, schon angehende Deutschlehrer oder Literaturwissenschaftler. Kaum vorstellbar also, dass man dort eine Schülerarbeit unterbringen, das sie sich diesem Wettbewerb mit Erfolg stellen könne. Dennoch wollte ich den Versuch wagen und schickte die Arbeit mit Einverständnis ihrer Autorin in die Ukraine, an Professor Lipisivitskyi, dem Leiter des Brecht-Zentrums und Herausgeber der Zeitschrift „semper tiro“. Noch am selben Abend kam ein Skype-Gespräch zustande, und das erste, was Professor Lipisivitskyi voller Begeisterung sagte, war: „Das kann ich ja gar nicht glauben, dass jemand in diesem Alter eine solche Arbeit schreiben kann!“ Konnte Frau Romeo aber und offensichtlich auch noch ziemlich unangestrengt. Unbedingt wolle er sie ins Rennen schicken und das Gutachten, das ich über Rita Romeos Arbeit noch zu schreiben gedachte, gleich mit, um, wie er sagte, dem Ganzen noch mehr Bedeutsamkeit zu verleihen. Ich machte dann in Absprache mit Frau Hornung den Vorschlag, bei Professor Lipisivitskyis nächstem Augsburg-Besuch das aktuelle Heft der Zeitschrift, wenn es denn die Seminararbeit Rita Romeos enthalten sollte, hier in Ihrer Schule der Öffentlichkeit vorzustellen, und er war sofort einverstanden.

Festzuhalten ist also: Eine Arbeit, die aus einem W-Seminar Ihrer Schule hervorging, ist von derartiger Qualität, dass sie komplett veröffentlicht wurde, in einer ausländischen Fachzeitschrift einer staatlichen Universität, an der Brechtforschung betrieben wird. Gleichzeitig ist dies der Beginn einer Erweiterung der Kooperation zwischen der Stadt Augsburg und der Iwan-Franko-Universität auch auf den schulisch-didaktischen Bereich. Diese Zusammenarbeit beschränkte sich zunächst auf die Brecht-Forschung. Dann kam das Theater hinzu: Im April und Mai dieses Jahres war ein ukrainischer Regisseur zur Hospitantz am Augsburger Stadttheater. Nun folgt also mit der heutigen Veranstaltung, deren Anlass die herausragende Arbeit Rita Romeos ist, der Bereich der Schule. Ich freue mich, dass Frau Hornung sich bereit erklärt hat, hier für zukünftige Projekte die Ansprechpartnerin zu sein.

Das war jetzt aber erst die Einleitung, einige notwendige Vorinformationen, die gerne auch, wenn wir einmal in der Welt der Musik bleiben wollen, als retardierende, zugleich aber auch spannungssteigernde

Elemente wahrgenommen werden können. Nun also geht es an die eigentliche Laudatio, und da stellt sich heute doch zwingend die Frage, was eine Laudatio eigentlich ist. Man wird diesen Begriff in Zusammenhang mit einer achtzehnjährigen Abiturientin so oft noch nicht zur Kenntnis genommen haben. Es handelt sich um eine klar definierte, sehr vornehme Textgattung mit durchaus rituellem Charakter, mit der in der Regel Honorationen beglückt, also hohe akademische Würden oder Preisverleihungen gewürdigt werden. Um Lebensleistungen geht es oft oder aber um herausragende Einzelleistungen. Eine weitere, wichtige Dimension: Die Laudatio wird in der Regel gedruckt, publiziert, um das Ereignis und die Würdigung, wegen der sie zustande kam, für spätere Zeiten festzuhalten.

Die einzigartige Leistung, die es hier in Form von ein wenig elaborierterer Sprache zu honorieren gilt, rechtfertigt, wenn vielleicht auch ein wenig augenzwinkernd, die Textgattung: Denn die Schülerarbeit vollzog eine zunächst kaum zu bemerkende Metamorphose. Sie begann, zu ernst zu nehmender Brechtforschung, zu einer wissenschaftlichen Abhandlung zu werden und ging damit weit über das, was von ihr gefordert werden kann, hinaus. Ich will also zurück zu den Anfängen kommen und weiter erzählen.

Es herrschte zwischen Frau Romeo und mir Einvernehmen, dass die Musik für das Frühwerk Brechts von eminenter Bedeutung ist, man aber nicht so recht weiß, was Brecht zur Musik führte, wie seine Wertschätzung von Musik überhaupt zustande kam. Reicht da als Erklärung der Hinweis auf eine bürgerliche Erziehung Brechts, die ja so hochbürgerlich, berücksichtigt man die Herkunft seiner Eltern, nun auch nicht war? Wohl kaum. Also war mein Arbeitsvorschlag so simpel wie eindeutig: Frau Romeo sollte schlicht eine Materialsammlung anfertigen, also sichten und sammeln, was es an autobiografischen und biografischen Quellen zu ihrem Thema gibt, sortieren, auswerten, und so unvoreingenommen zu zunächst einmal vorläufigen Schlüssen und Ergebnissen kommen. Es war ein großer Zufall, dass ich zu dieser Zeit die Kopien von Tagebuchaufzeichnungen Oscar Lettners, eines der frühesten Jugendfreunde Brechts, die bisher nicht genügend ausgewertet wurden und nicht veröffentlicht sind, in anderem Zusammenhang vom Brecht-Archiv in Berlin anforderte. Diese Notate berichten über das komplette Jahr 1912 und verfügen über eine besondere Authentizität, weil sie die naiven und nicht zuletzt deshalb glaubwürdigen Aufzeichnungen eines Jugendfreundes sind. Im Erinnerungsbuch von Brechts Bruder Walter etwa wird ja schon der spätere große Dichter vorausgesetzt, dessen Kindheit und Jugend es dann posthum zu beschreiben galt, mit allen subjektiven Unzulänglichkeiten Walters, der seinem Bruder keineswegs stets wohlgesonnen war.

Lettners Aufzeichnungen hingegen waren etwas

Besonderes, und sie gaben, ohne dass dies vom Autor beabsichtigt gewesen wäre, Auskunft auch über Brechts frühe Affinität der Musik gegenüber. Auf Anfrage hatte der Leiter des Brecht-Archivs, Professor Wizisla nichts dagegen, dass ich dieses unbekanntes Material Frau Romeo zur Auswertung zur Verfügung stelle. Sie konnte so also auch ein wenig philologische Grundlagenarbeit leisten. Dann sollte sie sich einen Überblick über die Sekundärliteratur verschaffen, die sie in ihrer Arbeit souverän beherrscht, auf dieser Basis dann noch einmal die eigenen Ergebnisse und Thesen befragen und so ihre Gedanken weiterentwickeln und präzisieren.

Mit diesen wenigen Worten ist bereits das beschrieben, was Frau Romeo von meiner Seite an Betreuung zuteil wurde. Das war nicht mehr, außer vielleicht noch die Beantwortung von Detailfragen. Sie rief mich nämlich immer an oder kam in der Brecht-Forschungsstätte vorbei, um mich zu stellen, wenn sie sich mit etwas beschäftigte, sich regelrecht „festbiss“, Fragen zu bestimmten Zusammenhängen hatte oder Widersprüche wahrnahm, die sie aufgelöst wissen wollte. Nicht zuletzt dies zeugt davon, mit welchem Interesse und Elan sie ihrem Thema nachging, das sie immer mehr einzunehmen schien.

Die Hypothese, mit der Rita Romeo dann bereits nach kurzer Zeit zur mir kam und mit der sie Neuland betreten sollte, ohne dass ihr dies recht bewusst war, ist: Die erste künstlerische Passion des berühmten Schriftstellers Bertolt Brecht war gar nicht die Literatur, sondern die Musik. Frau Romeo begründete dies auf der Basis ihres Quellenstudiums und der Lektüre der Sekundärliteratur schlicht und einfach mit zwei Argumenten:

1. Es ist mehrfach überliefert, dass Brecht versuchte, verschiedene Musikinstrumente zu erlernen und dabei erfolglos blieb.

2. In den frühesten biografischen Informationen über Brecht, die von Oscar Lettner stammen, ist die Rede von Brechts auffallend großem Interesse an der Musik und zwar in verschiedener Hinsicht. So spielten einige seiner Freunde Klavier, was er sehr schätzte, wovon er viel lernte. Er ging aber, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, auch mir Lettner in die Stadt, um für sich eine Mundharmonika zu kaufen. Demgegenüber ist in diesen Aufzeichnungen von Literatur und Dichtung schlicht und einfach nicht die Rede.

Dass am Anfang also die Musik und nicht die Literatur stand, ist die Grundthese der Arbeit Rita Romeos, auf deren Basis sie ihre weiteren Ergebnisse entwickeln sollte. Doch bleiben wir zunächst bei ihrer Theorie und ordnen sie, damit ihre Bedeutsamkeit angemessen nachvollzogen werden kann, ein wenig literaturgeschichtlich ein und stellen sie in Beziehung zum aktuellen Forschungsstand. Hätte sie Recht, und Frau Romeos überzeugende Argumente sprechen

dafür, dann wäre Brecht ein verhindertes Musiker und sein Werk das Ergebnis von Ersatzhandlungen. Brecht, in seiner Kindheit und Jugend gesundheitlich und psychisch ein wenig labil, resultierend möglicherweise auch aus der dauerhaften Depression seiner Mutter, hatte lange die Befürchtung, am Alltagsleben seiner Freunde nicht teilhaben, z.B. nicht mehr in die Schule gehen zu können. Darüber beklagt er sich selbst in seinen autobiografischen Aufzeichnungen dieser Zeit ausführlich. Dieses Defizit wollte er unter allen Umständen ausgleichen, kompensieren oder aber besser: sublimieren durch Kunst, um sich so eine Identität zu schaffen jenseits des Banalen und Alltäglichen, und so doch wieder eine Art von Lebendigkeit zu demonstrieren, wenn auch eine andere. Denn schon früh war klar, dass der angehende Dichter nicht nur für sich selbst schreiben, sondern seine Tätigkeit als Beruf ergreifen wollte, mit dem sein Lebensunterhalt zu bestreiten sei und auch, ein sehr wichtiger Gesichtspunkt, bewundert werden wollte; Dichtung als erfolgreiches, nicht zuletzt aus Selbststilisierungsdrang resultierendes *business* sozusagen. Dieses resultierte aber aus einer Art von *décadence*-Psychologismus, so wie ihn Friedrich Nietzsche beschrieben hatte und wie er uns beispielsweise im Werk Thomas Manns entgegen tritt.

Vor der Dichtung aber war, wie wir von Rita Romeo erfahren, die Musik, die Brecht abgewiesen hatte, was deren Bedeutung für ihn aber keineswegs minderte. Es sollte in seinem Leben nicht mehr allzu häufig vorkommen, Niederlagen Verarbeiten zu müssen, und auch sein Scheitern an der Musik ließ er nicht auf sich beruhen. Sie sollte in seine Dichtung eingehen, sie beeinflussen und bestimmen, und damit brachte er es mit der Musik in seinem literarischen Werk weiter als es ihm höchstwahrscheinlich vergönnt gewesen wäre, hätte er es zum Konzertpianisten oder ähnlichem gebracht.

Rita Romeo nun führt in ihrer Arbeit anhand ausgewählter Beispiele genau vor, wie das funktioniert, wie Brecht es in sehr verschiedener Weise schafft, die für ihn so bedeutsame Musik in sein Werk hereinzuholen und sie so nicht nur literarische Früchte tragen, sondern auch Teil seines Werkes werden zu lassen. Ich will das im Einzelnen darlegen:

Die Ausgangsposition der Arbeit war also Brechts Scheitern an verschiedenen Musikinstrumenten bei gleichzeitiger wachsender Bedeutung der Musik. Frau Romeo stellt sich die Frage, wie sich dieser Anachronismus in Brechts Freundeskreis, der um 1916 entstand, bemerkbar machte bzw. was er auslöste. Die Autorin kann darlegen, dass Brecht sein eigenes musikalisches Wissen erweiterte, in dem er von seinen Freunden profitierte, von denen er einige möglicherweise nicht zuletzt aufgrund derer musikalischer Kompetenz ausgesucht hatte. So nahm er die Musik in sein Werk herein, Musik wurde gar

zu Dichtung. Freundschaften bedeuteten für Brecht gleichzeitig auch Arbeitsgemeinschaften, er profitierte von der Kompetenz seiner Freunde, griff auf ihre Inspirationen zurück, komponierte gar mit ihrer Hilfe bzw. er ließ von ihnen eigene Lyrik vertonen; so, wie sein dichterisches Talent auch die Freunde vorwärtsbrachte. Das ist nichts anderes als die früheste, freilich noch sehr einfache Form jener späteren berühmten Arbeitsbeziehungen mit Komponisten wie Kurt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau, die Brechts Werk so reichhaltig machen sollten.

Dann wendet sich Rita Romeo konkret dem Frühwerk Brechts zu, indem sie beschreibt, wie sich Brechts Musikrezeption z.B. im Drama *Baal* spiegelt. Sie erkennt und fasst die Musikalität der Dramenfiguren ins Auge, die von Musik geprägte Sprache, die die Sprache eines Theaterstücks fast zur Poesie werden lässt. Das emphatische dichterisch-musikalische Miteinander, das den Freundeskreis um Brecht bestimmte, sieht sie in diesem Drama in wichtigen Aspekten abgebildet.

Poesie in engerem Sinne, Brechts Lyrik, ist das nächste Thema, dem Rita Romeo ihre Aufmerksamkeit widmet. Dabei geht es ihr nicht um einzelne Gedichte, sondern um eine Gesamtschau der Hauspostille. Das ist jener Lyrik-Zyklus, der erst 1927 erschien, jedoch Gedichte aus Brechts Augsburger Zeit enthält. Die Hauspostille ist die bedeutendste Sammlung von Gedichten Brechts und auch wohl eine der bedeutendsten der deutschsprachigen Literatur überhaupt. Hier weisen bereits die Titel mancher Gedichte den Weg zur Musik, in denen Begriffe wie „Lied“ oder „Choral“ enthalten sind. Auch sind der Sammlung einige Vertonungen beigegeben, die von Brecht selbst stammen, aber wohl mit Hilfe seiner Freunde entstanden. Rita Romeo kehrt hier zur ihrer nüchternen und analytischen Herangehensweise, die den Anfang ihrer Arbeit prägt, zurück und sichtet einfach unvoreingenommen ihr Material. Das heißt, sie zählt die Gedichte der Hauspostille, die einen solchen expliziten Bezug zur Musik haben und kommt zu dem Ergebnis, dass das die mit Abstand meisten sind. Auf dieser Basis zieht sie ihre weiteren Schlüsse. Der bemerkenswerteste ist, dass Gedicht und Lied in der Hauspostille weitestgehend verschmelzen, also Gattungsgrenzen überschritten, infrage gestellt werden. Diese Art von Zugriff auf die Hauspostille ist so schlicht wie er auch völlig neu ist.

Im praktischen und letzten Teil der Arbeit schließlich wird diese Art von Brechtforschung fast als „Belcanto“ sinnlich erfahrbar. Eine Eigenkomposition der Autorin war gefordert, und sie entschloss sich, ein Gedicht Brechts zu vertonen. Zielsicher entschied sie sich für ein zumindest in Augsburg recht bekanntes aus der Jugendzeit, nämlich für das Plärlerlied, das gleichfalls schon im Titel seinen Bezug zur Musik zu erkennen gibt. In diesem Gedicht ver-

dichtet sich vieles, was das Werk des jungen Brecht prägt; nicht zuletzt die Versuche, schon sehr früh mit den literarischen Konventionen zu spielen, an ihre Grenzen zu gehen bis hin zu dem, was man als allererstes zages Verfremden bezeichnen könnte. Rita Romeo beschreibt das und hat dann versucht, dies in ihrer Komposition mit musikalischen Mitteln auszudrücken, jene Schnittstelle zwischen Konvention und Avantgarde, zwischen Kulinarik, also „Belcanto“, und V-Effekt.

Alle ihre Erkenntnisse realisiert Rita Romeo, die übrigens fast bis auf den Tag genau hundert Jahre jünger als Brecht ist, in großer Eindringlichkeit. Stets lässt sie den Leser an ihren Überlegungen teilhaben, so dass er einen Schritt nach dem anderen logisch und stringent nachvollziehen kann. Eine große Transparenz ist der Arbeit eigen, die ebenso beeindruckt wie ihr analytisches Potenzial und die inhaltlichen Ergebnisse. Nichts ist da klischeehaft, verhangen oder ungenau. *Limpidezza*, ein Begriff, der bei Nietzsche große Bedeutung hat – er bringt ihn mit der mediterranen Leichtigkeit und Klarheit in Verbindung, wie sie ihm in der Musik von Bizets Oper *Carmen* begegnet – zeichnet Rita Romeos Arbeitsweise aus. Niemand wird Überflüssiges angeboten oder Spekulationen, die im Raume stehen blieben. Alles ist wohlbegründet. Ebenso klar, präzise und damit auch schön, um abermals zum Begriff „Belcanto“ zurückzukehren, ist die Sprache der Autorin. Sie ist scheinbar unpreziös, dann doch auch wieder maniert, und gleichzeitig geprägt von einem erstaunlichen Selbstbewusstsein, das sehr offen, gelegentlich geradezu kokettierend, zur Schau getragen wird. Man könnte auch sagen: Die Arbeit ist Dokument einer Altklugheit, die einem die Sprache verschlägt. Diese Altklugheit steht der Autorin zu, sie kann sie sich leisten, weil sie Inhalt und Form mit großer Virtuosität meistert. Das Ergebnis aus all dem ist, gemessen an den Anforderungen einer solchen Seminararbeit, überraschend, spektakulär, brilliant. In meinem Gutachten verwendete ich den Begriff „verstörend“, und ich will diesen heute gerne wiederholen.

Die Arbeit lässt sich überdies an anderen Dimensionen messen: Um das mit aller Deutlichkeit und aus tiefster Überzeugung in den Raum zu stellen: Mit einer universitären, germanistischen Seminararbeit kann es die Rita Romeos mit Leichtigkeit aufnehmen, und unschwer ließe sie sich so erweitern, dass man sie zu einer Abschlussarbeit, wie Bachelor-, Master- oder Examensarbeit machen könnte.

Doch das ist nicht alles, und ich will noch ein letztes Mal zurückkommen auf die Grundthese Rita Romeos und sie in vielleicht ein wenig zu pathetischen Worten ausdrücken: Brecht erkennt sie, wenn man so will, als Sekundärdichter, als jemanden, der den Rettungsring der Literatur ergriff, um aufgrund seiner persönlichen Desiderate im Meer der Musik nicht zu

ertrinken, der dann allerdings, nach seiner Rettung, auf dem Schiff der Literatur zu einem großen, richtungsweisenden Kapitän wurde. Das ist eine völlig neue Fokussierung einer Dichterpersönlichkeit, und ihr Werk vielleicht bis zur Dreigroschenoper, die den großen internationalen Durchbruch brachte, von diesem Blickwinkel aus zu verfolgen und zu beschreiben, hielte ich für außerordentlich vielversprechend. Oder, eine andere Variation, ein Thema für eine vergleichende Studie: Es gibt im 20. Jahrhundert weitere bedeutsame Autoren deutscher Sprache, deren Werk durchtränkt ist von Musik, bzw. sehr wesentlich geprägt ist von der Musikrezeption ihrer Autoren. Ich denke da jetzt an den schon erwähnten großen Thomas Mann, aber auch an Ödön von Horvath, und es gibt weitere. Wie sieht es bei ihnen aus? Wie und unter welchen Umständen begegneten sie der Musik und was machten sie daraus, im Vergleich zu Brecht? Oder denken wir an Gottfried Benn und dessen problematisches, überaus ambivalentes Verhältnis zur Musik, an Gottfried Benn, der z. B. Johann Sebastian Bachs Opus als überflüssig betrachtete. Auch dies ist ja eine Art von Bach-Rezeption, wenn auch eine ex negativo. Wie gestaltete sich diese, im Vergleich zu Brechts erstmaliger tieferer Wahrnehmung Bachs? Sie fand in der Karwoche des Jahres 1914 statt, als er in St. Anna die Matthäus-Passion hörte, die bei ihm, wie er später selbst sagen sollte, konvulsivische Zustände hervorrief. Ich könnte, auf der Basis dieses innovativen Potenzials, das die Brechtforschung Rita Romeo verdankt, mit Leichtigkeit etliche weitere Themen generieren.

Auch könnte ich mich nun noch in weitere Superlative versteigen, sie, in Opern-Manier, im Parlando eines Rezitativs vorbereiten, um sie dann in der Arie eines weiteren Wortschwalls zu verdichten, doch ich will hier lieber enden, auf den Punkt kommen und ein wenig griffiger formulieren:

Verehrte Rita Romeo – ich weiß, dass Sie beruflich andere Pläne haben, die sich durch das bisher Angedeutete vielleicht sogar recht leicht erraten lassen. Von Herzen wünsche ich Ihnen da alles Gute und großen Erfolg. Sollten Sie dort mit der Anmut und der Grandezza anknüpfen können, die Ihre Arbeit über Brecht und die Musik so einmalig macht, werden wir noch, da bin ich mir sicher, viel von Ihnen hören. Nun weiß man aber nie, wie sich Lebensläufe entwickeln, Überraschungen sind nicht ausgeschlossen. Sollte Sie Ihr Lebensweg dann doch einmal an die Universität Augsburg verschlagen und dort vielleicht sogar zum Fach „Neuere Deutsche Literaturwissenschaft“ – ich betreue Ihre Doktorarbeit gerne, zu der Sie mit der Seminararbeit, die an dieser Schule entstand, den Grundstein gelegt haben.

*Prof. Dr. Dr. h.c. Helmut KOOPMANN,  
Universität Augsburg  
(Deutschland)*

### **LAUDATIO ANLÄSSLICH DER VERLEIHUNG DER EHRENDOKTOR- WÜRDE DER STAATLICHEN IWAN- FRANKO-UNIVERSITÄT ZHYTOMYR AN DR. KAROLINE HILLESHEIM**

**A**ls ich gefragt, gebeten, aufgefordert wurde, eine Laudatio auf Karoline Hillesheim zu halten, da habe ich als Gutmensch (das Wort im älteren Sinne zu verstehen, nicht in der neuen Mannheimer Auslegung) spontan zugesagt – viel zu loben gibt es auf dieser Welt ja sonst eigentlich nicht, in meiner Profession herrschen, wie überall, Haß und Mißgunst vor, Überbietungsgelüste und Tötungsbegierde, wenn letztere auch nur in literarischer Form ausgelebt wird – und für das akademische Leben gilt das, was ein früherer Präsident der Universität Augsburg mir sagte, als es um die Festlegung meiner Aufgaben an der Universität ging: „Herr Kollege, Ihre Zeit ist kostbar, sie müssen sie dritteln. Erstes Drittel: Anspinnen eigener Intrigen. Zweites Drittel: Abwehr feindlicher Intrigen. Drittes Drittel: Lehre und Forschung, aber das können Sie zunächst einmal hintanstellen“. Da wußte ich: ich war in Bayern angekommen. Aber so wie hier geht es schließlich wohl überall und im Zeitalter der sozialen Netzwerke ganz besonders zu, und, wie gesagt: zu loben ist da eigentlich wenig, zu Kritisiertes findet sich immer, und wenn man aus dieser sumpfigen Welt herauskommen und eine Laudatio ohne alle Hintergedanken wie etwa dem, ob und wie das dem eigenen Ansehen wohl nützen könne, halten darf, dann ist das schon etwas ganz Besonderes.

Aber am Tag, der meiner Zusage folgte, bekam ich das, was man im 18. Jahrhundert eine gemischte Empfindung nannte: war ich der Rechte? Denn meiner laudatorischen Tätigkeit schien einiges im Wege zu stehen. Bis vor kurzem hatte ich noch nichts von der Staatlichen Iwan-Franko-Universität gehört, und ich weiß bis heute nicht genau, wo Zhytomyr auf der Landkarte zu lokalisieren ist, vorausgesetzt, ich habe den Namen nicht auch noch falsch ausgesprochen. Ein Grögaz meines Faches (größter Germanist aller Zeiten, in Anlehnung an eine bekannte Abkürzung aus der Nazizeit) sagte einmal, das Leben sei zu kurz, um in den Osten zu reisen; daran habe ich mich freilich nicht gehalten, habe vielmehr die Ukraine, aller

dings unwissentlich, in großer Höhe auf dem Weg in den Fernen Osten mehrfach überquert zu einer Zeit, als dort noch keine Passagiermaschinen abgeschossen wurden. Aber, wie gesagt: die Ukraine kannte und kenne ich nicht, kenne allerdings eine ukrainische Studentin, die eine Examensarbeit schreibt – sie ist, unter uns gesagt, klüger, aufgeschlossener und leistungswilliger als viele ihrer deutschen Kommilitoninnen. Aber reicht das? Was mich angeht: ich habe in meiner Jugend Flüche von Kriegsgefangenen aufgeschnappt, und ich weiß nicht, ob sie polnischer oder russischer Provenienz sind – weiß nur, daß sie auf keinen Fall der Ukraine zugeordnet werden können.

Aber meiner Bedenken waren noch mehr. In ukrainischen Veröffentlichungen steht unter dem Namen Karoline Sprenger: Universität Bamberg, nicht Augsburg. Hinzu kommt, daß ein Teil ihrer Arbeiten eindeutig ins Gebiet pädagogischer Vermittlungen gehört, also didaktischer Natur sind, wenn man sie akademisch zuordnen würde, und auch da bin ich völlig unzuständig, von Fach und Neigung her. Aber diese Nichtzuständigkeit gibt auch Freiheit, und so hindert mich nichts, um ungestraft einmal so richtig über jemand herzuloben, und mein Opfer kann sich nicht einmal wehren – denn die Einladung, die Ihnen allen zugegangen ist, sieht, was das Programm angeht, keine Gegenrede vor; ich habe endlich einmal das letzte Wort, obwohl ich, wie Juristen sagen würden, weder aktiv noch passiv legitimiert bin.

Doch zuvor noch etwas über die Institution des Doctor honoris causa. Er hat mit dem Dokortitel der diversen Fakultäten eigentlich nur den Namen gemeinsam – im übrigen trennt ihn eine Unendlichkeit. Ein Dokortitel setzt eine Doktor-Arbeit voraus, die von Mitgliedern einer Fakultät anerkannt und abgesegnet sein muß, und früher pflegte auch noch eine rigorose Prüfung in drei Teilfächern hinzuzukommen, während heute eine Verteidigung der Thesen alles noch zu Leistende ist – und bei dieser Gelegenheit hört man in der Regel nur noch einmal, was man vorher schon gelesen hat. Aber es ist wohl nur noch eine Frage der Zeit, bis auch das als menschenverachtende Zumutung abgeschafft werden wird. Hat man ihn, den Doktor-Titel, läuft man allerdings auch Gefahr, ihn wieder verlieren, nämlich dann, wenn sich herausstellen sollte, daß man ihn zwar de facto, aber nicht de iure erworben hat. Mit anderen Worten: wird geschummelt, kann man den Titel schneller loswerden, als man ihn erworben hat, vorausgesetzt, jemand bekommt Wind von der Schummelei. Meist ist es nicht der Diebstahl silberner Löffel, der zur Aberkennung eines Dokortitels führt, sondern unbedachtes, allzu sorgloses Abschreiben, und den Suchmaschinen sei Dank, die ein derart leichtsinniges Verhalten offenkundig machen können. Dichter dürfen, dafür gibt es eine mehr als zweitausend Jahre alte Diebstahlskultur, hemmungslos stehlen, aber Doktoranden ist es

bislang noch untersagt, nicht alles kommt ans akademische Licht, obwohl man auch hier sicher sein kann, daß die Dunkelziffer ungleich höher ist als das, was irgendwann einmal dem detektivischen Spürsinn zum Opfer fällt.

Lassen Sie mich noch ein wenig unterhaltsamerweise abschweifen, bevor ich wirklich zur Sache komme, indem ich ein wenig mehr über den ordinären Dokortitel plaudere.

Wie kommt man zu einer Dissertation? Ein Bonmot besagt: Von einem abschreiben ist ein Plagiat, von zweien abschreiben ist Comparison, von dreien abschreiben ist research, und von hundert abschreiben ist eine Dissertation. Hand aufs Herz: da ist was dran. Zumindest an letzterem mag einiges wahr sein, und wer von hundert anderen abschreibt, wird nicht so schnell ertappt wie einer, der es einfältigerweise nur von einem tut. Aber wie dem auch sei: der Dokortitel kann verloren gehen. Vor allem Politiker sind offenbar eine gefährdete Menschenart, und selbst der Vorsitz im Verteidigungsministerium nützt nichts, wenn es um die Verteidigung dessen geht, was nun einmal nicht zu verteidigen ist und doch über Monate hin mit Zähnen und Klauen verteidigt wird: weil die Doktorarbeit ein Plagiat ist. Entschuldigung könnte man sagen, daß viele Politiker sozusagen von Amts wegen gelegentlich zu einem salto mortale gezwungen sind, bei dem einem schon mal der Charakter aus der Tasche fallen kann, und manchmal geht bei einem solchen Luftsprung dann auch der Dokortitel mit verloren. Wir haben prominente Beispiele – und manchmal sogar einen reuevollen Sünder. Nun soll man aber nicht meinen, daß die Herstellung eines Plagiaten etwas Einfaches sei. Im Gegenteil: ein kleiner Band des Juristen Roland Schimmel hat den Titel Von der hohen Kunst, ein Plagiat zu fertigen, und das Geleitwort dazu stammt von keinem anderen als von jenem Verteidigungsminister, dem so sehr an der Verteidigung seines Doktor-Titels gelegen war, was ihm aber am Ende nichts nutzte: er verlor bekanntlich nicht nur sein Amt, sondern eben auch den Dokortitel. Jener falsche Doktor aus Bayreuth nun hat irrwitzigerweise in einem Geleitwort zu dem eben erwähnten Büchlein gemeint, wie schwierig es doch sei, ein Plagiat zu verfassen. Und er hat hinzugefügt: „Ich wäre, hätte ich dies vorgehabt, auch damit gescheitert“. Wenn das nicht ein aufrechtes Bekenntnis ist! In nicht weniger guter Erinnerung ist sicherlich aber auch jener andere Fall einer Doktorin der Universität Düsseldorf, die es bis zur Bundesministerin für Wissenschaft und Forschung gebracht hatte und die ihren Titel ebenfalls verlor, und zwar nach einem geradezu heldenhaften, kein Opfer scheuenden Kampf. Hier aber zeigt sich nun, um zum Thema des Abends wieder zurückzukehren, wie außerordentlich nützlich der Titel eines Doctor honoris causa sein kann. Die besagte Ministerin für Wissenschaft und Forschung war zwar ih-

ren ordinären Dokortitel los, obwohl sie nach eigenen Worten „weder abgeschrieben noch getäuscht“ hatte, bekam aber sehr schnell einen neuen, nämlich den eines Ehrendoktors der Universität Lübeck – der hatte sie einst mit einer kräftigen ministeriellen Finanzspritze (es waren 25 Millionen) geholfen, sich selbst (bzw. die medizinische Fakultät, die vom Ende bedroht war) zu erhalten, und jene Universität hat es ihr dankbar vergolten, indem sie sie 2014 zum Ehrendoktor machte – und so brauchte sie ihre alten Visitenkarten nicht wegzuschmeißen, sondern konnte sie weiterbenutzen. Daß sie nach alledem noch mit einem Botschafterposten beim Vatikan belohnt wurde, steht zwar auf einem anderen Blatt, zeigt aber, daß der Verlust eines Dokortitels aus Plagiatsgründen nicht zählt, wenn ein Ehrendokortitel an dessen Stelle rücken kann. Auf der Webseite der Deutschen Botschaft beim Heiligen Stuhl ist neuerdings im Lebenslauf sogar die Bemerkung „1980 Promotion zum Dr. phil. (aberkannt 2014)“ gestrichen. Na ja, wenn man einen neuen Dokortitel hat, braucht man den alten nicht mehr und muß die Öffentlichkeit auch nicht darüber informieren, daß er verloren ging. Zwar fehlte nun ein ordentlicher Studienabschluß, und damit fehlte auch eine „Eingangsvoraussetzung für den Höheren Auswärtigen Dienst“, wie der zuständige Personalrat rügte. Aber die Botschafterin wird sich gesagt haben: „Wir schaffen das“.

Doch zur Institution eines doctor honoris causa muß natürlich mehr gesagt werden, als dieser doch etwas spektakuläre Einzelfall zu erkennen gibt. Das Entscheidende ist wohl: man kann ihn sich nicht mit einem Werk erarbeiten, eine Prüfung gibt es auch nicht, sondern er wird einem in der Regel zuerkannt. Meist muß man dazu ein gewisses Alter erreicht haben als eine der Voraussetzungen für die Verleihung dieser Würde, und es ist ein bißchen so wie beim Büchner-Preis: man muß lange genug warten, und dann bekommt man ihn – vielleicht. Aber dabei muß man erneut unterscheiden. Manche Politiker, die zu der Sorte von Menschen gehören, bei denen ein Dokortitel eben doch leicht verloren gehen kann, wie auch der Fall einer gewissen Silvana Koch-Mehrin, FDP-Politikerin, zeigt (die sich in einem Nachwort zum Geleitwort ihres Leidensgenossen aus Bayreuth mit den Worten „Ich hülle mich in Schweigen, in Schweigen...“ verewigt hat) – manche Politiker also haben nicht nur einen, sondern zwei, drei, vier, gelegentlich sogar ein halbes Dutzend dieser Ehrentitel vorzuweisen – nein, nicht für wissenschaftliche Arbeit, sondern häufig für Völkerverbindendes, und Reisen ins Ausland bringen gelegentlich den Erwerb eines solchen Titels fast routinemäßig mit sich: irgendwie muß die Zeit eines Staatsbesuchs ja ausgefüllt werden, und manchmal bietet sich eben ein Besuch in einer nahegelegenen Universität an, wo man das bekommt, was man sich eigentlich gar nicht recht

verdient hat. Aber wie dem auch sei: bei manchen Politikern stapeln sich eben dann die Ehrendokortitel, werden auf diese Weise sozusagen Staatseigentum, aber niemand weiß, ob sie dann beim Ende der Amtszeit mit ihrem Herrn und Träger wieder aus dem Amtsgebäude verschwinden.

Nein, diese Art von Dokortiteln meine ich nicht. Den Titel eines Ehrendoktors kann also, das wollen wir festhalten, nicht willentlich erworben werden, und er kann auch nicht einfach aberkannt werden. Das macht ihn viel wertvoller als jenen ordinären Dokortitel, den schließlich jedermann mit einiger Anstrengung erwerben kann, aber der Titel eines Ehrendoktors wird einem zuerkannt. Der bleibt, kann sogar, wie wir gerade gehört haben, kompensatorisch den eines richtigen Dokortitels ersetzen, aber vor allem: er geht nie verloren. Mir ist nur ein einziger Fall bekannt, wo dieses dennoch geschah: das war der Verlust der Ehrendoktorwürde bei einem gewissen Hans Schwerte, Germanistik-Ordinarius auf scharfem Linkskurs, von den 68ern verehrt und später Rektor der Technischen Hochschule Aachen, der aber eigentlich Hans Ernst Schneider hieß und im früheren Leben ein als Germanist mit einer Arbeit über „Turgenjew und die deutsche Literatur“ promovierter SS-Offizier im Rang eines Hauptsturmführers gewesen war und der den Menschenversuchen im Konzentrationslager Dachau zugearbeitet hatte. Der nun hatte bei Kriegsende seine Identität wie einen alten Anzug abgelegt und sich eine neue zugelegt, er heiratete seine frühere Frau noch einmal, promovierte noch einmal mit dem für die damaligen Jahre nicht untypischen Thema „Faust und das Faustische – Ein Kapitel deutscher Ideologie“ und war damit in gewisser Weise sozusagen ein doppelter Doktor. Er hatte wahr gemacht, was Max Frisch in seinem Roman Mein Name sei Gantenbein nur fiktiverweise geschildert hatte, wenn dieser Gantenbein sagte: „Ich probiere Geschichten an wie Kleider! Mein Name sei Gantenbein“. 1995 flog der Schwindel auf, und daß Schwerte-Schneider nach seiner Enttarnung aller seiner akademischen Ehren verlustig ging und sich auch des Bundesverdienstkreuzes und anderer Orden entledigen mußte, ist nachvollziehbar. Zurück ging auch sein Ehrendokortitel; den hatte er von seiner heimischen Universität bekommen, im November 1990. Nach fünf Jahren war er ihn aber schon wieder los. Diese Verlust-Geschichte gehört zu den Absurditäten des 20. Jahrhunderts – Rüdiger Safranski hat in seinem neuen Buch über die Zeit, („was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen“), diesem Identitätswechsel einige Seiten gewidmet.

Soviel zu einem Ehrendoktor, der abhanden kam. Aber wann bekommt man ihn? Wir haben schon gehört: man muß in der Regel ein gewisses Alter erreicht haben, das ist bei Festschriften ja auch nicht anders – als vor einer Reihe von Jahren ein fünfzigjähriger In-

stitutsvorstand an der sehr bekannten Witwatersrand University in Johannesburg, der sogenannten WITS, bereits eine Festschrift erhielt, hat alle Welt gelacht: zu früh. Aber wie ist das, wenn der Ehrendoktor einer jungen Kollegin zuerkannt wird, die sich noch mitten in einem Habilitationsverfahren befindet? Es ist ungewöhnlich, ja ich möchte fast sagen: einzigartig. Es gibt keine festgeschriebenen Regeln, die die Verleihung einer Ehrendoktorwürde begründen, und das ist wohl weltweit so. In der Regel muß, wenn man von der Ehrenpromotionen von Politikern absieht, die am Ende ihres Lebens manchmal mit den entsprechenden Insignien fast so ausgiebig geschmückt sind, wie sie ein russischer General mit Ordenszeichen auf seiner Brust nach dem Großen Vaterländischen Krieg versammelt haben konnte – abgesehen also von jenen politischen Ehrenpromotionen wird wissenschaftliche Dignität mehr oder weniger stillschweigend vorausgesetzt: da muß ein wissenschaftliches Werk von ungewöhnlicher Qualität vorhanden sein, ohne das geht es nun einmal nicht, aber es muß auch noch etwas hinzukommen. Häufig ist es der Einsatz für internationale Beziehungen, für eine Partneruniversität etwa, der auf diese Weise von eben dieser Partneruniversität gewürdigt wird. So ist es zuweilen in meiner Fakultät, der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg geschehen. Aber anderswo ist es ähnlich. Und in diesem Fall geht es um die Beziehung zu jener Iwan-Franco-Universität, die von Karoline Hillesheim entscheidend mitgeprägt worden ist. Am anderen Ende aber steht nicht die Universität Bamberg, deren Lehrkörper sie zugerechnet wird, sondern die Brecht-Forschungsstätte Augsburg als das Fundament einer wirklich tragfähigen Beziehung.

Wer ist die so früh Ausgezeichnete? Der Lebenslauf von Karoline Hillesheim verrät mir, daß sie nach dem Studium der Germanistik an der Universidad de Extremadura tätig war und dort zwei Seminare im Bereich „Deutsch als Fremdsprache“ abgehalten hat, daß sie nach dem ersten Staatsexamen (1998) 2003 mit einer Arbeit über Jean Pauls Pädagogik promoviert worden ist, seit 2012 an verschiedenen Universitäten als Lehrbeauftragte tätig ist und seit 2014 ständige Gastprofessorin an der Iwan-Franco-Universität in Zhytomyr – so die Stationen ihrer vita, wie sie mir vorliegt.

Wie sieht es mit ihrem wissenschaftlichen Œuvre aus? Am Anfang stand ihre Dissertation über Jean Pauls Pädagogik. Studien zur Levana, einer Erziehungslehre. Man kommt eigentlich nie von seinem Dissertationsthema so richtig los, und so erging es auch Karoline Hillesheim: eine Arbeit, publiziert in der Zeitschrift Wirkendes Wort 2010, beschäftigt sich mit der Jean Paul-Rezeption bei Bertolt Brecht – so gut wie nie vorher behandelt. Es würde zuviel Zeit nehmen, die große Zahl von Aufsätzen (insge-

samt sind es bis heute 18) im einzelnen zu würdigen, zumal einige davon in den Bereich der Pädagogik fallen. Ausdrücklich erwähnt aber sei eine Arbeit zu Thomas Manns Zauberberg, auch die Mitwirkung mit neun Beiträgen im Ausstellungskatalog der Brecht-Sammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, erschienen mit dem Titel Und dort im Lichte steht Bert Brecht. Rein. Sachlich. Böse. Der größte Teil ihrer Aufsätze betreffen den frühen Brecht; Karoline Hillesheim behandelt Themen wie Augsburg im Werk des jungen Brecht; einige Arbeiten gelten Paula Bannholzer und ihrer Beziehung zu Brecht, und darunter befindet sich auch ein den Leser bewegender Aufsatz über Frank Bannholzer, Brechts erster Sohn, der bis zu seinem frühen Soldatentod in Rußland ein wahrhaft bedauernswertes Leben geführt hatte. Was der einen recht ist, ist der anderen billig: eine weitere Studie beschäftigt sich mit Brecht und seiner ersten Ehefrau Marianne Zoff, und wenn man etwas erfahren will über Brechts Frauengeschichten, dann kann man darüber in diesem wohlinformierten und wohlinformierenden Beitrag lesen. Was den Frauen recht ist, ist den Männern billig: da ist noch die Geschichte von den drei Soldaten, den drei Brüdern Gehweyer, die allesamt „in heldenhafter Pflichterfüllung“, wie es damals herbeigelogen wurde, im Ersten Weltkrieg starben. Brechts Gedicht Soldatengrab und seine Legende vom toten Soldaten spiegeln diese unendlich traurige, düstere Familiengeschichte – in Augsburg damals Tagesgespräch, von der Forschung bis dahin wenig gewürdigt. Dieser Aufsatz erschien in der Zeitschrift Literatur in Bayern, andere in Brecht-Jahrbüchern. Rezeptionsgeschichtliches stand ebenfalls im Visier: ein Beitrag gilt den Anfängen der Brecht-Resonanz in Augsburg 1922/23, ein anderer beschäftigt sich mit Brechts Wirkung in den fünfziger Jahren: Spiegelungen Brechts, die zu Brecht hinzugehören. Das sind mehr als Versuche, „mit einer Erscheinung wie Brecht irgendwie fertig zu werden“, wie es in einem Zitat des damaligen Augsburger Intendanten Karl Bauer am Ende des Aufsatzes über den frühen Brecht heißt; die Brecht-Arbeiten von Karoline Hillesheim wollen nicht nur mit Brecht irgendwie fertig werden, es sind solide, gutgeschriebene Beiträge zur Brecht-Forschung, die wie die Arbeiten von Jürgen Hillesheim dazu beigetragen haben, daß Augsburg als Brechtstadt auch in der Wissenschaft wieder hoffähig geworden ist. Ich bin, wie gesagt, kein sehr guter Brecht-Kenner, ein viel besserer sitzt hier im Raum, aber an der Qualität dieser Arbeiten kann auch aus meiner Sicht zugegebenermaßen eingeschränkter Sicht kein Zweifel bestehen.

Brecht bleibt auch weiterhin Thema. Die Bamberger Habilitationsschrift gilt Brechts Hauspostille als Kontrafaktur zu lyrischen Zyklen des 20. Jahrhunderts – die Hauspostille ist nie in ihrer ganz besonderen Eigenart als Zyklus gewürdigt worden, und Karo-

line Hillesheim wird zeigen, daß Brecht sich mit seiner Hauspostille so bewußt wie rigoros gegen andere Zyklen-Dichter des frühen 20. Jahrhunderts absetzte: gegen Ganghofer so gut wie gegen Rilke, gegen Stefan George so gut wie gegen Benn. Gegen die formale Geschlossenheit traditioneller Gedichtzyklen organisiert Brecht in den Rollengedichten der Hauspostille, die aber immer auch auf den Autor selbst bezogen sind, seine Sammlung als quasi flexiblen Prozeß, als bewußt unfertigen, in sich veränderbaren Zusammenhang. Das wird nicht nur der Diskussion über Brechts Ästhetik, sondern auch der gattungstheoretischen Forschung erheblichen Auftrieb geben. Zu erwähnen ist noch der zusammen mit Valentin Lang herausgegebene Band über Manfred Wekwerth im Gespräch, Neues vom alten Brecht. Eine sorgfältige Edition – da kann man quasi aus erster Hand mehr über den späten Brecht erfahren als aus manchen literaturwissenschaftlichen Wälzern. Karoline Hillesheim ist im übrigen Mitherausgeberin der neuen Zeitschrift *Ars et Scientia*, einer Kulturzeitschrift für Kunst und Wissenschaft des Forschungsinstitutes „Dramaturgie“ der Iwan-Franko-Universität. Die enge Beziehung zu dieser Universität wird auch darin sichtbar, daß Karoline Hillesheim in Zhytomyr am Aufbau der weltweit drittgrößten Brecht-Sammlung und aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Iwan-Franko-Universität im Jahr 2019 an der Konzeption eines Brecht-Ausstellungskatalogs beteiligt ist.

Dann ist da noch ein Buch über Brechts Frühwerk, das Erläuterungen und Lehrmaterialien enthält, eigens geschrieben für das Brecht-Zentrum der Iwan-Franko-Universität Zhytomyr und konzipiert für ukrainische Studierende: eine Publikation zwischen Brecht-Interpretation und Brecht-Vermittlung, genau richtig für die Brecht-Rezeption in der Ukraine. Das Buch wird im kommenden Herbst in Kiew in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut an der Schewtschenko-Universität vorgestellt werden: eine Auszeichnung besonderer Art. Dieses Brecht-Buch war wohl auch nicht zuletzt einer der Gründe für die Verleihung der Ehrendoktorwürde an Karoline Sprenger. Der Leiter des Brecht-Zentrums in Zhytomyr schrieb in übrigens bemerkenswert gutem Deutsch an Hans-Peter Ecker, den Korreferenten ihrer Arbeit über Jean Paul an der Universität Bamberg und den Betreuer ihrer Habilitationsschrift folgendes:

„Frau Dr. Hillesheim ist die erste Deutsche überhaupt, der wir diese Ehre zuteilwerden lassen. Sie steht unserer Universität seit Jahren mit ihrer Kompetenz als Literaturwissenschaftlerin beratend zur Seite und stellte uns zahlreiche exponierte Beiträge für unsere Publikationsmedien zur Verfügung. Seit 2014 lehrt sie auch regelmäßig an unserer Universität. Ihre praxisnahen und methodisch vielfältigen Seminare erfreuen sich unter den Studierenden größter Belieb-

heit, und auch die Dozenten unserer Universität profitieren von der langjährigen Lehrerfahrung und wissenschaftlichen Kompetenz von Frau Dr. Hillesheim. Im Rahmen ihres Schwerpunkts der Literaturvermittlung erstellte sie eigens ein didaktisches Lehrbuch, das der Verbreitung des Werkes Bertolt Brechts in der Ukraine dient. Seit 2015 ist sie zudem Mitherausgeberin unserer wissenschaftlichen Zeitschrift „Ars et scientia“. Zeitschrift des Forschungsinstitutes „Dramaturgie“ der Staatl. Iwan-Franko-Universität Zhytomyr.“

Ja, da kann man nur gratulieren. Noch nie habe ich davon gehört, daß eine Kollegin in so jungen Jahren mit einer Ehrendoktorwürde ausgezeichnet wurde.

*Prof. Dr. Dr. h.c. Helmut Koopmann gehört zu den bedeutendsten lebenden Literaturwissenschaftlern der Welt. Er wurde 1933 in Bochum geboren, studierte in Bonn und promovierte bei Benno von Wiese. Die Habilitation erfolgte mit einer Arbeit über das „Junges Deutschland“. Er war zunächst Professor in Bonn und hat seit 1974 Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität in Augsburg inne. Rufe an die Harvard-Universität und die Freie Universität Berlin lehnte er ab, mit seinem kaum zu überblickenden wissenschaftlichen Oeuvre deckt er fast alle Bereiche der Literaturwissenschaft ab. Einige seiner vielen Forschungsschwerpunkte sind Goethe, Schiller, Eichendorff, Kleist, Heinrich und Thomas Mann und nicht zuletzt Bertolt Brecht. Helmut Koopmann schrieb mehrere Beiträge für „Ars et Scientia“ und „Brecht-Heft“ der Iwan-Franko-Universität.*

*Проф., д-р Гельмут Коопманн належить до найвидатніших світових літературознавців сучасності. Він народився 1933 р. в м. Бохум, навчався в Бонні і захистив кандидатську дисертацію під керівництвом Бено фон Візе. Захист докторської відбувся з роботою, присвяченою руху «Юна Німеччина» („Junges Deutschland“). Спочатку він був професором в Бонні, а з 1974 року очолює кафедру з новітнього німецького літературознавства в Аугсбурзькому університеті. Він відхилив запрошення з Гарвардського університету і Вільного університету м. Берлін. Його перелік друкованих праць настільки великий, що охоплює майже всі сфери літературознавства. Окремими напрямками його наукових досліджень була творчість Гете, Шіллера, Ейхендорфа, Клейста, Генріха й Томаса Манна і, не в останню чергу, Бертольта Брехта. Гельмут Коопманн написав декілька статей для часописів «Мистецтво і наука» і «Брехтівський часопис».*

*Prof., Dr. Stephen PARKER  
the University of Manchester  
(UK)*

## WRITING A LITERARY BIOGRAPHY OF BERTOLT BRECHT

My thoughts about writing a biography of Brecht go back a long way. Whatever project I was pursuing, Brecht always emerged as a huge presence. But was there anything substantial to add to the vast Brecht industry, with its various biographies in German and English? My work in East Berlin archives in the early 1990s certainly opened my eyes to new possibilities. With support from the Humboldt Foundation, I was researching the history of the literary journal *Sinn und Form* and its parent institution, the East Berlin Academy of Arts. Brecht was the most prominent founder member of the Academy and *Sinn und Form* Brecht's major publishing outlet in East Berlin. Those archives, many of which had been restricted in the GDR years, gave me fresh insights into Brecht's work during those final, and, as I came to see them, fraught years until his death in 1956.

The archives yielded documents which confirmed what many people had long known in general terms: that Cold War divisions, following Brecht's years in exile, had contributed to a pretty distorted image, concerning not just those final years but, more generally, the trajectory of Brecht's life and work as the 'socialist classic' he was labelled in East Berlin after his death. I began to develop a fresh account of the East Berlin years in an essay for *Sinn und Form* about Brecht's defence of the journal in the grim months around 17 June 1953. In another essay, Peter Davies and I charted Brecht's struggles with SED cultural politicians in and around the Academy. I hoped the essays would be taken up in the fresh, post-Cold War understanding of Brecht which would rapidly emerge. To my surprise, neither of the Brecht biographies since 1989-90 has taken advantage of such archival material, much of which is deposited outside the Brecht Archive itself, to offer a seriously fresh perspective. In his crude and unscholarly work of the mid-1990s John Fuegi caricatured Brecht as little more than a Communist crook, while Jan Knopf's recent biography in German remains preoccupied with points-scoring in old debates internal to German literary science. As I reflected upon whether I could commit to a project of this type, on such a scale and treating a subject as complex as Brecht, I must say that Fuegi's traducing of Brecht

was a significant motivating factor. In the absence of any other recent biography in English, Fuegi's book has acquired a status which is quite unwarranted. So I set about creating the necessary conditions – drawing on accumulated research leave and having the good fortune to land a 3-year fellowship from the Leverhulme Trust – to devote myself to the project without interruption.

After co-writing two books which only research libraries could afford, I also wanted to test whether I could square the circle of writing a research monograph in an academic form genuinely accessible to a broader readership. The narrative approach possible in literary biography, coupled with a writer of Brecht's stature, offered some chance of doing that. I also needed a commercial publisher that could square its own circle of marketing a piece of academic research to a broader public. Thanks to Tom Kuhn as academic advisor and Mark Dudgeon as senior commissioning editor for Bloomsbury's Methuen Drama with its extensive Brecht list and therefore links to the Brecht Estate and Brecht's publisher Suhrkamp, I found the publisher that could share my aspiration. A book of 700 pages with 26 photos will retail for just £30.

Following my work on Peter Huchel, the first editor of *Sinn und Form*, I knew something about producing a literary biography about a German writer born around the turn of the 20th century, involving that East Berlin terrain. But Brecht was quite a different proposition, on a quite different scale. Accessing the masses of material lodged in all sorts of places had always been a daunting prospect. However, after the Cold War the material base was transformed through three publishing projects: the 30-volume Berlin-Frankfurt edition of Brecht's works; Knopf's 5-volume Brecht Handbuch, surveying scholarship into pretty much all the works; and Werner Hecht's, in all, 1,500 page Chronik of Brecht's life, i.e. a day-by-day factual record of Brecht's activities. This is a formidable body of published material, on a scale still daunting but extremely inviting. Hecht's work alone is a biographer's dream. I'm deeply indebted to all this fine scholarship and can't begin to list all the other work I've drawn upon, including English translations of Brecht's works. But I'd like to thank several people in this room: Tom, David Barnett, Steve Giles, David Constantine, Karen Leeder, Tony Phelan, Anthony Tatlow and Nick Jacobs, whose Libris has done such fine work as a publisher of Brecht in English alongside Methuen Drama. They'll all find their work cited approvingly in my book. What I couldn't do, of course, because of space constraints was conduct scholarly debates in footnotes, let alone in the body of the text. They will have to take place elsewhere.

I knew that, for all the wonderful published material, there would still be discoveries to be made in the archives. I've used the two Brecht archives,

the more established one in Berlin and also the Augsburg Brecht archive, which specialises in the young Brecht. Because of the excellent edition, I was able to target my archive searches quite sharply, foregrounding Brecht's neglected medical history. I identified lifelong health problems: carditis and Sydenham's chorea, which indicate Brecht's contraction in childhood of rheumatic fever, triggered by bacterial infection; also a renal condition, which Brecht contracted in adolescence, again involving a pronounced susceptibility to bacterial infection. The medical history forms a strand of enquiry running through my book, in conjunction with what Steve Giles has called the dramatist Brecht's pre-occupation with 'biophysical determinism', with death and with the bodily drives of the creatures of appetite and physiological impulse that, to some extent, we are. A somatic Brecht is quite an uncomfortable bed-fellow for the irreducibly socio-economic approach of official German Marxism and, for that matter, for the conventions of German literary science. I can only say that I found the exploration of an embodied Brecht an irresistible challenge. Not least following his own quite contrary, 'cerebral' promptings, he has, after all, so often been reduced to a cipher for ideas.

It was one thing to feel excited, if a little apprehensive, about the material. I felt much less comfortable about the sheer complexity of the Brecht I was beginning to discover. Many people have observed that he was a bewildering mass of contradictions but no biography has properly plumbed the issue. I never felt at all comfortable with Martin Esslin's equation of Brecht's political choices with psychological factors. I was, however, intrigued by Ronald Speirs's analysis of the young Brecht's disposition, including such detail as Brecht's own coinage for himself as 'melancholic' and his friend Caspar Neher's drawing of him as Hydratopyranthropos, the Water-Fire-Man. Both coinages suggest a highly inflammable organism in conjunction with a notional opposite, either water or black bile, lending the organism a heaviness redolent of that biophysical determinism. (Of course, we all know Albrecht Dürer's Melancholia and Julia Kristeva's Black Sun.) But there was more, much more that I didn't understand at all well when I set out, not least where many of those dazzlingly idiosyncratic, ironic inversions trademark - Brecht - were coming from and going to. The prospect of getting inside such highly dynamic, often troubling figurations was, again, irresistible.

What sort of conceptual framework did I need? My earlier work on Huchel had taught me that the modulation between empathy for the subject and critical distance, often to be found in good literary biography, can be a real help not only in creating a 'readerly' narrative form, but also in lending the

author a vantage point methodologically, from which to describe the subject's personality and achievements in a sympathetic but by no means uncritical way, drawing, too, upon such extraneous information as can help to illuminate the subject, be it from poetics or politics, economic and social history or aesthetic theory. In the interpretative process, that modulation grants the author great discretion, which must, of course, be used judiciously, while imposing a degree of constraint. In Brecht's case, adopting such a vantage point was particularly apt, since it could parallel his own evolving position on distance and empathy in artistic representation, showing due respect for Brecht's position, then, without being in thrall to it.

So that modulation became an important principle. When I started out I knew, more or less, where things would conclude on the question of Brecht and the cultural politics of the East German state, which as long as he lived treated its greatest cultural asset as a heretic. So I could devote myself to exploring the trajectory of Brecht's life and work in something like the Epic manner: uncoupling it from the narrative of the inevitable progression towards the socialist classic and considering the whole trajectory afresh. The methodological corollary was quite straightforward, at least in its initial conception. I had to go back to the beginning, reading Brecht's earliest writings with new eyes in their chronological progression, likewise the wealth of source material charting his life, beginning with the many accounts of his Augsburg contemporaries, who all knew they had a genius in their midst. As you can imagine, I was greatly interested in what I might find when exploring the pre-Marxist Brecht of his Augsburg childhood and adolescence before the First World War.

Approaching the material initially with a pragmatic blend of the bottom-up and top-down, I began by writing episodes dealing with the Augsburg years. However, as I looked to select and order the remarkably rich material, things quickly threatened to become unmanageably complicated. The tough question of criteria for inclusion and organisation of material had to be addressed. Many types of emphasis are possible in biography, not all of them particularly reputable. In literary biography one big issue stands out. The final aim must be to shed fresh light on the author's work, for the simple reason that that's why the author is important to us. And a closely related assumption underlying the biographical method is that an artistic sensibility informing the work can be known and described as something which evolves over a lifetime along with the changing emphases in the work. Like the complexity of Brecht's personality, his sheer idiosyncrasy in aesthetic matters - those ironic inversions and the instinctual need for aesthetic techniques to create distance from

objects and events - had never been investigated in a concerted way. Mapping that sensibility through his lifetime remained a central concern throughout the project, as I gathered all sorts of evidence from his own writing and that of others about him. I would say that the single most important such piece of Brecht's own writing is the diary which he wrote in 1913, which was first published in 1989 and reveals a young Brecht far removed from the macho public image which we have of him from the 1920s.

The Brechtian sensibility came to occupy a prominent position in the emerging structure of my study, informing the analysis of works and providing guidance in tracing the twists and turns of Brecht's life in art as the political artist he became. So, as I'd expected, my understanding of Brecht's artistic concerns was a key determining factor in my structure, not, as so often happens in the discussion of 20th-century German culture, key political dates such as 1918, 1933 or 1945, important as they are. At times, such dates coincide with artistic concerns, but it is the latter that take precedence.

That said, the protean artistic and sexual energies and desires informing Brecht's life and work meant that keeping a settled structure was never straightforward. Almost invariably, Brecht conducted several projects and relationships simultaneously, as if he were leading multiple lives. The young Brecht revelled in the instinctual, as opposed to the cerebral, so that the early parts of my book are in any case a little different from the life story of a more conventional intellectual. Brecht recognised in the early 1920s that for someone in his physical condition a chaotic, unstructured lifestyle like his own was actually life-threatening, and from the mid-1920s he organised almost every day of his life in a highly disciplined way around the act of writing. He wrote from early morning (6 or 7 a.m.) until lunch, discussed drafts with collaborators in the afternoon and relaxed with family and friends in the evening, before retiring by 9.30 in preparation for the coming morning's work. If that lent his everyday writing life a much-needed, robust framework, almost everything else he did and experienced still threatened to destroy it, from his avant-gardist brinkmanship, through his many relationships and on to the precarious existence of, firstly, the unrecognised young writer, then that of the stateless refugee, which he lived from 1933 until 1949, changing countries more often than his shoes, as he put it. The more complex and, indeed, forbidding the situation, the more layers of creative energy he mustered in breath-taking defiance of adversity. Perhaps my major challenge was to establish a narrative sequence that would do justice to the amazing simultaneity of Brecht's productivity in the 'dark times' of 1938-9, when he wrote *Fear and Misery of the Third Reich*, *Life of Galileo*, *Mother*

*Courage*, *The Trial of Lucullus*, *The Messingkauf Dialogues* and *Svendborg Poems*, which in turn include the great long poems 'Legend of the Origin of the Book of Tao-tê-ching on Lao-tsu's Road into Exile' and 'To those Born Later'. This list is not exhaustive.

Lending all that a narrative coherence with adequate breadth and depth required a layering of material within three tiers: a division into 5 parts, 29 chapters and 155 sub-sections. Each part describes a major artistic or existential emphasis over a particular period. Part 2, for example, covering 1917-28, is Dramatic Iconoclast. This division into parts, chapters and sub-sections, not unusual in literary biography, was designed to maintain the principal focus of attention: the life of the artist in relation to his works.

To give a flavour of what I've been saying about the centrality of sensibility, I'd like to use just one source, an unpublished letter from Brecht to his son Stefan written during US exile in the mid-1940s. Brecht reflected to Stefan that the First World War had been the seminal experience for his generation, spawning '...das thema der UNEMPFFINDLICHKEIT (unzerstörbarkeit, unverwüstlichkeit), das, als ich jung war, uns sehr beschäftigte' ['the theme of INSENSITIVITY (indestructibility, resilience) which greatly pre-occupied us when we were young'.]<sup>1</sup> He explained that he and his friends

behandelten das thema der unempfindlichkeit, kommend aus einem grossen krieg, ganz persönlich. Wie konnte man unempfindlich werden? Die schwierigkeit, nicht sogleich sichtbar, bestand darin, dass die gesellschaft, den wunsch in uns erweckend, unempfindlich zu werden, zugleich die produktivität (nicht nur auf künstlerischem gebiet) abhängig machte von der empfindlichkeit, d.h. der produktive hatte den preis der verletzbarkeit zu entrichten.

[treated the subject of insensitivity, coming out of a great war, quite personally. How could one become insensitive? The difficulty, not immediately apparent, was that society, awakening in us the wish to be insensitive, simultaneously made productivity (not only in the artistic sphere) dependent on sensitivity, i.e. the productive person had to pay the price of vulnerability.]

Only in a letter to such a close relative as his son, to whom he was offering guidance during his own difficult years, did Brecht dispense with the irony with which he habitually infused accounts of his life. Instead, he describes the predicament which he shared with a generation damaged by war, which felt it could

<sup>1</sup> Brecht's undated letter to his son is in the Bertolt Brecht Archive, reference number 2869

no longer afford sensitivity because it opened one to a dangerous vulnerability. Yet, as Brecht explained to Stefan, any strategy for productivity depended upon sensitivity. As always, Brecht was sharply aware not only of the dilemma but of the price that had to be paid.

As we know, out of that predicament in the 1920s Brecht created extraordinary works notorious for their aggressive, amoral cynicism, works which have come to define our image of the young Brecht in 'Cold Chicago', Berlin. The sensitivity and vulnerability which Brecht and his friends felt compelled to cover with a skein of insensitivity have received relatively little attention. His own evolving attitude towards the self, which, behind and sometimes beyond the irony, assumed ever more self-effacing, impersonal forms, further obscured the issue, as did the ideological prism through which critics generally viewed Brecht following his espousal of Marxism. However, as I've tried to show in initial outline, archival and published material permits the exploration of a Brechtian sensibility simultaneously sensitive and inured to sensitivity, susceptible to those extraordinary ironic turns and driven to re-define canonical western aesthetic categories in poetry and drama. For me such characteristics distinguish the work of a man who experienced life more acutely than most and happened to possess the gift to articulate that acuity of his experience.

придатною для життя є сильнішим, ніж здоровий глузд, необхідний для її порятунку.

Якщо говорити відверто, то варто додати, що ексцеси насильства та пов'язана з цим небезпека знищення джерел культури насправді не змінилися. З останніх подій варто назвати підпал унікальної колекції манускриптів Інституту Ахмеда Баби в Тімбукту на початку 2013 р. чи знесення величезних Баміанських статуй Будди в центрі Афганістану – жахливі випадки знищення світового культурного спадку.

Але не лише насильницькі режими й війни спричиняють події такого роду. Згадаймо велику пожежу в м. Наунхоф неподалік Лейпцигу. Через нез'ясовані причини 5 квітня 2013 р. там спалахнув склад Лейпцигської асоціації комісійної та оптової книготоргівлі. Близько п'яти мільйонів книг на десятках тисяч полиць згоріли. Книгознавець і видавець Марк Лемштедт називає це «найгіршою катастрофою в історії лейпцигського книгарства з часів бомбардування лейпцигського кварталу книгарів у 1943 р.». Книги видавництва Lehmsstedt належать до знищених, так само, як і цілі тиражі видавництв Mare, KOOKbooks, Antje Kunstmann, Verbrecher, ars vivendi, Seemann Henschel, Evangelische Verlagsanstalt та інших. Настає шок. Здається, важко знайти щось подібне в історії, але щодо складів на думку спадає назва книги видавництва Lehmsstedt, в якій йдеться про страшні ночі 1943 року: Лейпциг палає.

Небезпеки підстерігають всюди: після пожежі в Бібліотеці герцогині Анни Амалії в м. Ваймар, під час якої було знищено більше ніж 50.000 книг, творів мистецтва та всю колекцію музичних творів герцогині, не минуло й десяти років. А чотири роки тому приміщення міського архіву м. Кельна провалилося під землю, двоє людей загинули під завалами.

Це the worst case для архіву. І навряд чи втішає те, що частини архіву міста Кельна зберігаються задокументованими у вигляді мікрофільмів у штольні Барбари неподалік м. Фрайбург чи те, що лихо не без добра і архів Генріха Белля на момент обвалу був взятий для обробки кельнського видання книг Белля. З-під завалів потрібно було дістати майже 95 % пам'яток, третина з яких були майже знищені. І все ж це було б сенсацією. Але ми ще лише на початку шляху, тому що зараз і на десятиліття вперед документи потрібно буде реставрувати. Ця шалено складна процедура починається з холодильної шафи. Папери, мокрі від ґрунтових вод і води пожежних машин дістають і найперше висушують в замороженому стані.

Чи є наші архіви достатньо захищеними від катастроф?

Д-р Ердут ВіЦІСЛА  
Директор Архіву  
Бертольта Брехта м. Берлін  
(Німеччина)

## ЛІТЕРАТУРА В АРХІВІ – ЗАМОРОЗИТИ НА ПОТІМ?<sup>1</sup>

Чотири небезпеки чигають на того, хто покинув дім і вирушив у бездомність, щоб дотримуватися свого вчення й уставу свого ордену, знав мудрий Будда. Це точно так, як тоді, коли хтось заходить у воду, застерігав піднесений: «До чотирьох небезпек, монахи, повинен бути готовий той, хто купається: небезпека хвилі, небезпека крокодила, небезпека вирви, небезпека акули».

Небезпеки, про які далі піде мова, описані менш образно, але вони, напевно, не менш життєво-важливі для майбуття нашого мислення і почуттів, ніж небезпеки під час купання. Йдеться про чотири небезпеки, які загрожують архівам: небезпека знищення, небезпека руйнування часом, небезпека втрати і небезпека ігнорування. Крім того, йдеться також про чотири способи заморозити щось надовго. Мої роздуми стосуються насамперед двох архівів, за які я відповідаю: архів Вальтера Беньяміна та архів Бертольта Брехта, обидва належать Академії Мистецтв в Берліні.

### 1. Небезпека знищення

Близько 1949 р. Брехт друкує на друкарській машинці чотири рядки, з'являється маленький вірш, чи, швидше, фрагмент вірша:

КРІМ ЦІСІ ЗІРКИ, я думав, нічого не існує і вона

така спустіла.

Вона одна є нашим притулком і він виглядає так.

Той, хто це каже, незадовго до цього, вперше, після п'ятнадцятирічного екзилу, побачив руйни колишньої столиці імперії, після цього назвав Берлін «купою розвалин біля Потсдаму». Брехт переконався, що прагнення зробити Землю не-

<sup>1</sup> Erstdruck: Wizisla, Erdmut. *Literatur im Archiv – auf Eis gelegt?* In: *Wege zur Weltliteratur. Komparatistische Perspektiven der Editions-wissenschaft.* Hg. v. Gesa Dane, Jörg Jungmayr und Marcus Schotte. Berlin: Weidler, 2015, S. 293–304.

## 2. Небезпека руйнування часом

Мороз – чи, принаймні, низькі температури – теж необхідні для збереження архівних документів. Поряд із головною небезпекою повного знищення є також не менш деструктивна загроза. Вона відрізняється від обвалу, пожежі чи бомбардування щодо впливу та часу: йдеться про непомітну, тривалу загрозу для архівів через руйнування паперу чи кіноплівки часом.

Брехт, син власника паперової фабрики, знав про це. У вірші, написаному у 1933 р., значилося:

Якщо зникає папір,  
На якому щось написали  
Це непогано.  
Можливо, хтось це якраз читає  
І змінюється.  
Погано лише  
Якщо папір з часом руйнується.

Що б подумав Брехт, якби зміг побачити, наскільки далеко зайшов процес руйнування відгуків театральних критиків про його постановки, що зберігаються в архіві? Приблизно сто тисяч газетних публікацій про вистави можна прочитати з монітору. Але якщо нам, співробітницям і співробітникам архіву Брехта, потрібно інколи знайти якийсь оригінал для виставки, то читальний зал архіву виглядає після цього, наче після обсіпання одне-одного конфетті, тому що кожен листок розкришується з країв.

Папір із вмістом деревини, який з середини 19 століття вироблявся масово, руйнується, сторінки книг стають ламкими, а, іноді, реставраційні заходи, що були заплановані з добрими намірами, навіть погіршують ситуацію в цілому. Ацетатні та нітратні негативи кіноплівки з часом руйнуються: спочатку вони випаровують оцтову кислоту, потім зникають, немов викрадені невидимою рукою зображення, негативи стають прозорими, і, раптово, сама кіноплівка твердіє, стискається до маленьких розмірів і залишає по собі лише мерзенні рештки – таємничий, огидний процес.

Архів Бертольта Брехта готує в цей час об'ємний проект із реставрації та оцифрування всіх документів свого фонду. Це пілотний проект архівів Академії мистецтв, якій майже всім доводиться заявляти про величезну потребу в цій області. При цьому очевидно, наскільки важко знайти кошти для того, ефект чого є ледве-ледве помітним. Папір, з якого видалена кислота, не стає міцнішим, такий захід може лише уповільнити процес руйнування. Мороз – чи, принаймні, стабільні, низькі температури – відіграють в цьому також істотну роль; зберігання фондів на складах з кондиціонування повітря є альфою та омегою.

Архів Вальтера Беньяміна вже просунувся далеко вперед на шляху до збереження фондів – передусім завдяки зусиллям свого власника, Гамбурзького фонду підтримки науки та культури: архів доцифровано, і якраз проводиться остання фаза реставраційних робіт. Однак, у Беньяміна, що зумовлено його біографією, кількість матеріалів є набагато меншою, ніж у Брехта.

Такі проекти, як цей, викликають питання щодо техніки реставрації та, звичайно, щодо філософії реставрації, тому що попит знижується, кіноплівка, що залишається довгий час незмінною та на яку можна скопіювати негативи, що псується, в найближчому майбутньому не виготовлятиметься. А чи достатньо фіксувати фотографії та фільми лише на цифрових носіях? Що ж тоді знаходиться на складах в штольні Барбари у м. Фрайбург: DVD-диски, магнітофонні стрічки, жорсткі диски? І що власне стається з носіями інформації, які неможливо відтворити, бо пристрої для них більше не виготовляються? І хто сплачує шалені рахунки за електроенергію, яку використовують сервери?

Розмову про другу небезпеку потрібно на цих питаннях завершити. І з закликком: ми повинні покращити заходи зі збереження фондів, навіть якщо це навряд чи дозволить отримати якісь бонуси в очах громадськості.

## 3. Небезпека втрати

Це все зараз звучить можливо дуже схоже: спочатку знищення через насильство і катастрофи, потім повільне руйнування документів через вплив часу, а зараз: втрата. Але під цим третім і найважливішим пунктом розуміємо дещо, про що раніше не йшлося і що могло би очолити перелік усіх небезпек – а саме небезпека того, що архіви не зберігаються, не доходять до наших днів. Якщо архіви втрачено, то не доводиться навіть задумуватися про руйнування часом чи знищення.

Беньямін і Брехт надавали великого значення тому, щоб їх робота збереглася і дійшла до наступних поколінь. Я хочу для прикладу описати Вам стратегії такого збереження.

Спочатку знову йдеться про мороз – як це має місце в одному невідомому фрагменті листа Брехта. Лист адресовано Чарльзу Лотона, виконавцю ролі Галілея в п'єсі Брехта, і було написано в кінці 1947 р. в Цюриху, куди Брехт потрапив після свого від'їзду з США. Відправник говорить про нью-йоркську постановку Галілея, яку він сам більше ніколи не бачив. „Dear Charles, I really am amazed about the New York press. How firm these convictions are! In ice boxes, expertly preserved, they seem to last for centuries.“

Брехт розізлився через рецензії відгуки критиків. І тепер він глузує з того, що критики не пропускають нічого нового, що вони відхиляють театральний експеримент на основі естетичних категорій столітньої давнини, які, напевно, довічно будуть домінувати у цій сфері. Мені, проте, йдеться не лише про консервацію позицій та підходів, а й про консервацію предметів. Про те, що щось, якщо експерти його заморозять („in ice boxes, expertly preserved“), може бути збережено на довгий час. Це корелює із зауваженням, яке Брехт зробив кількома роками раніше. Він тоді сказав, що відгуки критиків про театральну постановку потрібно сприймати так серйозно, тому що вони існують і тоді, коли вже ніхто не згадуватиме про саму постановку. З ефекту конфетті ми вже знаємо, що відгуки критиків теж не зберігаються вічно, але на це поки-що не зважатимемо. Те, що Брехт каже тут про закостенілі масштаби критиків, можна трактувати також позитивно: так як і вузьколюбність, професійно законсервована, продовжує існувати, так і результати роботи також дозволяють тримати себе замороженими – до того моменту, коли вони знадобляться.

„Можливо, прийде час, коли наші роботи викопають, і вони будуть потрібні“, саме так, вважають, сказав Брехт наприкінці сорокових в розмові з Максом Фрішем. Ми бачимо Брехта завжди з перспективи світової слави, яка настала все ж лише після його смерті. Для нього проторувати шлях в життя для власної праці було метою, достовірністю хоч і не зовсім певною. Незрівнянно драматичнішою була ситуація для Вальтера Беньяміна. Він, коли йшов своєю останньою дорогою через Піренеї, мав відчайдушну надію, надію всупереч всьому здоровому глузду. «Знаєте, цей портфель для мене найголовніше» казав він Лізі Фіттко, жінці, яка допомагала йому здійснити втечу. «Рукопис мусить бути врятований. Він важливіший за мою власну персону». Завзятість Беньяміна, як відомо, була марною. Він загинув, ніхто не знав, який рукопис він ніс із собою, сумка потрапила до сховища якоїсь каталонської установи, а потім, мабуть, була переточена мишами і викинута на смітник.

Будучи митцем і мислителем із баченням, важливішим за власне життя, Беньямін намагався саме цьому запобігти. Хоча папка й не збереглася, але його архів зберігся і дійшов до наших днів, бо він хитро і неухильно за це боровся. Те ж, *mutatis mutandis* (з врахуванням певних відмінностей) стосується й Брехта.

Більш-менш незалежно один від одного Беньямін і Брехт розробили на диво схожу концепцію архіву. Чи, можливо, слід, як нещодавно запропонувала Джорджія Ленчі, краще говорити про концепцію архівації, тому що це вказує на

процес, а не на мету? Цю концепцію можна тезово розгорнути в трьох ключових пунктах: а) інтерес до процесу письма, б) документація, того що має бути збереженим для майбутнього, і с) розпорошення задля збереження цілісності спадку.

а) Інтерес до процесу письма: Беньямін і Брехт цікавилися процесом письма. Вони не були зациклені на результаті. Вони не належать до авторів, які замітають сліди своєї діяльності. Вони були в змозі побачити свою роботу й себе самих з історичної точки зору. Вони мали відчуття симультанності й зв'язності процесу письма. Позиція, з якої Беньямін і Брехт вибудували свої архіви і уможливили їх передачу, безпосередньо вводить обох в письменницьке самопізнання.

б) Документація того, що має бути збереженим для майбутнього: Беньямін і Брехт задокументували появу своїх текстів. Вони, як перші архіваріуси своїх робіт, побудували архіви ще за свого життя. Обоє підготували копії своїх рукописів, що було для першої половини минулого століття, швидше, не типовим заходом. На думку спадає твір Беньяміна «Витвір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності» (1936 р.). В той же час, коли з'явився текст, Беньямін попросив сфотографувати сотні сторінок своїх нотатків про прогулянки паризькими пасажами. Десять років по тому Брехт експериментував з Рут Берлау в Нью-Йорку, аж доки вони не знайшли оптимальні точки зйомки. Фотокопії такого роду одночасно забезпечують збереження роботи, транспортабельність паперів і – враховуючи можливість майбутніх змін рукопису після репродукції – документацію певного стану роботи.

с) Розпорошення для збереження цілісності спадку: Беньямін накопичував запаси рукописів, нотатників і анотованих авторських екземплярів друкованих видань у друзів, які жили на далекій відстані один від одного і, таким чином, закладав основу для архівів перед вигнанням. Під час екзилу йому було болісно дізнатися, що він сам більше не може забезпечувати збереження свого архіву. В квітні 1937 р. він висловив подяку своєму другові з Єрусалиму Гершому Шолому за «нагляд», який той частково надавав зібранню праць Беньяміна, і продовжив: «Тривожне передчуття каже мені, що сьогодні, мабуть, лише наші об'єднані архіви могли б представити їх повне зібрання».

Брехт також став обережнішим після екзилу. Через декілька тижнів після заворушень 17 червня 1953 р. він просить свого друга молодості Ганса Отто Мюнстерера надіслати фотокопії ранніх робіт бібліографа Вальтеру Нубелю, який жив у США. Брехт пояснював своє прохання тим, що, за його словами, Нубель володіє «майже повним зібранням моїх робіт, тоді як у їх уже

довгий час не маю», він також додав:

При швидкому розвитку нашої фізики з орієнтацією на засоби знищення, можливо, й непогано мати в різних куточках Землі те чи інше, що коштувало зусиль.

Ця позиція є парадоксальною: те, що має бути збереженим для майбутнього, розпорошується задля збереження цілісності й навіть задля порятунку. Практика збирання мистецьких артефактів не нова. Вирішально новим у Беняміна й Брехта є зумовлене подіями того часу відпускання їх у вільне плавання.

Але не варто уявляти собі все це аж занадто серйозно. Усвідомлення того, що твір не втрачає своєї чинності й після смерті автора, може також виражатися у цілком іронічній формі:

«Ти знову вважатимеш, що цей лист дуже короткий», пише Бенямін в кінці 1931 р. Шолему. Якраз в той час він опублікував в Франкфуртській газеті серію листів історичних персоналій, котрої стосується його гра з нащадками: «[А] ле ти ще якось побачиш, наскільки тонким в руках співробітника Франкфуртської газети, який працюватиме там через 100 років і друкуватиме наше листування для № 999 серії листів, виявиться томик твоїх листів і наскільки товстим – моїх».

Подібний жарт можна знайти й у творчому спадку Брехта. В адресній книзі 1933 р. на сторінці із записами на літеру К знаходиться телефонний номер Альфреда Керра. Важко стримати свій подив: «Відомий критик Керр? Та це ж особистий ворог Брехта! Обоє не могли терпіти один одного». Однак Брехт не сам зробив запис, і він хотів, щоб майбутні покоління дізналися про це. Тому він додає до запису стрілку, дописує, що цей запис був внесений журналістом, з яким він товаришував, і в дужках додає «примітка для керівників спадку!» Двозначне послання до майбутніх поколінь, не до нащадків у широкому сенсі відомого віршу, написаного в часи екзилью, а більш конкретно: до людей, які колись турбуватимуться про його папери, розшифровуватимуть і редагуватимуть їх, тобто до тих самих – за словами Вольфа Бірмана – «старанних із архіву Брехта».

Значення архівів для сприйняття обох наших авторів навряд чи може бути переоцінене. Після смерті Беняміна й Брехта до друку було підготовано більше творів, взятих з архіву, ніж за їх життя. І в цьому аспекті архіви мають для історії рецепції творчості значення, подібне до видавництва. Петер Зуркамп особисто обговорював з Брехтом видання його п'єс, після яких мали з'явитися також вірші й теоретичні праці. Все, що відбувалося після смерті Брехта, завдячує вправності Гелени Вайгель, і цього б не можливо

було уявити без архіву, який вона заснувала. Зуркамп й у випадку з Беняміном теж презентував читачській аудиторії твори, коли творчий спадок вже був, хоча архіву як установи ще не існувало. Завдяки старанням Гретель Адорно і Теодора В. Адорно, а згодом і Рольфа Тідермана архів починає свою роботу і надає у користування твори у такій кількості, яка ставить усе нові завдання для поколінь читачок і читачів, дослідників і дослідниць по всьому світу.

#### 4 Небезпека ігнорування

Розгляньмо ще раз ці різні види «холоду і заморожування на потім», щоб зможти зазирнути у вічі останній небезпеці. У нас був порятунок у випадку катастрофи, клімат-контроль в „ice boxes“ як захід для продовження тривалості існування і заморожування на потім як спосіб перемістити або активно відкласти на майбутнє – все це у сенсі висловлювання, зверненого до Макса Фріша («Можливо прийде час...»). Відомо, що відвідини архіву часто людині дарують щось таке, чого вона зовсім й не шукала. Розповідь про такий досвід, обернена на жарт, міститься в реченні з фрагменту брехтівського Фатцера: «Накопичений досвід можна застосувати в іншому місці, а не там де його було знайдено». Архіваріуси закладають свої фонди таким чином, що вони є доступними також для дослідників, інтерес яких ще тільки має проявитися згодом.

Повністю неприйнятною для архівів була б практика, яка відповідає традиційному значенню виразу: «заморозити на потім» як-то переносити на потім, відкласти, тобто розглядати як другорядне. Це було б своєрідне заціпеніння, тоді архів можна було б вважати мертвим. Небезпека ігнорування є, безперечно, делікатнішою, ніж ті, про які йшлося до цього, але дія її, напевно, не менш руйнівна.

Архіви залежні від життя, комунікації та креативності їхніх співробітниць і співробітників, а також їхніх відвідувачів. Байдужість взагалі не годиться. За словами Беняміна, вона є в'ялістю серця, зневіра, смертний гріх, у Данте – п'ятий з головних гріхів. В тезах Беняміна Про поняття історії читаємо, в'ялість серця втрачає надію «оволодіти справжньою історичною картиною, яка швидко може промайнути». Архів повинен налаштуватися на цей спалах актуальності. Сучасність мислення є необхідною. А ще життєвість: серія листів Беняміна в Франкфуртській газеті – як він наголошував – «повинна була послужити не філологічному марнославству, і не сумнівному потягу до освіти, а живій передачі для майбутніх поколінь».

Для архівів, про які йде мова, небезпека неповаги не є гострою. Архіви Беняміна й Брех-

та не можуть нарікати на кількість відвідувачів. Але небезпека є латентною, якщо дослідники прикриваються припущенням, що все, мабуть, було вже сказано, і задовольняються використанням усе нових інтерпретацій та методів, навіть не поглянувши на те, що ж автори робили насправді. Дослідження може ніби заколисати твір, але воно також може на нього влягтися і розчавити живу передачу для майбутніх поколінь.

Архіви – це лабораторії, місця для експериментів, правок і відкриттів. Для репрезентативного вони не годяться. Вони живуть з напруження між реєстратурою та креативністю, між порядком й азартом першовідкривача. Мистецтво, яке гідне цього імені, ухиляється від схоплювання, що розділяє на рубрики, воно не підлягає цілком реєстрації. Та все ж його артефакти мусять бути підписані та внесені в бази даних, каталоги й списки.

Варто повернутися до джерел, які загострюють сприйняття процесів роботи над творами й пробуджують усвідомлення того, що друковане видання не є чимось завершеним, а тільки лише тим, що нам було запропоновано. Якщо вірити тому, що відбувається навколо, то інтерес до архівів зростає. Можливо, ми навіть стоїмо на порозі “archival turn”. Літературознавству як дисципліні, напевно, немає за що хвилюватися, якщо воно не випускає з уваги основи літературної й мистецької роботи.

Вальтер Бенямін вважав буття колекціонера діалектично натягнутим між полюсами безпорядку й порядку. В своєму есе, опублікованому в 1931 р. «Я розпаковую свою бібліотеку» він висловив занепокоєння тим, що для типу колекціонерів, до якого він і сам належав, наступає темрява. І потім він цитує відомого викладача Гумбольдтського університету: «Але, як каже Гегель, лише з настанням темряви розпочинає сова Мінерви свій політ. Лише у згасанні досягається колекціонер».

Так можна сказати й про архіваріусів, бібліотекарів в момент, коли реальність, здавалось би, прощається з аналогами і погрожує перетворитися на цифрову. Але якраз тут здорова здатність не піддаватися змінам здається найважливішою вимогою часу. Оскільки те, що вони роблять, є роботою, яка була розпочата вчора, і виконується для завтрашнього дня. Архіви, у яких на фаховому рівні підтримується належний клімат-контроль, надають прихисток артефактам мислення, мистецтва, поезії, мудрості. Вони рятують документи життя, що минуло, але про яке необхідно згадувати задля життя нинішнього. І таким чином вони встановлюють зв'язок із минулим та з людьми, чий творчий спадок ми повинні оберігати.

Взагалі-то Гегель говорить не про темряву. Його сова Мінерви – його сич як символ розуму та мудрості – з'являється лише із «настанням сутінок». І в цьому не потрібно бачити визнання поразки. Все ж про сову Мінерви говориться, що вона летить. І не тільки це: вона розпочинає свій політ.

Тож все має лише починатися.

*З німецької переклала Юлія Тимошук.*

# БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

*Колектив редакторів висловлює свою щиру подяку спадкоємцям Бертольта Брехта, видавництву Зуркамп (Німеччина) та журналу «Sinn und Form» за безкоштовний дозвіл на публікацію українського перекладу цього тексту.*

*Die Herausgeber richten ihren herzlichen Dank an Bertolt Brechts Erben, Suhrkamp-Verlag und die Zeitschrift „Sinn und Form“ für die kostenlose Genehmigung für die Veröffentlichung der ukrainischen Übersetzung des folgenden Textes*

*Д-р Ермут ВіЦИСЛА,  
Директор Архіву Бертольта Брехта  
м. Берлін (Німеччина)*

## Я, БЕРТОЛЬД БРЕХТ, ВІК: 20 РОКІВ<sup>1</sup>

### Попередня заувага

Навряд чи хтось знає, що для Бертольта Брехта, чиєю коронною темою вважається «безособистісне», очевидно, не було особливих труднощів із розповідями від першої особи. Понад сотня його віршів розпочинається зі слова «я». Якщо відкинути тексти, в яких говорить служниця, бог щастя, горобець, власник грамофона чи Катаріна в шпиталі, тобто слова персонажів, то все одно залишається багато таких, де за ліричним Я можна вважати особистість Бертольта Брехта, тим більше що їм час від часу вписується його ім'я. Найвідоміший такий зразок, який розпочинається з рядка: «Я, Бертольд Брехт, із чорнолісся» («Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern»), було написано 26 квітня 1922 року, пізніше у зміненому вигляді включено до складу збірки «Домашні проповіді Бертольта Брехта», і він вже в назві робить працює на популяризацію марки: «Про бідного Б. Б.». Невже і це просто вірш з рольовим образом?

Цей текст, який тут друкується вперше, належить до періоду появи напередодні канонічного вірша з «Домашніх проповідей» і все ж таки має бути прочитаний повністю самостійно. До-

нині було відомо лише про два інші вірші з ліричним образом «Я, Бертольд Брехт» на початку. Один з'явився приблизно в 1938 р., а ще один у Великому Франкфуртському і Берлінському критичному повному виданні датовано 1952–1953 рр. Цей вірш, який тепер став відомим, напевно, є першою спробою такого початку. У ньому важко не помітити вплив традицій Франсуа Війона. Ці чотири стовпчики без назв Брехт записав олівцем на аркуш паперу А4, складений вдвоє і наполовину чистий. Тут ми маємо справу не з остаточним варіантом, а з першою спробою. В багатьох місцях Брехт понадписував зверху літери і слова, і не всі виправлення зроблені так, щоб став зрозумілим новий зміст. Архів придбав рукопис у Клауса Фелькера, який отримав його на початку 1950-х рр. від Брехтівського друга юності Георга Пфанцельта, від того самого Орге з «Домашніх проповідей» і адресата посвяти до «Ваала». Приємне поповнення потрапило до Архіву у зручний момент як для брехтознавства, так і для самого архіву, адже база даних архіву, разом з якою став доступним онлайн також перелік архівних матеріалів, підготовлений Гертою Рамтун, і всі дані про пізніші придбання архіву, дозволяє через комбінування різних опцій пошуку знаходити те, на що раніше вдавалося натрапити лише особливим щасливцям або старанним дослідникам.

Вірш, напевно, було написано у 1918 р. Немає жодних причин не погодитися з правдивістю вказаного там віку, що вказує на час написання. Весною 1918 р. Брехт відкрив для себе творчість Франсуа Війона. У листі до Каспара Неєра на початку або в середині березня він заявляє: «Я хочу написати п'єсу про Франсуа Війона, який був вбивцею, вуличним грабіжником і автором балад у Бретані XV століття». Під свіжими враженнями від знайомства з творами Війона у цей час з'являється «Балада про Франсуа Війона», якій також знайшлося місце в збірці «Домашні проповіді». Юний Брехт бачить себе у якості людини поза законом, його вірш «Я, Бертольд Брехт, вік: 20 років» – це оміряна автобіографія. Хоча він і не був «дитиною бідняків», як у його баладі сказано про французького барда. Брехт – про це він говорить у поезії «Вигнанець, бо було за що» із збірки «Свендборзькі вірші» – «віріс як син / можливої сім'ї», що проглядається у нашому вірші в формулюванні «я, що був звик заможно жити». Тут бачимо спробу закутатися в плащ попередника, випробувати його життєве кредо й наслідувати стиль поведінки. Для того, щоб поскаржитись, що

так вміло робив старший товариш по перу, – «свій заповіт, / в якому він лайно дарує всім, кого лиш знав», читаємо в «Сонеті до Нового видання творів Франсуа Війона» – поету, народженому пізніше, здається, потрібно спочатку зібратися з силами. Він не всмоктав протест із молоком матері. Ліричне Я нашої версії вірша визнає, що він «в житті ще майже не страждав / а радше прагнули мені всі догодити». Слова «та все ж» в кінці першого стовпчика позначають розрив зі своїм походженням. Одне з виправлень показує, як Брехт сам це осмислював: він пересунув рядок «я, той, що звик заможно жити» у минуле і надписав зверху «був». Той час, коли «мені прагнули догодити» слід було розуміти як такий, що вже давно і безповоротно минув, на що вказує також вибір слів. Якщо на початку четвертого стовпчика спочатку було: «Тож впишу...», то Брехт змінив це на «Тож вриму...» – а саме листа зі скаргою небу (дослівно повітр'ю) «у пику». Звучання і стиль «Тригрошової опери» вчувається вже в цих рядках.

Від Війона Брехт перейняв також вільне ставлення до називання у вірші свого віку й імені. І тут він грає з різними варіантами: Ойген Бертольд, Берт або ж і Бертольд, як і у свідоцтві про народження, як ім'я батька, яке він отримав разом із способом написання. Батьки, друзі під час прогулянок вздовж Леху і дівчата на Плерері – народному гулянні – кликали його Ойгеном, про що нині практично не згадують. На швабському діалекті це звучить так, як ім'я пана, якому він присвятив в екзилі «Балладу про пана Айгіна». Як «Берт Брехт» він почав підписувати свої твори десь з 1917 р., хоча й не тільки так. Шифр Б. Б. вперше з'являється у вірші «Сентиментальні спогади перед викарбуванням написом» близько 1922р.: «Ось ці слова. О Боже, як хочеться, щоб прочитали / У мене на могилі: «Тут спочиває / Б. Б. ВІДВЕРТИЙ. ДІЛОВИЙ. І ЗЛИЙ. / Тоді внизу, напевно, спати буде добре». А також у назві великої проєкції власного Я з додатку до «Домашніх проповідей» «Про бідного Б. Б.», у великій *vita fictiva*. Вірш «Я Бертольд Брехт, вік: 20 років» завершується двокрапкою. Це вступне слово до лише зданого листа зі скаргою. Далі могли б йти двадцять стовпчиків. Або шістдесят. То чи не маємо ми справу з фрагментом? Швидше, зі своєрідним очуженням. Заявляючи принагідно про свій намір, ліричне Я приковує всю увагу до лакуни. Подібним чином Брехт інтерпретував падіння Ікара на картині Брейгеля: «нікчемність цього легендарного випадку (того, хто впав, ще треба пошукати)». Відсутнє те, що є суттєвим. Те, що приховане, по-особливому привертає до себе увагу і збуджує фантазію. Попередня репліка, проте, викликає певні здогадки; вона самовпевнена, різка, потужна і неприглажена, навіть у римах і у віршовому

розмірі. Нібито беззахисна вона приховує більше, ніж відкриває, і все ж це досить агресивний анонс. Тут бачимо бажання кинути виклик усьому світові. Він стає у бойову стійку, навіть якщо не сприймає це все аж так серйозно. Він удає, що має життєвий досвід («доки погляд не затьмарив, за горло не схопив мене ще вік»). Рядок за рядком формує ідентичність через відторгнення і проведення розмежувань.

Це сконструйований голос поета, який говорить від першої особи і створює свій літературний автопортрет. Проект, що опирався на апорію, які вбачав Брехт. З одного боку, оскільки слід було змінити весь світ, то не важливою була окрема людина і її ім'я. А з іншого, він боявся забуття й запитував у себе і у друзів, а що ж залишиться? «Чому / Звучатиме моє ім'я?», – хоче знати поет в екзилі. Уводячи ім'я до складу ліричного тексту, вірш «Я Бертольд Брехт, вік: 20 років» працює над тим, щоб й у прийдешні часи його не забували.

У Свендборзькому екзилі поет згадав колишній вірш. Він записав чотири перші рядки, цього разу друкарською машинкою, розділивши кольоровою стрічкою, і розмістив їх під написаним червоним заголовком «Зізнання». Брехт актуалізував вік до «40 років» і використав написання імені «Бертольд Брехт», яке вже давно стало канонічним. А ще у цьому варіанті відрізняється лише третій рядок, він звучить менш емоційно: «Темні очі і волосся». В останній переробці цього вірша вік не вказано.

Загальний настрій дозволяє припустити, що ця версія з'явилася, швидше, влітку 1953 р., ніж через рік. Цього разу Брехт взяв для тексту назву фрагменту з екзилу: «Я, Бертольд Брехт, син із можливої родини / Так чую цього літа, як час летить / Гортаю совість по сторінці / Й роблю таке ось зізнання».

А куди ж поділося бажання поскаржитися? Можливо, Брехт почувався схоже на Матінку Кураж перед наметом ротмістра, де вона, заспівавши «Пісню про Велику капітуляцію», сама спускає все на гальмах, бо і її лють зникла занадто швидко? Про що міг би зізнатися автор цих рядків? Про зізнання йдеться так само мало, як і про скаргу у попередній версії. Але ми можемо знайти відповіді без особливих зусиль у інших текстах автора.

*З німецької переклала Аліна Лінісівіцька*

<sup>1</sup> Erstdruck: Wizisla, Erdmut: „Ich Berthold Brecht, alt: 20 Jahre. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. Hrsg. Von der Akademie der Künste. - 68. Jahr / 2016 / 4. Heft. – S. 477-480..

## Bertolt Brecht

1  
 Ich, Berthold Brecht, alt: 20 Jahre  
 geboren zu Augsburg am Lech  
 mit schwachen Augen, braunem Haare  
 von Kind an eher scheu als frech,  
 ich, der ich Wohlleben gewohnt war,  
 noch beinah nichts vom Leben litt  
 eh'r wie ein rohes Ei geschont war  
 beschwere mich dennoch hiemit.

2  
 Es hat nicht Sinn, sich drob zu giften  
 wenn einer, weil er muß, halt schiff't.  
 Ich bitt um eure Unterschriften,  
 doch vorher um die Überschrift.  
 Und da wir also keine noch keine eine fanden  
 beschwer ich mich sogleich alsdann  
 daß keine Fachinstanz vorhanden  
 vor der man sich beschweren kann.

3  
 Ein armer Teufel, umgetrieben,  
 Sohn armer Eltern in Paris  
 hat in die Luft hinein geschrieben  
 voll Kühnheit und der Erde Armutslied voll Bitternis.  
 Vor nunmehr 5 × 100 Jahren –  
 Er wurde bald drauf eingescharrt.  
 Doch hat man nie davon erfahren  
 was aus der Bittschrift jemals ward!

4  
 So schreib schlag ich denn, vor mir das Alter  
 den Blick trübt und den Hals umschlingt  
 bescheiden lehrt und mich in kalter  
 Erde sehr leicht zum Frieden zwingt  
 ohne besondere Adresse  
 nicht demutsvoll und nicht verkniff't  
 der Luft von neuem in die Fresse  
 die folgende Beschwerdeschrift.

## Бертольт Брехт

1  
 Я, Бертольд Брехт, вік: 20 років  
 у Авґсбурзі на річці Лех зростав  
 зір слабкий, темнеє волосся  
 всіх змалку слухавсь і лиш зрідка пустував,  
 я, що був звик заможнo жити,  
 в житті ще майже не страждав,  
 а радше прагнули мені всі догодити,  
 та все ж цю скаргу написав.

2  
 Немає сенсу особливо нарікати,  
 якщо комусь припекло так посцять.  
 Я прошу вас тут підписати,  
 але спочатку це комусь адресувать.  
 Оскільки шапки ми все ще не зробили  
 то я одразу скажитись побіг  
 що жодної інстанції ще не створили  
 де б я поскаржитися зміг.

3  
 Нещасний пес, без буди, і без хати,  
 Син із родини бідних парижан  
 був змушений у небо написати  
 пісню наповнену сміливістю й усіх земних страждань.  
 5 раз по сотні років тому –  
 Він згодом вже на вік замовк.  
 Але не стало жодному відомо  
 чи був з того прохання толк!

4  
 Тож впишу-вріжу, доки погляд не замулив,  
 за горло не схопив мене ще вік  
 й, засипавши землею, не примусив,  
 до мирного життя не приволік,  
 не адресуючи це жоднім чоловіку,  
 не трясучись немов осики лист,  
 я небу ще раз прямо в пику  
 із скаргою уріжу лист.

# БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ

*Prof., Dr., Dr. h. c. Jürgen HILLESHEIM  
Leiter der Brecht-Forschungsstätte Augsburg  
(Deutschland)*

## ONOMATOLOGISCHES. ZUR BEDEUTUNG VON EIGENNAMEN IM WERK BERTOLT BRECHTS

„Was Herrn Brecht persönlich betraf, so sah er ganz ähnlich aus wie Josephus [sein Papagei], denn ebenso hart und krumm bog seine Nase sich auf den schwarz und grau melierten Schnurrbart hinab wie der Schnabel des Papageis. Das schlimmste aber, das eigentlich Entsetzliche an ihm bestand darin, daß er nervös und selbst den Qualen nicht gewachsen war, die zuzufügen sein Amt ihn zwang [...] Schon der Name dieses Mannes gemahnte gräßlich an jenes Geräusch, das im Kiefer entsteht, wenn mit Ziehen, Drehen und heben die Wurzeln eines Zahnes herausgebrochen werden.“

Was zunächst irritiert, klärt sich im Fortgang dieses Zitats: gemeint ist natürlich nicht „unser Herr Bertolt Brecht“, sondern eine literarische Figur, jener fast schon berühmte Zahnarzt aus Thomas Manns Buddenbrooks, der die Qualen, die er Thomas und Hanno Buddenbrook zufügen muss, selbst als kaum weniger peinigend empfindet. Nun leitet sich der Name „Brecht“ vom Germanischen ab und bedeutet „der Strahlende“. Vielleicht hat die lebenslange Abneigung, die „unser Herr Brecht“ Thomas Mann entgegenbrachte, ihren Ursprung in einer Buddenbrook-Lektüre und dieser assoziativen Verbindung seines Namens mit dem „gewalttätigen“ Verb „brechen“. Diese Theorie ist durchaus neu, aber natürlich nicht ganz ernst gemeint.

Wie dem auch gewesen sein mag: Selbst vielleicht empfindlich, war Bertolt Brecht keineswegs zimperlich, wenn es darum ging, durch literarische Namensgebungen nicht nur Anspielungen zu kreieren, sondern gar ganze Bedeutungsebenen herzustellen. Sie sind wesentlicher Bestandteil seiner früh ausgeprägten Ästhetik der Materialverwertung.

Diese bestimmte Brechts Schaffen sein ganzes Leben und entwickelte sich bereits in der Augsburger Zeit. In ihr nämlich ließ er in künstlerischer Hinsicht schon jeglichen Idealismus hinter sich. Er erkannte früh: Das Kunstwerk verdankt sich nicht gleichsam

metaphysischer Inspiration, sondern ist Produkt eines letztlich handwerklichen Schaffensprozesses. In dieser Hinsicht Thomas Mann keineswegs unähnlich, erkannte er das Dilemma der Moderne darin, dass quasi alle künstlerischen Themen und Mittel bereits verbraucht seien. So bleibe dem Schriftsteller also nur, die Tradition, die Literatur als eine Art von „Steinbruch“ zu benutzen, ihr, aber auch seinem eigenen Augsburger Umfeld, „Material“, Inspirationen verschiedenster Art zu entnehmen, aus diesen ein neues Kunstprodukt des bewusst Unorganischen zu schaffen, und diese Ästhetik nach außen hin erkennbar zu lassen. Das Kunstwerk ist somit also „künstlich“, kalkuliert, gerechnet, zusammengesetzt aus einer Vielzahl von Einzelteilen, und die Qualität des Autors misst sich an der Vielschichtigkeit und Virtuosität dieses Zusammensetzens. Die Rezeptur dafür lieferte Friedrich Nietzsche mit seiner kulturkritischen Schrift *Der Fall Wagner*; nur dass Brecht, ebenso wie Thomas Mann, diese umwertete und sich die Kritik des Philosophen als Anleitung, Rezeptur moderner Kunstwerke zu eigen machte.

Das Vielschichtige, aber auch Ambivalente, Disparate des Werkes Brechts resultiert daraus, und dies ist auch vom Blickwinkel seiner literarischen „Namengebungen“ leicht nachvollziehbar zu machen. Vorgeführt werden soll dies an nur wenigen Beispielen, nämlich anhand des frühen Dramas *Baal*, der berühmten Legende vom toten Soldaten im Kontext mit dem Drama *Trommeln der Nacht*.

Wer ist Baal, jener so lasterhafte, frauenverschlingende und dennoch so poetisch veranlagte Protagonist des ersten größeren Dramas Brechts? Er ist ein Vagabundendichter und hat Eigenschaften diverser literarischer Vorbilder Brechts, von Frank Wedekind bis hin zu den Franzosen François Villon, Arthur Rimbaud und Paul Verlaine. Da Brecht bewusst in deren Spuren wandelte bzw. er sich zumindest selbst vorübergehend den Habitus eines Vagabundendichters zulegte, trägt Baal auch autobiografische Züge. Schon hier also verdeutlicht sich, was mit „Materialverwertung“ gemeint ist: Der junge Autor amalgamiert verschiedene Bezüge und nimmt sich selbst dabei als „Quelle“ nicht aus; auch nicht sein Augsburger Umfeld.

Das erweist auch der Name des Protagonisten. Seit jeher gilt Baal als Abbild der gleichnamigen heidnischen Gottheit aus dem Alten Testament. Er ist das Sinnbild polytheistischer Lasterhaftigkeit, im Gegensatz zum jüdischen Monotheismus und seiner

Gottheit Jahwe. Baal als Protagonist oder Name war zur Entstehungszeit dieses Dramas Brechts allerdings auch schon ein fester und häufig bedienter Topos des Expressionismus, gegen den Brecht mit seinem Theaterstück regelrecht anschreiben wollte. Werken wie Georg Heyms Gedicht *Der Gott der Stadt*, der explizit Baal heißt, Paul Zechs Erzählung *Das Baalsopfer*, dessen Novellensammlung *Der schwarze Baal* und Andreas Thoms Roman *Ambros Maria Baal* setzte Brecht diesen Entwurf seines Baal entgegen. Das heißt, Brecht schließt mit der Benennung seines Protagonisten zunächst scheinbar an die expressionistische Tradition an, um sie dann durch seinen Gegenentwurf zu desavouieren.

Baals Ambivalenz ist jedoch damit noch nicht vollends ausgeleuchtet. Es fehlt noch eine sehr gegenständliche Dimension. Es gab nämlich zur Entstehungszeit des Dramas in Augsburg tatsächlich einen Mann namens Baal, den Brecht aus den Kneipen der Altstadt kannte. Brecht selbst verwies erst im Jahr seines Todes, 1956, auf dieses „historische“ Vorbild des Baal: Ein „Lyriker Joseph Baal aus Pfersee“ nämlich habe den Protagonisten von einst beeinflusst. Das aber glaubte die Forschung Brecht lange nicht.

Tatsächlich lebte in Pfersee ein Baal, in der heutigen Metzstraße 11, der allerdings mit Vornamen nicht Joseph, sondern Johann hieß. Diese Modifizierung ist allerdings eine für Brecht typische Distanzierung im Authentischen, wenn nicht gar „Verfremdung“. Das macht er auch bei den historischen Mördern Josef Apfelböck und Otto Klein, über die Brecht Gedichte schrieb und die er dort Jakob Apfelböck und Joseph Klein nennt. Johann Baal aus Pfersee also war ein heruntergekommener und trunksüchtiger „Dichter“, der keine Berufsausbildung hatte, gelegentlich als Bürstenmacher arbeitete, ein vagabundierendes Leben führte, in Kneipen, wo Brecht ihn kennenlernte, randalierte, dort aber auch gelegentlich eigene Lyrik vortrug, die nie veröffentlicht wurde. Baal wurde enterbt; nach dem Tode seines Vaters endete er in einer Irrenanstalt in Bruckberg, wo sich seine Spur verliert.

Offenkundig ist die Ähnlichkeit zwischen gedichteter Figur und realem Menschen: Dass auch Brechts Protagonist nicht nur eigene Gedichte, auch in Kneipen, zum Besten gibt, sondern auch säuft – „versoffenes Genie“ wird er genannt – und sich schlecht auführt und Schlägereien provoziert, sind eindeutige Entsprechungen. Auch psychisch steht Brechts Baal in konventionell-bürgerlicher Sichtweise ständig auf der Kippe. Man muss sich also die Frage stellen, wer denn nun eigentlich bei Brechts Stück titelgebend war: die alttestamentliche Gottheit oder dieselbe durch die Brille ihrer expressionistischen Wiederentdeckung oder vielleicht doch eher der Pferseer dichtende Psychopath, der von Brecht eine knappe halbe Stunde Fußwegs entfernt gelebt hatte, bevor man ihn in die Psychiatrie schaffte? Das ist wohl nicht zu ent-

scheiden. Deutlich aber wird, dass diese offensichtlichen Parallelen zwischen Gottheit und Augsburger Dichter für den jungen Autor derart herausfordernd waren, dass er sie literarisch geradezu „verwerten“ musste. Klar wird: Die durch das Alte Testament und den wirklichen Baal vorgegebenen Deutungsmuster sind eng verbunden und virtuos ineinander und übereinander geschoben. Hinzu kommt, dass es auch deutliche Entsprechungen zwischen jenem Johann Baal und den Vagabunden-Dichtern Villon, Rimbaud und Verlaine gibt. Das macht die Konstellation von Quellen und Vorbildern noch wesentlich komplexer. Erstmals erschafft der junge Brecht hier einen ästhetischen Schwebezustand des Sowohls und als Auch, dem der Leser seines Werkes noch vielfach begegnen wird.

Das zweite Beispiel, die wohl 1918 entstandene Legende vom toten Soldaten, ist nicht weniger prägnant. Das Gedicht, in dem ein gefallener und bereits beerdigter Soldat ausgegraben, als wieder „kriegsverwendungsfähig“ erklärt und abermals an die Front geschickt wird, obwohl er bereits den „Heldentod“ starb, ist eine schonungslose Analyse des wilhelminischen Kriegswahns und war in der Weimarer Republik fester Bestandteil einer Vielzahl von Kabarettprogrammen. Mit der Legende stellte Brecht die Weichen für seine spätere Emigration und Ausbürgerung, die 1935 vom Reichsinnenministerium unter anderem mit diesem Gedicht begründet wurde. So zählt es nicht nur zur besten, sondern auch zur folgenreichsten Lyrik des 20. Jahrhunderts.

Die allgemeine Kritik an der deutschen Kriegslüsterheit ist jedoch nur ein Aspekt des Gedichts. Abermals handelt es sich um ein komplexes Gebilde mehrerer Interpretationsebenen, und abermals verschafft ein von Brecht vergebener Eigenname hier den Zugang. Die Legende ist auch in das Drama *Trommeln in der Nacht* integriert, und gleich in dessen erster Fassung widmet es Brecht dem „Gedächtnis des Infanteristen Christian Grumbeis“. Diese Zueignung übernahm Brecht in leicht veränderter Form auch in der Taschen- bzw. Hauspostille aus den Jahren 1926 bzw. 1927, in die er die Legende vom toten Soldaten aufnahm. Dieser Grumbeis sei in Aichach, in der Nähe Augsburgs, geboren und in Karasin in Südrusland gefallen. Das ist fiktiv, eine falsche Fährte, das von Brecht angegebene Geburtsdatum des Christian Grumbeis allerdings, der 11. April 1897, stellt eine Verbindung zu Brechts persönlichem Augsburger Umfeld her, denn es handelt sich exakt um das Geburtsdatum seines Freundes Caspar Neher, des späteren berühmten Bühnenbildners, mit dem Brecht fast bis zu seinem Lebensende zusammenarbeiten sollte.

So wird über einen Namen überraschend deutlich: Der Anstoß der Legende vom toten Soldaten war keineswegs das allgemeine Kriegsleid, das den jungen Autor zunehmend beschäftigt hätte, sondern das

sehr konkrete Schicksal seines Freundes. Neher war der einzige aus Brechts engerem Freundeskreis, der, nach freiwilliger Meldung, fast bis zur deutschen Kapitulation Kriegsdienst leistete. Insgesamt war er an nicht weniger als 32 Kampfeinsätzen beteiligt. Brecht schrieb ihm an die Front eine Reihe von Briefen, in denen er Neher immer wieder auffordert, sich dieser existenziellen Gefahr, so gut es geht, zu entziehen.

Das für die Legende vom toten Soldaten markante und entscheidende Ereignis ist am 14. April 1917 zu verzeichnen: Während der Doppelschlacht Aisne-Champagne wurde Caspar Neher verschüttet und erlitt dabei Verletzungen und einen Schock. Er kam ins Lazarett, erhielt Genesungsurlaub, musste allerdings schon im August 1917 wieder zurück zur Front. Versucht man nun, diese Vorgänge in Bildern und Kategorien brechtscher Lyrik zu beschreiben, kommt man zu folgendem Ergebnis: Neher starb zwar nicht den „Heldentod“, er entging ihm aber nur äußerst knapp. Er war verschüttet, also im Sinne des Wortes „beerdigt“. Er hatte also bereits ein „Soldatengrab“, über das Brecht schon Anfang 1916 gedichtet hatte. Das, was er damals als Fiktion entwarf, dass einer seiner Freunde im Krieg fällt und beerdigt wird, wurde nun fast zur bitteren Realität. Dann jedoch wurde Neher wieder ausgegraben, von den Repräsentanten der Politik und Gesellschaft körperlich und psychisch wieder soweit „instand gesetzt“, bis er deren und offenbar auch seiner eigenen Ansicht nach wieder „kriegsverwendungsfähig“ war, um ein weiteres Mal an die Front zu marschieren. Und dies trotz des traumatisierenden Erlebnisses der Verschüttung und der damit verbundenen anhaltenden, mentalen Schädigung. Als „defekter Soldat“ reihte Neher sich also wieder ein in jenen „verzweifelt-komischen, ausgespülten Haufen von Männern, die die Beine von sich strecken“, wie Brecht seinem Freund am 18. Dezember 1917 an die Front schreibt.

Damit steht fest, dass Brecht mit der Legende vom toten Soldaten in erster Linie und zunächst einmal das Schicksal Neher's besingt. Die über das Geburtsdatum hinausgehenden Parallelen zwischen Realität und Gedicht sind derart frappierend, dass kein Zweifel bestehen kann: Der Legende liegt eine genuin „Augsburger Schicht“ zugrunde, die ihren Ursprung in der Beziehung zwischen Brecht und Neher hat und auf dem „Material“ basiert, das Neher's Unglück bereitstellte. Das Gedicht dient dazu, dem Freund in literarischer Form mitzuteilen, was sich wie ein roter Faden durch die Briefe an die Front zieht: Er soll sich aus dem absurden Geschehen nach Möglichkeit heraushalten und eben nicht mehr die „Beine von sich strecken“, „vom Arsch schmeißen“, sondern das tun, was seinen speziellen Bedürfnissen und Wünschen entspricht. Und dies möglichst ohne Rücksicht auf vermeintlich moralische und patriotische Verpflichtungen. Die Legende ist in ihrem Ur-

sprung eine – freilich sehr ernste – Parodie auf das Schicksal Neher's, der gleichzeitig „Gegenstand“ wie auch erster Adressat des Gedichtes ist: Er soll sich im „toten Soldaten“ wiedererkennen, sich das Verrückte und gleichzeitig Bedrohliche seiner Situation vor Augen führen und alles dafür tun, nicht den endgültigen „Heldentod“ zu sterben, dem mit Gewissheit keine zweite „Auferstehung“ folgen würde. Die Legende ist also ein Appell in künstlerischer Form, gewidmet Neher an der Front. Brecht will seinen Freund wiederhaben, mit dem er in dieser Zeit wie mit keinem anderen zusammenarbeiten konnte, den er anspornte, von dessen Talent er aber auch profitieren konnte.

Der bisher ausschließlich wahrgenommene, sehr konkrete Bezug zur deutschen Kriegspolitik bildet eine zweite Ebene des Gedichtes, die über jene „Augsburger Schicht“ hinaus-, eindeutig jedoch auch von ihr ausgeht. Brecht dichtet den konkreten „kleinen“, ihn aber unmittelbar betreffenden Fall weiter in die „große“ Politik und gelangt hier zu einer ihre Wirkung nicht verfehlenden Gesellschaftsanalyse, wie nicht zuletzt ihre Folgen bestätigten. Ihm kommt dabei der Zufall entgegen, dass Neher's individuelles Unglück mit der gegen Ende des Krieges weit verbreiteten Formulierung „Man gräbt schon die Toten aus für den Kriegsdienst“ durchaus Übereinstimmungen aufzuweisen hat. Diese beiden Ebenen der Geschichte Neher's und der Kritik am Kriegswahn werden zwar zu einer hochartifizialen Einheit, deren Schlüssel der Name „Christian Grumbeis“ ist; sie können jedoch auch unabhängig voneinander gelesen und verstanden werden. Für den Augsburger Kreis um Brecht, dem ersten „Sitz im Leben“ der Legende vom toten Soldaten, war das Gedicht in erster Linie eine Parodie auf Neher, die drohte, zu dessen Abgesang zu werden. Für den Außenstehenden, „Nicht-Eingeweihten“ war es ein Musterbeispiel provokanter wie genialer literarischer Gesellschaftskritik. Und dies konnte es auch sein, wie die Rezeptionsgeschichte der Legende zeigt, selbst wenn die biografischen Bezüge nicht nachvollzogen wurden.

Eine dritte Ebene allerdings lässt sich nur realisieren, wenn die Verbindungen zum Schicksal Neher's erkannt werden. Brecht stellt zwar die wilhelminisch-bürgerliche Gesellschaft bloß, er „gibt es dem Preußentum, wie niemand zuvor“, so Tucholskys Worte. Aber eigentlich interessiert ihn der Krieg gar nicht, was auch in einem zweiten Gedicht dieser Zeit deutlich wird, das er dem Kriegseinsatz des Freundes widmet. Auch in Von einem Maler gilt die Sorge nur Neher. „Wichtig ist, daß der Freund nicht den allgemeinen Untergang teilen muß; [...] Entsprechend handelt auch das Gedicht nicht von Deutschland, seinem Untergang, sondern von der Rettung des Freundes.“ Folgerichtig prangert Brecht in der Legende vom toten Soldaten die Gesellschaft an, die für die gefährliche Situation verantwortlich ist, in der Neher sich

befindet – und das ist nun einmal die wilhelminische. Eigentlich geht es ihm aber dabei, wie auch die Briefe an Neher zeigen, allgemein um Machtstrukturen, um Vereinnahmungsversuche, denen sich der Einzelne nach Möglichkeit erwehren soll, um nicht unter die Räder zu geraten. Brecht betreibt keine „linke“ Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, weshalb die Legende auch nicht über sich hinausweist, auf später Kommendes. Weder im Gedicht, noch in den Briefen ist von einer Alternative zum Bestehenden auch nur andeutungsweise die Rede. Brecht hätte keineswegs mehr Verständnis für die missliche Situation des Freundes, wenn dieser von einer anderen politischen Macht vereinnahmt worden wäre und sein Leben auf dem Spiel stünde. In erster Linie geht es ihm um die Autonomie des Einzelnen, um das Primat des Individuums, nicht um die Kritik an einem bestimmten gesellschaftlichen System.

Schließlich lässt sich noch eine vierte Ebene ausmachen, die sich, von jenem Christian Grumbeis ausgehend, erschließen lässt: Durch den Bezug zu Grumbeis und Neher erlangt die Kritik am Christentum eine komplexere Bedeutung; es geht nicht mehr um einen „Seitenhieb“ auf die Religion, sondern der Kern der christlichen Heilsbotschaft, Leiden, Sterben und Auferstehung Jesu Christi, werden ad absurdum geführt. Jener Christian Grumbeis nämlich starb seinen „Heldentod“ in der Karwoche, womit Neher, der übrigens kurz nach Ostern, also in enger zeitlicher Nähe zur Passionszeit, verschüttet wurde, mit Jesus gleichgesetzt wird. Damit konstruiert Brecht eine Jesus-Imitatio, die Neher vollziehen muss – nicht jedoch aus christlichem Opfermut, sondern aufgrund der gegebenen politischen Verhältnisse. Wie so oft setzt Brecht fiktives oder religiös überhöhtes Leid dem realen, erfahrbaren entgegen. Die wahre, weil in Wirklichkeit sich vollziehende Passion erleidet Neher und mit ihm eine Unzahl von Frontsoldaten. Er ist das Opferlamm, nicht Jesus, der ihm in seiner Bedrohung nicht beizustehen vermag, weil er nicht existiert. In konkreter Not erweist sich die Heilsbotschaft als unwirksam, der Mensch ist sich selbst überlassen. Und die christliche Verheißung wird angesichts realen Leides zur „Mär“, zur „Legende“. Sie entbehrt nicht nur jeglicher Wahrheit, sondern dient der Verführung, sein Leben gering zu achten, willig an die Front zu eilen und auf eine metaphysische „Wiederkehr“, also Auferstehung, zu bauen. Die christliche Verheißung degeneriert zum Instrument gesellschaftlicher Macht – in ihrer heilsgeschichtlichen Wirkungslosigkeit nur noch für den Dichter von Nutzen, um in Form von Parodie auf die Verhältnisse zu deuten, die das verantworten, was im Krieg geschieht.

Aufgrund des Zusammenhangs zwischen Caspar Neher's Schicksal und der Legende vom toten Soldaten, die einzig über den fiktiven Namen Christian Grumbeis zu erschließen ist, drängt sich die Frage

nach der Funktion dieses Gedichtes in Trommeln in der Nacht geradezu auf. Dass seine Bedeutung nur groß sein kann, zeigt sich, unabhängig von Neher, alleine dadurch, dass es nicht nur im vierten Akt zur Gitarre vorgetragen wird, sondern auch im Erstdruck dem Anhang des Stückes komplett beigegeben ist, obwohl hier, im Vergleich zur sog. „Augsburger Fassung“, die direkten Bezüge und Anklänge an Brecht's Heimatstadt und sein Umfeld weitestgehend getilgt sind.

Es ist naheliegend, dass durch den Vortrag der Legende, die Brecht in Trommeln in der Nacht übrigens Moritat vom toten Soldaten nennt, Kragler und jener „tote Soldat“ zueinander in Beziehung gesetzt werden:

Im „toten Soldaten“ erkennen wir Kragler wieder. Wie der Soldat dem Grabe entsteigt, um seine Geliebte zu holen, so kehrt Kragler aus Afrika zurück, um mit Anna Hochzeit zu halten. Besonders auffällig wird die Entsprechung zwischen dem toten Soldaten und Kragler dadurch, daß dieser als „Gespenst“ bezeichnet wird.

Dem ist ohne Einschränkung zuzustimmen. Kragler ist mit dem „toten Soldaten“ geradezu zu identifizieren. Und mehr noch: Trommeln in der Nacht erweist sich bei genauem Hinsehen als die vor anderer Kulisse in Szene gesetzte und weitergedachte Legende vom toten Soldaten.

Damit sind wir wieder beim Namen Christian Grumbeis. Denn dieser erklärt sich selbst nicht durch die Legende, sondern durch Trommeln in der Nacht, womit der Kreis zwischen Neher, dem „toten Soldaten“ und Kragler endgültig geschlossen scheint. „Mir ist der Steiß mit Grundeis gegangen“ sagt Kragler bezüglich seiner Zeit im Krieg und stellt damit eine außerordentlich große phonetische Übereinstimmung mit „Grumbeis“ her. Die Redensart „Ihm geht der Arsch auf Grundeis“ für „panische Angst haben“ ist allseits bekannt. Indem Brecht „Grundeis“ in „Grumbeis“ ändert, bringt er möglicherweise aber noch eine weitere Redensart ins Spiel: „ins Gras beißen“ für „elendiglich sterben, verrecken“ – das Schicksal vieler Frontsoldaten. Grumbeis wäre demnach der, der „in den Grund (im Sinne von „Boden, Erde“) biss - Kragler hatte nicht umsonst „Dreck im Hals“.

Der Vorname „Christian“ schließlich stellt durch die Verbindung mit „Christus“ abermals den Bezug zur Ebene der Religionskritik und -satire her. Denn nicht ohne Grund starb Grumbeis nach Brecht's Angaben in der Karwoche. Christian Grumbeis ist demnach – im Gegensatz zu Jesus Christus – das in Aktualität und Realität leidende, begrabene und wieder auferstandene Opferlamm, dem zunächst im Krieg „der Arsch auf Grundeis“ ging, bis es – beinahe buchstäblich – „ins Gras“, „in den Grund biss“. Daher ist es nur folgerichtig, dass Kragler's Schicksal, seine Geschichte, von einem „besoffenen Menschen“ ex-

plizit als „Evangelium“ betrachtet wird, als Offenbarung, aus der man mehr über die unerbittliche Realität lernen kann, als aus der christlichen „frohen Botschaft“. Denn diese macht lediglich die „Verführer“ froh, nicht jedoch die dulddenden Opfer. Und auch die Redensart „mit Grundeis gehen“ wird in Trommeln in der Nacht zum sich wiederholenden Motiv, was seine Bedeutung hervorhebt:

Man darf nicht kleinlich sein, wenn ein Mensch mit Grundeis geht. [...] Was sagen Sie? Grundeis? Wo steht denn das? Ich sage Ihnen: Es wird etwas brüllen wie ein Stier in den Zeitungen, vor es Tag wird, und das wird der sein, der mit Grundeis geht.

Nicht nur Kragler selbst bezieht diese Formulierung auf sein Schicksal. In biblisch und gar prophetisch anmutenden Formulierungen spricht auch Babusch, eine Nebenfigur, von ihm als von demjenigen, „der mit Grundeis geht“, der im Krieg litt und jetzt die Entscheidung zu treffen haben wird, ob dieses Leiden unaufhörlich weitergeht.

Bleibt noch die Frage, warum denn dieses menschliche Kunstprodukt „toter Soldat/Neher/Grumbeis“ in Trommeln in der Nacht nun gerade Andreas Kragler heißt. Das hat sicherlich mit der Tendenz zur Verschleierung der realen Ebene zu tun. Über die Darstellung und Kritik von Neher's Schicksal und Verhalten hinaus wollte Brecht ja zu Allgemeinem gelangen. Sonst hätte er seinen Protagonisten ja gleich Neher nennen können, was nicht gerade einfallsreich gewesen wäre und die gesamte Konstruktion jenes Christian Grumbeis überflüssig gemacht hätte. Außerdem handelt es sich ja nach wie vor, bei allen Anlehnungen an die Realität, um ein Theaterstück, um Fiktion. Ist der Name Kragler also nur ein Fantasieprodukt, ein rein zufälliger Allerweltsname wie Müller und Meier, um zu abstrahieren, zunächst einmal von Neher abzulenken?

Weit gefehlt! Es handelt sich um einen Augsburger Namen, durchaus wohl mit Bedacht ausgewählt. Brecht brauchte einerseits einen Namen, um vom Neher-Bezug ein wenig wegzukommen, andererseits sollte er auch nicht allzu beliebig sein, eine gewisse Beziehung zur Personenkonstellation von Trommeln in der Nacht haben, was der Komplexität des Stückes nur zugute kommen würde. Ein Blick in das Adressbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920 (Redaktionsschluss: 1. Oktober 1919) hilft da weiter: Da gibt es einen Josef Kragler, der ausgewiesen ist als „kriegsinvalidler Malermeister“, somit als jemand, der, wie Neher und Andreas Kragler, im Krieg gelitten hatte und versehrt heimkehrte.

Es gibt keinerlei Informationen, die darauf hindeuten, dass Brecht jenen Josef Kragler gekannt hatte. Über diese offenkundige Parallele zu Neher und Andreas Kragler legen dies aber zwei weitere Aspekte zumindest nahe. Zum einen das Gedicht Von einem Maler, das Brechts Sorge um den an der Front kämpf-

fenden Neher zum Ausdruck bringt. Die – zumindest assoziative – Verbindung: Brecht sieht den Freund als Maler, und ein solcher war auch Josef Kragler, wenn auch nicht im künstlerischen Bereich. Zum anderen dessen Adresse: Er wohnte in der Branderstraße. Diese ist von der Brechtschen Wohnung in der Bleichstraße zwar etwa fünfzehn, vom Realgymnasium jedoch nur fünf Gehminuten – und vom Plärrer, den Brecht häufig besuchte, nur einige Schritte entfernt. Dies alles macht sehr wahrscheinlich, dass Brecht Josef Kragler wenn auch vielleicht nicht gekannt, so doch zumindest von seinem Schicksal gehört und sich den Namen für seinen Protagonisten zu eigen gemacht hat.

Selbst die Metamorphose von Josef zu Andreas lässt sich erklären: Wie Neher und Grumbeis opferte sich Kragler im Krieg, erlitt die Passion, wäre fast den Opfertod gestorben. Ähnlich wie Jesus Christus. Im Falle des Grumbeis stellt Brecht diesen Bezug eindeutig durch den Vornamen Christian her. Dieses Motiv nimmt Brecht mit Kragler wieder auf, indem er ihn Andreas nennt. In der christlichen Mythologie, mit der Brecht sich bestens auskannte, ist Andreas ein Apostel Jesu, der Bruder des Simon Petrus. Er erlitt für seinen Glauben das Martyrium, indem er, wie Jesus, am Kreuz starb. Auch er ist also einer, der den Opfertod starb, wie beinahe auch Kragler.

Damit keine Missverständnisse entstehen: Maßgebend für die Handlung des Stückes ist das nicht; sie ist durch Neher's Verschüttung und „Wiederauferstehung“ motiviert. Aber symptomatisch für Brechts Arbeitsweise scheint dies dennoch. Denn nicht einmal einen beliebigen Namen, den er gerade braucht, erfindet er, sondern er greift auch hier offensichtlich auf die christliche Tradition und authentisches „Material“ aus seinem Umfeld zurück, das zufällig Entsprechungen aufzuweisen hat. Damit wird das Stück noch „dichter“ und substanzieller.

Weitere Beispiele belegen Brechts markante Affinität für Namen, die der Schlüssel sind für Bedeutungsebenen früher Gedichte. Von der Kindesmörderin Marie Farrar (1922) ist hier ebenso zu nennen wie die Ballade vom Liebestod (1921) – beides sind Gedichte, die Brecht gleichfalls in die Hauspostille aufnehmen sollte.

„Brechts Namen“ sollten ihren Verweisungscharakter und ihre Bedeutungsvielfalt auch später behalten, als konstituierendes Element seiner Ästhetik der Materialverwertung. In zunehmendem Maße sollten sie aber auch der Abstrahierung dienen. Das bekannteste Beispiel ist vielleicht „Herr Keuner“: Die erste der berühmten Geschichten vom Herrn Keuner entstand 1926; es sollten insgesamt 87 werden. Walter Benjamin leitete den Eigennamen „Keuner“ ab von der griechischen Wurzel „koinos – das Allgemeine, alle Betreffende, allen Gehörende“. Phonetisch entspricht „Keuner“ aber auch eher dem Gegenteil:

„Koiner“, bis heute im Augsburger bzw. schwäbischen Dialekt eine Bezeichnung für „keiner“, also „niemand“ und wäre damit Brechts sehr eigener, ins Gegenteil gekehrter „Jedermann“, sein „Mann ohne Eigenschaften“, der ausschließlich als weiser und denkender Kommentator beispielhafter Lebenssituationen in Erscheinung tritt. Auch hier ist es wie im Fall Baals: Die beiden verschiedenen Ableitungen widersprechen weniger einander als dass sie sich ergänzen und damit eine ästhetisch reizvolle Ambivalenz herstellen.

Keuner ist ein Weiser, ein Lehrer und als einen solchen wusste sich auch Brecht selbst über Namen oder dessen Gegenteil, der Namensverweigerung, selbst zu stilisieren. Als „Augsburger“ gibt er sich selbst in der dritten Person in seinem großen theatertheoretischen Dialog Der Messingkauf, der zwischen 1939 und 1955 entstand, aus. Wer glaubt, dass das lediglich ein Hinweis auf seine Herkunft ist, fehlt weit, und keiner seiner Dialogpartner stellt in diesem Werk die Frage, wer denn damit gemeint sei. Allen ist er bekannt als große Theaterautorität; und dies schon längst – so der Eindruck, der vermittelt wird. „Augsburger“ ist ein „Label“, ein Markenzeichen, das für sich spricht. Es erübrigt sich, Brecht noch beim Namen zu nennen; so, wie jeder weiß, dass der „Nazarener“ Jesus ist. Leopold I., Fürst von Anhalt-Dessau, ist in diesem Sinne der „Dessauer“. Ein weiteres Beispiel, das direkt in die Thematik des Messingkaufs führt, der ja eine Theorie in Weiterentwicklung und Abgrenzung zum aristotelischen Theater vorzuführen beabsichtigt, ist Aristoteles selbst. Er stammt aus Stagira bzw. Stageira auf der Chalkidike, man nennt ihn auch den „Stagiriten“. Also nicht nur, dass Brecht sich einer prominenten „Ahnenreihe“ versichert; indem er sich in diese Tradition stellt, macht er auch – in hegelianischem Sinne – das Stationenhafte, Sich Weiterentwickelnde der Theatergeschichte deutlich. Aristoteles erscheint als erster großer Theoretiker des Theaters, vor seinem zeitlichen Hintergrund sind seine Thesen zu begreifen und nach wie vor wertvoll. Der „Augsburger“ nun, sich mit Aristoteles so auf gleiche Augenhöhe bringend, markiert mit seiner Theorie ein späteres Stadium, wenn nicht gar einen Gipfelpunkt der Theatergeschichte und versieht diese, so der Anspruch, mit seinem Namen. Dies aber erreicht er nun raffinierterweise nicht mit der Verleihung seines Namens, sondern durch dessen bewusste Vermeidung und Überhöhung.

Mit Brechts Eigenprädicat „Augsburger“ schließt sich der Kreis. Auch wenn es mehr als das ist, deutet es zurück auf Augsburg, auf jene Baals und Kraglers, mit denen das kreative Experimentieren auf diesem Felde begann. Er sollte es verinnerlichen und beibehalten, und sein Werk wäre um Wesentliches ärmer, gäbe es „Brechts Namen“ nicht.

Проф. Юрген ГІЛЕСГАЙМ  
Директор Брехтівського  
науково-дослідного центру  
м.Аугсбург (Німеччина)

## ОНОМАСТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ЗНАЧЕННЯ ВЛАСНИХ ІМЕН У ТВОРЧОСТІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

«Що ж до особи пана Брехта, то він був дуже схожий на Йозефуса: його кістлявий ніс нависав над чорними з сивиною вусами таким же гачком, як і дзьоб папуги. Але найгірше, найстрашніше було те, що він, нервовий з природи, сам мучився від того болю, якого, через свій фох, мусив завдавати іншим. [...] Уже саме прізвище цього чоловіка жахливо нагадувало тріск щелепи, з якої витягають, викручують, виламують коріння зуба».<sup>1</sup>

Те, що спочатку бентежить, пояснюється у продовженні цієї цитати: звичайно, мають на увазі не «нашого пана Бертольта Брехта», а літературного героя, того вже майже відомого зубного лікаря з *Будденброків* Томаса Мана, який сам переживає не менш болісно ті страждання, які змушений завдати Томасу і Ганнові Будденброку. Що ж, ім'я «Брехт» походить з давньогерманської і означає «Сяючий». Неприязнь, яку відчував «наш пан Брехт» протягом всього життя до Томаса Мана, бере свій початок з читання *Будденброків* і асоціативного поєднання свого імені з «грубим» дієсловом «ламати». Ця теорія повністю нова, але, звичайно ж, висловлена не зовсім серйозно.

Як би там не було: можливо, сам Бертольт Брехт був вразливий, але він в жодному разі не церемонився, коли йшлося про те, щоб завдяки іменам літературних героїв створювати не лише натяки, а цілі сфери значень. Вони є важливим елементом його яскраво вираженої естетики використання матеріалу.

Ця естетика визначила творчість Брехта і розвивалася ще в аугсбурзький період. Власне тоді він відмовився з художньої точки зору від будь-якого прагнення до ідеалу. Він рано усвідомив: художній твір не зобов'язаний так званому метафізичному натхненню, а, врешті-решт, є продуктом ремісничого процесу творення. У цьому

<sup>1</sup> Манн Т. Будденброки. Роман / Пер. з нім. Свгена Поповича. – Київ: «Дніпро», 1973. – С. 407.

відношенні Томас Манн аж ніяк не є оригінальним, він побачив дилему модернізму в тому, що нібито усі художні теми і засоби вичерпані. Таким чином, письменнику залишається лише використовувати традицію, літературу як своєрідну каменоломню, а також запозичувати зі свого власного аугсбурзького оточення «матеріал» і натхнення найрізноманітніших видів, створювати мистецький продукт з добре відомих неорганічних складових і зберегти цю естетику доступною для стороннього ока. Отже, художній твір є «штучним», калькованим, незважаючи на те, що він складається з великої кількості окремих частин, тому якість автора залежить від майстерності поєднання багатсюжетності. Цю рецептуру запропонував Фрідріх Ніцше в своїй культурно-критичній праці *Казус Вагнер*; тільки от Брехт, так само як і Томас Манн, змінив її призначення і привласнив критику філософа у вигляді інструкції, рецептури сучасних творів мистецтва.<sup>2</sup>

Багатсюжетність, але й також амбівалентність, розірваність творів Брехта впливає з цього, і це можна легко зрозуміти, поглянувши на те, як він «давав імена» своїм літературним персонажам. Продемонструємо це лише на декількох прикладах, а саме на основі ранньої драми *Ваал*, відомої *Легенди про мертвого солдата* у контексті з драмою *Барабани вночі*.

Хто ж такий *Ваал*? Цей розбещений пожирач жінок, з великими поетичними здібностями, який є протагоністом першої значної драми Брехта? Він поет-вагант і має якості різних літературних вірців Брехта, починаючи від Франка Ведекінда до французьких поетів Франсуа Війона, Артюра Рембо і Поля Верлена. Оскільки Брехт свідомо їх наслідував або, принаймні, він сам на певний час вдавав з себе поета-ваганта, Ваал має, також, автобіографічний характер. Отже, тут стає ясно, що розуміють під «використанням матеріалу»: Молодий автор об'єднує різні змісти творів і також не відмовляється від самого себе в якості «джерела»; і в тому числі від свого аугсбурзького оточення.

Про це свідчить також ім'я головного героя. З давніх-давен Ваал вважався зображенням однойменного язичницького божества зі Старого Заповіту. Він є символом політеїстичної розбещеності, всупереч єврейському монотеїзму і Богові Ягве.<sup>3</sup> Ваал у якості головного героя був, насправді, ще до появи цієї драми Брехта і це ім'я вважалось невід'ємним і часто вживаним топомом

<sup>2</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Hillesheim, Jürgen: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 145-160.

<sup>3</sup> Vgl. Joost, Jörg-Wilhelm/Müller, Klaus-Detlef/Voges Michael: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985, S. 95.

експресіонізму, проти якого Брехт хотів написати свою п'єсу. Таким творам, як наприклад, вірш Георга Гайма *Бог міста*, який називається експліцитно *Ваал*, повість Пауля Цеха *Baalsopfer*, що входить до збірки оповідань *Чорний Ваал* і роман Андреаса Тома *Амбросій Марія Ваал*, цим творам Брехт протиставляв свій проект Ваала.<sup>1</sup> Тобто, Брехт, здавалось би, спочатку приєднується до традицій експресіонізму, даючи таке ім'я своєму протагоністові, щоб потім викрити їх приховану сутність через свій контрпроект.

Проте амбівалентність Ваала не висвітлена в повному обсязі. Не вистачає ще об'єктивної оцінки. Під час написання драми в Аугсбурзі, насправді, жив один чоловік на ім'я Ваал, якого Брехт знав із кнайп Старого міста. Сам Брехт вказав у рік його смерті, 1956, на цей «історичний» зразок Ваала: А саме «поет Йозеф Ваал з Пферзеє» вплинув на протагоністів з попередніх творів. Але тут науковці довгий час не вірили Брехтові.<sup>2</sup>

Дійсно Ваал жив у Пферзеє, на сьогоднішній день це Метцштрассе 11, який, проте, звався не Йозеф, а Йоганн. Проте, ця модифікація є типовим для Брехта дистанціюванням в межах автентичного, якщо не «ефектом очуження». Так чинить він, також, із колишніми вбивцями Йозефом Апфельбеком і Отто Кляйном, про яких Брехт написав вірші і називає їх там Якобом Апфельбеком і Йозефом Кляйном. Отож, Йоганн Ваал із Пферзеє був бідним поетом і до того ж п'яницею без професійної освіти, який іноді виготовляв щітки, вів розгульний спосіб життя, зокрема в кнайпах, де Брехт з ним і познайомився, буянив, іноді також читав там власну поезію, яку ніколи не опубліковував. Ваал був позбавлений спадщини; після смерті свого батька, він помер в психіатричній лікарні в Брукберзі, де його сліди губляться.

Очевидно, існує схожість між зображеною фігурою і реальною людиною: головний герой Брехта не тільки виступає зі своїми власними віршами в кнайпах, але й пиячить – його називають «спитий геній»<sup>3</sup> – погано себе поводить і провокує бійки<sup>4</sup>, це все є унікальними відповідниками. Також із загальноприйнятої буржуазної точки зору брехтівський Ваал знаходиться в психічно-складному становищі. Тому слід поставити питання про те, хто це був насправді, тому що тепер ім'я відіграє вирішальну роль у п'єсі Брехта:

<sup>1</sup> Vgl. Joost, Jörg-Wilhelm/Müller, Klaus-Detlef/Voges Michael: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München 1985, S. 95.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA) 1, S. 510f.

<sup>3</sup> Vgl. ebd. 11, S. 321.

<sup>4</sup> Ebd. 1, S. 26.

божество Старого Заповіту чи його відкриття заново з боку експресіоністів або ж все таки, радше, психопат-поет з Пферзеє, що жив від Брехта за якихось півгодини ходьби пішки, перш ніж його було доставлено в психіатричну лікарню? Тут, напевно, неможливо прийняти остаточного рішення. Однак, слід зазначити, що ці очевидні паралелі між божеством і аугсбурзьким поетом були настільки цікавими для молодого автора, що він прямо-таки мусив їх «використати». Стає зрозуміло, що зразки для потракування цього образу під впливом Старого Заповіту, й враховуючи існування справжнього Ваала, тісно пов'язані і майстерно поєднані одне в одному і один понад іншим. Крім того, існують також значні спільні риси між цим Йоганом Ваалем і поетами-вагантами Війоном, Рембо та Верленом. Це ще більш ускладнює ситуацію з джерелами і моделями. Спочатку молодий Брехт створює тут естетично нестійке положення «Як, так І», яке ще часто зустрічатиметься читачеві в його творах.

Другим прикладом може бути *Легенда про мертвого солдата*, яка була написана у 1918 році і є не менш значимою. Вірш, в якому йдеться про розкопану могилу вбитого і вже похованого солдата, який «придатний до військової служби» і знову відправляється на фронт, хоча він уже помер «героїчною смертю», це свідчить про нещадний результат приховування війни кайзерівської доби і цей вірш був невід'ємною частиною різних програм кабаре у Веймарській республіці. Разом із написанням цієї легенди Брехт встановив передумови для майбутньої еміграції і позбавлення громадянства, яке, поряд з іншим, було обгрунтоване Міністерством внутрішніх справ Рейху в 1935 році по силанням на цей вірш. Таким чином, вірш зараховують не лише до найкращих, але й найфатальніших поезій ХХ століття.

Проте загальна критика німецької войовничості є лише одним із аспектів вірша. Знову ж таки йдеться про комплексну структуру, яка складається з декількох рівнів інтерпретації, де Брехт знову отримує доступ до власних імен. *Легенда* поєднана з драмою *Барабани вночі* і її першу реалізацію Брехт присвячує «пам'яті піхотинця Крістіана Грумбайса».<sup>5</sup> Цю посвяту Брехт переробив в дещо іншу форму в *Кишенькових* або ж *«Домашніх проповідях»* 1926 або ж 1927 року, до яких він включив *Легенду про мертвого солдата*. Цей Грумбайс народився в місті Айхах, поблизу Аугсбурга і загинув в Каразині на півдні Росії. Видумана Брехтом дата народження Крістіана Грумбайса, 11 квітня 1897 року,<sup>6</sup> встановлює зв'язок з аугсбурзьким оточенням Брехта, адже мова йде про точну дату народження його друга Каспара

<sup>5</sup> Ebd., S. 232.

<sup>6</sup> Ebd. 1, S. 26.

Неєра, пізніше відомого театрального художника, якому судилося пропрацювати з Брехтом майже до самої смерті.

Таким чином, стає все більш зрозумілим походження імені: Поштовхом до написання *Легенди про мертвого солдата* було в жодному разі не страждання, спричинене війною, яким нібито все більше переймався молодий автор, а цілком реальна доля його друга. Неєр був єдиний з кола друзів Брехта, хто, за добровільною згодою, проходив військову службу майже до капітуляції Німеччини у Першій світовій війні. В цілому, він брав участь не менше ніж в 32 боях. Брехт писав йому на фронт декілька листів, в яких він завжди закликає Неєра ухилитися, по можливості, від цієї існуючої загрози.<sup>1</sup>

Визначна і вирішальна подія для *Легенди про мертвого солдата* трапилася 14 квітня 1917 року: під час подвійної битви при Єні-Шампань Каспар Неєр був поранений, присипаний землею і при цьому мучився від поранень і шоку. Він потрапив до лазарету, отримав оздоровчу відпустку, проте, вже в серпні 1917 року був змушений повернутися на фронт.<sup>2</sup> Якщо спробувати описати ці події в образах і категоріях лірики Брехта, то дійдемо такого висновку: Хоча Неєр не помер «героїчною смертю», він заледве її уникнув. Він був людьми присипаний землею, тобто у певному сенсі «похований». Тобто він побував у солдатській могилі, про яку Брехт написав ще на початку 1916 року. Те, що він раніше вгадав, що один з його друзів загинув на війні і був похований, стало тепер, майже гіркою реальністю. Але тоді Неєра відкопали, фізично і психічно, певною мірою, його «відремонтували» представники політики й суспільства, щоб він знову був придатний до військової служби і пішов на фронт, незважаючи на отриманий травматичний досвід і пов'язаний з ним тривалий моральні травми. Будучи «дефектним солдатом», Неєр приєднався знову до так званого «відчайдушно-комічного, начищеного натовпу чоловіків, які крокують й викидують ноги далеко вперед»,<sup>3</sup> як Брехт написав своєму другу на фронт 18 грудня 1917 року.

Поряд з цим було встановлено, що Брехт в *Легенді про мертвого солдата*, насамперед оспівує долю Неєра. Паралелі між реальністю і віршем настільки приголомшливі, що тут не може бути ніяких сумнівів: В основу легенди покладено природній «аугсбурзький прошарок», який є добре помітним у стосунках між Брехтом і Неєром

<sup>1</sup> Ebd., S. 24-26.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Högel, Max: Caspar Neher 1897-1962. In: Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben. Weihenhorn 1973, S. 397-467, hier S. 405.

<sup>3</sup> Vgl. z.B. ebd. 28, S. 60.

та базується на «матеріалі» нещастя Неєра. Вірш служить для того, щоб повідомити другові в літературній формі те ж саме, що є постійною темою в його листах на фронт: він повинен триматися, по можливості, подалі від абсурдних подій і більше просто не «ноги крокувати, викидуючи ноги далеко вперед», «виходити зі скрутного становища»,<sup>4</sup> а натомість робити те, що відповідає його особливим потребам і бажанням. І це стало можливим урахування при відмові від нібито моральних і патріотичних зобов'язань. Легенда за своїм походженням – звичайно дуже серйозна – пародія на долю Неєра, який одночасно є героєм, а також першим читачем вірша: він повинен впізнати себе в «мертвому солдаті», побачивши зображення божівільних й одночасно небезпечних сторін своєї ситуації, і зробити все можливе, щоб остаточно не померти «героєм» і не йти з упевненістю до другого «воскресіння». Отже, легенда – це звертання в художній формі до Неєра, який знаходиться на фронті. Брехт хоче повернути свого друга, з яким він у цей час міг би працювати разом краще, ніж з ким-небудь іншим, якого він надихав, але з таланту якого він, також, хотів мати зиск.

До цього часу лише спостережливе, конкретне ставлення до німецької військової політики є іншою тематикою вірша, яка однозначно виходить за межі того «аугсбурзького прошарку». Брехт складає конкретний «маленький» вірш, який безпосередньо присвячений певній події у «великій» політиці і влучно дає аналіз суспільства, який згодом був підтверджений наслідками. Йому допомагає при цьому випадок, коли індивідуальне нещастя Неєра, який хотів, щоб закінчилась війна було пов'язане із широко поширеною фразою «Вже будуть мерців викопувати, щоб було кому воювати», це все неодмінно вказує на взаємозв'язок. Ці дві лінії, історія Неєра і критика приховування війни, утворюють мистецьку єдність, ключовим момент якої є ім'я «Крістіан Грумбайс». Тим не менш, ці аспекти також можуть бути прочитані і зрозумілі незалежно один від одного. Для аугсбурзького кола читачів Брехта, важливе місце в житті займає *Легенда про мертвого солдата*, вірш був в першу чергу пародією на Неєра, яка ледве не стала для нього останньою піснею. Для сторонніх, тобто для «непосвячених», це був ідеальний приклад провокаційної і дотепно-літературної соціальної критики. І це може бути зображено, як історія рецепції легенди, навіть без розуміння біографічних даних.

Третій рівень може бути реалізований лише за умови, коли буде виявлено зв'язок з долею Неєра. Хоча Брехт викриває кайзерівсько-буржуазне суспільство, проте за словами Тухоль-

<sup>4</sup> Ebd. 11, S. 113.

ського<sup>1</sup> він надавав «пруському духу, як ніхто інший». Але, насправді, його не цікавить війна, що добре помітно в другому вірші цього часу, який присвячений участі його друга у війні. Також у вірші під назвою *Vid одного художника*<sup>2</sup> високо цінується лише турбота про Неєра. «Важливо, що другові не доведеться розділяти загальну тугу; [...] Таким чином, йдеться у вірші не про Німеччину, її падіння, а про порятунок друга».<sup>3</sup> Відповідно Брехт в *Легенді про мертвого солдата* викриває суспільство, яке несе відповідальність за небезпечну ситуацію, в якій знаходиться Неєр – і насамперед кайзерівське суспільство. Насправді він робить це, щоб показати в листах до Неєра структуру влади, її спроби захвату опити кожного, від яких індивід, по можливості, мусить захищатися, щоб не опинитися під її колесами. Брехт не проводить «ліву» критику буржуазного суспільства, чого через що легенда, зображуючи майбутнє, не виходить за межі. Ні у вірші, ні в листах не йдеться про альтернативу для існування мови натяків. Брехт не більше погодився б із подібним важким становищем друга, якщо це було б в межах якоїсь іншої політичної сили, яка б гралася з його життям. В першу чергу, йдеться про індивідуальну незалежність, про примат особистості, а не про критику існуючої соціальної системи.

Врешті-решт, може бути четверта ланка, що стосується того самого Крістіана Грумбайса: Отже, спираючись на стосунки між Грумбайсом і Неєром, критика християнства набуває складнішого значення; більше не йдеться лише про уїдливі натяки на релігію, а про суть християнського Євангелія, про страждання, смерть і воскресіння Ісуса Христа, які були зведені до абсурду. Той Крістіан Грумбайс помер своєю героїчною смертю саме в Страсний тиждень,<sup>4</sup> що прирівнює Неєра, який був присипаний землею невдовзі після Пасхи, майже в дні Страстей Христових, до Ісуса Христа. Разом з цим Брехт створює імітацію Ісуса Христа, яку має втілити Неєр – але не з християнського духу самопожертвування, а на основі тогочасних політичних взаємин. Часто Брехт протиставляє фіктивне або релігійно-підвищене страждання тому, що існує насправді. Це так, тому що в дійсності Неєр страждає як Христос, а поряд з ним велика кількість фронтовиків. Він є невинною жертвою, а не Ісусом, який не може йому допомогти в небезпеці, тому що його не існує. У

<sup>1</sup> Vgl. Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.

<sup>2</sup> Vgl. Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.

<sup>3</sup> Vgl. GBA, Bd. 13, S. 108f.

<sup>4</sup> Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Stuttgart 1984, S. 20.

конкретному випадку Євангеліє виявляється не-ефективним, людина залишається сама собою. І християнська обіцянка стикається з реальним горем і перетворюється на «міфу міф» і «легенду». Вона позбавлена не лише жодної істини, але й слугує спокусі, нехтувати своїм життям, щоб поспішати на фронт і розраховувати на метафізичне «повернення», тобто воскресіння. Християнська обіцянка перетворюється в інструмент влади над суспільством – і своєю історією неефективності може знадобитися хіба що поетові для того, щоб вказати у формі пародії на відносини, що несуть відповідальність за те, що відбувається на війні.

Через зв'язок між долею Каспара Неєра і *Легендою про мертвого солдата*, який можна розкрити лише через фіктивне ім'я Крістіана Грумбайса, відразу ж виникає питання про функцію цього вірша в *Барабанах в ночі*. Те, що цей вірш має велике значення, помітно, незалежно від Неєра, вже хоча б тому, що його не лише співають під гітару в четвертому акті, але й також, що його було повністю надруковано в додатку в першому виданні п'єси, хоча тут порівняно з так званім «аугсбурзьким варіантом», значною мірою були усунуті прямі покликання і вказівки на рідне місце Брехта і на його оточення.

Зрозуміло, що між Краглером і тим «мертвим солдатом» встановлено взаємозв'язок через виконання легенди, яку до речі в *Барабанах в ночі* Брехт називає *вуличною піснею мертвого солдата*:

В «мертвому солдаті» ми знову впізнаємо Краглера. Як солдат піднімається з могили, щоб покликати свою кохану, так і Краглер повертається з Африки, щоб одружитися з Анною. Особливо впадає у вічі схожість між мертвим солдатом і Краглером, адже він тут зображується як «підстава».<sup>5</sup>

З цим можна погодитися без жодних вагань. Краглера можна прирівнювати безпосередньо до «мертвого солдата». Більше того: *Барабани в ночі* виявляються при точному розгляді обвладшаною й обдуманною *Легендою про мертвого солдата* перед іншою кулісою на сцені.

Разом з цим ми повертаємось до імені Крістіана Грумбайса. Тому що воно стає зрозумілим не через *Легенду*, а через *Барабани в ночі*,

<sup>5</sup> Tabbert-Jones, Gudrun: Die Funktion der liedhaften Einlage in den frühen Stücken Brechts: Baal, Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte, Eduard II von England und Mann ist Mann. Frankfurt/Main u.a. 1984, S. 70; vgl. hierzu auch: Knopf, Jan: Nach uns nichts Nennenswertes? Zur gesellschaftlichen Apokalypse beim jungen Brecht – mit Ausblicken auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft. In: Bertolt Brecht und das moderne Theater. Jahrbuch der koreanischen Brecht-Gesellschaft 5-1998, S.28-50, hier S. 45.

що, здається, остаточно закриває коло зв'язків між Неєром, «мертвим солдатом» і Краглером. «Я мав страх на душі» («Mir ist der Steiß mit Grundeis gegangen»)¹ каже Краглер з приводу перебування на війні, що в оригіналі звучить напрочуд схоже з «Грумбайсом» (Grumbeis). Вислів «У нього аж серце в п'ятках» („Ihm geht der Arsch auf Grundeis“) добре відомий як «мати панічний страх». У цьому вислові Брехт змінює «Грундайс» на «Грумбайс», але він вводить, можливо, ще один вислів: «гризти траву», що означає німецькою «жалюгідно помирати, здохнути» – такою була доля багатьох солдатів, які перебували на фронті. Отже, Грумбайс був би тим, хто «гриз би траву» (або ж землю) – Краглер не просто так мав «бруд в горлянку».²

Врешті-решт, ім'я «Крістіан» через зв'язок з «Ісусом» знову переносить нас на площину релігійної критики і сатири. Оскільки не випадково Грумбайс помер, за вказівками Брехта в Страсний тиждень. Отже, Крістіан Грумбайс – на противагу Ісусу Христу – був хворий в актуальності і реальності, був похований і знову відроджений. У нього на війні спочатку було серце в п'ятках, а потім йому майже буквально довелося «гризти траву», «гризти землю». Звідси впливає, що доля Краглера, його історія розглядається «п'яною людиною» як «Євангеліє»,³ як одкровення, з якого можна більше дізнатися про гірку реальність, ніж з християнської «Благої вісті». Тому що вона робить радісними лише «спокусників», а не жертв, які страждають. А також вислів «йти поруч зі страхом», що звучить німецькою як грундайс (Grundeis) і схоже на ім'я Грумбайс, служить повторюваним мотивом в *Барабанах в ночі*, що підкреслює його значення:

Не потрібно бути байдужим, коли людина відчуває великий страх (Grundeis). [...] Що ви кажете? Страх (Grundeis)? Де про це написан? Я скажу вам: Настане рев, як у бика в газетах, ще до світанку, і це буде той, хто відчуває великий страх.⁴

Не лише сам Краглер відносить це формулювання до своєї долі. У біблійних і навіть в тих формулюваннях, які на фонетичному рівні здаються пророчими, говорить також Бабуш, другорядний персонаж, від нього як від того, хто «відчуває великий страх», який постраждав під час війни і зараз мусить прийняти рішення, чи продовжується це страждання безперервно.

Залишається ще питання, чому ця людина, що є продуктом мистецтва, тобто «мертвий сол-

дат / Неєр / Грумбайс» в *Барабанах в ночі* зветься тепер Андреас Краглер. Це, безумовно, пов'язано з тенденцією, щоб приховати реальність. Що стосується зображення і критики долі й поведінки Неєра, то Брехт хотів все звести до загального. Крім того, він міг би назвати свого головного героя Неєром, що було б не зовсім креативно і зробило б всю конструкцію того Крістіана Грумбайса зайвою. Крім того, йдеться як і раніше, при всіх обставинах реальності, про п'єсу, про її задум. Отже, чи є ім'я Краглер тільки продуктом фантазії, чисто випадковим загальновідомим прізвиськом як Мюллер і Майер, щоб відволіктися, відійти спочатку від прізвиська Неєр?

Нічого схожого! Мова йде про аугсбурзьке прізвисько, яке обране цілком свідомо. З одного боку, Брехтові потрібно було прізвисько, щоб трішки відступитися від Неєра, а з іншого боку, прізвисько повинно бути не будь-яким, а мати певний зв'язок з іменами літературних героїв в *Барабанах в ночі*, щоб не змінити структуру п'єси. Звертання до адресної книги міста Аугсбурга від 1920 року (підписано до друку: 1 жовтня 1919) допоможе тут рухатися далі: Оскільки існує Йозеф Краглер, який був знаний як «малюв-інвалід війни»,⁵ який так само, як той Неєр і Андреас Краглер, постраждав на війні і повернувся додому поранений.

Немає жодної інформації, яка вказує на те, що Брехт знав того Йозефа Краглера. Однак, існує щонайменше 2 аспекти про очевидний зв'язок між Неєром і Андреасом Краглером. З одного боку, вірш *Від одного художника*, що виражає турботу Брехта про Неєра, який воює на фронті. Щонайменше існує асоціативний зв'язок: Брехт бачить в другові художника, і таким був також Йозеф Краглер, навіть якщо не в галузі мистецтва. З іншого боку його адреса: Він жив на Брандерштрассе. Від квартири Брехта, що на Блайхштрассе йти приблизно 15 хвилин, від школи лише 5 хвилин ходьби – а від Плереру, який Брехт часто відвідував, лише кілька кроків. Припустимо, що Брехт, навіть, якщо і не знав Йозефа Краглера, то, все ж чув про його долю і перейняв ім'я для свого головного героя.

Навіть метаморфозу Йозефа до Андреаса можна пояснити: Так само як Неєр і Грумбайс, Краглер жертвував собою на війні, терпів Страсті Христові, би ледве не помер мученицькою смертю як Ісус Христос. У випадку з Грумбайсом Брехт створює цей взаємозв'язок однозначно через ім'я Крістіан. Цей мотив Брехт знову переносить на Краглера і називає його Андреас. У християнській міфології, в якій Брехт найкраще розбирався, Андреас, тобто Андрій – це апостол Ісуса Христа,

⁵ Vgl. Einwohnerbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920. Augsburg o.J., S. 189.

брат Симона Петра. Він прийняв мученицьку смерть для своєї віри і, як Ісус, помирав на хресті. Отже, він той, хто помирав мученицькою смертю, майже так само як і Краглер.

Щоб не виникали ніякі непорозуміння: це не є головним для дії п'єси; вона мотивована смертю й воскресінням Неєра. Але все ж таки це здається показовим для методу роботи Брехта. Тому для будь-якого імені, яке йому потрібне, він, навіть, не вигадує, а очевидно використовує християнську традицію і достовірний матеріал зі свого оточення, який повинен мати випадкові відповідності. Водночас п'єса стає більш поетичною і більш правдивою.

Наступні приклади підтверджують характерну спорідненість імен в творах Брехта, яка є показником значень ранніх віршів. *Про дітовбивцю Марію Фаррар* (1922) і потрібно так само назвати тут *Баладу про смерть* (1921)¹ – обидва вірші, які Брехт також включив до збірки «Домашні проповіді».

«Імена Брехта» повинні були зберігати характер вказування і пізніше також різноманітність значень як важливий елемент його естетики використання матеріалу. Однак, певною мірою, вони повинні були служити для абстрагування. Найвідомішим прикладом є «пан Койнер»: Перша із відомих історій про пана Койнера з'явилася в 1926 році; їх в цілому має бути 87. Вальтер Бенямін виводив походження імені «Койнер» від грецького кореня «koinos – «загальне, усіма згадане ім'я, всім належне».² Однак, фонетично «Койнер» відповідає скоріше протилежному: «Койнер» до сьогоднішнього дня в Аугсбурзі, а точніше в швабському діалекті, означає «ні для кого», тобто «ніхто» і тим самим у Брехта був би свій власний розвернутий навпаки «Ім'ярек», свій «чоловік без властивостей», який виступає, винятково, як мудрий коментатор типових життєвих ситуацій. Також тут, як і у випадку з *Валом*, незважаючи на те, що у них різне походження, вони менше суперечать одне одному, ніж доповнюють одне одне і разом з тим утворюють естетично привабливу двозначність.

Койнер був мислителем, вчителем, Брехт теж вмів стилізувати себе в цій ролі через імена або навпаки, не даючи ніяких імен. Під виглядом «Аугсбуржця» він виступає від третьої особи в своєму театральній-теоретичному діалозі «Купівля міді» (*Der Messingkauf*), який був написаний між 1939 і 1955 рр. Хто вважає, що це є лише

¹ Vgl. Hillesheim, Jürgen: Dienstmagd und Diva: Brechts Kindesmörderin Marie Farrar. In: The Brecht Yearbook 34-2009, S. 43-67; ders.: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 271-277.

² Nutz, Maximilian: Geschichten vom Herrn Keuner. In: Brecht-Handbuch. Bd. 3. Prosa, Filme, Drehbücher, Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2002, S. 129-155, hier S. 145.

вказівкою на його походження, дуже помиляється, жоден з його партнерів по діалогу в творі не ставить питання, кого ж тут мають на увазі. Він всім добре відомий як великий і авторитетний театральний діяч; і то вже давно – таке враження виникає при прочитанні. «Аугсбуржець» – це «фірмовий знак», знак, який говорить сам за себе. Зайвим є називати Брехта ще й по імені; адже кожен знає, наприклад, що «Назарянин» – це Ісус Христос. Леопольд I, князь Ангальтський і Дессау, в такому разі є «Дессаянином». Іншим прикладом, який безпосередньо підводить до тематики «Купівлі міді», яка має на меті продемонструвати терорію, яка б удосконалювала і відмежовувалася від аристотелівського театру, є сам Арістотель. Він народився в місті Стагіра на півострові Халкідікі, його також називають «Стагіритом». Отже, Брехт не тільки відносить себе до авторитетного «ряду поколінь предків»; зараховуючи себе до цієї традиції, але й з гегельянської точки зору він унаочнює структуру зупинок і безперервність розвитку історії театру. Арістотель вважається першим великим теоретиком театру, незалежно від свого власного часу потрібно розуміти його тези, адже вони як і раніше є дуже цінними. «Аугсбуржець» прирівнює себе до Аристотеля, надає своїй теорії значення пізнішого етапу, або й навіть вершини в історії театру і надає їй, з відповідними амбіціями, власне ім'я. Однак, він досягає цього вишуканим способом, не за допомогою присвоєння свого імені, а через його свідоме уникнення і підняття над ним.

Власне позначення Брехта «Аугсбуржець» завершує коло. Навіть якщо це означає значно більше, все одно це повертає нас до Аугсбургу, до тих Ваалів і Краглерів, з яких починалося творче експериментування у цій царині. Він повинен був це усвідомити і зберегти на потім, і його творчість була б суттєво біднішою, якби не було «Брехтівських імен.»

З німецької переклали  
Юлія Шахрай і Микола Ліпівський

¹ GBA 1, S. 202

² Ebd., S. 194.

³ Ebd., S. 213.

⁴ Ebd., S. 207.

Dr., Dr. h. c. Karoline HILLESHEIM  
Universität Augsburg (Deutschland)

## V-EFFEKT IM VOLKSSTÜCK. ZU ÖDÖN VON HORVÁTHS KASIMIR UND KAROLINE

Über Ödön von Horváths Mozart-Rezeption weiß man bisher nur wenig und nichts Genaues. Wenn es um die literarische Adaption des großen Komponisten und seines Werkes geht, denkt man an E.T.A. Hoffmann, an Eduard Mörike, unter den Autoren des 20. Jahrhunderts an Ingeborg Bachmann, Peter Shaffer und Thomas Bernhard, während der letzten Jahre an Hanns-Josef Ortheil,<sup>1</sup> aber nicht unbedingt an Ödön von Horváth. Dass er sich sogar recht umfassend und gründlich mit der Musik Mozarts beschäftigte, ist allerdings nichts Neues – die Titel seiner beiden Dramen *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* sind plakativ und eindeutig genug. Jedoch ausgerechnet diese beiden Werke interessierten viele Jahre lang fast niemanden. Horváth hatte sie 1936 fertig gestellt, der *Figaro* wurde 1937 in Prag in verkürzter Form erstmals aufgeführt, die Urfassung erst 1960, am Deutschen Theater in Göttingen. *Don Juan* wurde 1952 in Wien uraufgeführt; im Druck erschien er sogar erst 1961.

Das Wesentliche der beiden Stücke ist schnell zusammengefasst: Während Gioachino Rossini in seiner Oper *Il Barbiere di Siviglia* sozusagen im Nachhinein die Vorgeschichte zu Mozarts *Le nozze di Figaro* erzählt, führt Horváth sie mit *Figaro läßt sich scheiden* weiter – der Titel stellt es bereits in den Raum. Die Staffage der Mozart-Oper bleibt erhalten. Die Revolution, die mancher schon in *Le nozze di Figaro* kommen sieht,<sup>2</sup> ist nun tatsächlich ausgebrochen, und Graf Almaviva, als Vertreter der „alten Ordnung“, muss mit Gattin und dem Dienerehepaar Figaro und Susanna fliehen. Zunächst geht es ihnen auch fern der Heimat recht gut. Als die finanziellen

<sup>1</sup> Tabbert-Jones, Gudrun: Die Funktion der liedhaften Einlage in den frühen Stücken Brechts: Baal, Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte, Eduard II von England und Mann ist Mann. Frankfurt/Main u.a. 1984, S. 70; vgl. hierzu auch: Knopf, Jan: Nach uns nichts Nennenswertes? Zur gesellschaftlichen Apokalypse beim jungen Brecht – mit Ausblicken auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft. In: Bertolt Brecht und das moderne Theater. Jahrbuch der koreanischen Brecht-Gesellschaft 5-1998, S.28-50, hier S. 45.

<sup>2</sup> Ebd., S. 207.

Mittel aufgebraucht sind, eröffnet Figaro einen eigenen Friseursalon. Susanne allerdings fehlt das feine Leben, vielleicht auch der Graf Almaviva. Nur ihr Kinderwunsch lässt sie zunächst bei Figaro bleiben. Als dieser ihn nicht erfüllt, verlässt Susanna ihn. Daraufhin kehrt Figaro in die Heimat zurück, arrangiert sich mit den Machthabern und wird sogar Verwalter des Anwesens Almavivas. Indes vermisst er Susanne. Als sie den Wunsch äußert, gemeinsam mit dem Grafen Almaviva, der das Leid der Exilanten am eigenen Leibe kennen gelernt hat, zurückkehren zu dürfen, heißt er sie willkommen. Der Schluss endet also, wie bei Mozart, in einer großen Versöhnung.

Den Ort des Geschehens lokalisiert Horváth in *Don Juan kommt aus dem Krieg*, dem zweiten „Mozart-Drama“, nicht, der Titel jedoch macht unmissverständlich klar, dass es sich um ein Kriegsheimkehrer-Drama handelt. In diesem Sinne also steht es in einer Reihe steht mit Ernst Tollers *Die Wandlung*, Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht* und vielen anderen. Damit sind wir bei einem der wichtigsten literarischen Themen der Weimarer Republik angelangt. Nach *Figaro* wird abermals die aktuelle politische Situation reflektiert. Aus dem einstigen Frauenheld Don Juan ist ein gebrochener Heimkehrer geworden. Ihm begegnen nun insgesamt 35 Frauen, und alle glauben ihn wiederzuerkennen. Doch er sucht nicht das Abenteuer mit ihnen, sondern möchte in ihnen seine frühere Braut wieder entdecken. Er hatte sie vor dem Krieg verlassen und ihr so das Herz gebrochen. Die Braut ist an ihrem Leid gestorben, und Don Juan stilisiert sie im Nachhinein zum Ideal der Frau. Die 35 Frauen können ihn nur vorübergehend, nur für einen kurzen Augenblick, an sich binden, weil er getrieben ist von der Suche nach der vermeintlich vollkommenen Braut. So folgt beinahe zwingend, dass Don Juan im Tod Erlösung sucht. Gleichzeitig meint er, durch den eigenen Tod den der Braut zu sühnen. Vor den Hintergrund des Ersten Weltkrieges und der erstarkenden NS-Bewegung gestellt, kommt dieser Denkweise eine geradezu kathartische Funktion zu: Seine Wandlung lässt Don Juan zu einem Gegenentwurf „nationalsozialistischer Sucher-Gestalten“<sup>1</sup> werden, die einem völkischen Mythos nachhängen, wohingegen er zur Menschlichkeit bekehrt ist.

Doch bei dem Schauspiel *Don Juan kommt aus dem Krieg* sieht es, die Fährte zu Da Ponte und Mozart betreffend, ein wenig anders, nämlich wesentlich differenzierter aus als in *Figaro läßt sich scheiden*: Die Bezüge zur Oper Mozarts sind, ganz anders etwa als in Ortheils *Don Giovanni*-Adaption *Die Nacht des Don Juan*,<sup>2</sup> nicht so explizit, Horváth erzählt nicht einfach die Oper fort, sondern er abstrahiert. In

<sup>1</sup> Vgl. Kunze, Stefan: Mozarts Opern. 2. Aufl. Stuttgart 1996, S. 231-234.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu: Gockel, a.a.O., S. 103-105.

seinem Vorwort spricht er vom „Typus Don Juan“,<sup>1</sup> den er weiterdenkt und in die Weimarer Republik versetzt. Dementsprechend wird das große Werk, in Bezug auf Horváths Schauspiel, auch nicht als direkte Anregung gesehen.<sup>2</sup> Dennoch liegt hier nicht, wie sonst oft in der Literatur, nur der Don Juan-Mythos im Allgemeinen zugrunde.<sup>3</sup> Deutliche Bezugnahmen auf *Don Giovanni* zeigen unverkennbar, dass Horváth sehr wohl von der Oper beeinflusst ist und den „Typus“ Don Juan allenfalls aus der von Da Ponte und Mozarts Adaption vermittelten Form extrahierte.

Nun jedoch soll es um ein weiteres, drittes Drama Horváths gehen, um das Volksstück *Kasimir und Karoline*, das eine intensive Mozart-Rezeption nahe legt, nämlich die von *Cosi fan tutte*, der dritten Oper Mozarts, zu der Da Ponte das Libretto schrieb. Dieses war wohl im Sommer des Jahres 1789 fertig gestellt.<sup>4</sup> Denkt man an *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* und betrachtet beide vor dem Horizont der Opern Mozarts, wirkt dies schlüssig. Warum soll sich der Autor nicht auch mit der dritten Oper, die mit den beiden anderen eine gewisse Einheit bildet, befassen haben?

Doch verschafft man sich einen ersten Eindruck, überwiegen die Zweifel: Die eher kontemplative Szenerie von *Cosi fan tutte*, in der nicht viel mehr passiert, als dass zwei Paare in anderer Konstellation neu zueinander finden und sich am Schluss offenbar wieder versöhnen, scheint nicht viel mit der Rummelplatz-Atmosphäre in *Kasimir und Karoline*, in der sich Unruhe und Hektik verdichten, gemeinsam zu haben. In dieser Hinsicht wäre man vielmehr geneigt, an die anderen beiden Da Ponte-Opern Mozarts zu denken: Hier herrscht turbulentes Treiben und teilweise wildes Durcheinander.<sup>5</sup> Oft sind mehrere Handlungsstränge ineinander verwoben, es werden Räume ausgemessen, es wird lauthals gestritten, in den Garten gesprungen, getanzt, gemordet, schließlich in die Hölle gefahren. Nicht so in *Cosi fan tutte*, sieht man einmal von der Szenerie des Aufbruchs zum Kriegsdienst und der vermeintlichen Selbstvergiftung der Kavaliers und der darauffolgenden Rettungsaktion ab.

Doch auch im Hinblick auf *Kasimir und Karoline* hebt die Forschung hervor, dass das lärmende Oktoberfest, dem die rasche Abfolge der kompri-

<sup>1</sup> Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Hrsg. von Traugott Kruschke und Dieter Hildebrand. Frankfurt/Main 192, Bd. 2, S. 591.

<sup>2</sup> Vgl. Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Stuttgart, Weimar 2000, S. 140.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von: Müller-Kampel, Beatrix: Dämon. Schwärmer. Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918. Berlin 1993.

<sup>4</sup> Vgl. Bletschacher, Richard: Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung. Salzburg 2004, S. 139.

<sup>5</sup> Vgl. Abert, Anna: Die Opern Mozarts. Wolfenbüttel, Zürich 1970, S. 92f.

mierten Szenen des Stücks entsprechen, einen in sich abgeschlossenen, einheitlichen Spielraum darstellt.<sup>6</sup> Es bildet den Hintergrund, vor dem etwas demonstriert wird und Paare getrennt und zusammengeführt werden;<sup>7</sup> genau so, wie in *Cosi fan tutte*. Dem Oktoberfest kommt innerhalb des Stücks, wie zu zeigen sein wird, große Bedeutung zu. Horváth beabsichtigte ursprünglich sogar, es explizit im Titel zu nennen.<sup>8</sup>

Ein mögliches zweites Argument gegen eine Rezeption *Cosi fan toutes* wäre, dass Horváth sich in seltsam großem zeitlichen Abstand mit den Werken Da Pontes und Mozarts beschäftigt hätte. Schließlich wurde *Kasimir und Karoline* 1932 bereits uraufgeführt, die beiden anderen Dramen waren erst 1936 abgeschlossen. Dieser Einwand lässt aber die Tatsache außer Acht, dass sich Horváth bereits in den frühen dreißiger Jahren mit *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* befasst hatte,<sup>9</sup> also zeitnah zur Entstehung von *Kasimir und Karoline*. Alle drei Stücke also sind in ihrem Ursprung Produkte der Weimarer Republik und spiegeln in erster Linie deren Gesellschaft; ein Faktum, dem bisher viel zu wenig Beachtung geschenkt wurde. *Kasimir und Karoline* ging dem Autor recht gut von der Hand und hatte gleich Erfolg, wie die Volksstücke von Horváths grundsätzlich von größerer Durchschlagskraft waren als seine übrigen Werke. Betrachtet man die drei Stücke also von ihrer Genese her, gehören sie sogar recht eng zusammen. Mozart war ihm in dieser Zeit ein wichtiges Thema. Eine – vielleicht bald aus den Augen verlorene – Absicht, sich in drei Theaterstücken zeitnah allen drei Da Ponte-Opern Mozarts in jeweils sehr eigener Weise zu widmen, erscheint also durchaus plausibel.

*Kasimir und Karoline* ist eines der am häufigsten rezipierten und auch aufgeführten Volksstücke Ödön von Horváths. Diese traditionelle Gattung wollte der Autor weniger wiederbeleben als vielmehr neu definieren: „Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich das alte Volksstück – formal und ethisch.“<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang trifft der von Alfred Doppler und Jürgen Hein gleichermaßen verwendete Ter-

<sup>6</sup> Vgl. Hein, Jürgen: Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline*. In: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Bd. II: Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß. Hrsg. von Harro Müller-Michaels. 3. Aufl. 1996, S. 40-65, hier S. 55.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> Vgl. Kruschke, Traugott: Notizen zur Entstehungsgeschichte von *Kasimir und Karoline*. In: Materialien zu Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline*. Hrsg. von Traugott Kruschke. Frankfurt/Main 1973, S. 77-82, hier S. 81; vgl. hierzu auch: Haag, Ingrid: Ödön von Horváths Fassaden-Dramaturgie. Frankfurt/Main 1995, S. 140f.

<sup>9</sup> Vgl. Bartsch: Ödön von Horváth, a.a.O., S. 135, 138.

<sup>10</sup> Horváth I, a.a.O., S. 12.

nus der Kontrafaktur:<sup>1</sup> Die Tradition des Volksstücks wird nun, in der Nachkriegsgesellschaft, auf den Kopf gestellt, dieser angepasst, umfunktioniert, seine konstituierenden Elemente in ihr Gegenteil verwandelt. Es gibt weder ein glückliches Ende, noch eine moralische Institution. Damit einher geht, dass keine Lösungen der Grundkonflikte präsentiert werden. Das Volksstück hat epischen Charakter, seine Form sei, so Horváth, „mehr eine schildernde als eine dramatische.“<sup>2</sup> Parodie als darstellendes Mittel lehnt er strikt ab,<sup>3</sup> das Volksstück ist nicht mehr in traditionellem Sinne unterhaltend. Handelte es sich einstmals um eine kritisch-realistische Selbstdarstellung des Volkes,<sup>4</sup> an der es sich freute, so wird es nun auf eine Weise dargestellt, wie es sich selbst nicht sehen will.<sup>5</sup> Das heißt, aus einer Gattung für das Volk wird eine über das Volk, und die negativen Aspekte überwiegen nicht selten. Die wichtigsten Motive entnimmt Horváth dem zwischenmenschlichen Alltag. Für ihn ist es unabdingbar, dass seine Staffage aus „heutigen Menschen“<sup>6</sup> – *Kasimir und Karoline* spielt 1930 – besteht. Dies führte in der Forschung zu Missverständnissen: Wenn Hans Joas dem Stück zugute hält, dass darin ein äußerst präzises Bild der gesellschaftlichen Probleme von 1930 gezeichnet werde, davon allerdings ableitet, dass es im Stück um die Liebe, allerdings nicht um die Liebe an sich, sondern speziell und nur um die des Jahres 1930 mit all seinen politischen Verwerfungen gehe,<sup>7</sup> dann greift dies zu kurz. Horváth selbst betont, dass die „sogenannten ewig-menschlichen Probleme“ nach wie vor virulent seien, sie müssten aber „anders“ dargestellt werden, nämlich mit „für unsere Zeit bezeichnenden Schichten des Volkes“.<sup>8</sup> Sonst könne sich ihnen nicht mehr angemessen genähert werden. Das ist sein neuer Ansatz, jedoch nicht gleichbedeutend mit einer Reduktion aufs Aktuell-Alltägliche. Hellmuth Karasek bringt dies auf den Punkt: Horváths Figuren

„folgen, ganz wie ganze Menschen, den Gesetzen, die in die Kreatur eingesenkt sind, meiden Schmerz, suchen Lust, sind, je nach äußerem Reiz und innerem Bedarf, gut oder böse, ent-

wickeln Treue im Festhalten an ihrem Selbst, die sich manchmal geradezu bis zum sogenannten Charakter steigert“<sup>9</sup>

Horváth kommt so vom konkreten Fall seiner Zeit, vom Geschick seines „heutigen Menschen“, zum Allgemeinen. Er demonstriert in seinen Volksstücken jene umfassenden Gesetzmäßigkeiten, nach denen sich menschliches Leben vollzieht, über das Einzelne hinaus. Es geht um ein prononciertes Vorzeigen. Nirgendwo mehr, so Elizabeth Gough, als in *Kasimir und Karoline* „hat Horváth den Menschen in einem schonungsloseren, ekelhafteren Licht gezeigt.“<sup>10</sup> Er zerrt ihn sozusagen vor der Kulisse des Oktoberfestes ins Rampenlicht, entkleidet ihn, analysiert ihn und führt ihn vor. Das Oktoberfest ist von diesem Aspekt aus betrachtet, ein, wie Karasek sich ausdrückt, „Laboratorium“, in dem mit Automatismen der Liebe experimentiert wird.<sup>11</sup> Auf den ersten Blick hin scheint das Oktoberfest ein eher gesellschaftsfreier Raum zu sein, der in Aussicht stellt, die multiplen sozialen Probleme im Vergnügen des Rummels für eine kurze Zeit zu vergessen. Tatsächlich jedoch verdichtet sich hier die Gesellschaft der Weimarer Republik, um so vorgeführt werden zu können und gleichzeitig zur Abstraktion auf Allgemeines zu gelangen. Nicht umsonst hatte Horváth in seinen frühesten Plänen zu *Kasimir und Karoline* als einen von mehreren Schauplätzen ein anatomisches Institut vorgesehen;<sup>12</sup> ein solches, das schon in Gottfried Benns Gedichtzyklus *Morgue* als Demonstrationsanstalt dient und in Horváths „kleinem Totentanz“ *Glaube, Liebe, Hoffnung* wiederkehren wird. Das Oktoberfest also ist ein Versuchslabor, das der Gewinnung und Darstellung neuer Einsichten in die Natur des Menschen dient. In seinen Untiefen wird dem Publikum ein Experiment vorgeführt, vor dem aktuellen Hintergrund der Nachkriegsgesellschaft. Es werden Mechanismen zur Schau gestellt, die das Leben in seiner Gesamtheit durchschaubar machen. Das hat den Charakter des Aufklärerischen, fast Wissenschaftlichen.

Es gibt in der Tradition nur ein Werk, in dem ebenso stringent mit menschlichen Gefühlen und Schwächen experimentiert wird, in *Cosi fan tutte*. Dies ist die bedeutungsvollste Entsprechung zwischen Horváths Volksstück und der Oper, sie ist weit wichtiger als die Personenkonstellation, die markante

<sup>9</sup> Karasek, Hellmuth: *Kasimir und Karoline*. In: Materialien zu *Kasimir und Karoline*, a.a.O., S. 63-76, hier S. 64.

<sup>10</sup> Gough, Elizabeth: Möblierte Zimmer, Stille Straßen. Zur Dramaturgie des Schauplatzes in Ödön von Horváths Stücken. In: Über Ödön von Horváth. Hrsg. von Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1972, S. 107-122, hier S. 118.

<sup>11</sup> Vgl. Karasek, a.a.O., S. 64f.

<sup>12</sup> Vgl. Krischke, a.a.O., S. 78.

Neubildung von Paaren,<sup>1</sup> die Horváth wohl gleichfalls übernimmt, allerdings, es wird zu zeigen sein, modifizierend fortführt, indem er sie bricht.

In der Oper wie in Horváths Drama geht es um die Liebe oder besser: um die Natur der Liebe, die sich zunächst hinter gesellschaftlichen Konventionen und „Wunschbildern“<sup>2</sup> verbirgt, durch Sozialisation aus den Augen gerät und sich in Illusionen verliert, die nun zerstört werden sollen. Dazu macht sich Don Alfonso ans Werk. Was in Horváths Volksstück implizit vollzogen werden wird, geschieht hier programmatisch explizit. Eine Wette wird abgeschlossen und offenkundig ein geradezu behaviouristisch anmutendes Experiment zelebriert. Man könnte von Revolutionärem und geradezu Modernem in der Oper des späten 18. Jahrhunderts, von einem konkret angewandten Anti-Idealismus in diesem „unter die Haut gehenden Gegenwartsstück“<sup>3</sup> sprechen, der beispielsweise in der Oper des Belcanto wieder komplett zurückgenommen wurde.<sup>4</sup> Dieses Neuartige wurde in der Forschung wiederholt betont, am nachdrücklichsten wohl von Stefan Kunze. Er spricht von der „Theorie der Determiniertheit allen Handelns“<sup>5</sup> von „mechanischen Gesetzmäßigkeiten der Liebe“.<sup>6</sup>

„Das Ganze mutet wie eine Versuchsanordnung zur Durchführung des theatralischen Experiments an. Wie weit ist dieses mechanistische, artistische Spiel mit den Figuren, die wie Spielmarken sind, entfernt von den prallen Aktionen in *Le nozze di Figaro* und im *Don Giovanni*, wo alle Personen stets herausgefordert sind, sich zu entscheiden, wo sie so oder auch anders handeln könnten, wo die Handlungsfreiheit als Grundprinzip menschlicher Beziehungen zum Vorschein kommt!“<sup>7</sup>

Das „Labor“, in dem dies geschieht, wird bei Horváth das Oktoberfest sein, dessen Lautstärke und

<sup>1</sup> Wolfgang Wilaschek weist darauf hin, dass die Personenkonstellation in *Cosi fan tutte*, jenseits des Charakters des Experimentellen, markante Entsprechungen zu Shakespeares Komödie *As You Like It* habe; vgl. Wilaschek, Wolfgang: Mozart-Theater. Vom *Idomeneo* bis zur *Zauberflöte*. Stuttgart, Weimar 1996, S. 252f.

<sup>2</sup> Ebd., S. 249.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 293.

<sup>4</sup> „Mozarts vielleicht extremstes Werk mußte dem 19. Jahrhundert und, wie nicht zu übersehen ist, vielen Zeitgenossen fremd bleiben.“ Kunze, a.a.O., S. 434.

<sup>5</sup> Ebd., S. 444.

<sup>6</sup> Ebd., S. 438.

<sup>7</sup> Ebd., S. 445.

obskures Personal verschleiert, dass es sich um eine hell ausgeleuchtete Bühne, einen klinisch-hermetischen Raum des Demonstrierens in der Art eines anatomischen Instituts handelt; schlaglichtartig treten die Figuren in den kurzen, rasch aufeinanderfolgenden Szenen auf – es sind insgesamt 117! – und offenbaren in ihren knappen und klaren Dialogen ihr Seelenleben, ihre Unfähigkeit zu kommunizieren<sup>8</sup> und damit die Mechanismen, denen sie ausgesetzt sind, ohne es zu wissen. Es passiert in diesen vielen knappen Szenen eigentlich nicht viel. Zwar werden die Requisiten des Oktoberfestes vorgeführt, aber sie bleiben Beiwerk. Das Drama wirkt fast statisch, fixiert auf die Dialoge der Hauptpersonen, die, abgesehen davon, dass einmal ein Eis gegessen und Schnaps und Bier getrunken, letzteres einmal auch einer Frau übergegossen wird, nicht viel tun außer sprechen.

Wirft man einen Blick auf die Dramaturgie, die Konstruktion von *Cosi fan tutte*, so werden Analogien erkennbar. Die Oper verfügt über zwei Akte, aufgeteilt jedoch in eine beachtliche Zahl einzelner Szenen, insgesamt immerhin 34. Zum Vergleich: *Le Nozze di Figaro* hat, verteilt auf vier Akte, insgesamt 44 und *Don Giovanni*, zählt man die „scena ultima“ mit, 36, also nur zwei mehr als *Cosi fan tutte*; aber doch mit dem gravierenden Unterschied, dass diese beiden Opern wesentlich handlungsreicher sind. So also erhält auch das Experiment Don Alfonsos etwas Abruptes und gleichfalls Schlaglichtartiges, geprägt von raschen Perspektivenwechseln innerhalb eigentlicher Handlungsarmut. Dies wird verstärkt durch eine beträchtliche Zahl an Schauplätzen, die von der kargen Handlung nicht vorgegeben werden. Es sind Plätzchen der Idylle und der Ruhe,<sup>9</sup> sie suggerieren Entspannung: Die Handlung beginnt in einem Kaffee, setzt sich fort in einem Garten am Meer, um dann in ein vornehmes Zimmer verlegt zu werden. Es geht weiter in einem gleichfalls vornehmen Gärtlein, wieder folgt ein neues Zimmer, das von einem weiteren mit verschiedenen Türen und Spiegeln abgelöst wird. Dann kommt nochmals ein anderes Zimmer: „*altra camera*“. Schließlich begibt man sich in einen reich ausgestatteten Festsaal. Von hier aus werden wieder, in verschiedener Personen-Konstellation, diverse Zimmer aufgesucht.<sup>10</sup> Fast scheint es so, als würden die Protagonisten durch die Kulissen, durch diesen „Gegensatz von Architektur und Natur“<sup>11</sup> gezerrt, als Versuchsobjekte von einem Stadium des Experiments in das nächste. Bei *Kasimir und Karoline* herrschten da ohnehin nie Zweifel, aber es scheint auch bei *Cosi fan tutte* so zu sein, dass die Form, obwohl sie höchst

<sup>8</sup> Vgl. Gough, a.a.O., S. 109.

<sup>9</sup> Vgl. Kunze, a.a.O., S. 492.

<sup>10</sup> Vgl. Mozart, Wolfgang Amadeus: *Cosi fan tutte*. Stuttgart 1992, S. 10, 18, 34, 66, 80, 118, 136, 144.

<sup>11</sup> Willaschek, a.a.O., S. 248.

<sup>1</sup> Vgl. Doppler, Alfred: Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths. In: Horváth-Diskussion. Hrsg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg. Kronberg 1976, S. 11-21, hier S. 17; vgl. Hein, a.a.O., S. 46.

<sup>2</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 12.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 13; vgl. hierzu auch Doppler, a.a.O., S. 17.

<sup>4</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 40.

<sup>5</sup> Vgl. Doppler, a.a.O., S. 19.

<sup>6</sup> Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 11.

<sup>7</sup> Joas, Hans: Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline*. In: Materialien zu Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline*, a.a.O., S. 47-62, hier S. 47.

<sup>8</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 11.

artifiziert und bewusst konstruiert ist,<sup>1</sup> dem „modernen“ Inhalt Ausdruck verleiht, nicht zuletzt durch die stetig wachsende Beschleunigung, die beiden Werken eigen ist. Die klassische Einheit des Ortes, die mit der von Zeit und Handlung korrespondiert, ist aufgelöst. Die Oper ist zwar nicht offen wie vielfach das Drama seit Georg Büchner, sie verfügt jedoch nicht mehr über alle „Bausteine“ klassisch-idealistischer Kunst und weist damit über sich hinaus. Oktoberfest wie auch die Szenerie in *Cosi fan tutte* stehen jedoch insofern in der Tradition, als dass beide das „theatrum mundi“ verkörpern, das das „große Ganze“ repräsentiert, allerdings zunehmend zu einem „circus mundi“ wird. Es wird Theater im Theater gespielt, diese Theatralität permanent demonstriert,<sup>2</sup> mit dieser Mehrschichtigkeit gleichwohl die Realität integriert. Ein Rückzug in die reine Spielwelt von einst ist nicht mehr möglich. Die Wirklichkeit bricht in sie herein.<sup>3</sup> Sie kann nicht mehr ferngehalten, jedoch bewusst integriert und demonstriert werden.<sup>4</sup>

Warum vollzieht dieses Experiment gerade Don Alfonso? Weil er, im Gegensatz zu den beiden Paaren, eben, um mit Horváth zu sprechen, kein „heutiger Mensch“ ist, sondern einer anderen Zeit entstammt. Er ist vorangeschrittenen Alters und erfahren in Liebesdingen. Doch da er das Leben nun weitgehend hinter sich hat, hat er auch Distanz zu ihm gewonnen, die ihm seinen analytischen Einblick gewährt. Die einzige Freude, die er noch hat, ist durchaus eine subversive: Er will sein Wissen mitteilen, so zur „Aufklärung“ beitragen,<sup>5</sup> schlauer machen. Bei denjenigen, die diesen Erkenntnisprozess nachvollzogen haben, führt dies jedoch zum Verlust einer gewissen Instinktsicherheit; das Leben wird mit diesem Wissen komplizierter, jegliche naive Unmittelbarkeit und Unbeschwertheit schwindet dahin. Wenn Kunze Don Alfonso also vor diesem Hintergrund als „skeptischen, spöttisch witzelnden und zynischen Drahtzieher“<sup>6</sup> bezeichnet, so übertreibt er nicht.

<sup>1</sup> Vgl. Kunze, a.a.O., S. 491.

<sup>2</sup> Don Alfonso greift immer wieder in die „Regie“ seines Experiments ein und hält z.B. Ferrando und Guglielmo dazu an, ihm dabei zu helfen: „Secondatemi!“; Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 52.

<sup>3</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 50.

<sup>4</sup> Das scheint etwa hundert Jahre später, in der kleinen Verismo-Oper *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo, (1892) ähnlich zu sein: hier wird die Theatralität, das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, eigens in einem Prolog thematisiert, das Stück vom Protagonisten beendet, der sich dazu explizit an die Zuschauer richtet. Hier allerdings werden weniger Gesetzmäßigkeiten und Typen als ein spektakulärer Einzelfall demonstriert; vgl. Leoncavallo, Ruggero: *Pagliacci*. Drama in due atti. Mailand 1897, S. 7f.

<sup>5</sup> Vgl. Splitt, Gerhard: *Cosi fan tutte* und die Tradition der Opera Buffa. In: Wege zu Mozart. W.A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern. Hrsg. von Herbert Zemann. Wien 1993, S. 134-158, hier S. 147.

<sup>6</sup> Vgl. Kunze, Stefan, a.a.O., S. 443f.

Auch hinsichtlich der Figurenkonstellation beider Werke gibt es, abgesehen davon, dass jeweils zwei Paare auftreten, erhebliche Unterschiede. In *Kasimir und Karoline* findet ein Paar tatsächlich neu zueinander, Kasimir und Erna nämlich,<sup>7</sup> doch beim zweiten klappt das nicht. Der gewalttätige Merkl Franz, der Erna das Bier ins Gesicht schüttete, landet nicht, wie es sein müsste, wäre die Konstellation aus *Cosi fan tutte* identisch übertragen, bei Karoline, sondern er muss verschwinden, und Karoline lässt sich auf Schürzinger ein.<sup>8</sup> Diese Modifikationen haben aber ihren guten Grund, sie deuten zurück auf die Figur des Don Alfonso. Er ist Inszenator des Experiments, Kommentator der Oper, der fast schon Züge eines Bänkelsängers annimmt. Zu einer solchen Person allerdings gibt es in *Kasimir und Karoline* kein Pendant. Die Forschung jedoch verweist darauf, dass im Stück aber eigentlich eine solche Figur nötig wäre. Deren Fehlen werde kompensiert durch jene flüchtig-plakative Folge an Bildern, die sich unmittelbar an den Zuschauer richte.<sup>9</sup> Doch die bewusst exponiert gestaltete Szenenfolge alleine trägt nur einen Teil des experimentellen Inhalts und dessen Zurschaustellung. Es geht nicht gänzlich ohne eine Figur, die für eine Theorie, eine Weltsicht steht, die im Wesentlichen der Don Alfonsos entspricht und die mitgeteilt wird. Es ist jener zwielichtige Schürzinger, der, Don Alfonso sehr ähnlich, gleich bei seinem ersten Auftritt zu erkennen gibt, dass er, angereichert durch die Horváth eigene gesellschaftskritische Komponente, weiß, wie die Welt und das Leben funktionieren:

„Die Menschen sind weder gut noch böse. Allerdings werden sie durch unser heutiges wirtschaftliches System gezwungen, egoistischer zu sein, als sie es eigentlich wären, da sie doch schließlich vegetieren müssen.“

Schürzinger, der eigentlich nie Alkohol zu sich nimmt,<sup>10</sup> um einen klaren Kopf zu behalten, ist ein „berechnender Mensch“, sein Verhalten ist „taktisch“,<sup>11</sup> insofern unterwürfig seinem Chef Rauch gegenüber. Seine Beziehung zu ihm, dem Kriegsgewinnler, ist rein geschäftsmäßig, jeder ist auf den eigenen Vorteil bedacht. Wie auch Don Alfonso, der die jüngere,

<sup>7</sup> Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 323f.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 322f.

<sup>9</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 56.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 276.

<sup>11</sup> Ebd., S. 286.

aber lebenserfahrene Despina<sup>1</sup> bezahlen muss, damit sie mit ihm gemeinsame Sache macht,<sup>2</sup> und der ansonsten keine soziale Kontakte hat, ist Schürzinger ein „einsamer Mensch“,<sup>3</sup> von den anderen getrennt durch seinen Erkenntnisvorsprung. Wie Don Alfonso, dies könnte in seiner Deutlichkeit beinahe eine direkte Reminiszenz an *Cosi fan tutte* sein, hat Schürzinger explizit „Mann und Frau entzweit“.<sup>4</sup> Und wie Don Alfonso ist er – explizit – ein „Zyniker“,<sup>5</sup> der aber die Aufgabe hat, in Zusammenhang mit Horváths neuer Konzeption des Volksstücks Erkenntnisse zu vermitteln. Diese Erkenntnisse beziehen sich erster Linie auf das, wie der Literaturwissenschaftler Hein es formuliert, „asoziale Triebleben“ der Figuren. Horváth demaskiere das Bewusstsein seiner Figuren.<sup>6</sup> Er selbst spricht am 6. April 1932 in einem Interview mit Willi Cronauer für den Bayerischen Rundfunk von einem „mehr oder minder bewußten, höchst privaten Triebleben“,<sup>7</sup> das die Menschen und speziell die Figuren seiner Volksstücke bestimme. Er setze es sich zum Ziel, wie er im Interview mitteilte, „die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist“.<sup>8</sup> Vor diesem Hintergrund lässt Horváth Schürzinger, jene ein wenig schäbige Variante Don Alfonsos, Karoline die Gesetzmäßigkeiten der Liebe erklären:

„Sie haben doch vorhin gesagt, daß wenn der Mann arbeitslos wird, daß dann hernach auch die Liebe von seiner Frau zu ihm nachläßt und zwar automatisch. [ ] Das liegt in unserer Natur. Leider.“<sup>9</sup>

Horváth baut also in seiner Variante des *Cosi fan tutte*-Stoffes mit Schürzinger Don Alfonso in die Paar-Konstellation ein, weil er ihn benötigt. Er hat ihm durch die Eliminierung des Merkl Franz dort Platz geschaffen als steter Kommentator der „Welt, wie sie ist“. Eine weitere raffinierte Anspielung auf *Cosi fan tutte* besteht darin, dass der Merkl Franz zuvor Schürzinger und Karoline mit denselben Worten verabschiedet wie Dorabella und Fiordiligi ihre Zukünftigen, als sie vermeintlich in den Krieg ziehen:

<sup>1</sup> Vgl. Wapnewski, Peter: *Cosi fan tutte* – Die sehr ernstesten Scherze eines Dramma giocoso. In: Mozarts Opernfiguren Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 115-134, hier S. 126.

<sup>2</sup> Vgl. Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 45-47.

<sup>3</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 274.

<sup>4</sup> Ebd., S. 273.

<sup>5</sup> Ebd., S. 285.

<sup>6</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 47f.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>8</sup> Horváth 1, S. 13.

<sup>9</sup> Ebd., S. 274.

„Buon viaggio!“<sup>10</sup> heißt es bei Da Ponte und Mozart, „Glückliche Reise!“<sup>11</sup> bei Horváth, der die Oper damit in sein Werk gewissermaßen hineinschreibt. In beiden Szenen wird den Scheidenden nachgeschaut, man sieht sie entschwinden.<sup>12</sup>

Aus Schürzingers Blickwinkel ist sich nun den anderen Figuren zu nähern, und wieder stechen im Vergleich mit der Oper Mozarts frappierende Entsprechungen ins Auge. Zu Beginn der Oper frönen die beiden Paare einer völlig ungetrübten, traditionellen Vorstellung von Liebe und ziehen daraus für sich einen entsprechenden Ehrencodex. Als Don Alfonso die Treue der Bräute hinterfragt, wollen ihm Ferrando und Guglielmo gleich an den Kragen.<sup>13</sup> Bei der fingierten Trennung glauben die beiden Schwestern vor Kummer zu sterben.<sup>14</sup> Ihren Höhepunkt findet dieses Liebesverständnis in Fiordiligis Arie *Come scoglio immota resta*, in der sie sich als musterhaftes Beispiel an Standhaftigkeit in Treue und Liebe feiert,<sup>15</sup> und, korrespondierend damit, in Ferrandos *Un'aura amorosa*,<sup>16</sup> dem „Gravitationszentrum“ der Oper, kommentiert mit nicht schöner zu denkender Musik, „ihre eigene Wahrheit zum Vorschein“ bringt.<sup>17</sup> Hier akkumuliert, was dann im Folgenden „demaskiert“ wird: „die Reinheit der Empfindung, das Rührende und nicht zuletzt die Moral als bürgerliche Tugend“.<sup>18</sup> Schaut man auf die Figuren Horváths, so ist zu erkennen, dass sich die Zeiten, vor allem tatsächlich in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht, geändert haben, was einer deutlichen Akzentverschiebung gleich kommt: Die Paare aus *Cosi fan tutte* sind, verkürzt gesagt, Seria-Figuren, sie sind gehobenen Standes, die Männer Offiziere und frei jeglicher finanzieller Sorgen. Diese Lebenssicherheit hat Kasimir, dem es einst auch gut ging, nicht mehr. Zwar stammt er nur aus dem unteren Bürgertum, doch als Chauffeur hatte er sein Auskommen und sich, auf dieser Basis, ein entsprechendes Selbstbewusstsein angeeignet. Nun aber ist er arbeitslos geworden; offensichtlich unverschuldet. Ihm geht es so wie vielen im Jahre 1930 und in der Zeit nach der Weltwirtschaftskrise: Er wurde „abgebaut“ und muss „stempeln“,<sup>19</sup> eigentlich sollte er sich den Besuch auf dem Oktoberfest gar nicht leisten. Er ist nachdenklich, mürrisch, zu einem „Pessimisten“<sup>20</sup> geworden. Das entzweit ihn von Ka-

<sup>10</sup> Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 32.

<sup>11</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 270.

<sup>12</sup> Vgl. ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 11-13.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S.30; vgl. hierzu auch Dorabellas erste Arie, S. 36f.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 60f.

<sup>17</sup> Kunze, a.a.O., S. 493.

<sup>18</sup> Ebd., S. 433.

<sup>19</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 257.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 256.

roline. Als sie, in rührselig-romantischem Liebesanflug, dem über dem Oktoberfest kreisenden Zeppelin nachschaut, fährt er sie an: „Geh halt doch dein Maul mit dem Zeppelin!“<sup>1</sup>

In Karoline vereint Horváth alle Eigenschaften, die Mozarts beide Paare zu Beginn der Oper auszeichnen. Auch sie hängt einem traditionellen Liebesbegriff nach, den sie nicht hinterfragt. Sie ist ein „Kind des Mittelstands“ mit den entsprechenden bürgerlichen Normen, die die menschlichen Beziehungen definieren. So hat man ihr beigebracht, dass Liebe nichts mit Geld zu tun haben dürfe,<sup>2</sup> eine Ansicht, die sie eifrig nachplappert: „Eine wertvolle Frau hängt höchstens noch mehr an dem Manne, zu dem sie gehört, wenn es diesem Mann schlecht geht.“<sup>3</sup> Sie betont, gleich mehrmals, dass sie auch einen pensionsberechtigten Beamten hätte haben können, jedoch „nicht von dir gelassen hab und immer deine Partei ergriffen hab“.<sup>4</sup> Allen Lippenbekenntnissen zum Trotz ist ihr das Streben nach sozialem Aufstieg eingeboren.<sup>5</sup> Unterschwellig spürt sie, dass sich ihre Wertvorstellungen nicht unbedingt mit dieser Sehnsucht nach mehr gesellschaftlichem Ansehen, den ihr nicht zuletzt die politische Situation eingibt, vereinen lassen. Ohne sich dessen bewusst zu sein, definiert sie ihren Begriff von Liebe neu. So ist sie es, die, ganz anders als in *Così fan tutte*, das Paar trennt.

Das Experiment besteht darin, die Figuren in eine gesellschaftliche Lage zu versetzen, in der sich die Gesetzmäßigkeiten zwischenmenschlicher Beziehungen offenbaren. Doch es ändert sich nur die Perspektive, nicht die zugrunde liegende Wahrheit. Auch in der Oper sind pekuniäre Gesichtspunkte nicht ganz unwichtig. Die abgeklärte Despina, die die Liebe auch als schlichtes Naturgesetz – „È legge di natura“<sup>6</sup> – betrachtet, und Don Alfonso heben hervor, dass die neuen Freier nicht nur wohlhabend, sondern sogar „ricchissimi“,<sup>7</sup> finanziell also eindeutig besser situiert sind als die Verlobten, was zu ihrer Anziehungskraft beitragen dürfte.

Wie Karoline in Horváths Stück ihre „Romanistik“ auf den Zeppelin projiziert, halten Dorabella und Fiordiligi Bilder ihrer Verlobten in Händen und schwelgen bei ihrem Auftrittsduett in ihren vermeintlich vollkommenen Liebesbeziehungen:

Se questo mio core  
Mai cangia desio,  
Amore mia faccia  
Vivendo penar!<sup>8</sup>

Das Motiv dieses Bildes wird später wieder aufgenommen und überraschend weitergedacht. Denn die Frauen, bzw. Dorabella stellvertretend für beide, werden Lügen gestraft. Geradezu vordergründig-mechanisch, entsprechend den nüchternen Mechanismen, die die Liebe bestimmen, nimmt ihr Ferrando die Miniatur als „symbolon“ des Verlobten vom Hals und schafft so Platz für das Zeichen seiner Liebe, ein Herz: „Oh, cambio felice“!<sup>9</sup> Der alte Liebesbegriff wird im Duett *Il core vi dono* beiseite gelegt und ersetzt durch einen neuen, vermeintlich grausamen, zerstörerischen, der jedoch der Wirklichkeit eher entspricht. Nicht zuletzt wird dies in der Oper an anderer Stelle verdeutlicht durch direkte sexuelle Anspielungen,<sup>10</sup> die denjenigen in Horváths *Kasimir und Karoline* in nichts nachstehen.<sup>11</sup> Wieder ist es Mozarts betörende Musik, die dazu ihre eigene Wahrheit spricht.

Dies alles geschieht in *Kasimir und Karoline* vordergründiger, durch die ökonomischen Implikationen direkter. Karoline vertritt bald einen neuen Liebesbegriff: Sie will sich nicht länger von ihren Gefühlen leiten lassen. Stattdessen will sie die Gefühle anderer, wieder mit Hinweis auf die wirtschaftliche Situation der Weimarer Republik, ihren Zwecken dienstbar machen: „Sei doch nicht so sentimental. Das Leben ist hart und eine Frau, die wo etwas erreichen will, muß einen einflußreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen.“<sup>12</sup> Daran ändert auch Karolines abstruser Katholizismus, den sie strikt beibehält, nichts: Sie ist stolz, schon dreimal in Oberammergau gewesen zu sein<sup>13</sup> und will auch noch nach Altötting.<sup>14</sup>

Im Volksstück finden also folgende Paare zueinander: Zum einen der arbeitslose und desillusionierte Kasimir, der sich durch seine steigende Aggressivität die Rückkehr in die Gesellschaft verbaut und die vorbestrafte Erna, also „Ausschussware“, aus der nichts Rechtes mehr werden wird. Zum anderen die nun vom Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg getriebene Karoline und der abgeklärte Schürzinger, der sich von ihr gewiss nicht „bei seinem Gefühlsleben packen“ lässt. Umgekehrt aber weiß er nur zu

genau, dass Karoline auch ihn, der nur ein kleiner Angestellter, ein „Zuschneider“ ist,<sup>1</sup> verlassen wird, wenn sich eine bessere Partie findet. Schließlich hat er sie ja überhaupt nur „erobert“ können, weil sein Chef Rauch von ihr abgelassen hat. Die Figuren sind also nicht besser dran als am Anfang, das Stück ist kreisförmig angelegt,<sup>2</sup> das „Karussell“ des Oktoberfestes hat sie wieder an ihren Ausgangspunkt zurückgebracht. Die Situation ist nicht vielversprechend, ebenso wenig wie in *Così fan tutte*, selbst wenn dies durch das für die Da Ponte-Opern obligatorische veröhnliche Ende relativiert wird.

Don Alfonso rät hier barsch: „Abbracciatevi e sposi“<sup>3</sup> und führt die Paare zusammen. Aber welche denn eigentlich? Wieder die Paare vom Beginn oder die neu gebildeten? Das wird, wenn man genau hinschaut, im Libretto nicht klar, es bleibt dem Regisseur überlassen, und es ist, nach Abschluss des Experiments, eigentlich auch egal. In beiden Werken geht es um die Auflösung von Strukturen und Beziehungen, nicht um deren dauerhafte Neubildung. Was Don Alfonso gleich am Anfang ankündigte, dass nach der Demonstration die Personen mit ihrer neuen Erkenntnis zu „jämmerlichen Figuren“<sup>4</sup> werden, ist zur bitteren Realität geworden. Daran ändert die gute Laune am Schluss, das „lieta fine“, nichts. Und so enden beide Werke auch in einer ihrer wichtigsten Entsprechungen: Es fehlt die Lösung, die „Moral von der Geschichte“, die Utopie.<sup>5</sup> Der Erkenntnisgewinn führt nicht weiter. Was bleibt, ist ästhetischer Gewinn und – Beklemmung.

Ödön von Horváth kennt sich aus in der Opernwelt. Verschiedene Einschübe gerade in den Volksstücken speisen sich aus ihr, von Puccinis *Che gelida manina*<sup>6</sup> bis Offenbachs *Barcarole*.<sup>7</sup> Immer wieder finden sich darüber hinaus Anspielungen auf klassische Werke, in *Kasimir und Karoline* z.B. eine auf Franz Schuberts Lied Erstarrung aus der *Winterreise*.<sup>8</sup> Im Speziellen ist er aber ein außerordentlich profunder Kenner der Opern Mozarts, zumindest dieser drei, für die Lorenzo Da Ponte das Libretto verfasste. Horváth erzählt in *Figaro läßt sich scheiden* offenkundig Mozarts *Le nozze di Figaro* weiter, und in *Don Juan kommt aus dem Krieg* integriert er eine Vielzahl direkter Anspielungen auf *Don Giovanni*, die außer Zweifel stellen, dass hier die Oper die Quelle der Anregungen ist und nicht der Don Juan-Stoff im Allge-

meinen. Dies sind zweifellos interessante, aber nicht überaus belangvolle Aspekte einer Mozart-Rezeption des Autors. Dies sieht im Falle des Volksstücks *Kasimir und Karoline* anders aus: Auf den ersten Blick kaum erkennbar, lässt Horváth sich in ganz wesentlichen Punkten und grundlegend von der letzten der Da Ponte-Opern inspirieren: Er übernimmt das Experimentelle, das Zurschaustellende von Mechanismen menschlichen Miteinanders. Die Bühne ist beiden Werken antiidealistischer, „klinischer“ Schauplatz, auf dem, Dank Mozarts und da Pontes Vorlage, episiert und verfremdet wird, unabhängig von Brechts Theatertheorie, die er gerade zu dieser Zeit vervollkommnete. Auch die Figurenkonstellation übernimmt Horváth und passt sie seiner Intention an. Dabei treten die Figuren hinter jene moralfrei zu vermittelnden Einsichten zurück. Wie bei Mozart, handelt es sich nicht um Individuen, um Charaktere, sondern um Typen, die erst durch die Handlung ihr Profil gewinnen.<sup>9</sup> In dieser Hinsicht sind auch Kasimir, Karoline, Schürzinger und Erna keine Dramenfiguren in klassischem Sinne mehr, sondern zeitgemäße „Symptomträger“, anhand derer etwas demonstriert wird.<sup>10</sup>

Dies alles aber gewinnt eine weitere Dimension, weil es, über das Einzelstück hinaus, auf die Gattung deutet. Die artifizielle Theatralität und der Wirklichkeitsbezug von *Così fan tutte* prägten *Kasimir und Karoline*. Darüber hinaus beeinflussten sie entscheidend die neue Auffassung, die Ödön von Horváth vom Volksstücke hatte und damit wohl das Wichtigste, das er in Theorie und Praxis des Theaters vorlegen konnte. Fast gleicht sie einer Anleitung zum Schreiben moderner Dramen. Dazu bedurfte es keiner Vorbilder wie Georg Büchner und auch nicht des Verfremdungseffektes im Sinne der Theatertheorie Bertolt Brechts.

<sup>1</sup> Ebd., S. 257.

<sup>2</sup> Vgl. Joas, a.a.O., S. 48.

<sup>3</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 267.

<sup>4</sup> Ebd., S. 260.

<sup>5</sup> Vgl. Hollmann, Helga: Von der Auslösung zwischenmenschlicher Konflikte durch die ökonomische Situation. Ein Beitrag zur Gesellschaftspolitik. In: Materialien zu Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline*, a.a.O., S. 39-46, hier S. 44.

<sup>6</sup> Vgl. Mozart: *Così fan tutte*, a.a.O., S. 62.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 64.

<sup>8</sup> Ebd., S. 18.

<sup>9</sup> Ebd., S. 102.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu: Büsch, Sabine: Die Psychologie der dramatischen Personen in den Da Ponte-Opern Mozarts unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von Text und Musik. Köln 2006, S. 142-146.

<sup>11</sup> Vgl. Horváth 1, a.a.O., z.B. S. 273, 293.

<sup>12</sup> Ebd., S. 279.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 258.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 301.

<sup>1</sup> Vgl. ebd., S. 258.

<sup>2</sup> Vgl. Bartsch, Jürgen: Scheitern im Gespräch. Beobachtungen zu typischen Kommunikationssituationen in Horváths Volksstücken. In: Horváth-Diskussion, a.a.O., S. 38-54, hier S. 52.

<sup>3</sup> Mozart: *Così fan tutte*, a.a.O., S. 152.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>5</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 42; Doppler, a.a.O., S. 20.

<sup>6</sup> Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 177.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 287.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 266.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu: Kunze, a.a.O., S. 245f.

<sup>10</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 53.

Д-р Кароліна ГІЛЛЕСГАЙМ  
Аугсбурзький університет  
(Німеччина)

## ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ В «НАРОДНІЙ П'ЄСІ». ПРО «КАЗИМИРА І КАРОЛІНУ» ЕДЕНА ФОН ГОРВАТА

До цього часу про рецепцію творчості Моцарта з боку Едена фон Горвата відомо мало і нічого конкретного. Якщо мова йде про літературну адаптацію творчості великого композитора, то на думку одразу спадає Е. Т. А. Гофманн, Едуард Меріке, серед письменників ХХ-го століття Інгеборг Бахманн, Пітер Шефер і Томас Бернгард, а останніми роками також Ганс-Йозеф Ортгайль<sup>1</sup>, але не обов'язково Еден фон Горват. Не є новиною, що він справді комплексно й ґрунтовно займався творчістю Моцарта – власне заголовки його обох драм *Розлучення Фігаро* і *Дон Жуан повертається з війни* достатньо наочні та недвозначні. Проте саме ці обидва твори довгі роки майже нікого не цікавили. Горват закінчив написання цих драм ще 1936-го року, прем'єра скороченої версії *Фігаро* вперше відбулася в Празі у 1937 році, постановка повного тексту твору відбулася лише в 1960 році, при німецькому театрі в Геттінгені. Прем'єра *Дон Жуана* відбулася 1952 р. у Відні; вийшов ж друком він лише в 1961 р.

Спробуємо коротко передати основний зміст обох п'єс: у той час як Джоаккіно Россіні в своїй опері *Il Barbiere di Siviglia* (Сивільський цирюльник) так би мовити із запізненням розповідає передісторію до *Le nozze di Figaro* (Весілля Фігаро), Горват зі своїм *Розлучення Фігаро* її продовжує – власне назва вказує на це. Декорації опери Моцарта залишилися. Революція, початок якої деякі бачать вже у *Le nozze di Figaro* (Весілля Фігаро)<sup>2</sup>, фактично розпочалася, і граф Альмавіва, як представник «старого порядку», повинен утікати разом з дружиною і подружжям служників: Фігаро і Сюзанною. Спочатку, навіть далеко від батьківщини, у них було все гаразд. Коли ж кошти закін-

чилася, Фігаро відкриває власну перукарню. Та Сюзанні, можливо й графу Альмавіві, все ж не вистачає легкого життя. Спочатку вона залишається з Фігаро через своє бажання мати дитину. Коли він цього не виконав, Сюзанна полишає його.

Після цього Фігаро повертається на батьківщину, домовляється з владою і навіть керує садибою Альмавіві. В цей час він сумує за Сюзанною. І коли вона висловила бажання отримати дозвіл на повернення додому разом із графом Альмавівою, який вже на власному досвіді пізнав страждання вигнанця, Фігаро не заперечував. Все закінчується, втім як і у Моцарта, великим примиренням.

У *Дон Жуан повертається з війни*, другій «моцартівській драмі», Горват не конкретизує місце дії, хоча із заголовку одразу стає зрозуміло, що мова йде про драму-повернення солдата з війни. За цим принципом її можна поставити в один ряд з *Перетворенням* Ернста Толлера, *Барабанами вночі* Бертольта Брехта та багатьма іншими. Так ми наблизилися до однієї з найголовніших тем в літературі Веймарської республіки. Драма *Розлучення Фігаро* слугує, знову ж таки, для відображення актуальної політичної ситуації. А колишній ловелас Дон Жуан перетворився на зламано-го солдата, який після війни повернувся додому. Він зустрічає в цілому 35 жінок, і всі намагаються впізнати в ньому старого Дон Жуана. Проте він не прагне короточасних любовних інтриг, а прагне знайти в кожній з них риси своєї колишньої нареченої. Він покинув її напередодні війни і цим розбив їй серце. Наречена померла від горя, проте згодом саме вона стала для Дон Жуана ідеалом жінки. Кожна з цих 35 жінок могла прив'язати до себе Дон Жуана тимчасово, лише на короткий час, оскільки він керувався лише бажанням знайти ту саму примарно-ідеальну наречену. Зрештою, це призводить до того, що Дон Жуан шукає вирішення проблеми в самогубстві. Одночасно він припускає, що зможе своєю смертю спокутувати гріхи перед нареченою. Виникнувши на фоні Першої світової війни та зростання націонал-соціалістичного руху цей спосіб мислення отримує справді функцію очищення: його перетворення дозволяє Дон Жуану стати цілковитою протилежністю постанням «націонал-соціалістичних шукачів»<sup>3</sup>, засліплених міфом про етнічну належність, тоді як він звертається лише до людських якостей.

Проте в п'єсі *Дон Жуан повертається з війни* сліди Моцарта і Да Понте мають трохи інший характер, власне кажучи, суттєво відмінний, ніж у *Розлучення Фігаро*. Горват не просто створює продовження опери, він узагальнює, тому зв'язки його твору з оперою Моцарта зовсім інші, ніж у

<sup>3</sup> Vgl. Bossinade, Johanna: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn 1988, S. 76-78.

*Ніч Дон Жуана*<sup>1</sup> – адаптації *Дон Жуана* (*Don Giovanni*), здійсненій Ортайлем.

У передмові він говорить про «персонажа Дон Жуана»<sup>2</sup>, про якого власне далі йде мова і якого Горват переносить до Веймарської республіки. Відповідно до цього, великий твір Моцарта не розглядається як прямий поштовх до написання Горватом своєї п'єси<sup>3</sup>. І вже ж таки, в основі твору лежить не тільки міф про Дон Жуана<sup>4</sup>, як це часто трапляється в літературі. Чіткі посилання на *Дон Жуана* (*Don Giovanni*) явно вказують, що Горват будучи під сильним впливом опери створив свій «образ» Дон Жуана принаймні на основі образу, наявного в Да Понте та адаптації Моцарта.

Тож час перейти до наступної, третьої драми Горвата, до «народної п'єси» *Казимир і Кароліна*, більш інтенсивної рецепції третьої опери Моцарта, *Так чинять усі* (*Così fan tutte*), лібрето до якої написав Да Понте. Робота над ним була закінчена десь влітку 1789-го року<sup>5</sup>. Коли ми, думаючи про драми *Розлучення Фігаро* і *Дон Жуан повертається з війни*, розглядаємо їх на фоні опер Моцарта, це виглядає логічно. Так чому ж Горвату не звернутися до третьої опери, яка, безсумнівно, пов'язана з обома іншими?

Проте, коли перше враження минає, нас починають гризти сумніви: здається, що, швидше, споглядальний сценарій *Так чинять усі* (*Così fan tutte*), в якому дія сконцентрована на двох парах, які, переплутавшись між собою, знову об'єдналися, і наприкінці знову остаточно помирилися, має не багато спільного з атмосферою ярмарку в *Казимир і Кароліна*, в якій неспокій та метушня постійно посилюється. Зважаючи на це, ми б радше подумали про дві інші опери Моцарта, лібрето до яких написав Да Понте: тут панує бурхливе дійство й подекуди хаотична плутанина<sup>6</sup>. Часто переплітаються різні сюжетні лінії, борються за своє місце під сонцем, хтось свариться, що є сили, стрибає в сад, танцює, когось вбивають, і вкінці все перетворюється на пекло. Інакше в опері *Так чинять усі* (*Così fan tutte*): перед нами постає картина від'їзду до армії, несправжнього самоотруєння джентльмена та подальшої рятувальної операції.

Однак дослідники драми *Казимир і Кароліна* відзначають, що шумний Октоберфест, якому якраз відповідає швидке чергування насичених подіями сцен драми, є замкнутим і цілісним місцем дії<sup>7</sup>. Це створює фон, на якому відбувається дія, ми спостерігаємо за парами, коли вони разом чи наодинці<sup>8</sup>, так само, як і в *Так чинять усі* (*Così fan tutte*). Потрібно відзначити, що впродовж п'єси Октоберфесту надається велике значення. Спочатку Горват навіть мав намір експліцитно згадати його у заголовку<sup>9</sup>.

Другим аргументом проти можливої рецепції опери *Так чинять усі* (*Così fan tutte*) могло стати те, що між написанням цих трьох драм минуло надзвичайно багато часу. Врешті, прем'єра *Казимир і Кароліна* відбулася вже 1932-го року, робота над іншими двома драмами була закінчена в 1936. Та це заперечення залишає поза увагою те, що Горват розпочав роботу над *Розлученням Фігаро* та *Дон Жуан повертається з війни* вже на початку 30-х років<sup>10</sup>, власне незадовго до появи *Казимир і Кароліна*. Усі три п'єси за своїм походженням витвори Веймарської республіки і, в першу чергу, відображають її суспільство; факт, якому до цього часу приділяли занадто мало уваги. Драма *Казимир і Кароліна* справді вдалася автору і відразу отримала успіх, оскільки народні п'єси Горвата відзначалися значно більшою переконливістю, ніж його інші твори. Якщо розглядати походження цих трьох творів, вони й справді пов'язані між собою. В той час творчість Моцарта мала для нього велике значення. Через це цілком логічним здається намір, який можливо швидко зник, присвятити себе написанню трьох театральних п'єс, які будуть тісно пов'язані з операми, написаними у співпраці Да Понте і Моцарта.

Серед усіх «народних п'єс» Горвата саме *Казимир і Кароліна* найчастіше ставлять на сцені та найбільше досліджують. Автор не стільки хотів відродити цей традиційний жанр, як прагнув надати йому нового значення: «Цілковито свідомо я руйную стару «народну п'єсу» – формально та етично»<sup>11</sup>.

В цьому контексті виступає термін

<sup>7</sup> Vgl. Hein, Jürgen: Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline. In: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Bd. II: Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß. Hrsg. von Harro Müller-Michaels. 3. Aufl. 1996, S. 40-65, hier. S. 55.

<sup>8</sup> Vgl. ebd.

<sup>9</sup> Vgl. Krischke, Traugott: Notizen zur Entstehungsgeschichte von Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1973, S. 77-82, hier S. 81; vgl. hierzu auch: Haag, Ingrid: Ödön von Horváths Fassaden-Dramaturgie. Frankfurt/Main 1995, S. 140f.

<sup>10</sup> Vgl. Bartsch: Ödön von Horváth, a.a.O., S. 135, 138.

<sup>11</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 12.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu: Gockel, Heinz: Vom Poetischen und dem Element der Musik. In: Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils. Hrsg. von Stefanie Catani, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Göttingen 2009, S. 95-109.

<sup>2</sup> Vgl. Kunze, Stefan: Mozarts Opern. 2. Aufl. Stuttgart 1996, S. 231-234.

<sup>1</sup> Vgl. hierzu: Gockel, a.a.O., S. 103-105.

<sup>2</sup> Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Hrsg. von Traugott Krischke und Dieter Hildebrand. Frankfurt/Main 192, Bd. 2, S. 591.

<sup>3</sup> Vgl. Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Stuttgart, Weimar 2000, S. 140.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von: Müller-Kampel, Beatrix: Dämon. Schwärmer. Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918. Berlin 1993.

<sup>5</sup> Vgl. Bletschacher, Richard: Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung. Salzburg 2004, S. 139.

<sup>6</sup> Vgl. Abert, Anna Amalie: Die Opern Mozarts. Wolfenbüttel, Zürich 1970, S. 92f.

«контрафакція»<sup>1</sup>, який аналогічним чином вживають Альфред Доплер і Юрген Гайн: у післявоєнний час традиція «народної п'єси» зазнає кардинальних змін, її адаптують, вона отримує інші функції, її основні елементи використовують у протилежному значенні. Немає ні щасливого кінця, ні моральних настанов. Це означає, що нам не пропонується розв'язання базового конфлікту. За словами Горвата «народна п'єса» має епічний характер, її форма «більш описова, ніж драматична»<sup>2</sup>. Пародію, як спосіб зображення, він категорично відкидає<sup>3</sup>, «народна п'єса» у своєму традиційному розумінні вже не цікава. Якщо якось мова зайде про критично-реалістичну самопрезентацію народу<sup>4</sup>, якій він зрадів би, він був би представлений не привабливим для самого себе чином<sup>5</sup>. Це означає, що жанр для народу перетворився на жанр про народ, в якому не рідко переважали негативні аспекти. Основні мотиви Горват перейняв з повсякденного життя людей. Для нього обов'язковим є те, щоб драма була наповнена сучасними людьми<sup>6</sup> – дія в *Казимир і Кароліна* відбувається в 1930 році. Це призвело до непорозуміння між дослідниками: це здається занадто просто, коли Ганс Йоан зараховує по позитивних характеристик драми, що в ній надзвичайно точно зображені суспільні проблеми 1930-го року, все ж від цього відволікає те, що в п'єсі йде мова про кохання, при цьому не про власне кохання, а про кохання в 1930 році з усіма його політичними протиріччями<sup>7</sup>. Сам Горват підкреслював, що «так звані вічні теми людських стосунків» як і раніше залишаються вірулентними (актуальними), проте вони повинні бути зображені «по-іншому», а саме за участі «прошарків суспільства, показових для нашого часу»<sup>8</sup>. Це найбільш підходящий спосіб наблизитися до них. Це його нове починання, проте все ж не рівносильне обмеженню лише на актуально-буденному. Гельмут Карасек назвав це коротко: герої Горвата «слідують, зовсім як справжні люди, законам, які є невід'ємною частиною живого створіння, уникають болю, шукають задоволення, зважаючи на зовнішню дратівливість і внутрішню потребу добрі або злі, з відданістю

<sup>1</sup> Vgl. Doppler, Alfred: Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths. In: Horváth-Diskussion. Hrsg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg. Kronberg 1976, S. 11-21, hier S. 17; vgl. Hein, a.a.O., S. 46.

<sup>2</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 12.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 13; vgl. hierzu auch Doppler, a.a.O., S. 17.

<sup>4</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 40.

<sup>5</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 40.

<sup>6</sup> Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 11.

<sup>7</sup> Joas, Hans: Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline, a.a.O., S. 47-62, hier S. 47.

<sup>8</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 11.

утримують власне Я, яка іноді геть-таки розвивається до так званого характеру.»<sup>9</sup>

Горват, відштовхуючись від конкретного випадку зі своєї сучасності, від долі «сучасної людини», приходять до загального. У своїх «народних п'єсах» він демонструє ті загальні закономірності, за якими протікає людське життя, незважаючи на окрему людину. Мова йде про яскраво виражене пред'явлення. За словами Елізабет Гоф, більше ніде так, як в Казимир і Кароліна, «Горват не показував людей в такому нещадному, гидкому світлі»<sup>10</sup>. Він розмістив їх перед кулісами Октоберфесту на рампі, роздягає їх, аналізує та демонструє. З цього погляду Октоберфест розглядається, на думку Карасека, як «лабораторія», в якій експериментують з невідомою природою людського кохання<sup>11</sup>. На перший погляд здається, що Октоберфест це скоріше таке громадське місце, яке дає можливість задовольнити прагнення до шумних святкувань, на короткий час забути числені соціальні проблеми. Фактично ж суспільство Веймарської республіки концентрується там для того, щоб мати змогу продемонструвати себе і водночас через абстракцію досягнути узагальнення. Не даремне Горват у найперших планах щодо Казимира і Кароліни уявляв собі анатомічний інститут з багатьма місцями дії<sup>12</sup>; такий, який у циклі віршів Готфріда Бена Морг слугував демонстраційним залом і в «Маленькому танку смерті» Горвата Віра, Любов, Надія з'являється знову. Тож Октоберфест це як своєрідна експериментальна лабораторія, яка слугує для добування та вживлення в людську природу нових свідомостей. Публіці пропонується масштабний експеримент на фоні актуального післявоєнного суспільства. На огляд виносяться механізми, які роблять життя прозорим у всій його сукупності. І це має просвітницький, майже науковий характер.

Є в традиції лише один твір, у якому так само жорстко експериментують з людськими почуттями та слабостями, і це Так чинять усі (*Così fan tutte*). Це найбільш значуща спільна риса «народної п'єси» Горвата і опери, набагато важливіша ніж взаємозв'язки між героями, характерне ут-

<sup>9</sup> Karasek, Hellmuth: Kasimir und Karoline. In: Materialien zu Kasimir und Karoline, a.a.O., S. 63-76, hier S. 64.

<sup>10</sup> Gough, Elizabeth: Möblierte Zimmer, Stille Straßen. Zur Dramaturgie des Schauplatzes in Ödön von Horváths Stücken. In: Über Ödön von Horvath. Hrsg. von Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1972, S. 107-122, hier S. 118.

<sup>11</sup> Vgl. Karasek, a.a.O., S. 64f.

<sup>12</sup> Vgl. Krischke, a.a.O., S. 78.

ворення нових пар1, що Горват також переймає, проте необхідно зазначити, модифікує їх, руйнує і використовує у зміненому вигляді.

В опері, як і в драмі Горвата, мова йде про кохання, або навіть точніше: про природу кохання, яке спочатку слідує суспільним традиціям та «умовностям»<sup>2</sup>, проходячи соціалізацію ховається від сторонніх очей і губиться в ілюзіях, які, врешті, необхідно розвіяти. Це якраз завдання Дона Альфонса. Те, що в п'єсі Горвата виражено лише імпліцитно, тут навмисне відбувається експліцитно. Заключається парі й одразу урочисто розпочинається своєрідний біхевіористичний експеримент. Можна говорити про революційне й модернове в опері другої половини XVIII ст., про чітко виражений анти-ідеалізм у цій «сучасній п'єсі, яка торкає за душу»<sup>3</sup>, що пізніше знову з'являється в опері Бельканто<sup>4</sup>. Дослідники постійно повторюють цю нову ідею, серед яких найбільш наполегливим є Штефан Кунце. Він говорить про «детермінованість усіх дій»<sup>5</sup>, про «автоматичні закономірності кохання»<sup>6</sup>.

«Все разом виглядає так, ніби відбувається підготовка до проведення театрального експерименту. Та як не схожа ця механічна, віртуозна гра героями, які ніби ігрові фішки, віддалені від насиченої гри у *Весілля Фігаро (La Nozze di Figaro)* від *Дон Жуан (Don Giovanni)*, де кожен з героїв постійно вимушений приймати рішення, де кожен міг би вчинити так, або інакше, де свобода дії подається як головний принцип стосунків муж людьми».<sup>7</sup>

У Горвата «лабораторією», у якій все відбувається, стає Октоберфест, чий шум і підозрілий персонал маскує те, що насправді ця яскраво освітлена сцена, таке собі лікарняно-герметичне приміщення для демонстрації в анатомічному інституті.

Дійові особи з'являються в коротких, наче спалахи світла, сценах, які дуже швидко змінюють одна одну (разом 117 сцен!), і в коротких та

<sup>1</sup> Wolfgang Wilaschek weist darauf hin, dass die Personenkonstellation in *Così fan tutte*, jenseits des Charakters des Experimentellen, markante Entsprechungen zu Shakespeares Komödie *As You like it* habe; vgl. Wilaschek, Wolfgang: *Mozart-Theater. Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte*. Stuttgart, Weimar 1996, S. 252f.

<sup>2</sup> Ebd., S. 249.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 293.

<sup>4</sup> „Mozarts vielleicht extremstes Werk mußte dem 19. Jahrhundert und, wie nicht zu übersehen ist, vielen Zeitgenossen fremd bleiben.“ Kunze, a.a.O., S. 434.

<sup>5</sup> Ebd., S. 444.

<sup>6</sup> Ebd., S. 438.

<sup>7</sup> Ebd., S. 445.

зрозумілих

діалогах відверто розповідають про свої внутрішні переживання, нездатність спілкуватися<sup>8</sup>, та про механізми, під дією яких вони знаходяться навіть про це не здогадуючись. Проте серед такої великої кількості коротких сцен це трапляється не часто. Хоча й були використані атрибути Октоберфесту, вони залишаються лише доповненням. Драма здається майже статичною, сконцентрованою на діалогах головних героїв, які, з огляду на те, що раз їли морозиво, пили горілку й пиво, одного разу навіть облили жінку, нічого й не можуть робити, окрім як говорити.

Якщо звернути свою увагу на драматургію, побудову опери *Так чинять усі (Così fan tutte)*, можна знайти спільні риси з п'єсою. Опера складається з двох актів, які в свою чергу поділені на значну кількість окремих сцен, разом 34. Для порівняння: *Весілля Фігаро (La Nozze di Figaro)* має разом 44 сцени, розділені на 4 акти, і *Дон Жуан (Don Giovanni)* – 36, разом з останньою сценою «scena ultima», це всього на дві більше ніж в *Так чинять усі (Così fan tutte)*; проте вагома відмінність полягає у тому, що ці дві опери значно багатші на події. Через швидку зміну перспективи в рамках власної обмеженості дії навіть сам експеримент Дона Альфонсо стає дещо уривчастим і швидким, як спалах світла. Це посилюється значною кількістю місць дії, які не можуть бути визначені мізерною кількістю подій. Це місця ідилії та спокою<sup>9</sup>, які змушують розслабитися: дія розпочинається в якомусь кафе, продовжується в садку біля моря, для того щоб потім перенестися в аристократичну кімнату. Далі все продовжується в такому ж аристократичному садочку, потім знову інша кімната, яку від наступної кімнати відділяють різноманітні двері та дзеркала. І тоді ще одна кімната: інша спальня („altra camera“). Наприкінці ми рушаємо в пишно обставлену святкову залу. Та звідси знову герої, по-різному поєднуючись один з одним, починають заходити в різні кімнати<sup>10</sup>. Здається, що головних героїв, ніби об'єкти для дослідів, через куліси, через це «протистояння штучного і природного»<sup>11</sup> тягнуть від одного етапу досліду, до іншого.

Безсумнівно так відбувається в п'єсі *Казимир і Кароліна*, проте здається, що хоча опера *Так чинять усі (Così fan tutte)* побудована дуже штучно і свідомо<sup>12</sup>, вона передає «сучасний» зміст, не в останню чергу через постійне наростання темпу, який, втім, характерний для обох творів. Кла-

<sup>8</sup> Vgl. Gough, a.a.O., S. 109.

<sup>9</sup> Vgl. Kunze, a.a.O., S. 492.

<sup>10</sup> Vgl. Mozart, Wolfgang Amadeus: *Così fan tutte*. Stuttgart 1992, S. 10, 18, 34, 66, 80, 118, 136, 144.

<sup>11</sup> Willaschek, a.a.O., S. 248.

<sup>12</sup> Vgl. Kunze, a.a.O., S. 491.

сична єдність місця, що тісно пов'язана з єдністю часу й дії, зникає. Опера не настільки вільна, як драма, починаючи з часів Георга Бюхнера, проте вона вже не може використовувати всі «цеглини», притаманні класично-ідеалістичному мистецтву і тим самим виходить за свої межі. Октоберфест та декорації *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* на стільки відповідають традиції, що обидва твори втілюють «театр світу», який репрезентує «велике ціле» („theatrum mundi“), й зрештою все швидше перетворюється на «світовий цирк» („circus mundi“). Зображується театр у театрі, постійно демонструється театральність<sup>1</sup>, однак з допомогою такої багатшаровості в нього інтегрується реальність. Вже неможливо повернутися до зображення самого лише вигаданого світу. У нього вдерлася реальність<sup>2</sup>. Вона більше не може залишатися осторонь, її потрібно інтегрувати і демонструвати<sup>3</sup>.

Чому цей експеримент здійснює саме Дон Альфонсо? Тому що він, на противагу обом парам, якщо вірити Горвату, не є «людиною сьогодення», він родом з інших часів. Він старший за віком і має більше досвіду в життєвих справах. Оскільки за його плечима ціле життя, він звик тримати життя на дистанції, що дало йому змогу аналітично дивитися на речі. Ті декілька друзів, які в нього ще залишилися, підривають його сили: Він хоче передавати свої знання, примножувати їх, таким чином зробити вклад в «просвітництво»<sup>4</sup>. Ті, хто досягнули цей процес пізнання, втратили якусь частину інстинктивності; з такими знаннями життя стає складнішим, зникає будь-яка наївна безпосередність і легкість. І Кунце зовсім не перебільшує, коли на фоні цього називає Дона Альфонса «скептичним, іронічним, гострим на язик ляльководом-циніком»<sup>5</sup>.

Також є значні відмінності у співвідношенні героїв цих творів, хоча в обох випадках мова йде про дві пари. В *Казимир і Кароліна* одна пара все ж таки знову об'єднується, а саме Казимир і Каролі-

на<sup>6</sup>, тоді як другій парі це не вдається. Агресивний Меркль Франц, який виплеснув пиво Ерні в лице, не залишився з Кароліною, як мав би зробити, якби Горват точно переніс взаємостосунки героїв з *Так чинять усі (Cosi fan tutte)*, а був змушений зникнути, і Кароліна зв'язалася з Шурцінгером<sup>7</sup>. Проте у цих змін була своя важлива причина, вони знову відсилають нас до постаті Дона Альфонсо. Він інсценувальник експерименту, коментатор опери, який вже майже перейняв риси вуличного співака. Проте в *Казимир і Кароліна* немає відповідника такому герою. І дослідники сходяться на думці, що все-таки п'єсі був би необхідний такий герой. Його відсутність компенсується недбалючим черговістю картин, яка спрямована безпосередньо на глядача<sup>8</sup>. Проте навмисно очевидна послідовність сцен несе лише частину експериментального змісту і його демонстрації на сцені. Та все ж-таки є в п'єсі один герой, який в значній мірі відповідає Дону Альфонсо, уособлює і поділяє його теорії і світогляд. Це саме той підозрілий Шурцінгер, в чий вуста Горват вкладає також і власні суспільно-критичні погляди, який, дуже подібно Дону Альфонсо, вже під час першого виходу на сцену дає зрозуміти, що знає, як влаштуваний цей світ і наше життя:

«Не існує добрих чи поганих людей. Проте наша сучасна економічна ситуація змушує їх ставати егоїстичними, якби вона змушувала, та врешті вони вимушені скніти.»<sup>9</sup>

Шурцінгер, який ніколи не вживає алкоголь<sup>10</sup>, для того щоб розум залишався чистим, зрештою, є людиною розважливою, у нього є «тактика»<sup>11</sup> поведінки, слідуючи якій він покірливо ставить до свого шефа Рауха. У нього з Раухом, спекулянтом, який нажився на воєнних поставках, чисто ділові стосунки, кожен має з цього свою вигоду.

Так само, як і Дон Альфонсо, який був вимушений платити молодшій, проте досвідченій Деспіні<sup>12</sup>, щоб вона допомагала йому<sup>13</sup>, і, крім цього, більше не мав ніяких соціальних контактів, Шур-

<sup>6</sup> Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 323f.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 322f.

<sup>8</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 56.

<sup>9</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 258.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 276.

<sup>11</sup> Ebd., S. 286.

<sup>12</sup> Vgl. Wapnewski, Peter: *Cosi fan tutte – Die sehr ersten Scherze eines Dramma giocoso*. In: *Mozarts Opernfiguren Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 115-134, hier S. 126.

<sup>13</sup> Vgl. Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 45-47.

цінгер постає як «самотня людина»<sup>1</sup>, яку відділяє від інших перевага в знаннях. Як і Дон Альфонсо, який зі своєю прямою міг би бути ледь не уособленням опери *Так чинять усі (Cosi fan tutte)*, Шурцінгер експліцитно «посварив чоловіка і жінку»<sup>2</sup>. Він точно такий неприхований «цинік»<sup>3</sup>, як і Дон Альфонсо, проте він повинен, відповідно до нової горватівської концепції «народної п'єси», передавати свій досвід. Цей досвід у першу чергу стосується того, що літературознавець Гейн формулює як «асоціальне статеве життя» героїв<sup>4</sup>. Горват викриває свідомість своїх героїв. Сам він шостого квітня 1932 року розповідав в інтерв'ю з Віллі Кронауером для баварського радіо про «більш або менш усвідомлене, надзвичайно приватне статеве життя»<sup>5</sup>, яке обирають люди, а особливо герої його «народних п'єс». Він має на меті, як він сам зазначав в інтерв'ю, «показати світ таким, який він, на жаль, є»<sup>6</sup>. З цієї причини він змушує Шурцінгера, таку собі трохи жалюгідну варіацію на Дона Альфонсо, пояснити Кароліні закони кохання:

«Тільки що ви сказали, що якщо чоловік втрачає роботу зразу ж слабшає кохання жінки до нього – навіть автоматично. [...] Така наша натура. На жаль.»<sup>7</sup>

Зрештою Горват з допомогою Шурцінгера ввів у свою адаптацію *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* Дона Альфонсо, оскільки він був йому необхідний. Прибравши Меркеля Франца віз звільнив для Шурцінгера роль людини, яка коментує світ «так, яким він є».

Наступний витончений натяк на *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* полягає у тому, що Меркль Франц, прощаючись з Шурцінгером і Кароліною, використовує ті самі слова, якими Дорабелла та Фйорділдіжі проводжали своїх суджених, коли вони ніби мали йти на війну: у Да Понте та Моцарта це «*Vuon viaggio!*»<sup>8</sup>, у Горвата, який в деякому сенсі цим самим вписав оперу у свій твір – «*Щасливої дороги!*»<sup>9</sup>. В обох сценах ми бачимо, як вони зникають і дивимося їм у слід<sup>10</sup>.

З огляду на Шурцінгера необхідно детальніше

<sup>1</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 274.

<sup>2</sup> Ebd., S. 273.

<sup>3</sup> Ebd., S. 285.

<sup>4</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 47f.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>6</sup> Horváth 1, S. 13.

<sup>7</sup> Ebd., S. 274.

<sup>8</sup> Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 32.

<sup>9</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 270.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

розглянути інших героїв, і одразу ж впадають в око збіги в опері й «народній п'єсі». На початок опери обидві пари мали світлі, традиційні уявлення про кохання і створили для себе відповідний кодекс честі. Коли Дон Альфонсо поставив під питання вірність наречених, Ферандо і Гульєльмо одразу захотіли показати йому, де раки зимують<sup>11</sup>. Під час удаваного розтавання обидві сестри подумали, що помруть від горя<sup>12</sup>. Це уявлення про кохання досягає свого апогею в арії Фйорділдіжі *Come scoglio immota resta*, у якій вона оспівує себе як зразковий приклад непохитного кохання й вірності<sup>13</sup> і відповідно цьому, у центральній арії опери, арії Ферандо *Un'aura amorosa*<sup>14</sup> під акомпанемент дивовижної музики розкриває і коментує своє власне бачення правди<sup>15</sup>. Тут якраз зібрано усе те, з чого потім зірвуть маску: «Чистота почуття, те, що нас зворушує, і не в останню чергу мораль, як міщанська чеснота»<sup>16</sup>. Дивлячись на героїв Горвата, потрібно усвідомлювати, що часи змінилися, перш за все змінилася суспільно-політична ситуація, що одразу ж призвело до зміщення акцентів: обидві пари в *Так чинять усі (Cosi fan tutte)* походять з вищих прошарків суспільства, чоловіки-офіцери не мають ніяких проблем з грошима, коротко кажучи, типові герої опери. Хоча колись і в Казимира справи йшли добре, він більше не був впевненим у завтрашньому дні. Походячи з нижчих прошарків міщанства, працюючи водієм і отримуючи зарплатню, він став в певній мірі самовпевненим. Та ось він втратив роботу – очевидно, що цілком незаслужено.

Він жив так, як багато хто у 1930 р., після світової економічної кризи: його «скоротили», і він був вимушений «клеїти етикетки на товари»<sup>17</sup> зрештою, здавалось, що він не може собі дозволити відвідати Октоберфесту. Він став буркотливим «песимістом»<sup>18</sup>, який багато думає. Це відрізняє його від Кароліни. Коли вона у сентиментально-романтичному запалі проводжала очима дирижабля, який літав колами над Октоберфестом, він накинувся не неї зі словами: «Та замовкни ти вже зі своїм дирижаблем!»<sup>19</sup>

Кароліна уособлює всі ті якості, якими Моцарт наділив свої пари на початку опери. Вона також має традиційні уявлення про кохання, які вона не ставить під сумнів. Вона, як «дитина се-

<sup>11</sup> Vgl. Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 11-13.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S.30; vgl. hierzu auch Dorabellas erste Arie, S. 36f.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 60f.

<sup>15</sup> Kunze, a.a.O., S. 493..

<sup>16</sup> Ebd., S. 433.

<sup>17</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 257.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 256.

<sup>19</sup> Ebd., S. 257.

<sup>1</sup> Don Alfonso greift immer wieder in die „Regie“ seines Experiments ein und hält z.B. Ferrando und Guglielmo dazu an, ihm dabei zu helfen: „Secondatemi!“; Mozart: *Cosi fan tutte*, a.a.O., S. 52

<sup>2</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 50.

<sup>3</sup> Das scheint etwa hundert Jahre später, in der kleinen Verismo-Oper *Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo, (1892) ähnlich zu sein: hier wird die Theatralität, das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, eigens in einem Prolog thematisiert, das Stück vom Protagonisten beendet, der sich dazu explizit an die Zuschauer richtet. Hier allerdings werden weniger Gesetzmäßigkeiten und Typen als ein spektakulärer Einzelfall demonstriert; vgl. Leoncavallo, Ruggiero: *Pagliacci*. Drama in due atti. Mailand 1897, S. 7f.

<sup>4</sup> Vgl. Splitt, Gerhard: *Cosi fan tutte und die Tradition der Opera Buffa*. In: *Wege zu Mozart*. W.A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern. Hrsg. von Herbert Zemann. Wien 1993, S. 134-158, hier S. 147.

<sup>5</sup> Vgl. Kunze, Stefan, a.a.O., S. 443f.

реднього класу», усвідомила відповідні міщанські норми, які визначають відносини між людьми. Тож її прищепили точку зору, що кохання ні в якому разі немає нічого спільного з грошима,<sup>1</sup> що вона завзято повторювала, ніби папуга: «Коли у чоловіка погано йдуть справи, справжня жінка, жінка яка йому належить, буде ще більше його підтримувати».<sup>2</sup> Вона постійно наголошувала на тому, що могла б дістати службовця з правом на отримання пенсії, проте «не покинули тебе і завжди за тебе заступалася».<sup>3</sup> Усі ці пусті балачки зародили в ній прагнення до соціального зросту.<sup>4</sup> Підсвідомо вона відчуває, що з такою системою цінностей вона не зможе задовольнити своє прагнення досягнути кращого становища в суспільстві, яке не в останню чергу зумовила політична ситуація. Сама того не помічаючи, вона переосмислила своє поняття любові. Тож саме вона, зовсім інакше, ніж в *Так чинять усі* (*Così fan tutte*), руйнує пари.

Експеримент полягав у тому щоб перемістити героїв у такі соціальні умови, у яких найкраще розкриваються закономірності стосунків між людьми. Проте змінюється ракурс зображення, взята ж за основу правда залишається незмінною. В опері фінансові аспекти також не залишаються поза увагою.

Розважлива Деспіна, яка також розглядала кохання як простий закон природи – «È legge di natura»<sup>5</sup> – разом з Доном Альфонсо наголошують на тому, що нові наречені не лише заможніші, але й «ricchissimi»,<sup>6</sup> фінансово значно краще забезпечені, ніж їх кохані, що повинно зробити наречених ще привабливішими.

Так як Кароліна в п'єсі Горвата проектувала свою романтику на дирижабль, Дорабелла та Фйорділіджі виходячи разом на сцену тримали в руках портрети своїх коханих насолоджувалися своїми вдавано-ідеальними стосунками:

Se questo mio core  
Maì cangia desio  
Amore mia faccia  
Vivendo penar!<sup>7</sup>

Потім автор знову повернеться до мотиву цієї картини і надасть йому несподіваного розвитку. Дорабеллу, яка відповідала за обох жінок,

спіймають на брехні. Відверто з механічною поверхневістю, яка цілком відповідає прагматичним механізмам, які визначають кохання, Феррандо знімає мініатюру, символ коханого, з її шиї й таким чином звільняє місце для знаку свого кохання – серця: «Oh, cambio felice»!<sup>8</sup> Дуєт Дорабелли і Гульємо *Il core vi dono* відмовився від старого розуміння кохання, замінивши його новим, можливо більш жорстоким і руйнівним, проте одночасно й більш реалістичним. Недвозначні натяки на інтим,<sup>9</sup> які нічим не поступаються аналогічним в п'єсі Горвата *Казимир і Кароліна*, не в останню чергу слугують цьому наочним підтвердженням.<sup>10</sup> І знову чарівна музика Моцарта, яка розповідає свою правду.

У *Казимир і Кароліна* через економічні передумови це все відбувається більш прямо і поверхнево. Незабаром Кароліна представляє нову життєву позицію, вона більше не хоче, щоб почуття нею керували. Натомість вона хоче, натякаючи цим на економічну ситуацію у Веймарській республіці, змусити їх приносити собі користь: «Не будь такою сентиментальною. Життя – це важка річ, і жінка, яка хоче чогось досягти, повинна спорядити своє життя впливовим чоловіком».<sup>11</sup> Після цього усього не змінюється її безглузде ставлення до католицької віри, якої вона суворо дотримувалася: вона пишається тим, що вже три рази була у Обераммергау<sup>12</sup> і хоче також відвідати Альтеттінг.<sup>13</sup>

Тож у «народній п'єсі» утворюються такі пари: з одного боку безробітний Казимир, який через зростання своєї агресії ніяк не може знову знайти собі місця в суспільстві і раніше судима Ерна, така собі «бракована річ», з якої вже не буде нічого путнього. З іншого боку Кароліна, яка прагне лише покращити своє соціальне становище і розважливий Шурцінгер, який свідомо не дає Кароліні «собой розпорядитися своїм життям». Водночас він чудово усвідомлює, що він лише простий робітник, якийсь «закрійник»,<sup>14</sup> і якщо Кароліна знайде вигіднішу партію для себе, вона його покине. Зрештою він же взагалі зміг її завоювати, бо вона покинула його шефа Рауха. Та на горизонті немає нікого кращого ніж на початку, дія в п'єсі

розвивається по колу,<sup>1</sup> «Карусель» Октоберфесту відсилає її знову до початкової точки. Становище малоперспективне, втім так як і в опері *Так чинять усі*, хоча тут все обмежується примиренням, обов'язковим для фіналів опер Да Понте.

Тут Дон Альфонсо грубо радить «Abbracciatevi e sposi»<sup>2</sup> і примирює пари. Та врешті-решт хто з ким залишився? Все стало так, як було на початку, чи все ж утворилися нові союзи? Якщо уважно придивитися, лібрето не дає чіткої відповіді, це залишається на розсуд режисера, та за великим рахунком, після завершення експерименту, вже й немає різниці. В обох творах мова йде про руйнування поглядів і стосунків, а не про побудову нових союзів.

Те, що Дон Альфонсо передбачав ще на самому початку, що після викриття герої зі своїм новим досвідом стануть «жалюгідними фігурами»,<sup>3</sup> стало, нажаль, гіркою реальністю. Тут в кінці, «lieta fine», хороший настрій не зникає. Одну з найголовніших спільних рис ми знаходимо в кінці цих творів:

немає вирішення проблем, моралі в цій історії, утопічного кінця.<sup>4</sup> Знання більше не примножуються. Залишається лише естетичне задоволення і зняковільність.

Еден фон Горват знається на опері. Багато «народних п'єс» мають сюжетні доповнення, запозичені з опер, починаючи від *Che gelida manina*<sup>5</sup> Пучіні до *Barcarole*<sup>6</sup> Оффенбаха. До того знову і знову впливають нові натяки на класичні твори в Казимир і Кароліна, наприклад, на пісню *Заціпеніння* Франца Шуберта, з циклу пісень *Зимова подорож*.<sup>7</sup> Зокрема він надзвичайно добре знається на операх Моцарта, принаймні на тих трьох, до яких Да Понте написав лібрето. Очевидно, що в п'єсі *Розлучення Фігаро* Горват продовжує розповідати історію, яку Моцарт почав у *Весіллі Фігаро*. У драму *Дон Жуан повертається з війни* він також інтегрує велику кількість прямих натяків на *Дон Жуана* (*Don Giovanni*), і не залишається ніяких сумнівів, що опера стала поштовхом до написання п'єси, а не сама постать Дон Жуана. Це безсумнівно цікаві, проте не найважливіші аспекти горватівської рецепції творчості Моцарта. У випадку з «народною п'єсою» *Казимир і Кароліна* вона виглядає інакше: з першого погляду

складно помітити, що створюючи основу для свого твору Горват надихався останніми операми Да Понте: він перейняв мотив експерименту, мотив спостереження за механізмами взаємовідносин між людьми. В обох драмах сцена стає антиідеалістичним, клінічним місцем дії, епічної дії з використанням ефекту очуження, які сформувалися не під впливом брехтівської теорії театру (в той час він її саме вдосконалював), а на основі зразків Моцарта і Да Понте. Горват запозичує також принцип побудови зв'язків між героями, адаптуючи його під свій задум.<sup>8</sup> При цьому герої показують результати свого пізнання абсолютно уникаючи моральних повчань. Як і у Моцарта, в цих творах мова йде не про окремі особистості, характери, а про типи людей, які лише в під час дії отримують індивідуальні риси.

В цьому плані ми більше не можемо розглядати Казимира, Кароліну, Шурцінгера і Ерну як класичних героїв драми, вони радше актуальні переносники симптомів, на яких щось демонструється.<sup>9</sup>

Це все, проте, набуває інших масштабів, оскільки виходить за межі однієї п'єси і вказує на цілий жанр. Штучна театральність і зв'язок з реальністю опери *Так чинять усі* (*Così fan tutte*) вплинули на драму *Казимир і Кароліна*. Окрім цього вони мали вирішальний вплив на нове розуміння Горватом «народних п'єс» і на ідеї, які він втілював у теорії та практиці театру. Це фактично ознаменувало початок написання сучасних драм. Для цього не потрібні були ні зразки, за якими писав Георг Бюхнер, ні ефект очуження, яким його в своїй теорії театру описував Брехт.

*З німецької переклала Марія Давидюк*

<sup>1</sup> Vgl. Joas, a.a.O., S. 48.

<sup>2</sup> Horváth 1, a.a.O., S. 267.

<sup>3</sup> Ebd., S. 260.

<sup>4</sup> Vgl. Hollmann, Helga: Von der Auslösung zwischenmenschlicher Konflikte durch die ökonomische Situation. Ein Beitrag zur Gesellschaftspolitik. In: Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline, a.a.O., S. 39-46, hier S. 44.

<sup>5</sup> Vgl. Mozart: *Così fan tutte*, a.a.O., S. 62.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 64.

<sup>7</sup> Ebd., S. 18.

<sup>8</sup> Ebd., S. 102.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu: Büsch, Sabine: Die Psychologie der dramatischen Personen in den Da Ponte-Opern Mozarts unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von Text und Musik. Köln 2006, S. 142-146.

<sup>10</sup> Vgl. Horváth 1, a.a.O., z.B. S. 273, 293.

<sup>11</sup> Ebd., S. 279.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 258.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 301..

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 258.

<sup>1</sup> Vgl. Bartsch, Jürgen: Scheitern im Gespräch. Beobachtungen zu typischen Kommunikationssituationen in Horváths Volksstücken. In: Horváth-Diskussion, a.a.O., S. 38-54, hier S. 52..

<sup>2</sup> Mozart: *Così fan tutte*, a.a.O., S. 152..

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>4</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 42; Doppler, a.a.O., S. 20.

<sup>5</sup> Vgl. Horváth 1, a.a.O., S. 177.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 287.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 266.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu: Kunze, a.a.O., S. 245f.

<sup>9</sup> Vgl. Hein, a.a.O., S. 53.

Prof., Dr. Stephen PARKER  
the University of Manchester  
(UK)

**ÖDÖN VON HORVÁTH'S KASIMIR  
UND KAROLINE:  
A PLAY FOR OUR TIMES IN  
SIMON STEPHENS' ADAPTATION  
THE FUNFAIR**

I've enjoyed exploring affinities between Simon Stephens and Ödön von Horváth: not so much Stockport meets Budapest and cosmopolitan Central Europe as that same passionate engagement with human life in all its folly and brutality - coupled with its clinical dissection. It's not difficult to see why Stephens was attracted to produce his own version of Horváth's *Kasimir und Karoline*. Written in 1931, *Kasimir und Karoline* is a modern *Volksstück*, a 'folk play' about people on a day out at the pleasure park that is Munich's Oktoberfest. However, the orgy of wurst, wurlitzers and weissbier turns out to be just another setting in the everyday struggle for survival. The simmering violence finally erupts and it all kicks off. That's familiar terrain for Simon Stephens, too.

Horváth was writing in Berlin at a time when, after the Wall Street Crash, the German economy was shrinking alarmingly, with millions thrown out of work, benefits slashed, and government spending reductions sucking demand out of the economy. The Wall Street Crash had left Germany hopelessly exposed. Since its bankruptcy following the reckless gamble that it would win the First World War, the country had been kept afloat by US credits and the deferral of reparations specified in the punitive Treaty of Versailles. On that Black Tuesday, 29 October 1929 the credits evaporated and the democracy of the Weimar Republic began to unravel. Germany was on the path to the cataclysm of the Third Reich.

Well before the German President von Hindenburg summoned Hitler in January 1933, economic crisis had become the crisis of modern civilisation. Intellectuals as politically distant from one another as Gottfried Benn, Bertolt Brecht and Ernst Jünger were united in the view that they were witnessing an extraordinary mutation of the still new, mass, urban society struggling to escape the grip of pathological forces enveloping it. The poet and physician Benn interpreted the mutation biologically, the war hero and novelist Jünger militaristically, and the former medi-

cal student, dramatist and poet Brecht believed that, after passing through the excruciating crucible of socio-economic crisis, the individual would be replaced in the new collective age by the individual. Drawing, I think, on the discourse in Plato's *Symposium* about man's lost wholeness, Brecht wrote some quite extraordinary lines:

In the growing collectives the comminution of the individual takes place. [comminution; from Zertrümmerung, a term used in physics for smashing particles and medicine for shattering, splintering a bone] The speculations of ancient philosophers about man's division are being realised: in the form of a monstrous illness, thought and being are divided in the individual. It falls into pieces, it loses [...] its breath, it passes over into something else, it is nameless, it doesn't hear any call any more, it flees from its expanse into its smallest magnitude, from its indispensability into nothingness - but in its smallest magnitude it recognises, having passed through and breathing deeply, its new and actual indispensability in the whole.

What first happened in Germany was the massive ramping up of the monstrous illness in the shape of the shocking crimes committed by the elected government and its many agents after January 1933. The comminution of millions followed in the collapse of civilisation.

To return to the level of everyday comparisons, those events show that, at the very least, we can't always assume that the institutional fabric of our societies will survive severe economic crisis intact. Economic crisis can become something much more sinister than the opportunity to shake up labour markets, which is what people in control of banking and finance nowadays readily take it to be. Larry Summers, one of the architects of financial deregulation under Clinton - essentially the repeal of Roosevelt's Glass Steagall legislation which was put in place in the early 1930s to prevent a re-run of the Crash of 1929 - said that we should just get used to crisis as part of the normal cycle of things, little concerned that the rapacious profit-making by the chancers in the dealing rooms has devastating consequences elsewhere in the real world. It's salutary to reflect on our capacity to unlearn hard-learned lessons.

Interestingly, when the artist Georg Grosz, who designed sets for Horváth, fled to the US from the Nazis, he wrote to Brecht, with a knowing degree of over-statement, that he should forget feudal Europe and the experiment in the USSR and come to see Roosevelt's US for himself: it was the home of a real socialist experiment. The US got Roosevelt's New Deal and Germany got Hitler's version of it: au-

tobahns and concentration camps.

Clearly, there are many ways of organising a market economy. Present-day Germany has learnt some lessons. It runs what it calls a social market economy, and the Scandinavian states do something similar, whereas in the US and the UK people appear nowadays to accept the dogma that there exists only the stark alternative between a free market and a socialist command economy. But there again, the US and the UK control most of global banking: what is preached abroad for the better exploitation of international markets, supported where necessary by military intervention, has been adopted as 'best practice' at home, too. And that, even though, as another US economist, the Nobel-prize-winning Paul Krugman has explained, control of banking provides latitude for quite different policy options. While we have continued colonialism by other means, we have continued, too, to treat many of our own citizens as little more than material for exploitation, squaddies and chavs. The educational achievements and therefore life chances of our urban poor, brutalised generation after generation, are drastically lower than in comparator states.

Horváth's *Kasimir und Karoline* and Stephens' *Funfair* are all about the effects of economic crisis on people and their relationships in the urban jungle of modern capitalism. Stephens' adaptation remains quite faithful to Horváth's original in important ways. So while talking principally about Horváth's play I can say quite a lot about the adaptation, too. I'll draw on it for quotations and I'll mostly use Stephens' names for the characters.

There is a change of title to *The Funfair* - and with all its raw, rock and roll energy, it could, as Stephens says, be Platt Fields or Wythenshawe rather than the Oktoberfest.

Horváth's experiment with 116 short scenes becomes just nine scenes in two acts in *The Funfair*.

Sentimental Bavarian folk music such as Munich's signature tune *Solang der blaue Peter*, ironically counterpointing the violent words and action, becomes sentimental 1950s ballads, also ironically counterpointing the words and action, like Conway Twitty's *Only Make Believe*, Tommy Edwards' *It's all in the game* and Eddie Cochran's *Three Steps to Heaven*.

Stephens injects into Horváth's colourful dialogues plenty of the drastically self-assertive expletive 'fucking'. He has his Cash, Horváth's Kasimir, say: 'And today I'm meant to come and have a fucking party at your fucking funfair'. Not to be outdone by anyone in the war of words, Caroline says: 'Am I meant to fucking believe a word you say, you fucking jailhouse cunt?'. Horváth's 'Das ist mir wurscht' is decidedly restrained in comparison. There again, Stephens has his colourful variants in his characters'

street language like Cash's opening gambit: 'Fuck that for a game of soldiers'.

Stephens adds a second epigraph to Horváth's biblical 'Love never dies', bringing in two lines from Nick Cave's 'Push the Sky Away': 'And some will tell you that it's just rock and roll/ Oh but it gets you down deep in your soul'. It's no biblical soul, of course, that Cave's rock and roll reaches but the sensual self with gut feelings and desires, aroused by the music and the prospect of sex. So Stephens invites us to think about the hedonistic rock and roll sensibility of the post-war western world, which has, in the meantime, become a near-global sensibility through the marketing of one of our big export earners. Keith Richard's autobiography says it all really.

As we'll see, the two epigraphs become Cash's in his anguished, soul-baring speech in the middle of the play. I think Horváth would have approved of Stephens' intervention here. And the lines from 'Push the Sky Away' respond to the signature image at the opening of both versions: the Zeppelin passing over the fairground in the sky. For Caroline, the airship symbolises the prospect of a life changed, of the pursuit of dreams of far-off places, of adventure and of freedom, the Alpine Oberammergau or the seaside at Blackpool, as the texts have it. It's probably useful to mention here that, during the early pioneering decades of aviation, the technological achievement of the Zeppelin was used in Germany as a symbol of national renewal, and by extension of the way individual lives could be changed. We might also think here and elsewhere in the play of what in 1930 Sigmund Freud in *Civilisation and its Discontents* called the 'oceanic feeling', of the self fusing with the world beyond in something like a religion experience or falling in love, when the self becomes convinced that the distance between it and the world of objects and other people has been overcome. Mass events like rock concerts can have a similar effect.

It's not difficult to identify the self-delusion, the 'false consciousness', in such dreams as Caroline's. Like our feelings, such desires can be so misleading and prove to be our undoing. But they have their place in the craving for life that animates us, with all the elation and desperation associated with them. Stephens and Horváth both understand very well the delusions that beset us in our desires and grasp the need to treat their characters with due understanding, for all their violent ways.

In fact, Horváth was deeply disappointed when critics of the 1932 Leipzig premiere described *Kasimir und Karoline* simply as satire, highlighting its parody and caricature. So he wrote a very interesting 'Gebrauchsanweisung', instructions for the use of his plays, which take us to the heart of his attitude towards his character creations and their dramaturgical treatment. The idea of writing instructions for

the use of a work of art, of course, comes from those times. The Berlin political theatre of Erwin Piscator and Brecht's Epic Theatre stress the use value of art, its relevance for sociological and political application, provocatively denying art its traditional function of representing universal artistic values. Brecht proposed that aesthetic categories they should be replaced altogether by sociological ones.

Horváth's instruction manual is concerned with the social and political dimensions of art. He had no doubt that proletarian values would come to dominate in that collectivist age. Things, of course, now look rather different in the post-industrial West. The instruction manual is, though, also directly concerned with what Horváth still understood as aesthetic questions in writing for the theatre. Above all, the manual foregrounds his use of irony in his dramatic dialogues, characteristic of the great Austrian theatre tradition.

First, though, Horváth says that his theatre shows characters who follow their instincts and desires, which are mostly 'extremely primitive'. Like everyone else at the time, Horváth knew his Freud, who showed that we are a very uneasy amalgam of conscious and unconscious behaviour and that the notion of a unified self is an illusion. We are complex beings, and, as Brecht saw, in prevailing socio-economic conditions the contradictions within us can be forced apart. At any time, deeply embedded desires and instincts often drive behaviour which is anything but rational, providing outlets for our aggression and fantasies. We are easily seduced by things that play on our desires and instincts, be it rock and roll, Hollywood thrillers or the spectacle of people demeaning themselves on tv in exchange for their own five minutes of 'fame'.

Like Freud, Horváth knew, too, what limits we seek to place on the pursuit of instincts and desires through social conventions and rules, and what pressures there are to internalise those rules. If all goes well, the reconciliation of individual and communal interests can take place through a shared recognition of reality (we might, with Freud, talk of a reality principle), which overrides wild excess (the Dionysian pleasure principle). However, things rarely go well. At times of crisis the mechanisms for the reconciliation of interests come under severe strain. So at a time of scarcity and mass unemployment, work and money acquire a particularly pronounced value as the means to access pleasure, some of it socially sanctioned, some not; and, by the same token, the role of work and money as instruments of social discipline becomes particularly pronounced, too.

Horváth identified this field of conflict as central to his search for the truth about life in contemporary German society. There is, of course, a fundamental irony in his chosen dramatic situation:

it is precisely in the pleasure park - where his characters seek distraction from the oppressive anxieties of everyday reality - that they are brought face to face with those anxieties because the pursuit of pleasure depends on that scarce commodity money. What is more, class distinctions measured by earnings are actually emphasised, rather than being forgotten. The play within a play that is the freak show at the fair, in fact, shows the true face and the true situation of the pleasure seekers. In a moment of recognition of their actual situation, trapped and exploited, the terrified freaks hold hands in an act of human solidarity.

Like Stephens' theatre, Horváth's has its share of chancers who take themselves and us to places beyond the limits, to places which most of us have not been to but are actually quite interested in seeing. You might think of Stephens's depiction of the murderer Jamie in *Country Music*, who in act 3 comes face to face with the reality of his situation; or Horváth's punter Alfred and the rest of the motley crew in *Tales from the Vienna Woods*, whose insight into their situation in Vienna after the First World War remains around zero as the music from Johann Strauss's waltz of the same title plays on and on. In our play we have the woman-hating, predatory males, Frankie Marr and Billy Smoke, both heavily violent types. Unlike the petty criminal Frankie Marr, Billy Smoke enjoys a legitimate front as a department store owner. You'll see what becomes of them.

Horváth's characters generally try to conceal their intentions, deceiving others, but also often themselves. And it is above all through their words that they conceal and, mostly unwittingly, reveal themselves. It may sound trite but in Horváth it's language, always language, shot through with a masterful irony, to reveal incongruities in what the characters say and do, often between a conscious and unconscious level. There are stark inconsistencies between characters' thoughts and actions. Their language is riven by contradictions and non-sequiturs as well as the more conscious level of hypocrisy. Characters like Esther may express revolutionary sentiments in one breath and reactionary sentiments in the next. They often reproduce scraps of language that they have acquired from outside, such as lines from song, without properly assimilating and understanding them, without integrating them into a coherent linguistic performance. Rather, Horváth's characters represent consciousness out of joint. Horváth frequently uses pauses to highlight dislocations in communication between and within individuals. Again, it's reminiscent of Freud, particularly his study of the inconsistencies in people's use of everyday language in *The Psychopathology of Everyday Life*. Language, which is designed to show strength and individuality, actually reveals weakness and the atomisation of the self, which is little more than an interchangeable unit economically,

sexually and politically.

Interestingly, German was the Hungarian Horváth's second language but the one he always used for his writing. The non-native speaker's attentiveness to the nuances of the language spoken around him perhaps helped Horváth to achieve that special effect in his writing for the stage that has often been remarked upon: a deeply alluring blend of empathy for and distance from his creations. He was a poet and a social anthropologist rolled into one. An essential component of the Horváth effect is the special quality of the irony: subtly controlled and grimly comic, not at all designed to produce belly laughs, not even the relief from anxiety that laughter can represent. Rather, the irony sustains a dramatic atmosphere with a threatening tone, in which the laughter almost always sticks in the throat. It's uncomfortable and truly the stuff of a sophisticated, comic treatment of material with a hard edge.

Horváth described the style he aspired to as a synthesis of realism and irony and added that stylised realist acting would work best, not a naturalistic style. The stylisation should be abandoned only at isolated moments: when a character achieves real insight into their situation. But those are few and far between. He went further, saying that this style allowed him to achieve what he called an unmasking of consciousness.

Addressing this issue, the playwright has pretty important dramaturgical decisions to make, likewise the director and actors after him: how far to draw on the powerful, polemical weapons of satire such as parody and caricature, which can pave the way for the sardonic dismissal of the character unmasked. Horváth's irony certainly lent itself to the satirical treatment of supporting characters where we can see some caricature and parody, mainly self-parody. We may think here of the middle-class characters: Spear the lawyer as well as Smoke the store owner. However, this was not Horváth's way with his main characters. In keeping with the seriously comic tone of his ironic style, he insisted that they were always locked in a predicament that was at its core tragic. What is more, an essential element of the tragic was 'das Unheimliche', another term familiar from Freud normally translated as the 'uncanny'. However, for me that doesn't quite capture the sinister social-psychological atmosphere of life during the economic crisis that pervades the action. Sinister, then, works better here for me.

Let's take a closer look at what it means for Cash, Caroline and the others. We've already picked up on some of Cash and Caroline's tongue lashings. Horváth describes his stock dramatic situation as the 'collision of two temperaments'. Just as he stresses instinct and desire, so too here he stresses temperament rather than rational understanding. 'Collision'

also indicates the element of violence in social relations. Horváth orchestrates the collisions in a series of fleeting encounters between his main protagonists. The play is built around these encounters and so has no need for an elaborate dramatic structure. We also see here why Horváth called his play the ballad of Kasimir and his bride Karoline. There is a poetic intensity to their exchanges, also a brutal rawness which gives the balladesque its hard edge.

He adds – and I think this merits some emphasis – that through the collisions one of the protagonists always changes. There are, of course, all sorts of different views on change and what, if anything, it finally adds up to. Some critics have argued that all that happens is that the fairground ride stops to pick up different couples but everything has really stayed as it is. In this reading, the fairground rides just continue in their repetition of a viciously circular motion, mirroring the fate of characters trapped psychologically and economically, following their instincts and unable to find a path towards their freedom. Again, this is classically Freudian territory. Is it just a matter of: Plus ça change, plus c'est la même chose? The classic statement of this existential predicament in modern drama is, of course, Beckett's *Waiting for Godot*. I'd like to conclude by picking out some key elements in the collisions and asking if there is anything more to the notion of change.

In the first collision of their temperaments, which sees them go their separate ways, Cash and Caroline are at first scarcely aware of what is driving them apart: the fact that Cash has lost his job as a chauffeur. They have no idea of how to cope with this together. Deeply pessimistic, insecure and without strong family support to help him, Cash takes it as a massive blow to his self-esteem. At a time when the man was the bread-winner, the deeply insecure Cash represents the crisis of masculinity within the broader crisis. His response already cuts him off from Caroline and the pleasures of the funfair. By contrast, Caroline, who has work as an office administrator and a family that can help her, has a more optimistic and, as things develop, opportunistic attitude towards life and the pleasures it can afford, from which she seeks security. She complains: 'All we do is drag each other down', but it is Cash who walks away. Meanwhile, other characters have so internalised the logic of money and class that their behaviour follows semi-automatically. The salesman Chase, whom Caroline hooks up with, spells it out to her: 'This man loses his job. When that happens – well, people's love fades in times of poverty. It's perfectly natural'.

Cash, having dug himself into a hole and wrapped up in his insecurity and frustration, at first keeps digging: 'What did you mean before when you said we drag each other down?'. When he confronts her for ditching him **because** he's lost his job, that's

the final straw for her.

The hard edge to the balladesque is carried over to their encounters with the other characters at the funfair, principally Frankie Marr and Billy Smoke. Frankie is routinely violent towards his woman Esther and searingly dismissive of the hapless Cash for his naivety towards women: 'You're a soft bastard is your problem', he says. One moment, Cash does as Frankie says and calls Caroline a 'fucking whore' but then apologises to her. He then protests to Frankie: 'I'm a good person. That's something you'll never understand'. Frankie and Billy Smoke would walk all over weakling do-gooders like Cash and Esther.

Caroline's motivation is to find security by using her appeal to men, reproducing the security her parents enjoy with their indexed civil-service pension. Caroline is confident that she can handle whatever men come her way. She goes on the prowl and picks up Chase, who is a salesman in Billy Smoke's store. She uses Chase to antagonise Cash, licking away at ice creams and going on the rides while Cash, off to one side and struggling to express his intense emotional turmoil, stalks her.

She moves opportunistically into much more dangerous territory when she hitches up with the old goat Billy Smoke, out with his friend the lawyer Spear to leer at the young girls and buy them for sex if they can. Smoke and Spear stand out because they can afford the fried chicken and rounds beer and schnapps which the others can't. They seem to offer a gold-digger's dream of effortless consumption in exchange for a bit of 'sucking', as one of the other girls who go with Spear puts it. Caroline goes off with Smoke to the car park with the limousines to take his Bentley for a trip to Blackpool. She seems to be getting what she wants.

Meanwhile, Cash amidst all the turmoil and muddled emotions is, I think, changing – and here I read Cash/Kasimir a bit differently from some other critics. He reaches a low point, which, I think, proves to be a turning point. While everyone else is singing 'There ain't no cure for the summertime blues', he gets drunk in the bar. And, smashing a bottle to silence the singing, he launches into an impassioned eulogy for the love he has tasted but has now gone, prompting thoughts of suicide. He picks up on the epigraphs from the Bible and Nick Cave's 'Push the Sky Away' as he bares his soul: 'I have felt love in my soul. It's like a light from heaven. It changes everything. It changed my shitty ramshackle dump of a life into a palace of gold. Love never dies'. Much of his language reproduces things he's heard and he dreams of that oceanic feeling of falling in love. But through and beyond that feeling there is a beginning of something more substantial, which has to do with overcoming isolation.

He begins to recover his self-esteem and to

stabilise psychologically. Stephen has him quote to Frankie lines from Oliver Goldsmith's *The Deserted Village*, about rural depopulation and the accumulation of excessive wealth:

Ill fares the land, to hastening ills a prey,  
Where wealth accumulates and men decay.

Esther sees into Cash's soul and likes what she sees. First, though, she confronts the violent Frankie, who makes off for the car park with the limousines, where it all kicks off. Two people attack Spear as he is about to get in his car with the girls and it turns into a mass brawl, resulting in carnage. The Nurse left to clean up the mess – it could be a British town any Friday night – says simply: 'They just lashed out. It's because people are worried all the time. They're anxious. None of us have any idea what's going on. We can't take it any more'. It's a grim comment on the pathology of everyday life.

The play ends with the funfair over, with Caroline rejected by Cash and picking up again with Chase for the security he offers, while Cash and Esther sit together among the detritus. Beyond the misogyny, violence and bought sex, Esther affirms, 'We'll be alright, you know? As long as we don't hang ourselves. We won't starve'. Cash quotes Hamlet to expose the illusion of dreams: 'A dream is but a shadow'. (German saying 'Träume sind Schäume') It's pretty minimalist but still a recognition of basic human solidarity in the need to protect each other from the bleak isolation and predations of sinister times. Not a lot, then, to set against grander visions but it's a way of beginning to cope, a means of survival for people who both recognise injustice in times that are not so different from our own.

к.ф.н., доц. *ВАСИЛЬСВ Є. М.*  
*Рівненський державний*  
*гуманітарний університет*  
*(Україна)*

### СТРУКТУРНІ ЗМІНИ ТА ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

У сучасній драматургії (межа ХХ – ХХІ століття) відбувається потужний процес «де-театралізації» драми, у контексті якого деформуються, а то й ліквідуються її жанрові ознаки. У багатьох п'єсах не просто щезають традиційні генетичні прикмети (трагедійні, комедійні, мелодраматичні тощо) – створюється, сказати б, «нульовий жанр». У цьому випадку твір не має ознак ні чистих, ні гібридних, ні архаїчних жанрів, ні навіть подібності до нейтральної п'єси. І це безпосередньо пов'язано із руйнуванням традиційної структури драматичного тексту, причому, як «аристотелівського», так і «неаристотелівського» (епічного) типів.

Як відомо, в епічному театрі, починаючи із брехтівської практики, драматичний твір поділяється не на традиційні акти (дії) та яви, а на епізоди (картини, сцени), які надають драмі епічного, наративного характеру, слугують втіленням теоретично обґрунтованого німецьким реформатором «ефекту очуження». Наприклад, у драмі-хроніці Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» дію очужує короткий виклад подальших подій перед початком кожної з дванадцяти картин: це дає змогу зосередитись не на тому, що відбудеться, а як, а значить, за авторською концепцією, сприяє формуванню активної аналітичної позиції глядача (під час вистави ці ремарки проектувалися на екран) й читача.

У сучасних драматургів подібна епізодичність «брехтівського типу» нівелюється. Наочним прикладом цього може слугувати творчий досвід митців, що представляють різні національні традиції. Так, п'єсу польського драматурга Міхала Вальчака «Перший раз» (2008) поділено на шість сцен та епілог, проте ці структурні підрозділи не мають описової частини та навіть заголовків, містять лише нумерацію (Сцена 1, Сцена 2 тощо). З шести подібним же чином пронумерованих сцен складається його ж драма «Пісочниця» (2008).

Загалом кажучи, саме «сцена» є найпопулярнішою в середовищі нинішніх драматургів «молекулою» тексту. П'єса «Партія» (2012) херсонського автора Євгена Марковського має подібний поділ на дванадцять пронумерованих сцен, а киянин Артур Млоян поділяє свій твір «Хома Брут» (2012) на тридцять сцен. Німецький драматург Лутц Хюбнер застосовує подібні пронумеровані сцени (числом 25) у «Справі честі» (2005). Французький митець Ерік-Еммануель Шмітт відвів 19 сцен у драмі «Гість» (1993). Подібних прикладів можна було б наводити ще чимало.

Зустрічаються й інші структурні підрозділи в сучасних драматичних творах. Репрезентант польського театру Тадеуш Слободзянєк визначив жанр свого драматичного твору «Наш клас» (2009) як «історія з XIV уроків» і поділив його згідно з оригінальною авторською жанровою номінацією на чотирнадцять епізодів: Урок I, Урок II, Урок III і т.д. Твір поляка Анджея Стасюка «Чекаючи на турка» (2009) поділений лише на два фрагменти: Частина I та Частина II.

Суто номінативним поділом на сцени іноді підкріплюється ще більш сухий, майже канцелярський їх перелік. Сербський драматург Небойша Ромчевич вдається у своїх п'єсах «Провина» та «Легковажна д(р)ама» до однакового формату нумерації: 1.1. СЦЕНА, 1.2. СЦЕНА, 1.3. СЦЕНА тощо. Ймовірно, подібні явища інспіровані роботою з текстом драматичних творів за допомогою комп'ютерних текстових редакторів (наприклад, програми Microsoft Word).

Нерідко окремі структурні підрозділи драматичних творів взагалі не містять назв (сцена, епізод, частина тощо), а лише диференціюються за допомогою цифр (тоді вони нумеруються), літер та інших графічних знаків (тобто можуть залишатися не пронумерованими). Так, початок кожного із дев'ятнадцяти епізодів п'єси австрійського драматурга Фолькера Шмідта «Екстремали» (2007) маркується арабською цифрою (1, 2, 3 і т.д.). Непронумеровані епізоди п'єси швейцарця Лукаса Берфуса «Тест» (2007) відділяються один від одного лише графічними (шрифтовими) знаками \*\*\*. А структура драми німця Роланда Шіммельпфенніга «Під тиском 1 – 3» (2001) засвідчує намір автора зруйнувати традиційну побудову драматичного твору. Звичні акти драматург позначає лише великими літерами (А – перший акт, Б – другий і т.д.), а замість яв фігурують цифрові позначки (1.1, 2.3 тощо). Окрім зазначеного вище впливу на структуру драматичного тексту сучасних графічних засобів, можна також констатувати оригінальний постмодерний прояв того, що ще Віктор Шкловський у своїй славнозвісній статті «Мистецтво як прийом», говорячи про дію художнього закону «одивнення», називав «законом еко-

номії творчих сил» [1: 61].

Доволі частим явищем є повна відсутність поділу сучасного драматичного тексту на будь-які частини. При цьому йдеться не про одноактні, а насамперед про «повнометражні» твори. Наприклад, «Загадкові варіації» Е.-Е. Шмітта (1996), «Божество різанини» французької письменниці Ясмینی Реза (2006), «Потвора» (2007) німецького драматурга Маріуса фон Майєнбурга, «Удар» (2005) німців Андреаса Файєля і Гезіне Шмідт, «Експеримент» (2013) українця Олександра Жовни, «Тикоцін» (2008) поляків Павла Демірського і Міхала Задари. Останній твір прикметний тим, що позбавлений не лише сцен або епізодів, але й розділових знаків. Ними не відділені навіть авторські ремарки та репліки персонажів. Ця п'єса нагадує скоріше потік свідомості драматургів, а графічно вона наближується до сучасного верлібру:

плоцький  
було б дуже довго про це розказувати  
аліна  
бо річ у тім що  
плоцький  
у будь-якому разі  
річ у тім що  
аліна  
річ у тім що  
цю нагороду неможливо щоб нею удостоїли  
бо там у 43 році ніхто вже нікого не рятував  
не переховував  
я знаю  
адже писала про це роботу  
а точніше цілу книжку  
просиділа цілу ніч із четверга на п'ятницю  
над усіма своїми нотатками  
і всі факти зійшлися [2: 112].

Надзвичайно показово, що форма запису цієї драми наближає її до вірша як типу художнього мовлення. Адже саме графічна форма є найзначнішою конститутивною рисою вірша. Відтак можна констатувати нові й напроход оригінальні форми не лише ліризації поступової драми, а точніше її, сказати б, версізації.

Низка сучасних п'єс, ніби наслідуючи брехтівську традицію, містять не лише поділ на епізоди, але й їхні назви та/ або опис. Проте функції подібного озаголовлювання епізодів можуть бути не лише різні, а й протилежні. Розглянемо для прикладу три створені на початку нашого сторіччя драми: «Кароліна Нойбер» Н. Ромчевича, «Валіза» М. Сікорської-Мішук та «Сексуальні неврози наших батьків» Л. Берфуса.

Серб Небойша Ромчевич озаглавлює кожний із двадцяти шести епізодів своєї драми «Кароліна Нойбер» (2003) [3], присвяченій знаменитій ні-

мецькій актрисі XVIII століття. Переважно вони мають допоміжний, службовий характер. Ряд назв є простою вказівкою на місце й час дії епізоду (1.5. Сцена, 1.7. Після вистави, 1.10. Репетиція, 1.19. Корчма, 1.20. Корчма, 1.21. Гамбурзький театр), його центральних персонажів (1.2. Батько, 1.4. Шпігельберг, 1.6. Маргарита, 1.8. Йоганн і Маргарита) або основну сюжетну ситуацію (1.3. Втеча з дому, 1.11. Успіх, 1.16. Поганий сон). Як бачимо, назва епізоду здебільшого бере на себе функцію традиційної ремарки, якою у класичних творах драматургії відкривалась дія або ява, вказуючи на час і місце дії, сценічний хронотоп і присутніх дійових осіб. Отже, заголовки драматурга у більшості випадків позбавлені як епізуючого, так і ліризуючого начал. Проте відзначимо, що деякі з них вказують на її метадраматичний характер, адже Н. Ромчевич артикулює в них зображення «театру в театрі»: і процесу репетицій (1.10. Репетиція), і театрального життя (1.21. Гамбурзький театр), і самих вистав, як ярмаркових (1.1. Гансвурст, 1.9. Гансвурст – Унтер-офіцер), так і драматичних (1.5. Сцена, 1.7. Після вистави).

Інший характер носять заголовки драми «Валіза» (2008) польської авторки Малгожати Сікорської-Мішук. У ній син французького єврея Франсуа Жако (прототипом якого був француз Мішель Лельо) випадково відкриває у паризькому Музеї Голокосту валізку з Аушвіцу із прізвисьмом свого батька Пантофельника. «Валіза» близька епічній драмі брехтівського типу. Недаремно одним із її дійових осіб є Наратор (типовий для сучасної драматургії метаперсонаж), що у першій же сцені «очужує» дію й розповідає історію, що мають побачити глядачі:

НАРАТОР: Це буде історія про Франсуа Жако і до того ж – ха-ха, не знаю, як я з тим дам собі раду; в цій історії будуть серйозні моменти, але деякі серйозні моменти будуть представлені потішно. І скидається на те, що в найнеочікуваніші моменти я співатиму.

Шабада...

А тепер пан Жако вирушає з дому до музею. Це змінить його життя, але не знаю, чи він уже вийшов, тож про всяк випадок зателефоную до нього. [4: 175 – 176].

Саме Наратор, що, як бачимо, вступає в контакт як з дійовими особами, так і з читачами й глядачами, і надає всій п'єсі М. Сікорської-Мішук характер епічної драми. Він бере на себе функції Хору та Прологу, причому не лише античного, а й більш сучасного. Наратор з «Валізи» може бути співвіднесений із метатеатральними персонажами трагедії Жана Ануя «Антигона». Нагадаємо, Пролог «Антигони» нагадує публіці відомий міф,

повідомляє про вихідну ситуацію драми, представляє дійових осіб; персонажі самі розмірковують про «розподіл ролей», театральність життя і навіть про драматичні жанри. Особливо відверто це робить Хор — дійова особа п'єси, що її має грати той самий актор, що промовляє монолог Пролога. Хор, наприклад, пояснює глядачам «зручність трагедії» — жанру, до якого, за авторським визначенням, належить «Антигона».

Пролог і Хор в Ж. Ануя, як і Наратор у «Валізі», є засобами умовної образності, що руйнують «четверту стіну», тобто сценічну ілюзію реальності зображуваної в театрі, та водночас є засобами епізації драми. Вони сприяють тому, щоб ще більше «очужити» сюжет, примусити подивитись на нього, разом із драматургом, новим поглядом, захопити публіку не зовнішньою фабулою, тобто «тим, що відбувається», а мотивами вчинків, аргументами суперечки, ходом драми ідей, тобто «тим, як відбувається». Але Наратор «Валізи» належить новій, постмодерній добі. По-перше, йому, на відміну від аналогічних Ануєвих всезнаючих дійових осіб, притаманна епістемологічна невпевненість («не знаю, чи він уже вийшов»). По-друге, Наратор надзвичайно тісно пов'язаний зі світом інших дійових осіб, навіть закохується у Жаклін, яка спочатку існує як автовідповідачка. Постмодерністська іронія М. Сікорської-Мішук полягає тут у тому, що й такі персонажі, як Хор, Пролог, Людина театру, Наратор тощо донині мислились драматургами як їхні майже механічні «автовідповідачі». Проте у «Валізі» Наратор завдяки безпосереднім контактам зі світом тої дійсності, про яку він розповідає (подібно до розповідача в епосі), наче оживляється сам, стає принаймні не менш «живим», ніж інші дійові особи п'єси. Тому він і оживлює Автовідповідачку, яка з неживого автомату постає живою жінкою Жаклін. Більш того (і це по-третє), Жаклін перетворюється не лише на живу істоту, а й на партнера Наратора, його «жіночу версію». На діалозі двох нараторів побудовані цілі епізоди твору (наприклад, 3, 6, 12, 13), котрі схожі на антифон давнього хору (строфа та антистрофа в античній драмі):

НАРАТОР: Франсуа йде до музею, названого на честь

Голокосту музеєм Голокосту.

Це дуже незвичне місце.

Поясню це так,

На прикладах:

Приклад перший –

У музеї живопису можна побачити живопис.

ЖАКЛІН. А в музеї порцеляни,

Як легко здогадатися, ангелики – звісно ж, порцелянові,

Поряд столовий сервіз, дивом збережений,

Беручи до уваги його надзвичайну крихкість.

НАРАТОР. Ніхто не відгадає, що можна побачити в музеї Голокосту. Це – музей несподіванок!

ЖАКЛІН. Кожен знайде тут щось для себе [4: 180 – 181].

Застосовуючи подібні діалоги двох нараторів (котрі водночас є дійовими особами), їхні переклички, автор наче демонструє можливості як епізації драми, так і драматизації епосу.

Назви ж усіх чотирнадцяти епізодів «Валізи», сказати б, «очужують очужене». Адже у цих заголовках подається стереоскопічний вимір зображуваного: погляд і на персонажів драми Франсуа Жако (10. Франсуа віднаходить віру; 11. Франсуа втрачає віру; 14. Хоч і впевнений, що валіза порожня, Франсуа йде її відкрити), Жаклін (4. Жаклін, по кабелю, вплетена в історію, дає відповідь, чому Франція не могла обійтися без цього музею), Екскурсоводку з Музею Голокосту (8. Франсуа входить до музею і зустрічає Охоплену Відчаєм Екскурсоводку. Франсуа не знає, що вона охоплена відчаєм і думає, що це просто екскурсоводка), і на самого Наратора (1. Наратор заохочує розповідати домашні історії, але починає і закінчує французькою; 3 Наратор упорядковує історію і закохується), і на події історії та сучасності (13. Історія котиться далі; наратор розповідає її, вірячи в те, що люди хочуть слухати про розлад європейської цивілізації) і, разом із тим, на самих реципієнтів драматичного тексту (6. Чого немає в музеї Голокосту?; 12. Одне чудо – це замало).

Отже, назви епізодів драми «Валіза» не виконують суто службову або номінативну функцію, як у «Кароліні Нойбер» Н. Ромчевича, а працюють насамперед на процес тотальної епізації і метадраматизації твору.

П'єса швейцарського драматурга Лукаса Берфуса «Сексуальні неврози наших батьків» (2003) [5] також поділена на епізоди (загалом їх тридцять п'ять) та містить їх назви. Проте вони вже не лише епізують, як у Б. Брехта та його послідовників, драму, і не виконують суто номінативну функцію, як у Ромчевича. Основним художнім завданням заголовків є ліризація драматичного тексту.

Сам твір є історією дівчини Дори, що багато років приймала заспокійливі психотропні препарати. Робилося це для того, щоб захистити її від диких і неконтрольованих сплесків емоцій і дати їй можливість жити «нормальним життям». Вона може навіть працювати, допомагаючи в овочевий крамниці, куди її взяв на роботу доброзичливий Шеф. Одного разу, за бажанням матері, прийом медикаментів скасовується, і в Дори прокидається велика жага життя, вона відкриває свою сексуальність. Героїня зв'язується з комівояжером (Витончений пан), що гвалтує її. Дора сприймає це як

вдалу спробу вирватися зі світу, надмірно опікуваного іншими. Вмовляння і поради лікаря, батьків і роботодавця до неї більше не доходять; вона не дозволяє собі нічого нав'язувати. Батьки спочатку відправляють її на аборт, а потім на насильницьку стерилізацію.

Заголовки епізодів супроводжують усю дію п'єси Л. Берфуса, наче акомпанують їй. Вони є напрочуд оригінальними навіть на тлі експериментальної драматургії межі ХХ – ХХІ століть: 2. Овочевий лоток біля вокзалу. Доноситься звук поїздів. Вечоріє; 12. Вдома. Сніданок. Запах кави й надія прийдешнього дня; 15. У готельному номері. Час забувається, миті течуть, а людина – в знемозі; 34. У лікаря. Час тягнеться, натягаючись довгою ниткою, доки не лопається.

Як бачимо, заголовок епізоду складається з двох частин (подібно до подвійного заголовку твору); кожна назва містить як функціональні вказівки на локацію («У лікаря», «Вдома», «У готельному номері», «На вокзалі», «На озері» тощо), так і поетизацію сюжетної ситуації («Мирно мерехтить світло нічника, за вікном темрявою дихає ніч», «Свічка палає і стікає краплями»). На перший погляд може здатися, що і друга частина назви належить до традиційної інформативної, суто функціональної ремарки (про типи та еволюцію драматургічної ремарки див.: [6]). Аж в ній драматург вказує на час доби («рано вранці», «глибока ніч»), описує погоду («прохолодний ранок», «чудовий день»), запахи («запах кави»), деталі пейзажу («за вікном темрявою дихає ніч») або інтер'єру («світло нічника», «свічка горить»). Однак ці прикмети аж ніяк не є зовнішніми (до того ж зовсім не обов'язковими при сценічному втіленні). Вони є скоріше «пейзажами душі» і пов'язуються драматургом із настроями і внутрішнім станом дійових осіб, передусім протагоністки Дори: «пізній час і втома», «надія прийдешнього дня», «у піднесеному настрої»). До того ж у них багато яскраво поетичної образності, метафорики («Час тягнеться, натягаючись довгою ниткою, доки не лопається»), символіки (символи часу, свічки, світла).

Більш того, якщо спробувати «вирізати» з тексту п'єси назви епізодів і розташувати їх по порядку, то у своїй сукупності вони нагадують і за змістом, і за образністю, і за ритмом, і за формою радше поетичний текст, близький до європейського верлібру, а часом і до зразків східної поезії (хокку, танка):

13. В готельному номері. Час забувається, миті течуть, а людина – в знемозі.

14. У лікаря. В ніч похолодало.

15. Вдома. Світ нічника, що затишним так і не став.

Отже, одна частина заголовку п'єси «Сексуальні неврози наших батьків» є раціональною,

функціональною, «зовнішньою»; друга – емоційною, поетизуючою, ліричною, «внутрішньою». У цілому ж назви епізодів надають драматичному твору Л. Берфуса поетичного характеру, відтак надають йому ознак ліричної драми. Аж лірика в драмі, як зауважує І.В. Фоменко, є «способом втілення індивідуальних переживань людини, незалежно від того, ліричний це вірш, оповідання, теоретичне міркування чи драма»; це те, що «говорить про переживання усамітненої душі...», це зосередженість не на світі, а на людині, на пошуках її власного шляху. Таким чином, йдеться не про літературний рід, а про авторську позицію драматурга Л. Берфуса і реалізована в системі його заголовків.

У численних драматичних текстах межі ХХ – ХХІ століття автори обходяться без ремарочного комплексу, що фактично відсутній, зведений до нуля. Мінімілізація ремарок або ж повна відмова від них є характерною ознакою сучасної драматургії. Цей мінус-прийом можна спостерігати у п'єсах того ж Лукаса Берфуса («Тест»), німецьких драматургів Андреаса Файєля і Гезіне Шмідт («Удар»), французької авторки Ясмін Реза («Божество різанини»), польських митців Міхала Вальчака («Перший раз»), Малгожати Сікорської-Мішук («Валіза») та багатьох інших представників новітньої драми. Нульові ремарки, з одного боку, також слугують загальному процесу руйнації традиційної драми, її театральності, проте з іншого – залишають більше свободи режисеру як чільній постаті театального процесу, нічим не зобов'язуючи та не обмежуючи його креативних функцій.

Детеатралізація кінця ХХ – початку ХХІ століття істотно відрізняється від подібних процесів сторічної давнини, що визначили розвиток «нової драми» Г. Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, Б. Шоу та інших. Аж Ібсен і Шоу були глибоко театральними драматургами, тоді як Берфус і Реза – атеатральні. «Постдраматичний театр» (Х. Леманн) нерідко перетворюється радше на «детеатралізовану (антитеатральну) драму». Атеатральність призводить до ажанровості.

### Література

1. Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе (1914–1933) – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.

2. Демірський Павло, Задара Міхал. Тикоцін // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. – К.: Темпора, 2014. – С. 103 – 171.

3. Ромчевич Небойша. Кароліна Нойбер // Ромчевич Небойша. А зараз мало бути найважливіше! – К.: Темпора, 2014. – С. 10 – 58.

4. Сікорська-Мішук Малгожата. Валіза // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. – К.: Темпора, 2014. – С. 173 – 204.

5. Берфус Лукас. Сексуальные неврозы наших родителей // <http://www.theatre-library.ru/authors/b/berfus>

6. Ищук-Фадеева Н.И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской государственный университет, 2001. – Вып. II. – С. 5 – 16.

7. Фоменко И.В. Лирическая драма – миф или реальность? // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской государственный университет, 2002. – Вып. III. – С. 23 – 27.

Dr. Mykola LIPISIVITSKYI,  
Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr  
(Ukraine)

### DANSE MACABRE BZW. TOTENTANZ ALS MOTIV IN BERTOLT BRECHTS WERK IN DEN 20ER JAHREN

Mit herzlichem Dank  
an Bertolt-Brecht-Archiv  
Berlin für die zur Verfügung  
gestellten Materialien

To die would be an awfully big adventure.  
James Matthew Barrie

Wohl bekannt ist, dass Bertolt Brecht den Ausblick auf den Dorotheenstädtischen Friedhof aus den Fenstern seines letzten Wohnhauses in Berlin in der Chausseestraße sehr mochte. Diese Geschichte, wie viele andere, umwebt die vielseitige und uneindeutige Gestalt von einem der weltberühmtesten deutschen Autoren des 20. Jahrhunderts, der längst zu einem Mythos geworden ist. Wie weit die klischee- und mythenreiche Wahrnehmung von Brecht schreiten kann, hat eine der letzten Filmarbeiten über Brechts letzte Lebensstadien „Abschied. Der letzte Sommer“ mit dem prominenten Josef Bierbichler als Brecht gezeigt. In diesem Film, dessen Qualität sehr umstritten ist, kann man doch ein sehr interessantes und beliebtes Kunstmittel zur Betonung der Wichtigkeit und zugleich der Vergänglichkeit, der Nichtigkeit des menschlichen Lebens sehen. Die Vitalität des Dichters wird durch die Gegenüberstellung des ausschweifenden und freizügigen Lebens mit mehreren, auch viel jüngeren Frauenzimmern betont, was den Zuschauern wohl auf eine geradezu primitive Weise Nerven kitzeln sollte, und der nahen Todesstunde Brechts, welche nicht gezeigt, sondern nur erwartet und mit knappen Worten am Filmende mitgeteilt wird.

Auch in Brechts Werken wird der Tod selbst nur sehr selten explizit dargestellt, obwohl von ihm oft geredet wird. Die Undarstellbarkeit des Todes als einer transzendentalen Erscheinung hat seit jeher die Künstler im Zuge der dialektischen menschlichen Denkweise dazu bewegt, die immanenten äußeren Merkmale des Lebens umso deutlicher darzustellen, um mit ihrem Verlust das Erscheinen des Todes spürbar zu schildern. Die visuelle Darstellung des

Todes und der Toten hing seit der Antike mit den verbalen Schilderungen eng zusammen. Schon in den mittelalterlichen Darstellungen der Totentänze, des Triumphes des Todes oder der Legende von drei Lebenden und drei Toten wird der Tod als die unvermeidliche Perspektive des Lebens dargestellt:

„O mensch, sich an mich, / Was du bist, das was ich“ [9: 36]. Im Notizbuch 25 von 1930 finden wir eine ähnlich anmutende Brechtsche dialektische Formulierung in einer nie veröffentlichten Keuner-Geschichte, wo Herr Keuner eine Frau fragt, ob sie ihren Mann kennt. In der Antwort spricht die Frau vom „dunklen Herrn“: „Wenn ich ihn „dunkler herr“ nenne, lacht er und sagt: was weg ist, ist dunkel, was aber da ist, ist hell“ [5: 226].

Die Rolle der Totentänze in der spätmittelalterlichen und humanistischen Kultur wird in zahlreichen Forschungen seit Ende des 19. Jahrhunderts erforscht. Es sei darauf hingewiesen, dass Bertolt Brecht in seiner eigenen Bibliothek einige Studien zu Totentanztradition hatte. Und nämlich:

Bossert, Helmuth Theodor: Ein altdeutscher Totentanz / von Helmuth Th. Bossert. - Berlin : Wasmuth, [1919]. - 4 S., 13 Taf. - (Wasmuths Kunsthfte ; 2) EST: Der doten dantz mit figuren, 1919

Dollriß, Josef: Totentanztexte seit dem 16. Jahrhundert, 1927

Fehse, Wilhelm: Der Ursprung der Totentänze, 1907

Kupka, Paul: Zur Genesis der Totentänze, 1907

Thiele, Herbert: Studien zur Geschichte der Totentänze, 1923

Brecht besaß auch Hans Holbeins The Dance of Death (1947) und Hans Henny Jahnns „Neuer Lübecker Totentanz“. Anfang 20er Jahren erschienen auch weitere Studien zu Totentänzen vor allem in München, von welchen zwei zu erwähnen sind: Wolfgang Stammers „Der Totentanz“ (München, 1922) und Ellen Breedes „Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts“, die erst 1931 in Halle (Saale) bei Niemeyer-Verlag publiziert wurden, aber schon 1924 in Greifswald als Dissertation entstanden.

Eine gute Übersicht über die vorhandenen Totentanz-Studien und deren Tendenzen bietet z. B. eine der letzten gründlichen Arbeiten von Susanne Warda „Memento mori: Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“ von 2011 an. Immer neue Ergebnisse weist diese gewissermaßen neue Forschungsrichtung auf. Derzufolge hatte der Totentanz einen bis heute andauernden Einfluss auf die europäische und besonders auf die deutsche Kultur und Literatur. So behandelt Holger Eckhardt 1994 in seiner Dissertation „Totentanz im Narrenschiff“ die Rezeption ikonographischer Muster als Schlüssel zu Sebastian Brants Hauptwerk. Das Motiv der Gleichheit aller Vertreter der Standesgesellschaft im ausgehenden

Mittelalter vor dem Tod wurde von Sebastian Brant aufgegriffen und für die Zwecke des emporsteigenden Humanismus Ende des 15. Jahrhunderts meisterhaft verwendet, indem der Gelehrte statt des Todes die allgemeingültige Narrheit der Menschen vorführte.

Der Totentanz wurde auch hier in Augsburg während der Reformation als satirisches Kampfmittel gegen die katholische Kirche eingesetzt. Der Augsburger Kaufmann, Bürgermeister und Frühhumanist Siegismund Gossembrot hat in seinen Sammelkodex das Totentanzgedicht eines unbekanntes Dichters aufgenommen. Der Text fängt mit einer längeren Einleitung (10 Strophen) an, die von einem Prediger auf der Kanzel gesprochen wird. Die Welt erscheint als eine große Schule, wo der Tod als Tanzleiter entgegtritt, von zwei Pfeifern begleitet, die zu dem gemeinsamen Tanz aufspielen [9: 106-107]. Die regierenden geistlichen und weltlichen Stände wie Papst, Kaiser, Richter, Ritter, Fürst, Bischof, Pfarrer und Kardinal treten auf. Die Schüler in dieser Schule sind Untertanen. Jeder regierenden Person sind in den meisten Fällen vier Bürgersleute beige stellt. Solche Beschreibung finden wir in der 1924 von Ellen Breede in München verfassten Studie der Totentanztexte. In dem 1922 erschienenen Buch von Wolfgang Stammer wird vermutet, dass dieser Handschrift ein monumentaler Totentanz in Augsburg als Vorbild diente. In neueren Forschungen aber wurde eine besondere Stellung des Gossembrot-Totentanzes im Rahmen der humanistischen Schulkultur festgestellt. Die Entstehung des Totentanztextes ist auf die damals verbreitete humanistische Texte über Artes Liberales bzw. Sieben Freie Künste zurückzuführen. In dem Sinne „ist die Gossembrot-Handschrift als ein weiteres Indiz für die prinzipielle Offenheit der Gattung „Totentanz“ zu werten, die hier eine Verbindung mit einem anderen Genre eingeht, wodurch es wieder zu einer ganz neuen Kombination von Bild und Text kommt“ [17, 225].

Der Begriff „Realismus“, der Bertolt Brecht sein ganzes Leben lang beschäftigte, erschien in der Kunst bekanntlich Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Bilderausstellung des französischen Malers Gustav Courbet, wobei das monumentale Gemälde „Die Beisetzung in Ornans“ 1851 für viel Aufsehen sorgte und zum Inbegriff der neuen realistischen Kunst wurde. Auf dem Bild wurde große Prozession bei der Beisetzung in der Courbets Heimatstadt mit realen Menschen, Vertretern der kleinen Ornans Gesellschaft dargestellt. Die Erkenntnis der Sterblichkeit und die Unabwendbarkeit des Todes bilden seit jeher die Stützpunkte für die Darstellung der nicht verschönerten Realität des menschlichen Lebens. Für viele Künstler wurde der Tod zur höchsten Realität des Menschenlebens.

Das Thema der Darstellung und Funktionen des Todes im Brechts Werk findet seit einiger Zeit

Berücksichtigung unter den Brechtforschern. 2007 wurde das 32. Brecht-Jahrbuch dem Thema „Brecht and death“ gewidmet. Eine besondere Beachtung findet dieses Thema weiterhin im 2008 erschienen 5. Band der Reihe „Der neue Brecht“ unter dem Titel „Ende, Grenze, Schluss? Brecht und der Tod“, ebenfalls mitherausgegeben von Herrn Prof., Dr. Jürgen Hillesheim. Auf die Rolle des Totentanz-Motivs in Brechts Werk geht dabei Herr Dr. Ulrich Scheinhammer-Schmid im Artikel „Schmeiß die Beine vom Arsch“: Bertolt Brecht und der Totentanz“ explizit ein. In diesem Artikel bietet uns der Autor eine Reihe von überzeugenden Argumenten an, dass Bertolt Brecht sich schon sehr früh mit dem mittelalterlichen Totentanz bekannt gemacht und dessen bestimmte Elemente in seine Werke aufgenommen haben dürfte. So wird im Artikel auf „mehrere Totentanz-Gedichte“ [15: 103] in schon frühesten Brechts Dichtungen verwiesen, wie z. B. auf das Gedicht „Die Geige des Todes“, die bereits im „Tagebuch Nr.10“ des fünfzehnjährigen Augsburger Gymnasiasten Brecht vorkommt. Neben der Auseinandersetzung Brechts mit den Totentanz-Traditionen in „Baal“ betont Ulrich Scheinhammer-Schmid, dass „das Totentanzthema bei ihm um diese Zeit mit den neuen Sujets der Abenteuerwelten verbindet, die in den Jahren um und nach 1920 verstärkt seine literarischen Werke und seine autobiografischen Zeugnisse bestimmen“ [15: 105]. Sehr interessant ist die Interpretation der Aufführung von „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ 1929, wo der Totentanz explizit auf die Bühne kommt. Auf der Leinwand wurde der Tanz des Todes von Valeska Gert gezeigt. Große Aufnahmen ihrer Gesichtszüge beim Sterben sorgten für ein Skandal. Interessant, dass Gerhart Hauptmann dieser Aufführung beiwohnte, und im selben Jahr verfasste er sein Stück „Die Schwarze Maske“, wo das Totentanzmotiv eine entscheidende Rolle spielt.

Zwischen diesem Einakter von Hauptmann und Brechts Werken in den 20er Jahren bestehen auch weitere Berührungspunkte auch auf Motivebene. Der mittelalterliche Totentanz wird oft in Verbindung mit der Verbreitung der Pest in Europa seit dem 15. Jahrhundert immer wieder gebracht, sodass die Pestepidemie auch zu den Gründen für die Popularität der Totentänze seit dem 14. Jahrhundert gerechnet wird. So z. B. in Luzern wollte man zuerst zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Mühlenbrücke „zur Erheiterung der Vorbeispazierenden mit „lustigen Bildern“ ausschmücken“ [9: 92], wie Ellen Breede in ihrer Dissertation zu Totentanztexten berichtet. Aber „durch Pest und Seuchen ermahnt, wurde in den 30er Jahren beschlossen, auf die lustigen Bilder zu verzichten und ein Memento-mori, einen Totentanz, darstellen zu lassen“ [9: 92]. Brecht benutzt das Pest-Motiv in zahlreichen Stückenentwürfen, die auf eine Nähe zur Totentanztradition schließen wie „Der

Kaufmann“ [4] von 1919 [4: 464-472, GBA 10/1: 161-162] und „Die Fleischbarke“ von 1920 oder explizit mit dem Totentanz verbunden sind wie „Der Salzburger Totentanz“ von 1947 bis 1951. Hier gibt es eine Parallele zum Werk von Gerhardt Hauptmann, der 1928-1929 an dem Einakter „Schwarze Maske“ arbeitet, wo die Pest und der Totentanz zu tragenden Handlungselementen werden. Genauso wie in Brechts Stückenentwurf „Fleischbarke“ geht es bei Hauptmann um Sklavenhandel und die Rache des Schicksals, welche die Sklavenhändler unabwendbar in Form von Pest einholt.

Noch ein Totentanz-Motiv findet sich in Werken von beiden großen deutschen Dramatikern: das Ringen mit dem Tod. Aber auch früher, bereits 1918 notiert Brecht im Notizbuch 2 den Entwurf zum „Soldatengesang“ mit der Endstrophe, die auf diese Weise direkt auf Totentanz hinweist:

„Wir schufteten wie Engel und tanzen wie Sünder  
Wir machen den Weibern sehr dicke Kinder  
Wir tun halt singen und Fäuste ballen –  
Aber am Abend sind wir gefallen“ [4: 47].

Hier sehen wir tanzende Sünder, wie alle Menschen im mittelalterlichen Totentanz dargestellt werden, es gibt zynische Darstellung der Vitalität und des Ringens mit dem Tod, der jedoch oberhand gewinnt. Hier befindet sich Bertolt Brecht noch ganz im Zuge der konventionellen Totentanzinterpretation nach Holzschnitten von Holbein. Ein wichtiges Merkmal des mittelalterlichen Totentanzes ist Ringen mit dem Tod. Die geballten Fäuste in diesem Brechts Gedicht deuten darauf hin.

Eine breitere Schilderung des Ringens mit dem Tod finden wir in der um 1923 entstandenen und 1924 veröffentlichten Erzählung „Der Tod des Cesare Malatesta“ [GBA 19: 183-187]. Die Arbeit an dem Entwurf für diese Novelle beginnt Brecht noch 1920, wie wir dem vor kurzem erschienenen 2. Band der Notizbücher von Bertolt Brecht entnehmen können. Im 8. Notizbuch hat Brecht einen Projektentwurf unter dem Titel Malerbuch, wo auf Jakob Burckards Renaissance-Geschichte verwiesen wird. „Die Stelle aus Jakob Burckardt von dem Burschen, der den Teufel bat, ihn zu holen“. Weiter überlegt sich Brecht: „Wie leben wenn nun den Menschen nicht alle Dinge zum Besten dienen? Wen es Ausnahmen gibt oder wenn „man“ sich einen schrecklichen Spaß mit uns erlaubt?! Wo steht es, daß alles gerecht zugehen müsse oder ein Grenzmaß für den Schmerz angesetzt sei? Je weniger es Gott gibt, desto sinnloser kann alles sein und so verfahrenere. Wer sagt, daß über allen Instanzen eine Beschwerdeinstanz thront, daran glauben wir doch nur weil es auf Erden keine gibt“ [4: 452]. Geradezu nach dem Aufbaumuster eines Totentanzes erfahren wir in der Erzählung zuerst, was für ein prächtiges Leben der Hauptheld geführt

hat und wie er sich selbst rühmte. Sehr treffend wird hier dann das Motiv der Unvorhersehbarkeit der Todesstunde ausgedrückt. Einige Jahre nach dem schlechten Witz von Cesare Malatesta rächt sich sein guter Bekannter und Freund für die Beleidigung eines seiner Verwandten. Auch das Personal der Erzählung entspricht den konventionellen handelnden Personen in einem mittelalterlichen Totentanz. Es geht hier bei Cesare Malatesta um einen weltlichen Herrscher, der zugleich die Züge des Königs und vor allem des Ritters oder des Kriegers vereinigt. Der Tod wird im mittelalterlichen Totentanz oft auch als „Feind“ bezeichnet. Der Feind von Cesare Malatesta erscheint in der Gestalt des Kardinals, der in den Totentänzen, wie wir es bereits erwähnt haben, immer besonders scharf kritisiert wird. In der Handlung ist auch der Papst verwickelt, der Cesare „exkommuniziert“. Auch einfache Krieger und Diener sind dabei. Die Umlagerung der Stadt, hinter deren Mauern nur ein einziger Mensch, nämlich Cesare, ohne jegliche Hilfe gegen eine riesige Armee, deren Angriff jederzeit möglich und doch unvorhersehbar ist, zu kämpfen bereit ist, kann als eine Darstellung des vergeblichen Ringens des Menschen mit dem Tode interpretiert werden.

Eine volksnahe, bildhafte Sprache zeichnet die Texte der Totentänze aus, wie z. B. Frau Ellen Breede in seiner 1924 verfassten und 1931 publizierten Dissertation „Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts“ schreibt. Eine Reihe von treffenden Metaphern wandern von einem Text zum anderen. Einzelne Gegenstände und Kleidungsstücke agieren als bestimmte Kennzeichen für Vertreter der Standesgesellschaft. So z. B. weist Ellen Breede darauf hin, dass der Hut als Inbegriff der Macht des Kardinals [9: 71] und die Dreikrone als Inbegriff der Macht des Papstes in allen Totentänzen vorkommen. In der neueren Studie von Susanne Warda wird auch auf die Aufnahme dieser Zeile über den Kardinalshut aus dem oberdeutschen vierzeiligen Totentanz-Text aus dem 15. Jahrhundert, der „gewissermaßen den „Basistext“ bildet, der fast allen Totentänzen aus dem oberdeutschen Raum zugrunde liegt [17: 199]. Ellen Breede weist darauf hin, dass im oberdeutschen vierzeiligen Totentanztext der Tod oft ironisch wird. „Etwas burschikos beinahe wird die Sprache bei dem Kardinal mit dem Ausruf: „Springet uf mit iurem roten huot, / Her Cardinal, der tanz is guot“ [9: 37]. In der Totentanz-Handschrift des Augsburger Humanisten Gossembrot Ende des 15. Jahrhunderts wird diese Zeile auf solche Weise übernommen: „O cardinal mit deynnem hut / Du weist wol was der alfranzc tut. / Ye dy vernufft lert dich das niht, / Du hast doch hie keyn zuversiht“ [9: 108]. 1544 erscheint ebenfalls in Augsburg der Totentanz-Text, der sonst auch verschiedenen Nachschnitten der

Holbein'schen Totenbilder beigefügt wurde [9: 110]. Dieser Text unterscheidet sich aber wesentlich von den früheren Totentanztexten. Wie Ellen Breede schreibt, „eine Entlehnung aus anderen Texten ist nicht festzustellen, höchstens kommt gelegentlich in einzelnen Wendungen und Bildern eine Ähnlichkeit mit früheren Texten zum Ausdruck, so beim Kardinal: „Dich hilfft kain klaid, noch roter Hut“ [9: 115]. Auf Hollbeins Holzschnitten, die Brecht in seiner Bibliothek besaß und die ganz zerlesen aussehen, nimmt der Tod dem Papst und dem Kaiser die Krone und dem Kardinal den Hut ab. Der Hut wurde dem Kardinal von Tod weggenommen, was den Verlust jeglicher irdischen Macht bedeuten sollte.

In mehreren Werken von Bertolt Brecht in den 20er Jahren findet sich diese Metapher wieder. In den Notizbüchern befindet sich ein kleiner Entwurf, aus ein paar Zeilen bestehend, der um 1922 / 1923 entstand und wo es um einen Geistlichen mit dem Hut geht. „Als prälat der eine aktiengesellschaft mitgründet und bei wein und schnaps den hut in den nacken kriegt, sodaß diener nur so schaut. Aber die andern glauben jetzt an ihn“ [BBA 1086/013].

Besonders explizit kommt die Hut-Metapher in einem Soldatenlied, das 1924 / 1925 verfasst wurde und für das Stück „Mann ist Mann“ gedacht war.

„Ach Jimmi, kümme dich nicht um den Hut  
Der Hut macht nicht den Mann  
Der Soldat hat darum kein irdisches Gut  
Damit er leichter sterben kann  
Wie, was, warum  
Schau nicht so dumm  
Soldaten wohnen...“

Ach Jimmi, kümme dich nicht um den Hut  
Auf den Hut kommt's gar nicht an  
Denn darum geht's dem Soldaten so gut  
Weil er nicht seinen Hut nehmen kann

Wie, was, warum  
Schau nicht so dumm  
Soldaten wohnen...

[GBA 13, 295]

Im berühmten „Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens“ hören wir ebenfalls in der letzten Strophe Herrn Peachum vom Hut singen, den man einem Menschen weghauen soll, damit er vielleicht gut werde.

Der Mensch ist gar nicht gut  
Drum hau ihm auf den Hut  
Hast du ihm auf den Hut gehaut  
So wird er vielleicht gut.

Auf den Holzschnitten von Hollbein nimmt das den Tod darstellende Gerippe die Hüte bzw. Kronen vom Papst, Kaiser, Kardinal, Prediger und besonders heftig dem Mönch ab und haut sogar auf den Kopf dem alten Weib und dem Kaufmann. Die Kopfbedeckung wirkt hier als eine Art Maske

oder Larve. Auf solche Weise entlarvt der Tod die Mächtigen dieser Welt als Menschen mit vergänglichem Leib. Der Tod entzieht ihnen einen vermeintlich besonderen Status in der Gesellschaft, der sie über andere Menschen stellt. Indem dem Menschen im Holbeinschen Totentanz der Neuzeit oder in Brechts Songs der Hut „weggehaut“ wird, befreit man ihn von Hochmut und Eingebildetheit.

Über den entscheidenden Einfluss gerade der Holbeinschen Holzschnitte, die zuerst in Lyon 1538 gedruckt erschienen, auf die weitere Totentanzdarstellung in der Neuzeit verweisen alle Forscher, die sich mit diesem Problem auseinandersetzen. So behauptet Susanne Warda: „der Großteil der nach Holbein entstandenen Totentänze zeigt sich zumindest bei einem Teil der verwendeten Motive von seinen Bildern abhängig oder doch zumindest inspiriert“ [17: 292]. Einen bestimmten Einfluss der Tradition der Darstellung des Totentanzes nach Holbeins Holzschnitten kann man auch bei Bertolt Brechts Kriegsfibel verzeichnen. Eine Reihe von Fotos anstelle von Bildern wurde von Brecht mit anklagenden, ermahnenden und behrenden gereimten Texten versehen wie es verschiedene unbekannte Autoren mit den von Hollbein stammenden Totentanzszenen machten.

Auf den Holzschnitten von Holbein sowie auf dem früher entstandenen Basler Totentanz tragen die Vertreter der oberen Gesellschaftsschichten eine entsprechende, sie auszeichnende Kopfbedeckung und nur die Vertreter der armen Schichten sind ohne Hut dargestellt. In den mittelalterlichen Totentänzen spricht der Tod milder und mit Mitleid zu den armen Leuten, die nichts besitzen, was ihnen der Tod entnehmen könnte. Herr Scheinhammer-Schmid behandelt die Totentanz-Elemente im „Badener Lehrstück vom Einverständnis“ von 1929 und unterstreicht die Trefflichkeit des Kommentars dazu von Hans-Dieter Krabel im Brecht-Handbuch: „Voraussetzung für die Überwindung des Todes ist Einverständnis mit dem Tod. Gefordert wird die einverständliche Aufgabe all dessen, was dem Menschen genommen werden kann: der Dinge, des Lebens, der Gedanken. Es ist die Aufgabe dessen, was den Menschen zur individuellen Person macht“ [Krabel zitiert nach 15: 116]. Das Motiv der auf Armut beruhenden Gleichheit oder eher einer größeren Ungeschütztheit aller Soldaten und im weiteren Sinne auch anderer armer Menschen vor dem Tod klingt auch im „Mann-ist-Mann“-Song. So wie in der 4. Strophe:

„Ach Tom, hast du auch deinen Koffer gepackt?  
Denn ich hab auch meinen Koffer gepackt!  
Wenn ich so 'n Huhn mit Koffer seh  
Dann bin ich wieder gern bei'r Armee.  
Tom hast du auch nichts zum Hineintun gehabt?  
Denn ich habe auch nichts zum Hineintun

gehabt!

Drauf kommt's nicht an

Denn ein Mann ist ein Mann.“

[GBA 13, 304].

Vom Verzicht auf alles Hab und Gut angesichts Todes geht es auch in einem anderen Soldatenlied „Der tote Kolonialsoldat“, das auch für „Mann ist Mann“ 1925 geschrieben wurde.

„I  
Die im Smoking sind gewaschen  
Vor man sie in Erde steckt  
Nichts ist in ihren Taschen  
Wenn man sie bedeckt!

4

Stiefel, Halstuch und Messer  
Das Gewehr gehört der Armee!  
Damit erobert sie  
Alles bis an die See!

6

Daß er die Blechmarke um den Hals hat  
Wie gut das jetzt ist!  
Daß er einen Namen hatte  
Den man vergißt!“

[GBA 13, 310-311].

In der dritten Strophe des Gedichts kommt ein Begriff, das mit dem mittelalterlichen religiösen Totengedenkenkultus in Verbindung gebracht werden kann. Wenn es bei Brecht heißt „In die Abstinenzbücher / Schreibt man seine Schulden nicht“ [GBA 13, 311], so geht es nicht nur um die Totenbücher, die über gefallenen Soldaten geführt werden, wie es im Kommentar heißt, sondern auch womöglich um die Totenbruderschaften, die der Gestorbenen gedenken und eng mit der Tradition des Totentanzes verbunden sind.

Im selben Gedicht finden wir noch eine deutliche Anspielung an den Totentanz, wo der Tod nur als Gebein erscheint und der so auch im Mittelalter oft in Gebeinhäusern gemalt wurde wie in Paris 1425 auf der Kirchhofsmauer des Aux Innocents-Klosters. In der letzten Strophe heißt es:

„Sein Gesicht ist bedeckt, aber sein Bein!  
Dort ist die Hose gerissen von höherer Gewalt!  
Darum liegt sein Bein nackt wie bei einem

Schwein

Aber jeder weiß: ihm ist nicht mehr kalt“

[GBA 13, 311].

Viel später nach dem Zweiten Weltkrieg kommt Brecht noch einmal zu diesem Motiv der traditionell unangefochtenen Gleichheit aller Menschen vor dem Tod, um auf seine eigene Weise diese althergebrachte Vorstellung wie schon manche andere durch

materialistisch-soziologische zynische Ansicht zu ruinieren. In den Bruchstücken des Fragment gebliebenen Stückes, das zuerst als „Der Tod von Basel“ und dann als „Salzburger Totentanz“ genannt wurde und zwischen 1947 und 1951 im Entstehen begriffen war, gibt es „Die Rede des Todes an den Kaiser“, wo nach Brechtscher Art die Textvorlage des Totentanzes im Zuge der Bearbeitung persifliert wird und die als untastbaren Grundmotive und Aufbauregeln des Totentanzes verletzt wurden. Nicht die Menschen beschwerten sich vor dem allmächtigen und unvermeidbaren Tod und werden demnächst von diesem angeklagt, sondern der Tod selbst beklagt sich über sein schweres Schicksal vor dem Kaiser und benimmt sich wie ein Untertan des Kaisers.

„Tod: Kaiser, ich hatt ein schlechtes Jahr  
Mein Geschäft ist nit mehr, was er wahr  
Hab schon keine Lust mehr an meiner Arbeit  
Fühl mich kränklich und gealtert vor der Zeit  
Werd ich doch überall geprellt  
Geschnitten, verfolgt und kaltgestellt.  
Was soll, frag ich, aus mir werden:  
Ich leid schon an solchen Atembeschwerden.  
Treten auf bei betiminten Geräuschen und  
Geräuschen

Kann mir da länger nix vortäuschen.  
Ist schon soweit, daß ich gleich einpack  
Wenn ich zwei Taler klingeln hör in eim  
Hosensack

Oder Geldscheine riech und Kassenbücher  
Da brauch ich gleich um den Kopf nasse Tücher  
Denn nix vertreibt mich aus meinem Feld  
So grausam wie dies verdammte Geld.  
Als mich dereinst der Herr bestellt  
Daß ich ein Wechsel bring in die Welt  
Sollten sein vor mir alle Menschen gleich  
Da war nit Red von Arm und Reich  
Und daß mir einer, der mir gefällt  
Vor Nas´ einen Beutel mit Talern hält  
So daß ich nit mehr an ihn kann  
Und wär er gleich ein alter Mann.  
Was sollen die Leut von mir denken, ach  
Wenn sie sehn, wie ich solche Unterschied mach  
Und vor einem rechten Vieh  
Mit Gut und Geld meinen Schwanz einzieh  
Und hol ein paar Häuser weiter anstatt  
Einen guten Menschen, der nix hat?  
Als daß ich parteiisch mit Stiel und Stump  
Und bin ein ganz korrupter Lump“

[GBA, 10/2: 968-969].

Der Kaiser übernimmt hier die Rolle des allmächtigen Todes, vor welchem einfache Leute gleich machtlos sind, als er den Tod zu trösten versucht:

„Gevatter Tod, beruhig dich

So schimpfen die Leut auch über mich.  
Und unterscheiden nur zur Not  
Noch den Kaiser und den Tod“

[GBA, 10/2: 968-969].

Solche Gleichsetzung des Todes, der alle Menschen zu einem Reigen auffordert und zum Sterben bringt, mit den realen weltlichen Machtinhabern war verbreitet in der Zeit der beiden Weltkriege. Wie verbreitet die Metapher des Totentanzes in Bezug auf Kriegserlebnisse nach den Ende des Zweiten Weltkrieges war, kann z. B. das Buch unter dem Titel „Totentanz Berlin“ von Helmut Altner zeigen, das 1947 erschienen ist, über persönliche Kriegserfahrung berichtet und mit dem entsprechenden Untertitel „Tagebuchblätter eines Achtzehnjährigen“ versehen ist.

Die Gestalt des Todes als Erzfeindes der Menschheit und des Lebens wurde insbesondere auf Hitler bezogen. Der Faschismus erscheint als eine schreckliche Macht vor welcher sich jeder, wie auch reich und verdient er sei, in Gefahr fühlen soll. In der 1937-1938 entstandenen antifaschistischen Brechts Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ erkennen wir deutlich die Struktur und Motive eines Totentanzes. Caspar Neher machte Bühnenbild für die Schweizerische Erstaufführung von „Furcht und Elend des III. Reiches“ am 6. Januar 1947 in Stadttheater Basel und machte eine Reihe von Zeichnungen zu „Furcht und Elend“ [BBA 2]. Auf einer der Zeichnungen ist im Zentrum ein Tod darstellende Gerippe mit einer Sense in der rechten Hand und einer Sanduhr in der linken Hand vor dem Hintergrund, der schräg in schwarze und weiße Hälfte geteilt ist, dargestellt. Unten unter den Füßen des Todes erstreckt sich ein Menschenzug. In der Weite flattert eine Seeräuber-Fahne mit dem Schädel und den gekreuzten Knochen. Auf dem Bild steht ein schwer leserlicher Titel „Das Mahnwort“ [BBA 002/04]. Unter den Szenen aus „Furcht und Elend“ gibt es Szene 21, die „Mahnwort“ heißt und solchen einleitenden Song hat.

„Sie holen die Jungen und gerben  
Das Für-die-Reichen-Sterben  
Wie das Einmaleins ihnen ein.  
Das Sterben ist wohl auch schwerer.  
Doch sie sehen die Fäuste der Lehrer  
Und fürchten sich, furchtsam zu sein“ [Brecht,  
Werke Stücke I, 590].

Hier sehen wir, wie die Nazis unpersönlich, verallgemeinernd mit „sie“ bezeichnet und so den Toten-Gestalten im Totentanz gleichgesetzt werden, die verschiedene Vertreter der Gesellschaft in die Hölle führen. Es sei auch darauf hingewiesen, dass auch hier, wie später im Salzburger Totentanz, der Tod als ein gehorsamer Diener der irdischen Machthaber, sogar der Lehrer im totalitären Hitler-Staat erscheint.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient die Kritik zu „Furcht und Elend“ in der „Neuen Volkszeitung“ in New York vom 20. August 1938 mit dem Titel „Der Totentanz im 3. Reich“. Im Artikel steht: „Als imaginärer Chor, dunkel, drohend, aber auch sehnsüchtig und hoffnungsvoll dröhnt zwischen den einzelnen Stücken die Stimme des weltweisen Zeitendeuters: Deutschland, dein Tänzer ist der Tod!“ [BBA 79/14]. Weiter wird im Artikel die Anfangsbilade „Die deutsche Heeresschau“ zitiert und dann kommt: „Der Totentanz beginnt. Da gibt es kein Leid, das die Gefangenen dieser ebenso primitiven wie banalen Tyrannia nicht zu dulden hätten: da fehlt kein Laster, keine Gesinnungslosigkeit, keine Heuchelei, keine Feigheit, keine Verhöhnung des Charakters, keine Versteinung des Herzens“ [79/14].

Dieser Totentanz-Reigen von Brecht beginnt, wie folgt, aus einer Einleitung, die in den mittelalterlichen Totentänzen ein Prediger vor den Zuhörern hält, die vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges und leider nicht nur dann aktuell klang:

„Die deutsche Heeresschau.  
Als wir im fünften Jahre hörten, jener  
Der von sich sagt, Gott habe ihn gesandt  
Sei jetzt fertig zu seinem Krieg, geschmiedet  
Sei Tank, Geschütz und Schlachtschiff, und es  
stünden  
In seinen Hangars Flugzeuge von solcher Anzahl  
Daß sie, erhebend sich auf seinen Wink  
Den Himmel verdunkeln würden, da beschlossen  
wir  
Uns umzusehen, was für ein Volk, bestehend aus  
was für Menschen  
In welchem Zustand, mit was für Gedanken  
Er unter seine Fahne, rufen wird. Wir hielten  
Heeresschau.

Dort kommen sie herunter:  
Ein bleicher, kunterbunter  
Haufe. Und hoch voran  
Ein Kreuz auf blutroten Flaggen  
Das hat einen großen Haken  
Für den armen Mann.

Und die, die nicht marschieren  
Kriechen auf allen vieren  
In seinen großen Krieg.  
Man hört nicht stöhnen noch Klagen  
Man hört nicht Murren noch Fragen  
Vor lauter Militärmusik.

Sie kommen mit Weibern und Kindern  
Entronnen aus fünf Wintern  
Sie sehen nicht fünfte mehr.  
Sie schleppen die Kranken und Alten  
Und lassen uns Heerschau halten

Über ein ganzes Heer“  
[Brecht, Werke, Stücke I, 501].

Und gleichsam wie in einem Totentanzzug, gemalt auf einer alten Kirch- oder Klostermauer kommen verschiedene Vertreter der Gesellschaft im Dritten Reich. Eine ähnliche einleitende Rede, die in den Totentänzen ein Prediger zur Einschüchterung der sündhaften Menschen hält, finden wir auch früher 1928 in der weltberühmten „Dreigroschenoper“. Der erste Akt wird eröffnet mit dem „Morgenchoral des Peachum“.

„Wach auf, du verrotteter Christ!  
Mach dich an dein sündiges Leben!  
Zeig, was für ein Schurke du bist  
Der Herr wird es dir dann schon geben.

Verkauf deinen Bruder, du Schuft!  
Verschacher dein Ehefrau, du Wicht!  
Der Herrgott, für dich ist er Luft?  
Er zeigt´s dir beim Jüngsten Gericht“  
[Brecht, Werke, Stücke I, 243].

In einem Gedicht, nun aus der zweiten Lektion „Exerziten“ der ebenfalls in den 20er entstandenen Hauspostille, erscheint so ein „Schuft“ vor Gottes Gericht. In der „Vorbildlichen Bekehrung eines Branntweinhändlers“ träumt der betrunkene Hauptheld:

„Er ist im Himmel  
Und er muss vor Gottes Thron  
Und er trinkt Schnaps vor Angst und ist nun  
Bis zum Halse voll davon“  
[Brecht, Werke, Gedichte, 100].

Das Gedicht hat starke parodistische Züge und verhöhnt süße, erbauliche Geschichten von Bekehrung der Sünder dank der Einschüchterung durch Höllendarstellung und Todesangst, worauf auch sich die mittelalterlichen Totentänze bezogen und wofür sie auch vor allem gebraucht wurden. Brecht übertreibt auf sarkastische Weise das glückliche Ende solcher Geschichten, wenn er dem Branntweinhändler folgende Worte zuschreibt:

„Doch er sagt zu sich: nie wieder je bin  
Ich ein Branntweinhändler, bleich und fett.  
Sondern nur für Waisenkinder  
Säufer, Greis und Dulderin  
Gebe ich in Zukunft dieses  
Segenlose Schmutzgeld hin“  
[Brecht, Werke, Gedichte, 102].

Brecht hat es bekanntlich nie an der strengen Haltung an irgendwelchen Regeln, besonders an

den Gattungsregeln gelegen. Die seinem Wesen nach offene Gattung Totentanz erlebt in Brechts Werk verschiedene Metamorphosen bis auf die Gleichsetzung und Ersetzung der Todes Gestalt durch die Gestalt des Gottes. Noch vor 1920 hat Brecht ein frevels Philosophisches Tanzlied geschrieben, das ein gutes Beispiel für die Willkür des jungen Autors anbietet. Während wir in der ersten Strophe vom Tod als von einem listigen Menschenfeind geradezu in der bildlichen Darstellungstradition von Holbeins Holzschnitten und Albrecht Dürers Illustrationen zum „Narrenschiff“ von Sebastian Brant hören:

„Wer nie sein Leben verachten darf  
Der ist vom Tod betört  
Wer nie sein Leben aufschnaufend wegwarf  
Dem hat es auch nie gehört“  
[Brecht, Werke, Gedichte, 19].

So erscheint in der letzten Strophe statt einer für Totentänze-Tradition ganz typischen Gestalt zum Tanz spielenden Todes die ganz ungewöhnliche Gestalt des über Gräbern pfeifenden Gottes:

„Wir tanzten nie mit mehr Grazie  
Als über die Gräber noch:  
Gott pfeift die schönste Melodie  
Stets auf dem letzten Loch“  
[Brecht, Werke, Gedichte, 20].

Neben der sehr bekannten „Legende vom toten Soldaten“ können wir auch etwas später in einem Gedicht oder eher einem Gedichtfragment, entstanden im Mai / Juni 1925 die Beschreibung eines diesmal geradezu monumentalen Totentanzgemäldes vermuten, obwohl zu diesem Gedicht keine Kommentare oder Bemerkungen von Brecht oder von Brecht-Forschern vorliegen. Im Kommentar zur Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe von Brechts Werken steht nur eine Vermutung, dass dieses Gedicht ein Song-Entwurf und eine Vorstufe zu „Komm mit mir nach Georgia“ sein mag [GBA 13, 511]. Anfang Juni, zur Zeit der Entstehung des Gedichts, schreibt Bertolt Brecht an Helene Weigel: „Ich arbeite sehr angestrengt und lebe mit sehr wenig Geld“ [Brecht-Chronik, 185]. Die persönlichen schwierigen Lebenszustände, die manchmal an Entschäung grenzten, dürften die Verfassung eines solchen Gedichts auch bewirkt zu haben.

„Schaut an die Gesichter an den Wänden  
Und ihr seid im Bild  
Ihr seid nicht erwünscht  
Seht nicht zuviel  
Seid höflich!  
Sehet an das alte Gemäuer  
Und sagt: es ist jung!

Trinkt euren Whisky warm!  
Wenn ihr habt alles bekommen  
Seht ihr: es ist zu wenig!“  
[GBA 13, 301].

Um dieselbe Zeit hat Brecht auch ein wirkliches vado-mori-Gedicht geschrieben:

„Ach ich habe es satt  
Meinen grindigen Leib zu bewahren vor Elend  
Fleisch zu essen, um nicht zu sterben  
Von Tag zu Tag  
Es ist zu viel Mühe  
Und zu wenig Gewinn  
Am Abend nicht verreckt zu sein  
Das genügt nicht“  
[GBA 13, 309-310].

Noch in einem Kurzzeiler aus dieser Zeit Mitte der 20er haben wir eine prägende und treffende Verkörperung eines der Hauptmerkmale der Totentänze. Dem Lob des Lebens und der Lebensfreuden folgt unmittelbar der Hinweis auf die Nichtigkeit des menschlichen Daseins.

„Einen Whisky oder einen Gin  
Daß Zeit bemerkt nicht werde  
Verwandelnd Fleisch in Erde“ [GBA 13, 290].

Diese Gedichte entstanden 1924/1925 im Rahmen der Arbeit an der „Hauspostille“ und befinden sich auch im Umfeld der Arbeit an beiden so wichtigen Stücken wie „Mann ist Mann“ und „Mahagonny“. Das legt nahe, dass für diese Stücke die Totentanz-Motive eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben müssen. Das Stück „Mann ist Mann“ gehört zu den wichtigsten Werken Brechts in den 20er Jahren und bildet einen gewissen Wendepunkt im Werdegang des Begründers des „Epischen Theaters“. 1924 und 1925 entstehen zahlreiche Szenen und Entwürfe für das Stück, das dann 1926 uraufgeführt wurde. „Es spricht für die Bedeutung, die Brecht dem Stück zumisst, daß er sämtliche bisherigen - im Stand höchst unterschiedlichen - Arbeitsergebnisse in einer solchen Mappe aufbewahrt wissen will“ [GBA 2, 407]. Im gründlichen Kommentar zu diesem Stück in der Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe steht: „Erste Pläne für das Stück reichen bis zum Sommer 1918 zurück. Offenbar unter dem Eindruck des Kriegserlebnisses entwirft Brecht unter dem Stüchtitel „Galgei“ die Grundidee von der Austauschbarkeit, ja Löschung einer menschlichen Individualität“ [GBA 2, 406-407]. Diese „Grundidee“ ist zugleich auch die Grundidee des mittelalterlichen Totentanzes. Die Idee der Gleichheit aller Menschen, die sterblich sind, vor dem Tod faszinierte zahlreiche Künstler auch im 20. Jahrhundert. Insbesondere während und nach dem Ersten Weltkrieg gab

es viele Interpretationen des alle Menschen in seinen Bann ziehenden, unerbarmlichen Todes.

Nach einer der Theorien des Ursprungs der Totentänze wollten bereits im 14. Jahrhundert die listigen katalonischen Mönche im Kloster, wo zahlreiche Pilger auf dem Weg nach Santjago de Compostella übernachteten, durch die unter einfachen Pilgern beliebte Melodien ermahnde und belehrende, moralisierende religiösen und ganz tendenziösen Ideen unterbreiten. Bekannte, zum Tanz auffordernde Melodien wurden mit erbaulichen, engagierten Texten zwecks Abschreckung vor Sünden durch Höllendarstellung versehen.

Bertolt Brecht verhält sich ähnlich in Bezug auf geradezu Bearbeitungssucht, die schon sehr früh mit allerersten Schreibversuchen ansetzt und in den 20er Jahren abermals zum Vorschein kommt, wobei Brecht in die dem breiten Publikum gut bekannte z. B. Lieder- oder Balladenform seine vom Didaktismus durchzogenen marxistischen, gesellschaftskritischen Ideen kleidet. Die Scheinhelligkeit des Bürgertums gerät dabei vor allem unter Kritikhagel. Die althergebrachten, primitiv wirkenden Gleichnisse mit der Darstellung der Bestrafung nach dem Tod greift der junge sowie der ältere Brecht gerne auf.

Erika Mann beschreibt Bertolt Brecht 1939 in „Escape to life“, dem zusammen mit ihrem Bruder Klaus verfassten Buch über das Leben der deutschen Intellektuellen im Exil, folgenderweise: „Aus dem exzentrischen entfant terrible, das auf Arthur Rimbaud und Francois Villon posierte – zwei Kollegen, bei denen er übrigens gelegentlich abschrieb, — wurde ein Dichter von einem geradezu fanatischen Ernst der Gesinnung, von einer dogmatischen Leidenschaft, die sich zuweilen als Zynismus maskiert, die aber in Wahrheit nichts weniger als zynisch ist, sondern von einer fast religiösen Innigkeit. Dieser Dichter nahm die wissenschaftlich formulierte Heilsbotschaft des Marxismus so ernst, wie vielleicht nur ein Deutscher etwas ernst zu nehmen vermag.“

Brecht stammt aus einer süddeutschen kleinbürgerlichen Familie. Sein schönes, hartes Gesicht gleicht gewissen Mienen, die mittelalterliche deutsche Künstler in Holz geschnitzt haben. Es ist das Antlitz eines sehr eigensinnigen und sehr begabten Mönches. Und wirklich hat die seltsam trockene Überschwenglichkeit, mit der Brecht an die erlösende Theorie vom Historischen Materialismus glaubt, den Charakter einer asketischen Hingabe, einer eisig intellektuellen Verzückung“ [14: 78-79].

## Література

1. *Altner*; Helmut: Totentanz Berlin: Tagebuchblätter eines Achtzehnjährigen / Helmut Altner. - Offenbach am Main : Bollwerk-Verl., Drott, 1947. - 245 S.
2. Bossert, Helmuth Theodor: Ein altdeutscher Totentanz / von Helmuth Th. Bossert. - Berlin : Wasmuth, [1919]. - 4 S., 13 Taf.. - (Wasmuths Kunsthäfte ; 2)
3. EST: Der doten dantz mit figuren , 1919
4. Brecht, Bertolt: Notizbücher 1 bis 3. 1918-1920. Bd. 1. / Hrsg. von Martin Kölbl und Peter Villwock. - Berlin: Suhrkamp, 2012. — 481 S.
5. Brecht, Bertolt: Notizbücher 4 bis 8. 1920. Bd. 2. / Hrsg. von Martin Kölbl und Peter Villwock. - Berlin: Suhrkamp, 2014. — 539 S.
6. Brecht, Bertolt: Notizbücher 24 und 25. 1927-1930. Bd. 7. / Hrsg. von Martin Kölbl und Peter Villwock. - Berlin: Suhrkamp, 2010. — 655 S.
7. Brecht, Bertolt: Werke : große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe / hrsg. von Werner Hecht ... - Berlin [u.a.] : Aufbau-Verl. [u.a.]; F. / M.: Suhrkamp.
8. Brecht, Bertolt: Über Realismus / Hrsg. von Werner Hecht. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. - 179 S.
9. Breede, Ellen: Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts / von Ellen Breede. - Halle (Saale) : Niemeyer, 1931. - 179 S.
10. Brockmann, Stephen [Hrsg.] : Ende, Grenze, Schluss? : Brecht und der Tod. / hrsg. von Stephen Brockmann .... - Würzburg : Königshausen & Neumann, 2008. - 235 S. - (Der neue Brecht ; 5), 2008
11. Eckhardt, Holger: Totentanz im Narrenschiff: die Rezeption ikonographischer Muster als Schlüssel zu Sebastian Brants Hauptwerk / Holger Eckhardt. - F. / M. u.a. : Lang, 1995. - 508 S.
12. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. - F. / M.: Suhrkamp, 1997. - 1315 S.
13. Hillesheim, Jürgen u.a. (Hg.): Brecht and death = Brecht und der Tod / Eds. for this vol. Jürgen Hillesheim ... Managing ed.: Stephen Brockmann. - Madison, WI : Univ. of Wisconsin Press, 2007. - XIII, 477 S.- (The Brecht yearbook ; 32), 2007
14. Mann, Erika: Escape to life : deutsche Kultur im Exil / Erika Mann u. Klaus Mann. - München : Edition Spangenberg, 1991. - 421 S.
15. Scheinhammer-Schmid U.: „Schmeiß die Beine vom Arsch“: Bertolt Brecht und der Totentanz“ / Ulrich Scheinhammer-Schmid // Brockmann, Stephen [Hrsg.] : Ende, Grenze, Schluss?: Brecht und der Tod. - Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. - S. 98 – 120.
16. Stammler, Wolfgang: Der Totentanz : Entstehung und Deutung / von Wolfgang Stammler. - 1. - 3. Tsd.. - München : Hanser, 1948. - 94 S. (Eine Neuauflage der 1922 ebenfalls in München publizierten Studie)
17. Warda, Susanne: Memento mori: Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. - Köln [u.a.] : Böhlau, 2011. - 353 S.
18. Wunderlich, Uli: Der Tanz in den Tod : Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Uli Wunderlich. - Freiburg i. Brsg. : Eulen-Verl., 2001. - 142 S.

# МОЛОДИ БРЕХТОЗНАВЦІ

Rita ROMEO,  
Augsburg (Deutschland)

## VOM TAGEBUCH NO. 10 ZUR HAUSPOSTILLE. MUSIK BEIM FRÜHEN BRECHT

### I. Musik beim frühen Brecht.

#### 1.1. Brechts erste Begegnungen mit der Musik

Das Schaffen Bertolt Brechts ist wesentlich geprägt von seiner Zusammenarbeit mit verschiedenen Komponisten. Zu nennen sind hier in erster Linie Paul Hindemith, Kurt Weill, Hanns Eisler und Paul Dessau und Werke wie *Der Lindberghflug*, *Die Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Die Maßnahme* und *Das Verhör des Lukullus*. Das sind berühmte Werke und Komponisten, doch es stellt sich die Frage: Wie und durch wen kam Brecht in Berührung mit der Musik? Die Antwort findet sich in seiner Kindheit und Jugend, seiner Augsburger Zeit. In der vorliegenden Arbeit wird deshalb Brechts musikalische Vorgeschichte im Mittelpunkt stehen.

War Brecht vielleicht besonders musikalisch begabt? Stammt er aus einem musisch geprägten Elternhaus? Hatte er musikalische Freunde? Ein Blick in die frühesten Zeugnisse und Dokumente, die bezüglich musikalischer Belange und Beziehungen Auskunft geben oder auch nur Hinweise beinhalten, zeigen das Bild einer Jugend, in der Musik in verschiedener Weise ihren festen Platz hatte und die Brechts spätere Verbindung zur Musik gut nachvollziehbar machen. Die Sichtung der Texte beschränkt sich zunächst auf die Zeit der Anfänge bis ins Jahr 1916. Das hat den Grund darin, dass Mitte 1916 Brecht als Achtzehnjähriger zwei Gedichte verfasste, die er später in seine bekannte Sammlung *Hauspostille* aufnehmen sollte und eines der Gedichte auch offen mit „Bert Brecht“ zeichnete.<sup>1</sup> Vorher hatte er Pseudonyme benutzt. Die Person des Schriftstellers war damit weit entwickelt und auch ein wichtiger Bereich seiner musikalischen Sozialisation.

Der älteste dokumentierte Hinweis auf ein mu-

sikalische Interesse Brechts stammt aus dessen Tagebuch des Jahres 1913. Das einzige erhaltene dieser Zeit nennt Brecht selbst „Tagebuch No 10“. Hier heißt es: „Nachmittags zu Gehweyer, wo wir Chopin spielten und uns vergnügten.“<sup>2</sup> Fritz Gehweyer war ein enger Jugendfreund Brechts. Bemerkenswert ist, dass Brechts Tagebuchaufzeichnungen mit dem 15. Mai 1913 beginnen und schon am 18. Mai, also bereits nach drei Tagen, von Musik die Rede ist. Am 24. Mai 1913 berichtet Oscar Lettner<sup>3</sup> in seinen Tagebuchaufzeichnungen, die bisher unveröffentlicht sind, Folgendes: „Nachmittags zuerst mit Eugen in die Stadt, da er sich eine Mundharmonika kaufte.“<sup>4</sup> Im Juni 1913 hält Brecht in seinem Tagebuch Fragmente der „Ballade in Prosa“ *Die Geige des Todes fest*,<sup>5</sup> ab Juli notiert er dort lyrische Versuche zu Wagners Oper *Tannhäuser*.<sup>6</sup> Ebenfalls im Juli 1913 schreibt Brecht explizit unter dem Titel *Musik* eine Art Essay, in dem er sich über die Hörgewohnheiten älterer Damen beim Kurkonzert lustig macht. Diese gäben sich kulturbeflissen und sprächen über die lange verkanteten Komponisten Wagner, Chopin, Beethoven und Haydn, die sie von Johann Strauß und Lehár unterscheiden. Diese würden „Gassenhauer“ für den „niedereren Pöbel“<sup>7</sup> schreiben. Dann beginnt das Konzert, und die Damen halten aus ihrer Unkenntnis heraus einen Walzer Franz Lehárs für Chopin.<sup>8</sup> Brecht versucht, so einen gewissen Bildungsdünkel zu entlarven, gleichzeitig aber auch hervorzuheben, wie gut er sich selbst mit Musik auskennt.

Im August 1913 schrieb Brecht ein Gedicht, *Prolog zur „Schöpfung“*, das möglicherweise auf das große Oratorium Joseph Haydns anspielt.<sup>9</sup> In Brechts Tagebuch ist gelegentlich von weiteren eigenen Kon-

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Band 26 (Berlin, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1988-2000), S. 9. Im Weiteren zitiert als: GBA.

<sup>3</sup> Jürgen Hillesheim, „Ein Freund mit dem Namen Oscar“, Ein Brief an den jungen BB weist auf einen bisher unbeachteten Gefährten hin- und auf eine Fehlleistung, Augsburger Allgemeine 156, 71./164. Jahrgang, 10. Juli 2015, S. 26.

<sup>4</sup> Tagebuch Oscar Lettner, 24. April 1913, BBA Z4/82. Tagebuchaufzeichnungen Oscar Lettners befinden sich im Bestand des Bertolt-Brecht-Archivs in Berlin und als Kopie in der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Herr Prof. Dr. Erdmut Wizisla und Herr Prof. Dr. Dr. h.c. Jürgen Hillesheim sei für die Erlaubnis, das Dokument auszuwerten, herzlich gedankt. Im Weiteren zitiert als: Tagebuch Lettner.

<sup>5</sup> GBA 13, S. 43f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 55-59.

<sup>7</sup> Ebd., S. 61.

<sup>8</sup> Ebd., S. 62.

<sup>9</sup> Ebd., S. 68.

zertbesuchen die Rede.<sup>1</sup> Am 21. September ist er bei seinem Freund Georg Pfanzelt zu Besuch, der Klavier spielt. Brecht hört Schubert und Chopin und ist tief ergriffen.<sup>2</sup> Nur zwei Tage später, am 23. September, notiert er dann: „Erste Klavierstunde. Sehr nett!“<sup>3</sup> am 19. Oktober 1913 ging Brecht mit seinem Freund Georg Pfanzelt und Oscar Lettner, wie dieser wieder in seinem Tagebuch festhält, gemeinsam auf die Lechhauser Kirchweih und dann „zu Eugen [der erste Vorname und damals auch der Rufname Brechts] in die Wohnung mit Pfanzelt und uns dort unterhalten; Pfanzelt spielte Klavier.“<sup>4</sup> Das Klavier befand sich im Wohnzimmer der Familie Brecht in der Bleichstraße. Hier spielte Brechts Bruder Walter am 7. Dezember Händels *Largo*.<sup>5</sup> Von Brechts eigenen Klavierstunden ist in seinem Tagebuch, das mit Dezember 1913 endet, nie mehr die Rede. Allerdings hält er am 23. Oktober fest: „Will Pfanzelt Text zu einer Oper schreiben.“<sup>6</sup>

Was sich bereits andeutete, dass Brechts eigenes musikalisches Können wohl nicht ganz seinem großen Interesse an Musik entsprach, bestätigt sich. Durch das Erinnerungsbuch seines Bruders Walter, der übrigens die Albert-Sing- und Musikschule, das ist die heutige Sing- und Musikschule Mozartstadt Augsburg, besuchte,<sup>7</sup> wird dies verdeutlicht. Hier heißt es bezüglich der Klavierstunden:

„Das Klavier war angeschafft worden, als Eugen begann, Klavierstunden zu nehmen, lange aber dauerte es nicht. Kaum länger widmete er sich dem Geigenspiel. Er übte meist in seinem Zimmer, doch wenn er das Gekrächze des Strichs nicht mehr ertragen konnte, warf er das Instrument aufs Bett“<sup>8</sup>

Ebenso erfolglos blieb Brechts Flöten- und Gitarrenunterricht,<sup>9</sup> wobei er sich mit der Gitarre in der Jugend gerne sehen und fotografieren ließ und wohl auch halbwegs den Gesang seiner vertonten Gedichte begleiten konnte.<sup>10</sup> Auch fühlte er sich manchmal als Dirigent: In seiner Mansarde stand zeitweise ein Notenständer mit aufgeschlagenen Partituren,<sup>11</sup> z.B. von Wagners *Tristan und Isolde*. Brecht versuchte, im Dirigieren die Musik nachzuempfinden. Ob er die Partituren überhaupt angemessen lesen konnte, ist unklar. 1914 hatte der junge Brecht dann ein einschneidendes Erlebnis. Er erinnert sich wesentlich später, 1944:

<sup>1</sup> Ebd., S. 46, 50.

<sup>2</sup> Ebd., S. 79.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Tagebuch Lettner, 19. Oktober 1913, BBA Z4/86.

<sup>5</sup> GBA 26, S. 93.

<sup>6</sup> Ebd., S. 85.

<sup>7</sup> Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg*, damals. Erinnerungen (Frankfurt/Main: Insel, 1984), S. 17. Im Weiteren zitiert als: Brecht, Walter.

<sup>8</sup> Ebd., S. 56.

<sup>9</sup> Ebd., S. 158.

<sup>10</sup> Ebd., S. 233.

<sup>11</sup> Ebd., S. 261.

„Schon als Junge, als ich die Matthäuspassion in der Barfüßerkirche gehört hatte, beschloß ich, nicht sehr do wo hinzugehen, da ich den Stupor verabscheute, in den man da verfiel, dieses wilde Koma, und außerdem glaubte, es könne meinem Herzen schaden [...] Bach kann ich jetzt, wie ich denke, ungestraft hören.“<sup>12</sup>

Trotz dieser negativ erscheinenden Wertung hatte Brecht Bach vieles an Anregungen zu verdanken, nicht nur für das Frühwerk, sondern auch für das berühmte Lehrstück *Die Maßnahme*. Nicht nur das Affektive der Musik Bachs, wie man nach Brechts Aussage meinen könnte, spielte dabei eine Rolle, sondern auch deren gestisches Potenzial.<sup>13</sup> Brechts Angabe, die Passion Bachs in der Barfüßerkirche gehört zu haben, ist allerdings unzutreffend, wie die Forschung seit etwa zwei Jahren weiß. Die Aufführung war am 29. März 1914 in St. Anna.<sup>14</sup>

Im August 1915 machte Brecht mit seinem Freund Fritz Gehweyer einen mehrtägigen Ausflug ins Bregenzer Land. Von dort schreibt er an einen Freund in Augsburg: „Ich gedenke, einen Zyklus v. Gedichten zu schreiben: *Das Fest der Erde*.“<sup>15</sup> Dieser Titel ist, so die Forschung, von Gustav Mahlers Zyklus *Das Lied von der Erde* inspiriert, der 1911, nach Mahlers Tod, in München uraufgeführt wurde.<sup>16</sup>

Brechts Vater war ein hoher Angestellter der Augsburger Papierfabrik Haindl und durchaus musikalisch ambitioniert. Er war nicht nur Mitglied der „Augsburger Liedertafel“, die ein bekannter Männerchor war, sondern auch Kleinigkeiten im Alltag zeigen dies. So piff er nach seinen Söhnen mit den ersten Takten der ersten Arie des Figaro aus *Le nozze di Figaro* von Mozart.<sup>17</sup> Mit den Firmeninhabern Haindl war Brechts Vater gut bekannt. In der Villa der Haindls befand sich eine Orgel mit einigen Registern, auf der „Kommerzienrat“ Haindl häufig improvisierte. Brecht durfte etwa zu der Zeit, als er sich für Musik zu interessieren begann, mit seinem Vater gelegentlich zuhören. Haindl stiftete später eine Orgel für den Augsburger Ludwigsbau. Für das Einweihungskonzert schrieb Brecht das Gedicht *Die Orgel*. Es wurde am 6. Januar 1916 veröffentlicht. Brecht versucht, den Orgelklang assoziativ mit den Schlachten des Ersten Weltkriegs in Verbindung zu bringen.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Ebd. 27, S. 200.

<sup>13</sup> Jürgen Hillesheim, „Ich habe Musik unter meiner Haut...“. Bach, Mozart und Wagner beim frühen Brecht (Freiburg im Breisgau/Berlin: Rombach Verlag KG, 2014), S. 16-20. Im Weiteren zitiert als: Hillesheim, Musik.

<sup>14</sup> Ebd., S. 20.

<sup>15</sup> Bertolt Brecht, Jürgen Hillesheim, „Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...“. Früheste Dichtungen (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006), S. 199.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Brecht, Walter, S. 119.

<sup>18</sup> Ebd., S. 204.

<sup>1</sup> Werner Frisch/ K.W. Obermeier, Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos (Berlin: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975), S. 69. Im Weiteren zitiert als: Frisch/Obermeier.

Zum Schluss drängt sich abermals Brechts Unbescheidenheit und sein unbedingter Wille, ein großer Dichter zu werden, in den Vordergrund: 1916 entstanden die Gedichte vom *Tod im Wald* und *Lied von der Eisenbahntruppe vom Fort Donald*, die, wie erwähnt, so gut waren, dass Brecht sie später in seine *Hauspostille* (1927 erschienen) integrierte. Schon 1916 war ihm offensichtlich bewusst, dass diese beiden Werke zu den besten gehörten, die er bis dahin verfasst hatte. So also bot er sie dem angesehenen Komponisten, Dirigenten und Hochschullehrer Carl Ehrenberg, der seit 1915 in Augsburg städtischer Kapellmeister war und den Brecht von seinen regelmäßigen Besuchen im Theater kannte, zur Vertonung an.<sup>1</sup> Diese Zusammenhänge kennt man aus einem Brief Brechts an Ehrenberg, in dem er seine beiden Texte anbietet und der erst seit 2008 bekannt ist. Hier schreibt der junge Dichter ganz unbescheiden, doch mit gewissem musikalischem Sachverstand:

„Die Art einer Komposition, melodramatisch als Lied mit Orgel oder Orchester, als Oratorium oder als Kantate, ist mir völlig gleichgültig, ich will nur diese im Innern leidenschaftlichen Gedichte [...] zum Erleben bringen.“<sup>2</sup> Über eine Antwort Carl Ehrenbergs ist nichts bekannt.

## 1.2. Die Musik als grundlegende Dimension Brecht'scher Kunst

Diese wichtigsten „Begegnungen“ Brechts mit der Musik wirken zunächst wie Schlaglichter auf verschiedene Bereiche bzw. Zugangsweisen zu Musik, jedoch steht fest: Brecht wollte auch selbst „Musik machen“. Er hat es aber in dieser Hinsicht „nicht allzu weit gebracht“.<sup>3</sup> Dabei weiß man nicht, ob er zu unbegabt war oder die Mühe des dauernden Übens nicht aufbringen wollte. Dümling ist der Ansicht, der junge Brecht sei für einen „gründlichen Instrumentalunterricht zu ungeduldig und zu unruhig gewesen“.<sup>4</sup> Stattdessen aber hat er in seinem Freundeskreis von früh an kompositorische Vorschläge für seine Lyrik aufgeschrieben.<sup>5</sup> Das konnte er, weil er sich autodidaktisch mit Harmonie- und Kontrapunktlehre beschäftigt hatte.<sup>6</sup> Was besonders wichtig ist, auch im Hinblick auf die folgende Vertonung des

*Plärrerlieds*: Es ist dokumentiert, dass Brecht gerne selbst sang, meist Vertonungen eigener Texte zur Gitarre. Auch dies konnte er nicht besonders gut, er hatte es nie gelernt, war nie in einem Chor und seine Stimme „heißer“.<sup>7</sup> Allerdings wurde dies allmählich zu einem seiner Markenzeichen: Es handelte sich um ein bewusst unschönes Singen, das mit Sicherheit den Hörererwartungen der meisten seiner Bekannten und Schulkameraden entsprach. Brecht trug zudem „seine Gedichte meist wie ein Moritatenänger zeilenweise mit starker Betonung und Dehnung des Zeilenendes vor.“<sup>8</sup> Dies sollte „typisch“ für ihn werden. Sehr deutlich wurde allerdings, dass Brecht für sein Alter über umfassende Kenntnisse klassischer Musik verfügte, die über die hinausgehen, die man in dieser Zeit von einem „bürgerlichen Gymnasiasten“ erwarten kann. Nicht nur die bereits etablierten Klassiker interessierten ihn, sondern auch neue Komponisten. Im Freundeskreis Brechts befasste man sich nicht nur mit Literatur wesentlich intensiver als üblich, sondern auch mit Musik und zwar in allen beiden wichtigen Bereichen: Rezeption (Hören, Besuchen von Konzerten, Zuhören z.B. beim Klavierspiel der Freunde) und Produktion (eigenes sehr unvollkommenes Spiel, kompositorische Ideen und Versuche, aber auch die Diskussionen über Musik in seinen ersten Arbeiten und die Fülle an Anspielungen auf Musik in verschiedenster Weise in seinen dichterischen Werken). Brecht selbst ging sogar noch einen Schritt weiter; er las Bücher über Musik bzw. über Komponisten, die ihn beschäftigten: Ein Foto aus dem Jahr 1916 zeigt ihn in Augsburg mit finsterner Miene und einem Buch über Beethoven, das er sich unter den Arm klemmt.<sup>9</sup>

Diese Fülle an dokumentierter Beschäftigung mit Musik innerhalb nur weniger Jahre zeigt, dass Brecht, der spätere große Schriftsteller, tatsächlich auch, wie ein Buchtitel (fast) heißt, „Musik unter seiner Haut“<sup>10</sup> hatte. Was er selbst nicht konnte und auch nicht von seinen Freunden zu erwarten war, erkannte er in seiner Bedeutung frühzeitig für sein Werk und versuchte deshalb, andere Künstler für sich zu gewinnen. Die Anfrage an Ehrenberg ist da nur ein erster Versuch, ein „Modell“ für spätere Arbeitsbeziehungen mit Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Dessau und anderen. Auf dieser Grundlage sei sogar die These gewagt, dass Brecht vielleicht überhaupt nur zur Literatur gefunden hat, weil ihm eine „Musiker-Karriere“ verwehrt blieb. In den Aufzeichnungen Oscar Lett-

<sup>7</sup>Hanns Otto Münsterer, Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22. Mit Photos, Briefen und Faksimiles (Zürich: Arche, 1963), S. 77f. Im Weiteren zitiert als: Münsterer.

<sup>8</sup>Dümling, S. 90.

<sup>9</sup>Ernst Schumacher/ Renate Schumacher, Leben Brechts in Wort und Bild (DDR- Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1978), Abbildung 48, S. 31. Im Weiteren zitiert als: Schumacher.

<sup>10</sup>Hillesheim, Musik.

ner – das früheste Dokument zum Leben Brechts – ist zwar immer wieder von Musik, nie aber von Literatur die Rede.

## 2. Leben, Dichten und Komponieren im Augsburger Freundeskreis

Bisher ging es um Brechts Umgang mit Musik bis Mitte 1916, als mit *Das Lied der Eisenbahntruppe vom Fort Donald* und *Vom Tod im Wald* die beiden frühesten Gedichte der *Hauspostille* entstanden. Das Jahr 1916 ist aber auch in anderer Hinsicht ein Wendepunkt. Es bildete sich nämlich langsam in Augsburg ein Freundeskreis um Brecht. In dieser Gruppe sollte sich bündeln, zusammenfügen, was bei Brechts Beschäftigung mit der Musik bis dahin so uneinheitlich gewirkt hatte. Der Schwerpunkt wird nun auf die „Schlüsseljahre im Prozess seiner Selbstfindung“<sup>1</sup> von Mitte 1916 bis etwa 1919/20, gelegt, in denen verschiedene Fassungen des Dramas *Baal* und viele wichtige Gedichte der späteren *Hauspostille* entstanden.

Über Brechts Freundeskreis informieren am besten die Dokumentation von Werner Frisch und Kurt Obermeier: *Brecht in Augsburg*, das Erinnerungsbuch von Brechts Bruder Walter *Unser Leben in Augsburg, damals*, das Erinnerungsbuch von Hanns Otto Münsterer *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917- 22*, das *Augsburger Brechtlexikon* von Jürgen Hillesheim und vor allem der Beitrag von Tom Kuhn: „Ja, damals waren wir Dichter“. *Hanns Otto Münsterer, Bertolt Brecht und die Dynamik literarischer Freundschaft*. Tom Kuhn setzt seinen Schwerpunkt zwar auf Hanns Otto Münsterer, er beschreibt jedoch die wichtigen Dinge, Zusammenhänge und Abläufe innerhalb der Gruppen die charakteristisch für diese und die anderen Freunde Brechts sind, sehr ausführlich.

Brecht hat sich schon als junger Gymnasiast als großer Literaturfachmann aufgespielt, so gab er die Schülerzeitschrift *Die Ernte* heraus und hatte seit August 1914, nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, sogar Texte für Augsburger Zeitungen geschrieben. Andere bewunderten ihn deshalb, es entstand schon damals ein Freundeskreis um ihn, der sich aber in seiner Zusammensetzung ab 1915/ 1916 änderte. Manche alten Freunde, so Rudolf Hartmann und Georg Pfanzelt, Georg Geyer, auch der später bekannte Bühnenbildner Caspar Neher, blieben ihm, andere fielen im Krieg, wie Fritz Gehweyer und Julius Bingen, oder verließen die Schule, wie Oscar Lettner, von dem schon die Rede war. Neue Freunde kamen

<sup>1</sup>Tom Kuhn, „Ja, damals waren wir Dichter“. Hanns Otto Münsterer, Bertolt Brecht und die Dynamik literarischer Freundschaft.“ Der junge Brecht Aspekte seines Denkens und Schaffens, hrsg. von Helmut Gier, Jürgen Hillesheim (Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 1996), S. 45. Im Weiteren zitiert als: Kuhn.

hinzu, so zum Beispiel Ludwig Prestel, Hanns Otto Münsterer oder Otto Müllereiser<sup>2</sup>. Brechts Anziehungskraft wurde nun immer größer. Der Grund dafür war sein Umgang mit der Literatur, das Sprechen über sie, aber auch die eigenen Dichtungen, meistens Lieder und Gedichte, so dass viele ihn bald für ein Genie hielten und mit ihm näheren Kontakt haben wollten. Viele von den Freunden hatten selbst eine künstlerische Begabung: Neher als Zeichner, Pfanzelt und Geyer konnten gut Klavier spielen, Münsterer dichtete. Andere ließen sich inspirieren und schätzten die Nähe zu Brecht bzw. die Tatsache, dass sie sich zu seinen Freunden zählen konnten.

Es handelte sich um einen sehr elitären Kreis, der immer stärker, auch nach außen hin, auftrat und dessen unbestrittener Mittelpunkt Brecht war: um ihn drehte sich alles, die Freunde definierten sich über ihn. Oft trafen sie sich in seiner Mansarde in der Augsburger Bleichstraße oder zogen auch, z.B. mit Gitarre und Lampion, in die Lechauen, in die Wolfzahnau, aber eben auch auf den Plärrer, in die Stadt, in Kneipen, so z.B. in „Gablers Taverne“<sup>3</sup> um zu dichten, zu singen, aber auch, um gesehen zu werden. So wurde Brecht schnell zum „Bürgerschreck“ und die, die mit ihm waren, zu dessen Kumpanen. Eine sehr ungewöhnlich, unwirklich erscheinende Stimmung herrschte in dem Kreis. Die Freunde waren Brechts erstes Publikum,<sup>4</sup> trugen aber auch mit eigenen Ideen zu Werken Brechts bei und eben mit Dingen, die Brecht nicht lagen. Er nahm die Freunde in Anspruch: „Brechts Fähigkeit bestand nicht einfach darin, kreative Freunde zu finden, die er ausbeuten konnte, sondern er- und dies ist entscheidend- unterstützte bei seinen Freunden den Hang zur Kreativität. Man kann ihn vielleicht eher als „Förderer“ denn als „Ausbeuter“ betrachten.“<sup>5</sup>

Zu den Dingen, die Brecht von seinen Freunden konkret benötigte, gehörten musikalische Fertigkeiten auf Instrumenten, meist Klavier und Gitarre. Eine „geradezu fiebrhafte Betriebsamkeit“ herrschte,<sup>6</sup> ein großer Enthusiasmus im Bewusstsein, etwas ganz Besonderes darzustellen. Regelrechte Wettkämpfe gab es, Versuche den anderen zu übertreffen, ihn aber auch gleichzeitig zu beflügeln.<sup>7</sup> Die Bereiche von Literatur und Wirklichkeit gingen ineinander über:

„Die Freunde leben für ihre literarischen Ideen, und durch literarische Strukturen, Zitate, Leitmo-

<sup>2</sup>Jürgen Hillesheim, Augsburger Brecht-Lexikon. Personen - Institutionen – Schauplätze (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000). Im Weiteren zitiert als: Hillesheim, Brecht-Lexikon./ Brecht, Walter, S. 232- 241.

<sup>3</sup>Frisch/ Obermeier, S. 107-109.

<sup>4</sup>Kuhn, S.54.

<sup>5</sup>Ebd., S. 49.

<sup>6</sup>Ebd. S. 50.

<sup>7</sup>Kuhn, S. 54.

<sup>1</sup>Helmut Gier, Brechts erste Begegnung mit einem Komponisten und Dirigenten. Tod und Verklärung in seinen Gedichten aus dem Jahre 1916, hrsg. von Andrea Bartl, Antonie Magen (Paderborn: Verlag C.H. Beck, 2008), S. 135f.

<sup>2</sup>Ebd., S.133.

<sup>3</sup>Joachim Lucchesi/Ronald K. Shull, Musik bei Brecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), S.12. Im Weiteren zitiert als: Lucchesi/ Shull.

<sup>4</sup>Albrecht Dümling, Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik (München: Kindler Verlag GmbH, 1985), S. 33. Im Weiteren zitiert als: Dümling.

<sup>5</sup>Lucchesi/ Shull, S. 257- 306.

<sup>6</sup>Ebd., S. 12.

tive und Anspielungen teilen sie sich mit, wodurch ihr Leben zusehends auf die Ebene der Fiktionalität, des literarischen Spiels verlagert wird.<sup>1</sup>

Nicht nur auf das literarische Spiel: Kuhn beschreibt zwei Projekte, bei denen die Musik, die Titel verraten es schon, von entscheidender Bedeutung waren:

„Brechts frühe notizbuchartige Sammlung von Gedichten hat den Titel *Lieder zur Klampfe von Bert Brecht und seinen Freunden* – dies ist eine Formulierung, der niemals viel Bedeutung beigemessen worden ist. In dieser Sammlung wird ausdrücklich vermerkt, daß Baals Lied „Zusammen mit Lud [Ludwig Prestel] am 7. VII. 18 nachts am Lech“ geschrieben wurde.“<sup>2</sup>

Prestel gehörte zu denjenigen Freunden Brechts, die Klavier spielten, mit dichterischen Versuchen hingegen trat er nie in Erscheinung. Daraus ergibt sich, dass sein „Anteil“ an *Baals Lied* mit großer Wahrscheinlichkeit ein musikalischer war, der wohl eine ins Auge gefasste Vertonung betroffen haben muss.

Das zweite Beispiel:

„Münsterer sprach von seinem Vorhaben, gemeinsam mit Brecht Volkliedparodien zu schreiben, und zwar womöglich mit dem Ziel, später eine ganze Sammlung mit dem Titel *Des Knaben Plunderhorn oder Schmatzkästlein des schweinischen Hausfreunds* zu publizieren.“<sup>3</sup>

Auch hier bei diesen Titeln, die literarische Werke parodieren,<sup>4</sup> sieht man das gleiche Bild: Musikalische Aspekte sind auch bei diesen frühen Projekten Brechts sehr häufig ein wesentlicher Bestandteil von Dichtung, und andere steuerten gerne bei, was er selbst vielleicht nicht konnte. Von diesem Freundeskreis und seiner sehr eigenen Atmosphäre ausgehend, soll dies nun anhand bestimmter Werke beschrieben werden.

## 2.1. Musik in *Baal*

Zunächst soll das Drama *Baal* vorgestellt werden. Es ist nicht nur Brechts erstes größeres Werk für die Theaterbühne, sondern die Musik ist in ihm in sehr verschiedener Weise von Bedeutung. Manches davon weist auch auf das spätere Werk Brechts.

### 2.1.1. Das Drama *Baal*

*Baal* ist das erste große Drama aus Brechts Augsburger Zeit. Zuvor hatte er nur den kleinen Einakter *Die Bibel* geschrieben, der 1914 in der von ihm herausgegebenen Schülerzeitschrift *Die Ernte* veröf-

fentlicht worden war. Die erste, nicht mehr erhaltene Fassung des Dramas *Baal* lag im Frühjahr 1918 vor, nur wenige Wochen übrigens, bevor Brecht das Maria-Theresia-Gymnasium in Augsburg besuchte. Er nahm an einer Abschlussfeier in der Turnhalle teil, um darüber für die *Augsburger Neuesten Nachrichten*, eine der wichtigsten Tageszeitungen der Stadt, zu schreiben. Zu den Absolventinnen dieses Jahrgangs gehörte seine Freundin Paula Bannholzer.<sup>5</sup>

*Baal* blieb zunächst ohne Erfolg. Das Stück war zu provozierend, so dass Brecht keinen Verlag finden konnte und auch kein Theater, das es aufführen wollte. Deshalb schrieb er es um, wobei er wusste, dass es dadurch schlechter geworden war. Es entstanden bis zu Brechts Tod noch mehrere Fassungen des Stücks. Seine Thematik beschäftigte den Autor bis zum Lebensende.

Im Mittelpunkt dieses Dramas Brechts steht *Baal*, eine asoziale aber faszinierende Künstlerpersönlichkeit, ein Lyriker, der sich zunehmend von der bürgerlichen Gesellschaft entfernt und rücksichtslos mit Frauen und Freunden umgeht, sie in den Tod treibt, Ekart, seinen besten Freund und treuesten Begleiter, sogar ermordet. Das Stück ist von Friedrich Nietzsche beeinflusst: *Baal* versucht, eine Existenz zu führen, die stark von der Lebensphilosophie Nietzsches geprägt ist. Am Schluss, von der Polizei verfolgt und ohne jeglichen künstlerischen Erfolg, stirbt *Baal* einsam im Wald in einer Hütte.

Formal handelt es sich um eine Art von expressionistischem Stationen-Drama, das allerdings offen ist: viele einzelne Szenen des *Baal* wären austauschbar und könnten auch an anderen Stellen des Stückes stehen. Brecht verarbeitete in seinem Drama zahlreiche Anregungen: *Baal* heißt auch eine Gottheit des Alten Testaments, außerdem ist sie von Frank Wedekind und Paul Verlaine beeinflusst, das sind literarische Vorbilder des jungen Brecht. Im Expressionismus ist die *Baal*-Thematik sehr verbreitet und sogar ein Augsburger Dichter, der ein Vagabundeneben führte, hieß mit Nachnamen *Baal*. Brechts erstes umfassendes Drama ist also ein sehr vielschichtiges Stück,<sup>6</sup> wenn es heute auch nicht zu seinen bekanntesten zählt.

### 2.1.2. Die *Matthäus-Passion* Bachs und frühe verfremdende Elemente in *Baal*.

Über die bereits genannten Anregungen zu *Baal* hinaus gibt es, die Musik betreffend, eine Fülle von Anlehnungen an Mozarts große Opern *Le*

*nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte*.<sup>1</sup> Ein weiterer Komponist bzw. ein wichtiges Werk von ihm ist in Brechts Drama präsent: Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion*. Dies soll nun dargelegt werden, weil es hier um die Anwendung von Kunstmitteln geht, die Brecht wohl von Bach übernommen hat und die auf sein Episches Theater vorausdeuten. In erster Linie geht es um eine Art von „verfremdendem“ Kommentieren der Handlungssituation. Außerdem ist es beeindruckend, wie das schon genannte, sehr emotionale Hörerlebnis Brechts in der Fastenzeit 1914 etwa gut vier Jahre später in einer seiner Dichtungen Spuren hinterlassen sollte. Es ist überliefert, dass das Werk Bachs, das Orchester und den Chor betreffend, in bemerkenswert großer Besetzung präsentiert wurde. Die Solostimmen sind alle einzeln besetzt, das Werk wurde also z.B. mit zwei Tenören und zwei Bässen aufgeführt. Dieses für Augsburger Verhältnisse große musikalische Ereignis, bei dem Brecht anwesend war, dokumentieren auch zwei Zeitungsbesprechungen, die unmittelbar darauf veröffentlicht wurden.<sup>2</sup>

Die *Matthäus-Passion* beeinflusste Jahre später das erste große Drama Brechts, weniger allerdings jenes aufrüttelnde Hörerlebnis als die Kunstmittel, die dieses Werk Bachs bereit aufweist und mit denen der junge Brecht am Ende seines Dramas experimentiert. Dem Stück vorangestellt ist der *Choral vom großen Baal*, womit eine musikalische Form der christlichen Liturgie parodiert wird. Bringt die Gemeinde im Choral ihr gemeinschaftliches Gotteslob dar, so präsentiert *Baal*, der Protagonist, der den Choral in seinem überzeichneten Individualismus alleine singt, sein von Nietzsche geprägtes Lebensmotto. Es ist ein solches der rücksichtslosen und lasterhaften Ausschweifung „jenseits von Gut und Böse“ und der Furchtlosigkeit vor dem Tod.

Und wenn *Baal* der dunkle Schoß hinunter zieht:

Was ist Welt für *Baal* noch? *Baal* ist satt.  
Soviel Himmel hat *Baal* unterm Lid  
Daß Er tot noch grad gnug Himmel hat.<sup>3</sup>

Nach der „Wollust“ zieht *Baal* sich im Tode dahin zurück, woher er kam: in den „Mutterschoß“<sup>4</sup> der Erde. Dann, nach diesem „Choral“, beginnt das Theaterstück, doch das vitalistische Lebensprinzip geht nicht auf. *Baal* stirbt kläglich, von allen verlassen in einer einsamen Bretterhütte im Wald, er leidet

im Tode wie viele andere, unterscheidet sich jedoch in der Hinsicht, dass er dies analysierend beobachtet und kommentiert. Das hat Brecht, wie Jürgen Hillesheim ausführt, aus Bachs *Matthäus-Passion*. Bereits hier wird immer wieder aus der Handlung herausgetreten, sich an die Zuhörerschaft gewandt, z.B. durch den Evangelisten, einen recht hochlagigen Tenor, der das Passionsgeschehen nicht berichtend wiedergibt, sondern es auch kommentiert, oder durch „nachahmende Stimmführungen“.<sup>5</sup> Das Publikum soll so aus dem Bann der Musik gezogen werden und eine Haltung des aufmerksamen Zuhörens und Reflektierens wird nahe gelegt.

Das ist der Sterbeszene Baals ähnlich: Feierte er im Choral seinen Individualismus, seine Einsamkeit als Lebensqualität, so fleht er nun seine Begleiter an, bei ihm zu bleiben, doch sie verhöhnen ihn.<sup>6</sup> Dann äußert *Baal* sich selbst zu seinem Sterben: „Es ist nicht so einfach. Das ist bei Gott nicht so einfach.“<sup>7</sup>

„*Baal* stellt sich gleichsam kurz neben den sterbenden *Baal*, um, ans Publikum gerichtet, auf ihn zu zeigen und sein Ende zu kommentieren [...] Er wird so vom handelnden Subjekt zum Objekt erläuternder Sprache. Die Funktion des Zuschauers, der das Spiel beobachtet, wird verdoppelt und auf die Bühne verlegt: *Baal* beobachtet und erklärt *Baal*. Mit anderen Worten: Er „spielt“ nicht mehr, sondern das Stück wird in diesem Moment berichtend, erzählend oder „episierend“ – so, wie es Brecht vor Ostern 1914 mit Bachs *Matthäus-Passion* konkret vorgeführt wurde.“<sup>8</sup>

Im Theaterstück *Baal* gibt es zudem davor eine ganze Reihe von Gedichten und Liedern, die den Handlungsablauf ebenfalls schon kommentierend unterbrechen. Gudrun Tabbert-Jones nennt diese Texte „liedhafte Einschübe“. Diese würden in den Stücken Brechts zunehmen die Funktion episierender Elemente übernehmen. In den frühen Stücken allerdings sei das noch nicht so.<sup>9</sup> Der Einsatz dieser Bachschen Darstellungsmittel am Schluss des Dramas deutet jedoch auf das Gegenteil. Brecht „episier“ schon in seinem ersten großen Stück, noch ohne jeglichen Bezug auf die kommunistische Ideologie. Das gilt aber auch für diese „liedhaften Einschübe“. Ein Beispiel: *Baal* trägt *Orges Gesang* vor, ein Gedicht, das nicht nur in das Drama integriert ist, sondern Brecht später auch in die *Hauspostille* aufnahm.<sup>10</sup> Das Gedicht verweist, von seiner musikalischen Dimension einmal abgesehen, direkt auf den Augsburger Freundeskreis Brechts: „Orge“ ist der Spitzname von Georg

<sup>1</sup>Hillesheim, Musik, S. 59- 158.

<sup>2</sup>Jürgen Hillesheim, „Von St. Anna in Augsburg bis zur Maßnahme. Brecht und die *Matthäus-Passion* Johann Sebastian Bachs,“ „Man muß versuchen, sich einzurichten in Deutschland!“ Brecht in den Zwanzigern, hrsg. von Jürgen Hillesheim (Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH, 2015), S. 214f. Im Weiteren zitiert als: Hillesheim, *Matthäus-Passion*.

<sup>3</sup>GBA 1, S. 21.

<sup>4</sup>Ebd., S. 19.

<sup>5</sup>Hillesheim, *Matthäus-Passion*, S. 217.

<sup>6</sup>GBA 1, S. 81.

<sup>7</sup>Ebd.

<sup>8</sup>Hillesheim, *Matthäus-Passion*, S. 218.

<sup>9</sup>Gudrun Tabbert-Jones, Die Funktion der liedhaften Einlage in den frühen Stücken Brechts (Frankfurt am Main: P. Lang, 1984), S. 167.

<sup>10</sup>Ebd.

<sup>1</sup>Hillesheim, Brecht-Lexikon, S. 71.

<sup>2</sup>Kuhn, S. 54.

<sup>3</sup>Ebd.

<sup>4</sup>Das sind Anspielungen auf die romantische Gedichtsammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die Gustav Mahler vertonte, und Johann Peter Hebels *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds*.

<sup>5</sup>Jürgen Hillesheim, Bertolt Brecht- Erste Liebe und Krieg. Mit einem bislang unbekanntem Text und unveröffentlichten Fotos (Augsburg: Verl.-Gemeinschaft Augsburg, 2008), S. 10- 18.

<sup>6</sup>Jürgen Hillesheim, „*Baal*“, Brecht-Handbuch. Band 1: Stücke, hrsg. von Jan Knopf (Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2001), S.69- 78.

Pfanzelt:

Orge sagt mir: Der liebste Ort, den er auf Erden hab  
Sei nicht der Rasenplatz am Elterngrab.<sup>1</sup>

Es folgt dann, in einer weiteren Variante zum *Choral vom großen Baal*, die poetische Darstellung des materialistisch-vitalistischen Lebensprinzips des Protagonisten. Indem Brecht dies allerdings „Orge“ sprechen lässt, intergiert er eine vermittelnde Distanz: Obwohl das Lied von Baal selbst gesungen wird, kommentiert ihn ein anderer bzw. er verschafft sich, wie am Schluss in der Todesszene, durch das Lied einen Blick von außen auf sich selbst. Das verfremdet, bricht die Sehgewohnheiten des Zuschauers oder anders ausgedrückt: es handelt sich um ein episierendes Element.

### 2.1.3. Die Musikalität der Figuren Baal und Ekart.

Ging es bisher um ein spezielles Kunstmittel, das Brecht in *Baal* anwendet und aus Bachs *Matthäus-Passion* kannte, so soll nun die Aufmerksamkeit dem „Paar“ Baal und Ekart, also dem Protagonisten und seinem besten Freund, gelten. Bei ihnen geht es um eine Gemeinschaft, die an den beschriebenen Freundeskreis um Brecht erinnert, Baal trägt eine Reihe von Zügen Brechts, die fiktional überhöht sind, sodass die Forschung von einer eigenen autobiografischen Ebene des Dramas ausgeht.<sup>2</sup> Doch nicht nur der Autor spiegelt sich in seinem Theaterstück, sondern auch die spezielle „kreative“ Atmosphäre, die den Freundeskreis bestimmte und zu der als wichtiger Bereich musikalische Aspekte gehörten.

Um das zu verdeutlichen, ist zunächst auf die „liedhaften Einschübe“ zurückzukommen: Baal singt, d.h. er realisiert diese Einschübe meistens selbst. Man gewinnt den Eindruck, dass er damit den Ablauf des Theaterstücks auch selbst bestimmt. Er scheint zu entscheiden, wann die Handlung unterbrochen, wann kommentiert, die „Botschaft“ verdichtet wird. Das ist bei *Orges Gesang* so, aber auch bei vielen anderen.<sup>3</sup> Auch das Gedicht *Der Tod im Wald* ist ein solcher Einschub, den Baal „Lied“ nennt,<sup>4</sup> das er aber diesmal nur vorliest. Dieses Gedicht ist eines der beiden, die Brecht 1916 von Ehrenberg vertonen lassen wollte und das Jahre später im Drama einen zentralen Platz einnimmt.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> GBA 11, S. 61f.

<sup>2</sup> Jürgen Hillesheim, „Ich muß immer dichten“: Zur Ästhetik des jungen Brechts (Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH, 2005), S. 246-257.

<sup>3</sup> GBA 1, S. 51.

<sup>4</sup> Ebd., S. 70.

<sup>5</sup> Hillesheim, Musik, S. 72-79.

So wie Brecht selbst, begleitet Baal den eigenen Gesang mit der Gitarre,<sup>6</sup> mit ihr untermalt er gelegentlich auch längere eigene Texte in Prosa, eine Art von Sprechgesang, die man in der Oper als Rezitativ bezeichnet, wobei die Gitarre hier die Funktion des Genrealbasses übernimmt.<sup>7</sup> Formal gesehen wäre das ein „recitativo secco“, das Baal dann anschließend, tatsächlich mit einem Begriff aus der Oper, als „Arie“ abtut.<sup>8</sup> Man könnte überlegen, ob diese Formulierung nur eine Art spaßige Übertreibung ist, oder ob Brecht damit nicht auf die Funktion von Arien, im Sprechgesang referierte Inhalte zu verdichten, Akzente zu setzen, anspielt. Vieles spricht dafür, da er abermals verallgemeinernd über das Wesen der Dinge und der Welt reflektiert – jedoch nicht in Liedform, sondern in Sprechgesang.

Bleiben wir bei der Gitarre. Sie ist nicht nur ein Musikinstrument, sondern in ihr vergegenständlicht sich gleichfalls Lebensweisheit. Sie ist das Instrument, diese zu vermitteln und hat damit existenzielle Bedeutung: In einem ästhetischen Exkurs will Baal mit den „Gedärmen“ seine Feinde seine „Klumpfe bespannen“.<sup>9</sup> Über die Welt und die Werte der bürgerlichen Gesellschaft also will er singen, deren Eingeweide zum Thema seiner Dichtung machen, zum „Material“, aus dem Baal, „verwertend“<sup>10</sup> Poesie macht, die musikalisch vorgetragen wird.

Das alles hat mit Baals Freund Ekart zu tun. Erst der nämlich bringt ihn endgültig vom bürgerlichen Weg ab, indem er ihn fast pathetisch dazu aufruft, mit ihm eine Lebensgemeinschaft zu begründen, die, wieder überhöht, an den Augsburger Freundeskreis um Brecht erinnert. Selbst wenn das überraschend sein mag: dabei spielt die Musik eine größere Rolle als zum Beispiel Sex: „Breitet die Arme. Komm mit mir Bruder! Tanz und Musik und Trinken!“<sup>11</sup> Ekart nämlich kann in Baals tiefstes Inneres, in seine Seele, schauen. Er ist, trotz seiner Hässlichkeit, ein sensibler Poet. Ekart stellt fest: „Du bist ein Tenor geworden“<sup>12</sup> Hillesheim ergänzt: „ein lyrischer Tenor“<sup>13</sup>. Die Tessitura, die Stimmlage, in der Baal seine Lyrik am besten vortragen kann, sein Intimstes, erkennt sein Freund Ekart. Er nimmt als Einziger wahr, dass Baal mit der Musik lebt, über sie zu seinen Dichtungen ge-

<sup>6</sup> GBA 1, S. 77.

<sup>7</sup> Ebd., S. 90.

<sup>8</sup> Ebd., S. 91.

<sup>9</sup> Ebd., S. 54.

<sup>10</sup> Florian Vaßen, „Die „Verwerter“ und ihr „Material“ – Brecht und Baal. Bertolt Brechts „Baal“ – ein Gegenentwurf zu Hanns Johsts „Der Einsame“, „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen.“, Grabbe-Jahrbuch 8. Jahrgang, hrsg. von Werner Broer, Detlev Kopp, Michael Vogt (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1989), S. 16-18.

<sup>11</sup> Ebd., S. 32.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Hillesheim, Musik, S. 83.

langt: Sie bestimmt seinen Lebensrhythmus: „Horch auf die Musik!“<sup>1</sup> Alles andere, Ausschweifungen, Ekstase, folgt erst dann, aus ihr heraus. Baal selbst stellt fest: „Musik quillt aus mir, ich kann sie nicht halten“.<sup>2</sup> Warum merkt gerade Ekart das, warum ist er gerade sein bester Freund? Weil er Baal wesensverwandt, ein Musiker, ein Komponist ist, wenn auch einer, wie sein Vagabundendasein zeigt, ohne Erfolg und Anerkennung, aber auch ohne Arbeitsergebnis. Baal fragt ihn: „Was macht Deine Musik?“<sup>3</sup> Die Antwort: „Ich habe allerhand Ideen, aber keine Zeit“<sup>4</sup> – er, der arbeitslose Vagabund. Das ist keine einmalige Aussage, Ekart sagt später: „Jetzt fange ich bald mit meiner Symphonie an.“<sup>5</sup> Baal fragt ihn irritiert: „Ist das Quartett schon fertig?“<sup>6</sup> worauf er die Antwort erhält: „Wo sollte ich die Zeit hernehmen?“<sup>7</sup> – Ekart, der Vagabund.

Bei dem frühen Drama *Baal* wusste Brecht, der junge Autor, trotz der Bewunderung seiner Freunde, noch nicht, wohin es mit ihm als Dichter gehen sollte. Die schöpferische Atmosphäre und die Diskussionen über Kunst und ihre Rolle in der Gesellschaft, die die Clique bestimmten, trägt er allerdings in das Theaterstück hinein, und die Musik ist dabei, ein sehr wichtiger, tragender Faktor, ohne den dieses Theaterstück ein völlig anderes wäre.

### 2.2. Augsburger „musikalische“ Lyrik: Die Hauspostille

Nach *Baal* soll es jetzt um die *Hauspostille* gehen, die die wohl bekannteste Gedichtsammlung Bertolt Brechts ist. Das hat im Wesentlichen drei Gründe: Zum einen ist, neben dem Drama, die Lyrik der zweite wesentliche literarische Schaffensbereich Brechts; seine Prosa ist vergleichsweise unbekannt, sieht man vielleicht einmal von den *Kalendergeschichten* und den *Geschichten von Herrn Keuner* ab. Zum anderen sind im Frühwerk Theaterstücke und Lyrik nicht genau auseinanderzuhalten. Denn wie schon erwähnt wurde, nimmt Brecht eigene Gedichte mit in sein Drama *Baal* hinein und das sind nicht nur die genannten *Orges Gesang* und *Vom Tod im Wald*, sondern auch *Die Ballade von den Abenteurern*.<sup>8</sup> Umgekehrt hat die Sprache Baals gelegentlich auch den Charakter von Lyrik. Das ist auch kein Wunder, denn in der ersten Szene des Dramas wird er bei einem Empfang feiner Leute auch als Lyriker eingeführt.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> GBA 1, S. 46.

<sup>2</sup> Ebd., S. 34.

<sup>3</sup> Ebd., S. 53.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd., S. 67.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd., S. 77.

<sup>9</sup> Ebd., S. 22-26.

Als dritter Grund kommt hinzu, dass bei den Aktivitäten des Freundeskreises, des Vortragens von Werken Brechts, die prägnante Kurzform des Gedichts oder des Liedes leichter darstellbar schien als ganze Dramenszenen. Ein Gedicht war schnell vorgetragen, ein Lied zur Gitarre schnell gesungen, oft auch spontan und schnell geschrieben, gelegentlich aus einer plötzlichen Inspiration der Freunde heraus, die dann gleich in Lyrik umgesetzt und „vertont“ wurde.

### 2.2.1. Die Gedichtsammlung Bertolt Brechts Hauspostille.

Die *Hauspostille*<sup>10</sup> erschien 1927, enthält aber Gedichte Brechts, die früher entstanden sind, zwischen 1916 und 1925, die allermeisten in seiner Augsburger Zeit. Genau fünfzig Gedichte umfasst sie und eine „Anleitung zu ihrem Gebrauch“ ist ihr vorangestellt. Erste Pläne für die große Sammlung hatte Brecht bereits 1919/1920,<sup>11</sup> also ebenfalls noch mitten in seiner Augsburger Zeit. Ihr vollständiger Titel lautet: *Bertolt Brechts Hauspostille*, der Autor nimmt sich auch also selbst in den Titel, nicht nur, um sich zum Bestandteil der literarischen Fiktion zu machen, sondern auch, um in origineller Weise auf seine Bedeutsamkeit hinzuweisen: Er lehnt sich damit an ein bedeutendes Werk aus der Tradition an, an die *Martin Luther Kirchen und Hauptstille*.<sup>12</sup> Diese „diente der Reflexion der offenbarten christlichen Heilsbotschaft im Bibeltext, der kontemplativen Vertiefung der Beziehung zwischen dem Einzelnen und seinem Gott.“<sup>13</sup>

Diese Nennung des eigenen Namens im Titel hat auch Züge der Parodie, das allerdings ist charakteristisch für die gesamte *Hauspostille*. Brecht ahmt formal ein christliches Erbauungsbuch mit seiner entsprechenden Intention nach: Das wird besonders deutlich in ihrer ersten Variante, in der *Taschenpostille* von 1926. Sie erschien, weil Brecht Auseinandersetzungen mit dem Verlag hatte, in nur wenigen Exemplaren, für den Privatbedarf des Autors, davon sind nur eines oder zwei erhalten. Eines ist im Besitz der

<sup>10</sup> Michael Morley, *Bertolt Brechts Hauspostille*.“ Brecht-Handbuch Band 2: Gedichte, hrsg. von Jan Knopf (Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2001). Im Weiteren zitiert als: Morley./ Jürgen Hillesheim, Bertolt Brechts Hauspostille, Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte, hrsg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim (Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH, 2013), S. 11-44. Im Weiteren zitiert als: Hillesheim, Hauspostille.

<sup>11</sup> Münsterer, S. 99.

<sup>12</sup> Morley, S. 148.

<sup>13</sup> Hillesheim, Hauspostille, S. 20.

Staat- und Stadtbibliothek Augsburg.<sup>1</sup> Brecht wechselte dann vom Kiepenheuer- zum Propyläen- Verlag, in dem dann 1927 die *Hauspostille* die Merkmale eines religiösen Erbauungs- und Gesangsbuchs: Sie war recht schmal, mit Dünndruckpapier hergestellt und mit flexiblem schwarzen Einband, dass man sie tatsächlich in der Tasche bei sich tragen konnte. Bei der Innenausstattung fällt der schwarz-rote Zweifarbendruck in zwei Spalten auf, der charakteristisch für Gesangsbücher früherer Zeit ist. Da die *Hauspostille* jedoch die Variante ist, die Verbreitung fand, soll sie Basis folgender Ausführungen sein. Sie ist allerdings umfangreicher, obwohl die Texte im Wesentlichen unverändert blieben. Außerdem hat der Einband den Charakter eines religiösen Erbauungsbuchs verloren.

Mit dieser Form werden auch christliche Inhalte parodiert: Wie *Baal* ist auch die *Hauspostille* geprägt von einem vitalistisch-materialistischen Atheismus. Spuren Nietzsches sind hier ebenso deutlich zu finden wie im frühen Drama. Der Gott, der durch die Lektüre geehrt werden soll, existiert nicht, seine Anwesenheit in der Welt durch die Institution der Kirche allerdings hindert den Menschen daran, sich mit wesentlich Wichtigerem, mit sich selbst, zu beschäftigen, als Einzelwesen, besonders aber als Teil einer Gemeinschaft: Brechts *Hauspostille* hingegen „stellt gerade einen Bezug zum sozio-kulturellen Hintergrund des Menschen her. Die Besinnung auf Gott hält davon ab, sich selbst seiner Gesellschaftlichkeit bewusst zu werden. Der Leser erfährt zwar vieles über den Einzelnen, dessen Existenz in einer gottlosen Welt; mehr jedoch noch über Gesetzmäßigkeiten, die das Zusammenleben der Vielen bestimmen.“<sup>2</sup>

Die Gedichte der *Hauspostille*, die im Wesentlichen den Themen Atheismus, Tod, Glücksverlangen des Menschen und dessen Opferrolle in der Gesellschaft und Sexualität verpflichtet sind, gehören bis heute zu den provokantesten Brechts. Das liegt auch daran, dass sie in jene traditionellen liturgischen und auch musikalischen Formen gekleidet sind, die ihren Ursprung in der christlichen Religion haben. Der Leser, der sich dem Glauben verpflichtet sieht, fühlt sich in besonderer Weise herausgefordert.

### 2.2.2. Gedichte oder Lieder?

Brecht behält in der Unterteilung der Gedichte der *Hauspostille* den parodistischen Charakter der

<sup>1</sup> „Bertolt Brecht: Taschenpostille“, „Und dort im Lichte steht Bert Brecht“: Rein. Sachlich. Böse. Die Schätze der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, hrsg. von Jürgen Hillesheim und Helmut Gier (Augsburg: Wißner-Verlag, 2014), S. 140f. Ich hatte die Gelegenheit, das Exemplar der *Taschenpostille* im Original ansehen sowie mit dem Erstdruck der *Hauspostille* in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg arbeiten zu können.

<sup>2</sup> Hillesheim, *Hauspostille*, S. 20.

christlichen Liturgie gegenüber konsequent bei. Er bildet bei der weiteren Einteilung nicht fünf Kapitel, sondern Einheiten, die er „Lektionen“ nennt und im Einzelnen mit „Bittgänge“, „Exerzitien“, „Chroniken“, „Gesänge“ und „Tagzeiten“ betitelt. Das sind alles liturgische Textsorten und bei „Gesängen“ – es handelt sich dabei um die *Mahagonny*-Gesänge – geht es direkt um eine musikalische Form. Dabei bleibt es aber nicht, wie folgende „Bestandsaufnahme“ zeigt, die in der Forschung bisher nicht durchgeführt wurde:

Neben den fünf „Gesängen“,<sup>3</sup> finden sich, verteilt auch die anderen „Lektionen“. Weitere Gesangsformen, im Einzelnen den *Gesang des Soldaten der Roten Armee*,<sup>4</sup> der schon erwähnte *Orges Gesang*,<sup>5</sup> *das Lied am schwarzen Samstag in der elften Stunde in der Nacht zu Ostern*,<sup>6</sup> *der Große Dankchoral*,<sup>7</sup> das ebenfalls schon erwähnte *Lied von der Eisenbahntuppe von Fort Donald*,<sup>8</sup> *das Lied der drei Soldaten*<sup>9</sup> und, auch schon genannt, den *Choral vom Manne Baal*.<sup>10</sup> Das sind, bei fünfzig Gedichten, insgesamt zwölf Gesangsformen, also knapp ein Viertel der Gesamtzahl. Allerdings geht es noch weiter: Im Anhang der *Hauspostille* – in der GBA nicht abgedruckt, jedoch in der Erstausgabe von 1927 – befinden sich, sogar im Untertitel angekündigt, „Gesangsnoten“.<sup>11</sup> Diese beziehen sich zwar in den meisten Fällen auf Gedichte, die in ihrem Titel als „Lied“ oder „Gesang“ bezeichnet sind, jedoch auch auf vier weitere, davon drei recht bekannte: auf *Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde*,<sup>12</sup> *Orges Antwort*,<sup>13</sup> *Ballade von den Seeräubern*<sup>14</sup> und auf die *Legende vom toten Soldaten*.<sup>15</sup> Damit sind es bis jetzt insgesamt beachtliche sechzehn Gedichte der *Hauspostille*, die zum Singen vorgesehen waren und das sind immer noch nicht alle. Das erweist die *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen*, die Brecht der *Hauspostille* voranstellt. Hier heißt es, dass der Vortrag der Gedichte der „Lektion“ *Chroniken* „mit einem Saiteninstrument akkordiert werden kann.“<sup>16</sup> Diese „Lektion“ besteht aus insgesamt zwölf Gedichten, von denen hier zwei

<sup>3</sup> GBA 11, S. 100-106.

<sup>4</sup> Ebd., S. 48f.

<sup>5</sup> Ebd., S. 61f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 76.

<sup>7</sup> Ebd., S. 77.

<sup>8</sup> Ebd., S. 82f.

<sup>9</sup> Ebd., S. 89f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 107f.

<sup>11</sup> Bertolt Brecht, Bertolt Brechts *Hauspostille*. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang (Berlin: Propyläen – Verlag Berlin, 1927), S.147-156.

<sup>12</sup> Ebd., S. 147.

<sup>13</sup> Ebd., S. 148.

<sup>14</sup> Ebd., S. 149f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 156.

<sup>16</sup> GBA 11, S. 39.

bereits als „Lied“ ausgewiesen wurden. Das heißt, zu den sechzehn Gedichten, die gesanglich vorgetragen werden können, kommen noch weitere zehn hinzu. Schließlich heißt es in der *Anleitung* noch in Bezug auf die „Lektion“ *Die kleinen Tagzeiten für die Abgestorbenen*: „Das zweite Kapitel von den verführten Mädchen ist zu singen unter Anschlag harter Misslaute auf einem Saiteninstrument.“<sup>1</sup> Gemeint ist das Gedicht *Von den verführten Mädchen*.<sup>2</sup>

Damit ist eine Gesamtzahl von 27 Gedichten erreicht, bei der Brecht selbst einen gesanglichen Vortrag nahe legt. Das ist mehr als die Hälfte und lässt den Schluss zu, dass die *Hauspostille* mit fast gleicher Berechtigung, mit der sie immer als Gedichtsammlung eingeordnet wurde, auch als eine Art von „Liederbuch“ zu betrachten ist. Denn es ist ja auch nicht gesagt, dass die übrigen 23 Gedichte nicht zur Vertonung gedacht waren; nur ist dazu nichts überliefert. Die *Hauspostille* ist damit ein Pendant zu einer anderen Augsburger Lyriksammlung, den *Liedern zur Klampfe*, um die es in Zusammenhang mit dem Freundeskreis um Brecht bereits ging. Von Beginn an war sie gedacht für den konkreten „Gebrauch der Leser“,<sup>3</sup> und dieser Gebrauch hatte auch eine musikalische Dimension. Daran lässt Brecht selbst keinen Zweifel. Freie Formen wie z.B. reimfreie Lyrik nahm er auch deshalb nicht in die *Hauspostille* auf, weil er, so Dümling, davon überzeugt war, dass sie nicht gut singbar seien.<sup>4</sup>

Bei den Gesangsnoten, die der *Hauspostille* beigegeben sind, handelt es sich nur um die Singstimme, nicht noch zusätzlich um eine Begleitung für Instrumente. Brecht behauptete später, dass diese Vertonungen von ihm selbst stammen und seine Formulierung zeigt, dass er die *Hauspostille* tatsächlich als Ganzes von vornherein auch für den musikalischen Vortrag geplant hatte: Ihre Gedichte „sollten fast alle singbar sein, und zwar auf einfachste Weise, ich selber komponierte sie“.<sup>5</sup>

Michael Morley relativiert das ein wenig und verweist darauf, dass es sich wohl auch hier um ein gemeinsames Entwickeln der Melodien und Kompositionen im Freundeskreis gehandelt haben könnte. Die in der *Hauspostille* enthaltenen Melodien seien, „weder besonders kompliziert noch in den meisten Fällen besonders anspruchsvoll. Auch ist davon auszugehen, dass die Freunde [...] freundliche Unterstützung durch weitere musikalische und dichterische Quellen bei der Komposition der Melodien geleistet haben, in diesem Fall durch Anregungen und musikalische Muster, die B. in seinem Kreis wohl bekannt

<sup>1</sup> Ebd., S. 40.

<sup>2</sup> Ebd., S. 108f.

<sup>3</sup> Ebd., S. 39 und Morley, S. 149.

<sup>4</sup> Dümling, S. 90.

<sup>5</sup> GBA 22, S. 358.

waren.“<sup>6</sup>

Dass Brecht selbst aber zumindest in der Lage war, so einfache Melodien für Singstimme, wie sie im Anhang der *Hauspostille* abgebildet sind, im Notenbild darzustellen, beweist ein Exponat in einer Ausstellung auf der Basis der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, die 2013 und 2014 in der Stadtparkasse Augsburg zu sehen war: Es handelt sich um eine Ausgabe von Meyer Steinegg, Theodor: *12 neue Lieder zur Laute* aus dem Jahr 1913. Das Buch stammt aus dem Privatbesitz Brechts. Auf dem Einband ist eine Melodie in e-Moll notiert, handschriftlich signiert mit „Eugen Brecht“.<sup>7</sup>

Diese „musikalischen Muster“, die in Brechts Freundeskreis gepflegt wurden, sind stark am „erzählenden Gestus des Bänkelsangs“<sup>8</sup> und an Frank Wedekinds *Lautenlieder* orientiert, die Morley als ein für Brecht „prägendes Modell“<sup>9</sup> ansieht. Auch eine Ausgabe der *Lautenlieder* Wedekinds befand sich in Brechts Privatbesitz.<sup>10</sup> Albrecht Dümling spricht den Vertonungen der *Hauspostillen*-Gedichte einen parodierenden, „kontrastierenden“ Charakter zu,<sup>11</sup> Morley sieht in ihnen die bürgerliche Sentimentalität „karikiert“.<sup>12</sup>

„Brechts Lieder aus der *Hauspostille*, die geläufige gesellschaftliche Haltungen gleichzeitig vorführen und durchbrechen, sind kritische Musik – Warnungen vor Verführung.“<sup>13</sup>

### 3. Zusammenfassung

In Brechts frühem Drama *Baal* und der Gedichtsammlung die *Hauspostille*, aber auch in seinem Leben hat die Musik kaum zu überschätzende Bedeutung und zwar in mehrfacher Hinsicht:

1. Möglicherweise wäre Brecht gar kein Schriftsteller geworden, wenn er musikalisch begabter gewesen wäre, das heißt, in angemessener Weise das Instrumentenspiel hätte erlernen können.

2. Brecht experimentiert mit verfremdenden Elementen, die er aus der Musiktradition kennt.

<sup>6</sup> Morley, S. 155f.

<sup>7</sup> „Theodor Meyer Steinegg: 12 Lieder zur Laute/ Else Laura von Wolzogen: Meine Lieder zur Laute“, „Und dort im Lichte steht Bert Brecht“: Rein. Sachlich. Böse. Die Schätze der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, hrsg. von Jürgen Hillesheim und Helmut Gier (Augsburg: Wißner-Verlag, 2014), S. 89.

<sup>8</sup> Dümling, S. 87.

<sup>9</sup> Morley, S. 156.

<sup>10</sup> „Franz Wedekind: Lautenlieder. 53 Lieder mit eigenen und fremden Melodien“, „Und dort im Lichte steht Bert Brecht“: Rein. Sachlich. Böse. Die Schätze der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, hrsg. von Jürgen Hillesheim und Helmut Gier (Augsburg: Wißner-Verlag, 2014), S. 115.

<sup>11</sup> Dümling, S. 87.

<sup>12</sup> Morley, S. 157.

<sup>13</sup> Dümling, S. 96.

3. Er weist die Hauptfiguren aus *Baal* eben nicht nur als Künstler oder Dichter, sondern konkret als Musiker aus.

4. Das Gedichtbuch *Die Hauspostille* ist gleichzeitig auch in Liederbuch.

Auch die Vertonung dieser Lieder hat, in Anlehnung an Wedekind, das Potential zu „verfremden“, durch die bewusste Brechung herkömmlicher Kunstmittel Distanz zu schaffen und aus dieser einen kritischen Blick auf die im Inhalt der Lieder skizzierte bürgerliche Gesellschaft zuzulassen. Auch wenn dies im Frühwerk noch alles sehr einfach sein mag, handelt es sich hier doch um Grundlagen brechtscher Kunst. Sie sollten nicht nur die Theorie des berühmten epischen Theaters prägen, sondern auch konkret in den bekannten Theaterstücken Brechts wahrnehmbar sein, zum Beispiel durch jene „liedhaften Einschübe“, die es seit den Augsburger Dramen *Baal* und *Trommeln in der Nacht* gibt und später charakteristisch sind für Stücke wie *Mutter Courage und ihre Kinder* und *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*.

Hat man die tiefe Bedeutung, die die Musik für den jungen Brecht hatte, einmal erkannt, ist es auch nicht mehr verwunderlich, dass später zu seinen bekannten Werken immerhin mehrere Opern zählen sollten: Die bekanntesten sind: *Die Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, deren Basis jene *Mahagonny* –Songs aus der *Hauspostille* sind und, als Spätwerk, *Das Verhör des Lukullus*. Brechts Rolle geht bei diesen Opern weit über die des Librettisten hinaus: Nicht nur die Texte stammen von ihm, auch in musikalischer Hinsicht fand ein reger Austausch mit den jeweiligen Komponisten statt; so wie schon im Augsburger Freundeskreis. Große Komponisten und ein bedeutender Dichter – das ist eine Konstellation, die im 20. Jahrhundert wohl einmalig ist, vergleichbar am ehesten noch mit der langjährigen Arbeitsbeziehung zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Brecht-Lexikon, hrsg. von Ana Kugli und Michael Opitz (Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2006), S. 194.

## ЛЕКСИКОН ДРАМАТУРГІВ АВСТРІЇ

*Ідея та концепція – д.ф.н., проф. ЧИРКОВА О.С.,  
вступна стаття й укладення лексикону – к.ф.н. КОРОЛЬ Є.О*

### Вступ

Нещодавно перед членами науково-дослідного інституту «Драматургія», створеного на базі Житомирського державного університету імені Івана Франка у вересні 2015 року, керівником НДІ професором О. С. Чирковим було поставлено довгострокову мету – укладання «Лексикону драматургів світу», багатотомного біо- і бібліографічного довідника, що містив би відомості про авторів сценічних творів з різних країн. «Лексикон драматургів Австрії» виник як маленька частка амбіційного задуму, виконання якого цілком і повністю займе, безперечно, не один рік.

Не дивно, що пілотний розділ «Лексикону драматургів світу» присвячений саме австрійській драматургії. Річ навіть не в тім, що назва країни починається з літери «А», а «Лексикон драматургів», як і будь-який порядний словник, полює алфавітний порядок. Йдеться насамперед про багатство австрійської театральної традиції, а також про її тісний зв'язок не тільки з культурним, а й з економічним і політичним життям країни. Розглядаючи соціальні аспекти розвитку віденських театрів, М. Лінгарт зазначає, що протягом півтора століть вони слугували для віденців засобом самоідентифікації, і, навіть втративши це значення, залишилися важливим аспектом іміджу Відня.<sup>1</sup> Наскільки самоідентифікація віденця, наприклад, на початку 20-го ст. пов'язана з театральним життям, можна судити з наукових розвідок того часу. Театрознавець Ф. Розенталь пише свою роботу „Theater in Österreich“ приблизно у 1925 році, невдовзі після закінчення Першої світової війни і розпаду Австро-Угорщини. Це період, коли австрійська самосвідомість особливо відчутно втрачала тугу за минулим. Працю Ф. Розенталя з першої сторінки до останньої не полишає ностальгічна нота: довоєнний віденський театр тісно пов'язаний для дослідника з «традицією батьків»<sup>1</sup>, з «віденським духом», який вчений протиставляє духу німецькому, з «народним корінням» (хоча М. Лінгарт через майже сто років після Розенталя переконливо доводить, що «народність» віденського

<sup>1</sup>Linhardt, Marion. Sozialgeschichte des Theaters // Weigl, Andreas; Eigner, Peter; Eder, Ernst Gergard [Hrsg.]. Sozialgeschichte Wiens 1740-2010. – Innsbruck; Wien; Bozen: Studienverlag, 2015. – S. 811-812; S. 781-782. – Тут і далі переклад мій. – Є.К.

театру – лише міф<sup>2</sup>). Показово також, що Розенталь взагалі виключає з поля зору театр під час Першої світової війни й у роки потому. Для нього віденський театр – це старе добре минуле, ідеалізований Відень Габсбурзької монархії<sup>3</sup>. У свою чергу, те, що театри Відня зберегли свій легендарний ореол і донині, підтверджується величезною кількістю туристів, які щорічно відвідують віденські постановки.

Австрійська театральна традиція починається з церковних вистав з нагоди християнських свят. Пізніше популярними стають народні постановки на площах міст. У період Гуманізму і Бароко в Австрії розповсюджувались єзуїтська і шкільна драма, які нерідко ставали знаряддям у боротьбі між католицизмом і протестантизмом<sup>4</sup>. Відповідний репертуар довгий час складався з обробок біблійних сюжетів та творів нідерландських і німецьких гуманістів (Сікстус Бірк, відомий як Ксістус Бетуліус, Корнеліус Крокус, Георгіус Макропедіус, Георг Мауріціус старший та ін.). Пізніше, завдяки майстрам акторського мистецтва – Йозефу Феліксу фон Курцу (Бернардон), або Готфріду Преггаузеру, міцні позиції закріпила за собою імпровізація, так звана „Hanswurstkomoedie“. Вона довгий час успішно конкурувала з високою драмою, поки особливим декретом 1770-го року сценічну імпровізацію у будь-якому вигляді не заборонили назавсім. З 18-го століття не останню роль у театральному житті відігравали вистави комедії дель арте, які італійські трупи давали переважно при дворі. Але вже на 19 століття випадає розквіт австрійської авторської драми. Саме їй і присвячений «Лексикон драматургів Австрії». Мета «Лексикону» – зібрати відомості про австрійських драматургів та їх п'єси від початку і до сьогодення.

У нинішньому вигляді «Лексикон» не претендує на повноту. Він містить біля ста статей, водночас як вже зараз можна назвати більше ніж пів сотні імен, що мали б увійти до розширеного видан-

<sup>2</sup>Linhardt, Marion. – S. 785-787

<sup>3</sup>Поп.: Rosenthal, Friedrich. Theater in Österreich. – Wien; Leipzig: A. Hartleben's Verlag, ca. 1925. – 95 S.

<sup>4</sup>За деякими свідченнями вистави єзуїтського театру нерідко впливали на глядачів не гірше за натхненну проповідь і спонукали багатьох повернутись з лютеранства назад до католицької віри. Поп.: Schiffmann, Konrad. Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803. – Linz: Verlag des Vereins Museum Francisco Carolinum, 1905. – S. 46

ня (Петер Альтенберг, Армін Берг, Терезе Кронес, Фелікс Зальтен, Антон Вільдганс і багато інших).

Окремий інтерес представляє кінець 18 – початок 20 ст., період розквіту класичного австрійського театру. «Лексикон», безперечно, доповниться статтями про 18 і 19 століття, коли буде оцифрована і відкрита для загального доступу так звана Театральна бібліотека Палффі, томи якої містять відомості про майже всі вистави, які йшли у віденських театрах з 1770 по 1825 рр. Іншим джерелом можуть слугувати праці, присвячені забутим авторам<sup>1</sup>.

У доповненій версії «Лексикону» буде приділено більше уваги авторам лібрето до оперет (Франц Бляй, Віктор Леон, Матеус Штегмайер, Альберт Штайнберг-Франк, Карл Тройман та ін.). Оперета, можливо, і не належить до «чистих» драматичних жанрів й існує, подібно до мюзиклу, на межі між драматичним і музичним театром, проте уявити австрійський театральний простір без неї неможливо. Як зазначає М. Лінгарт, в Австрії оперета інтенсивно розповсюджувалась у період грюндерства. Щоправда, попри свою популярність, вона підлягала критиці як іноземний елемент, чужорідний для австрійської культури. Незважаючи на це, декілька десятиліть потому, коли одним з провідних мотивів віденського театру стала ідеалізація Австрії доберезневого періоду, оперета перетворилась на важливий засіб вираження відповідного поняттєвого комплексу, а, тим самим, – «австрійської» ідеї. Навіть під час Першої світової війни, коли театральний репертуар визначали, насамперед, патріотичні твори, кількість вистав у жанрі оперети не зменшувалась<sup>2</sup>. З цього приводу Є. Криванеч наводить дані про прем'єри більш ніж двадцяти оперет у Відні на протязі одного тільки 1915-го року<sup>3</sup>.

Окремої уваги заслуговують віденський єврейський розважальний театр і кабаре. Не претендуючи, як і оперета, на звання драми у традиційно усталеному вигляді, вони також посідають значне місце в історії австрійського (насамперед віденського) театру. Та й немає сьогодні вже нічого незвичного у тому, щоб сприймати перформанс як складову навіть і класичної драматичної вистави. Враховуючи цей факт, далі у «Лексиконі драматургів Австрії» буде присвячено низку статей тим формам театру, за якими перформативність закріплена від початку. Історія єврейського розважального театру у Відні унаочнює, за спо-

стереженнями Є. Криванеч, «взаємопроникнення високої і популярної культури, єврейського і не-єврейського, німецької мови та ідиш, «західної» і «східної» єврейської спільноти і відбиває різні етапи міграції»<sup>4</sup>. Існуючи на межі між високою і популярною культурою, між мовами, національностями, навіть понад географічними кордонами, єврейський розважальний театр складає вагому частину віденського театального життя на межі 19-20 ст., і його драматургам буде приділено більше уваги. Пошук матеріалу саме у цій сфері ускладнений розрізненістю відомостей і представляє окреме завдання для дослідника. Віденське кабаре розроблене у спеціальній літературі дещо повніше. Спираючись на традиції вар'єте і єврейського розважального театру, воно водночас розвивається під впливом французької культури. А в основу першого власне віденського кабаре („Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin“, 1901 р.) покладено вистави берлінського „Überbrettl“<sup>5</sup>. У «Лексиконі» австрійське кабаре представлено такими іменами, як Фріц Грюнбаум, Олександр Рода Рода, Карл Фаркаш, Егон Фрідель та ін., проте список далеко не повний.

Якщо врахувати, що відомості про сучасних драматургів та їхні твори наразі дуже розрізнені й існують найчастіше лише в електронній формі на офіційних сайтах письменників, стає очевидним, що більша частина роботи над «Лексиконом драматургів Австрії» ще попереду. Проте певний обсяг роботи виконаний, і її результати представлені у цій збірці.

Укладач Лексикону надзвичайно вдячна пану професорові Вольфгангу Грайзенеггеру з Інституту театрознавства, фільмознавства і медіазнавства у м. Відень за наукові поради і за ентузіазм, з яким професор відгукнувся на наш запит про допомогу. Велика і щира подяка також Австрійському культурному форуму, Австрійській службі академічних обмінів і Німецькій службі академічних обмінів. Стипендіальна підтримка з боку цих організацій уможливила збір матеріалу у бібліотеках Віденського університету та Вільного університету м. Берлін. Співпраця із зазначеними установами також дозволила намітити перспективи розширення Лексикону драматургів Австрії до масштабів самостійного видання.

<sup>4</sup>Krivanec, Eva. – S. 71.

<sup>5</sup> Поп.: Lunzer, Heinz; Lunzer-Talos, Victoria. Kabarets und Gartennfeste in Wien. Die Vorläufer des Kabarett „Fledermaus“ // Buhrs, Michael; Lesák, Barbara; Trabitsch, Thomas [Hrsg.]. Kabarett „Fledermaus“. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz. – Wien: Österreichisches Theatermuseum; Christian Brandstätter, 2007. – S. 32-33.

**Айхінгер, Ільзе** (Aichinger, Ilse)  
(01.11.1921, Відень)

Прозаїк, поетеса, авторка радіоп'єс. З родини вчителя. У 1939 закінчила школу. Родина (мати єврейського походження) збиралась емігрувати, але виїхати до Англії вдалось лише сестрі-близнюку І.А.

У 1945 розпочала вивчати медицину. Через два роки кинула навчання. З 1949 – лекторка у віденському видавництві „Bermann Fischer“. У 1950 переїхала до Ульму, разом з Інгою Шолль брала участь у створенні Ульмської школи дизайну.

1948 – перший твір (роман „Die größere Hoffnung“). У 1951 – участь у засіданні щорічної конференції «Групи 47». 1952 – премія «Групи 47».

1971 – премія Неллі Закс, 1979 – премія Георга Тракля, 1982 – премія Петрарки, 1995 – Велика австрійська державна літературна премія та ін.

Серед сценічних творів І.А.:

1980 – „Die unmüden Schläfer. Szene aus einem Schauspiel“

Радіоп'єси:

1953 – „Knöpfe“

1957 – „Zu keiner Stunde“ (сцени та діалоги)

1961 – „Besuch im Pfarrhaus. Ein Hörspiel. Drei Dialoge“

1966 – „Die größere Hoffnung“ (обробка Ф. Бергером однойменного роману 1948 року)

1968 – „Nachmittag in Ostende“

1969 – „Auckland“

1969 – „Die Schwestern Joute“

1973 – „Der letzte Tag“ (разом з Г. Айхом)

1976 – „Gare maritime“.

Література: 1. Bartsch, Kurt; Melzer, Gerhard [Hrsg.]. Ilse Aichinger. – Graz: Literaturverlag Droschl, 1993. – 294 S.; 2. Bruna, Sabine: Die Hörspiele Ilse Aichingers. – Diplomarbeit. – Wien, 1990. – 118 S.; 3. Heger, Roland. Das österreichische Hörspiel. – Wien [u.a.]: Braumüller, 1977. – 296 S.; 4. Ilse Aichinger. Die größere Hoffnung. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt\\_default\\_wrapper&\\_content\\_template=tt\\_hoerspiel\\_detail&id=1728809](http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_hoerspiel_detail&id=1728809). – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016); 5. Literaturhaus Salzburg. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.literaturhaus-salzburg.at/content.php?id=90&programmdetail=2226>. – (Дата звернення до сторінки: 31.01.2016); 6. Moser, Samuel [Hrsg.]. Ilse Aichinger: Materialien zu Leben und Werk. – Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990. – 293 S.

**Айсендле, Гельмут** (Eisendle, Helmut)  
(12.01.1939, Грац – 20.09.2003, Відень)

Прозаїк, драматург, автор радіоп'єс, психолог. З родини службовця. 1954-58 – отримав кваліфікацію телефонного техника, з 1959 працював за спеціальністю. З 1965 вивчав психологію, потім працював фармакологічним консультантом. Співзасновник психологічної робочої групи з питань виховання та поведінки. Діяльність у групі привела Г.А. до організації митців „Forum Stadtpark“ у Граці. З 1972-73 – вільний письменник. У 1976-86 редагував журнал „Rogners Magazin“ у Мюнхені.

1971 – перший твір, експериментальний текст „Walder – oder die stilisierte Entwicklung einer Neurose“ у журналі „manuskripte“.

1972 – Премія для авторів радіоп'єс Федерального міністерства освіти і мистецтва, 1983 – Літературна премія Штирії, 1993 – почесна премія Федерального міністерства освіти і мистецтва і т.д.

Серед драм Г.А.:

1972 – „a violation study“

1976 – „Salongespräch“

1979 – „Billard“

1983 – „Obduktion“

1995 – „Das Geschenk der Anna O.“

Радіоп'єси:

1973 – „Die Freiheit, die ich meine oder Ego-Washing“

1974 – „Die Umstimmer“

1975 – „Salongespräche oder Die Chronik der geistigen Wunder schimmert fahl und zweideutig“

1980 – „Woody ist eine Ausnahme oder das Wissen um die Dinge“

1981 – „Das Haus der Träume“

1981 – „Beziehungsfälle oder Analyse einer Ehe“

1983 – „Gregory Batesons Gespräche mit seiner Tochter“

1983 – „Die Geschichte des Telefons und andere Geschichten“

1984 – „Wie man verschieden Geräusche erzeugen kann“

1984 – „Obduktion“

1986 – „Die Gaunersprache der Intellektuellen“

1987 – „Gödel, Einstein und Monk“

1988 – „Das Lächeln der Mona Lisa“

1989 – „Mitsubishi und Hugo Wolf“

1992 – „Eine kleine widerliche Komödie“

1992 – „Amokläufer“

1994 – „Pinocchio auf der Couch“

1995 – „Carlo und Lana. Eine Gleichung mit zwei Unbekannten“

1995 – „Die Wahrheit ist ein Meer von Grashalmen“

1998 – „Stadtgespräche“

2000 – „Gut und Böse sind Vorurteile Gottes“

<sup>1</sup> Поп., наприклад: Hahn, Hans Heinz. Hofräte, Revoluzzer, Hungerleider. 40 verschollene österreichische Literaten. – Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984.

<sup>2</sup>. Linhardt, Marion. – S. 811-812; S. 824

<sup>3</sup> Krivanec, Eva. Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg: Berlin, Lissabon, Paris und Wien. – Bielefeld: transcript Verlag, 2012. – S. 190..

(розмовний роман)

2002 – „Kurze Tage – Lange Nächte. Eine Hommage an Franz Innerhofer“.

Література: 1. Helmut Eisendle. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ejournal.at/Autoren/eisbio.html>. – Дата звернення до сторінки: 31.01.2016; 2. Raunig, Daniela Susanna. Die vorgestellte Wirklichkeit. Sprach- und Wissenschaftsskepsis in den Hörspielen Helmut Eisendles. Eine Untersuchung anhand von fünf Beispielen. – Diplomarbeit. – Wien, 2006. – 111 S.

**Андергасен, Ойген** (Andergassen, Eugen)  
(20.06.1907, Фельдкірх – 31.03.1987, Фельдкірх)

Поет, прозаїк, драматург. Письменник католицького напрямку. П'єси моралізаторського характеру. Після початкової освіти та комерційного училища вивчав акторське мистецтво у Новій віденській консерваторії. Освіта вихователя у педагогічному училищі м. Фельдкірх. Декілька років працював у комерційній сфері. У 1938-42 – викладацька діяльність, яка була перервана службою на фронті та перебуванням у полоні. З 1946 до 1970 – викладач, потім директор Комерційного професійного училища міста Фельдкірх. З 1950 – керівництво театральним класом міської музичної школи. У 1952 заснував „Feldkircher Studio“ (виконували твори сучасних драматургів).

Перші твори – ліричні. З'явилися у журналах і альманахах у 1920-х роках. Потім збірки „Die Herberge“ (1938), „Stille und Klang“ (1941), „Kleines Harfenspiel“ (1945) та ін.

Серед драматичних творів О.А.:

- 1932 – „Die Heimkehr“
- 1937 – „Weihnacht an der Front“
- 1949 – „Die arme Magd“
- 1950 – „Das Osterlamm“
- 1950 – „Das befreite Leben“
- 1951 – „Das Spiel vom Krampus“
- 1951 – „Die da aufstehn im Dunkel“
- 1960 – „Wir sind hier nicht zu Haus“
- 1968 – „Der Verrat“
- 1974 – „Die Vernichtung“.

Література: Thurnher, Eugen. Einleitung // Andergassen, Eugen. Eine Auswahl von Schauspielen. Dramen. – Reihe „Österreichische Dramatiker der Gegenwart. – Wien: Österreichische Verlagsanstalt, 1976. – S. 9-21.

**Анценгрубер, Йоганн Непомук** (Anzengruber, Johann Nepomuk)  
(21.03.1810, Венг, Хофкірхен-ан-дер-Тратнах – 08.11.1844, Відень)

Лірик, драматург. З родини селянина. Відвідував Зальцбургський ліцей. Батько Людвіга Анценгрубера [див.: Анценгрубер, Людвіг]. У 1830-ті роки Й.А. приїхав до Відня. Влаштувався дрібним службовцем у відомстві з непрямих податків (Gefällen und Domänen-Hofbuchhaltung). У 1838 одружився з Марією Гербіх, дочкою аптекаря.

Починав як автор ліричних творів. За років подружжя (з 1838 до 1844) писав драми, в яких, так само як і в ліриці, виступав спадкоємцем Ф. Шиллера. За життя Й.А. на сцені було виконано лише одну його трагедію («Бертольд Шварц»).

Серед драматичних творів Й.Н.А.:

Трагедії „Sophonisbe“, „Vaterland und Liebe“, „Berthold Schwarz“, „Theodat“ (остання у 1842).  
Драма „Das Orakel“.

Література: 1. Bettelheim, Anton. Vorbemerkung // Anzengruber, Johann. Berthold Schwarz. Trauerspiel in fünf Aufzügen. – Wien: Dr. Hermann Weichelt's Verlag, 1891. – S. 3-10; 2. Österreichische Blätter für Literatur und Kunst. – Jahrg. 1 (Wien 1844), IV. Quartal, Nr. 77. – S. 609.

**Анценгрубер, Людвіг** (Anzengruber, Ludwig)  
Псевдонім: Людвіг Грубер (Ludwig Gruber)  
(29.11.1839, Відень – 10.12.1889, Відень)

Драматург, прозаїк. Твори реалістичного напрямку. Вважається одним з основоположників натуралізму. З родини дрібного посадовця, який у вільний час писав поетичні та драматичні твори (див.: Анценгрубер, Йоганн Непомук). Відвідував реальне училище. Практикант у книгарні, з 1866 – актор мандрівних театрів, з 1868 – журналіст, з 1869 – писар у віденському поліцейському управлінні, а також вільний письменник. З 1882 – редактор сімейного журналу „Heimat“, а з 1884 – гумористичного щотижневика „Figaro“.

З 1870, після успішної прем'єри п'єси «Пастор з Кірхфельда» („Der Pfarrer von Kirchfeld“) став драматургом театру «Театр-ан-дер-Вин», потім – віденського «Фолькстеатер».

1878 – премія ім. Шиллера, 1887 – премія ім. Грільпарцера.

Автор більше 20 драм. Серед них:  
1870 – „Der Pfarrer von Kirchfeld“  
1872 – „Die Kreuzelschreiber“  
1873 – „Elfriede“  
1873 – „Die Tochter des Wucherers“  
1874 – „Der G'wissenswurm“  
1877 – „Der ledige Hof“

1877 – „Das vierte Gebot“

1881 – „Der Meineidbauer“.

Література: 1. Anzengruber, Ludwig // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 54; 2. Anzengruber, Ludwig // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 22; 3. Baumer, Franz. Ludwig Anzengruber: Volksdichter und Aufklärer. – Weilheim: Stöppel, 1989. – 96. S.

**Арцт, Томас** (Arzt, Thomas)  
(09.10.1983, Кірхдорф-ан-дер-Кремс)

Драматург. Був вільним слухачем Мюнхенської вищої школи кіно. Потім вивчав театрознавство, фільмознавство і медіазнавство, а також германістику, філософію та психологію у Відні. 2010/11 – драматург театру „Schauspielhaus“ у Відні. П'єси для театрів Відня, Граца, Лінца, Мангайма.

2012 – Премія театрального фестивалю „Heidelberger Stückemarkts“, 2013 – Премія ім. Уте Нісен і Ю. Банземера та ін.

Серед сценічних творів Т.А.:

- 2011 – „Grillenparz“
  - 2011 – „Kreisky – wer sonst?“
  - 2012 – „Alpenvorland“
  - 2012 – „Schubert. Eine Winterwanderung“
  - 2012 – „Córdoba Karaoke“
  - 2012 – „Herzschlagfinale“
  - 2012 – „Die Glückspilger“ (обробка П. Клоделя «Атласна тувелька»).
  - 2013 – „Mauthausen“
  - 2013 – „Meine Jugend, eine Armut“
  - 2013 – „In den Westen“
  - 2014 – „Johnny Breitwieser“
  - 2015 – „Vorsprechen für die Zukunft“
  - 2015 – „Die Gegenwart Stille“
  - 2015 – „Totes Gebirge“
  - 2016 – „Werther lieben“
  - 2016 – „Der nackte Felsen“
- Радіоп'єса:  
2013 – „Käfergräber“.

Література: 1. Thomas Arzt. LiteraturNetz Oberösterreich. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.literaturnetz.at/oberoesterreich/\\_64/Arzt\\_Thomas\\_1394.html](http://www.literaturnetz.at/oberoesterreich/_64/Arzt_Thomas_1394.html). – (Дата звернення до сторінки: 14.03.2016); 2. Thomas Arzt, Schriftsteller. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.thomasarzt.at/>. – (Дата звернення до сторінки: 14.03.2016).

**Ауернхгаймер, Рауль** (див. Ауернгеймер, Рауль) (Auernheimer, Raoul)  
(15.04.1876, Відень – 07.01.1948, Окленд)

Драматург, прозаїк, театральний критик, есеїст. З родини селянина, який з молодих років випробовував себе у промисловості та комерції. У 1896-1900 рр. Р. А. вивчав право у Віденському університеті. Працював помічником судді. Потім – служба в армії.

1895 – перший твір (новела „Letztes Lachen“). Відтоді вільний письменник. Працював також для газет і журналів. У т.ч. для „Neue Freie Presse“, постійним працівником якого став у 1906 році. Співпраця закінчилась у 1933 з появою у „Neue Freie Presse“ сильних антисемітських настроїв. З 1920 до самої смерті – співпраця з базельською „National Zeitung“.

1922-1927 – президент віденського Пен-клубу, 1927-1938 – віце-президент.

1938 – арешт і відправлення до Дахау (так званий „Prominententransport“). Визволення через п'ять місяців стараннями друзів, перш за все німецького поета Е. Людвіга.

1938 – еміграція до Америки. Доповіді, лекції, біографії. Американське громадянство.

1924 – премія «Фолькстеатру»  
Серед драматичних творів Р.А.:  
1899 – „Talent“  
1905 – „Die große Leidenschaft“  
1906 – „Die ängstliche Dodo“  
1908 – „Der gute König“  
1908 – „Raoul: Die Dame mit der Maske. Zwischenspiele“  
1909 – „Die glücklichste Zeit“  
1912 – „Das dumme Glück“  
1912 – „Der Unverschämte“  
1913 – „Das Paar nach der Mode“  
1915 – „Die verbündeten Mächte“  
1924 – „Casanova in Wien“  
1929 – „Die Feuerglocke“  
1931 – „Gewitter auf dem Rigi“.

Література: 1. Baumgartner, Franz. Raoul Auernheimer. Versuch einer Monografie. – Hausarbeit. – Wien, 1985. – 69 S.; 2. Weis, Lennart. In Wien kann man zwar nicht leben, aber anders wo kann man nicht leben. Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer. – Uppsala: Uppsala Universität, 2009. – 293 S.

**Байр, Рудольф** (Baug, Rudolf)  
(22.05.1919, Лінц – 17.10.1990, Зальцбург)

Перекладач, прозаїк, есеїст, поет, драматург.

Обробляв античні трагедії, надаючи їм сучасного звучання, автор радіоп'єс. З родини службовця. Закінчив гуманітарну гімназію. Вивчав естетику, філософію, германістику та історію музики у Віденському університеті. Паралельно з навчанням, у 1938-1941, працював бібліотекарем і науковим асистентом в Інституті психології при Віденському університеті. 1940-1944 – співробітник „Völkischer Beobachter“. 1948-1951 – видавав кварталний журнал „Wiener literarisches Echo“, був театральним і літературним критиком у різноманітних газетах і на радіостанції „Rot-Weiß-Rot“. З 1956 – керівник відділу літератури та радіоп'єс ORF-Studio у Зальцбургу. З 1971 – керівник відділу культури ORF у Відні. 1975-84 – інтендант „Landesstudio Salzburg“.

Нагороди: 1952 – Премія міста Відень; 1953 – Премія Грільпарцера; 1959 – Державна австрійська премія за радіоп'єси, Премія Теодора Кернера та ін.

Серед перекладів і власних сценічних творів Р.Б.:

1946 – Софокл „Ödipus auf Kolonos“

1948 – Есхіл „Agamemnon“

1949 – „Königslegende“ (драматизований вірш)

1952 – „Sappho und Alkaios“

1961 – Софокл „Antigone“ (у 1974 як радіоп'єса)

1962 – Софокл „Elektra“

1965 – Софокл „König Ödipus“

1965 – „Ein Heiliger Abend“

1969 – „Menschenliebe, Vier Einakter“

1973 – „Teestunde“

1982 – „Windmühlen“

Радіоп'єси:

1955 – „Agamemnon muss sterben“ (пізніше перероблено у „Das Familienopfer“)

1957 – „Orangenbluten“

1957 – „Laß wehen die Zeit“

1958 – „Im Hauch von Orangenblüten“

1959 – „Die Stimme, die dich stellt“

1968 – „Hochzeitstag“

1969 – „Windmühlen“

1971 – „In tiefer Trauer geben wir bekannt“

1971 – „Familienanschluss“

1973 – „Aufzeichnungen eines reiferen Herrn“

1973 – „Über den Gebrauch winterlicher Gebirge“.

Література: 1. ARD1 Hörspieldatenbank. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://hoerspiele.dra.de/kurzinfo.php?sessid=83m16u5b3et8d40q49o6ibtcf487aj7rqniv9kqal1shb48b610>. – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016); 2. Bayr, Rudolf. Ich habe nichts als mich. Auswahl aus dem Werk / [Hrsg. von Brita Steinwendner; Friedrich Harrer]. – Salzburg; Wien: Residenz

Verlag, 1999. – 239 S.; 3. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hoerdat.in-berlin.de/select.php?S=0&col1=au.av&a=Rudolf&bool1=and&col2=au.an&b=Bayr>. – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016).

**Бар, Герман** (Bahr, Hermann)

(19.07.1863, Лінц – 15.01.1934, Мюнхен)

Романіст, есеїст, драматург, критик і режисер. Новатор, чия творчість вплинула на нові естетичні напрямки кінця 19 – початку 20 ст. (натуралізм, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм). Народився у сім'ї нотаря. Вивчав у Відні та Берліні філологію, літературу, історію. З 1884 – вільний письменник у Берліні. Співпрацював у журналі „Die Freie Bühne“. З 1891 – вільний письменник і критик у Відні. Належав до кола «Молодий Відень» на чолі з Р. Бер-Гофманом, А. Шніцлером, Г. фон Гофманстелем. Був одним з видавців ліберального щотижневика „Die Zeit“. З 1898 – критик у „Neues Wiener Tageblatt“, 1906/07 – режисер у «Німецькому театрі» Берліна у Макса Рейнгардта. З 1912 жив у Зальцбургу. 1918/19 – драматург віденського «Бургтеатру». З 1922 – у Мюнхені.

Автор біля 40 салонних п'єс, шванків і комедій. Серед них:

1887 – „Die neuen Menschen“

1891 – „Die Mutter“

1895 – „Josephine“

1897 – „Das Tschaperl“

1898 – „Der Star“

1900 – „Der Franzl“

1900 – „Wienerinnen“

1902 – „Der Krampus“

1904 – „Der Meister“

1907 – „Der Ringelspiel“

1907 – „Die gelbe Nachtigall“

1909 – „Das Konzert“

1910 – „Die Kinder“

1916 – „Die Stimme“.

Література: 1. Bahr, Hermann // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 89; 2. Bahr, Hermann // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 34; 3. Farkas, Reinhard. Hermann Bahr: Dynamik und Dilemma der Moderne. – Wien: Böhlau, 1989. – 218 S.; 4. Fuhrich, Edda. Die Aufführungen der Dramen Hermann Bahrs am Wiener Burgtheater. – Dissertation. – Wien, 1967. – 338 S.; 5. Kindermann, Heinz. Hermann Bahr: ein Leben für das europäische Theater. – Graz: Böhlau, 1954. – 379 S.

**Бауер, Вольфганг** (Bauer, Wolfgang)  
(18.03.1941, Грац – 26.08.2005, Грац)

Драматург, автор оповідань і сценаріїв, поет, режисер. Вивчав театрознавство, романістику, філософію, юриспруденцію у Граці. Член грацівської митецької спілки „Forum Stadtpark“. У своїх «мікродрамах» використовував естетику театру абсурду та прийоми персифляжу.

1970 – Премія Розеггера і Премія Ф.Т. Чокора, 1988 – літературна премія «манускрипте».

Серед драм В.Б.:

1962 – „Der Schweinetransport“

1962 – „Maler und Farbe“

1962 – „Zwei Fliegen auf einem Gleis“

1964 – „Katharina Doppelkopf“

1964 – „Franz Xaver Gabelsberger“

1965 – „Ende sogar noch besser als alles gut“

1967 – „Die Menschenfresser“

1967 – „Party for Six“

1968 – „Magic Afternoon“

1969 – „Change“

1969 – „Romeo und Julia. Mikrodrama“

1970 – „Film und Frau“

1971 – „Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher“

1974 – „Gespenster“

1975 – „Magnetküsse“

1979 – „Memory Hotel“

1980 – „Batyscaphe 17-26 oder Die Hölle ist oben“

1981 – „Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?“

1986 – „Herr Faust spielt Roulette“

1988 – „Das Lächeln des Brian de Palma“

1989 – „Ach. Armer Orpheus“

1992 – „Insalata mista – Gemischter Salat“

1993 – „Kantine“

1996 – „Die Menschenfabrik“

1996 – „Skizzenbuch“

Серед радіоп'єс В.Б.:

1961 – „Zisterne“

1972 – „1431“ (або: „Die Entfernung“)

1973 – „Hallo – Hallo“

1976 – „Der Fieberkopf“

1978 – „Magic Afternoon“

1980 – „Memory Hotel“

1981 – „Der Schweinetransport“

1985 – „Das kurze Leben der Schneewolken“

1988 – „Batyscaphe 17-26 oder Die Hölle ist oben“

1998 – „Dream Jockey“.

Література: 1. Antonic, Thomas. Mediographie Wolfgang Bauer. – Dissertation. – Wien, 2010. – 477 S.; 2. Arnold, Heinz Ludwig [Hrsg.]. Wolfgang

Bauer. – Text und Kritik. – Heft 59. – München: Ed. Text und Kritik, 1978. – 53 S.; 3. Bauer, Wolfgang // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 111-112; 4. Bauer, Wolfgang // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 41-42; 5. Melzer, Gerhard. Wolfgang Bauer. Einführung in das Gesamtwerk. – Königstein/Ts.: Athenäum, 1981. – 170 S.

**Бауернфельд, Едуард фон** (Bauernfeld, Eduard von)  
(13.01.1802, Відень – 09.08.1890, Обердольблінг)

Драматург, лірик, есеїст. Письменник Добре-резневого періоду. У 1813-18 відвідував гімназію. Вивчав філологію, філософію та право у Віденському університеті. З 1826 – на державній службі, яку полишив у 1849 у зв'язку з активною участю у революційних подіях 1848 року. Після завершення служби був вільним письменником. 1872 – звання почесного громадянина м. Відень та дворянський титул без права спадкування. Почесний доктор Віденського університету, член-кореспондент Академії наук.

Перший успіх у 1828 (п'єса „Der Brautwerber“). З 1831 – драматург «Бургтеатру».

Серед драматичних творів Е.Б.:

1825 – „Der Graf von Gleichen“ (лібрето для Шуберта)

1826 – „Leichtsinn aus Liebe“

1831 – „Das Liebesprotokoll“

1835 – „Bürgerlich und Romantisch“

1836 – „Das Tagebuch“

1846 – „Großjährig“

1851 – „Der kategorische Imperativ“

1867 – „Der Langfrieden“.

Література: 1. Bauernfeld, Eduard von // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 113; 2. Jaschek, Christine. Eduard von Bauernfeld als Literaturrezipient. Untersuchungen zu literaturkritischen Äußerungen eines Vormärzschriftstellers. – Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades. – Wien, 1979. – 302 S.

**Бахман, Ингеборг** (Bachmann, Ingeborg)  
(25.06.1926, Клагенфурт – 17.10.1973, Рим)

Поетеса, прозаїк, драматург. З родини вчительки. У 1945-1950 рр. вивчала філософію, психологію та германістику у Відні.

У 1948/49 опублікувала перші поетичні тво-

ри. У 1952 її запрошено на щорічну конференцію «Групи 47». З 1953 року жила переважно у Римі. У 1959-1960 – перший запрошений доцент кафедри поезії університету у Франкфурті-на-Майні.

Під час роботи редактором на радіо (радіостанція „Rot-Weiß-Rot“) переклала у 1952 п'єсу Т. Вулфа „Mannerhouse“ (у перекладі І.Б. – „Das Herrschaftshaus“). Переробила для радіо ту ж п'єсу у перекладі П. Зандберга, а також новелу Ф. Верфеля (див.: Верфель, Франц) „Der Tod des Kleinbürgers“ і драми Р. Музіля (див.: Музіль, Роберт) („Die Schwärmer“ у 1956, „Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer“ у 1958). Авторка лібрето до музичних творів Г.В. Генце (балет-пантоміма „Der Idiot“, комічна опера „Der junge Lord“ за В. Гауффом та ін.).

1953 – премія «Групи 47», 1961 – Премія сліпих ветеранів війни, 1964 – Премія Георга Бюхнера, 1968 – Велика австрійська державна літературна премія.

Драма І.Б.:

Біля 1944 – „Carmen Ruidera. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen“

Радіоп'єси І.Б.:

1952 – „Ein Geschäft mit Träumen“

1954 – „Die Zikaden“

1958 – „Der gute Gott von Manhattan“.

Література: 1. Arnold, Heinz Ludwig [Hrsg.]. Ingeborg Bachmann. – Text und Kritik. Sonderband. – München: Edition Text und Kritik, 1984. – 217 S. 2. Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / [Hrsg. von Monika Albrecht; Dirk Göttsche]. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002. – 330 S.; 3. Lutz, Bernd. Bachmann, Ingeborg // Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / [Hrsg. von Bernd Lutz; Benedikt Jeßing]. – Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. – S. 34-37. 4. Weigel, Sigrid. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. – Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1999. – 605 S.

**Бер-Гофман, Ріхард** (Beer-Hofmann, Richard) (11.07.1866, Відень – 26.09.1945, Нью-Йорк)

Драматург. Спробував створити неоромантичний театр. Разом з А. Шніцлером і Г. фон Гофман-сталем очолював коло «Молодий Відень». Син адвоката. Виховувався у родині тітки. У 1883-1890 вивчав право у Відні. 1885-1886 – воєнна служба. 1935-1936 – лекції у Люцерні та Цюріху, подорож до Палестини на запрошення сіоністських організацій. 1939 – еміграція до США, у 1945 отримав американське громадянство.

1905 – прем'єра першої п'єси „Der Graf

von Chalorais“. Разом з Гергартом Гауптманом і Карлом Гауптманом отримує Народну премію Шиллера.

Серед драматичних творів і обробок Р. Б.-Г.:

1893 – „Pierrot Hypnotiseur“ (пантоміма у 4 актах)

1919 – „Jaakobs Traum“, пролог до трилогії „Die Historie von König David“, яка, окрім першої частини (1933 – „Der junge David“), залишилась у фрагментах („König David“, „Davids Tod“).

1924 – обробка та інсценування „Überfahrt“ за „Outward Bound“ С. Вейна

1928 – обробка та інсценування «Іфігенії в Тавриді» Й.В. фон Гете

1932 – обробка та інсценування обох частин «Фауста» Й.В. фон Гете.

Література: 1. Beer-Hofmann, Richard // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 124; 2. Meyer, Anton. Richard Beer-Hofmann und das Wien des Fin de Siècle. – Biographie und Werkauswahl. – Wien: Wiener Journal, Zeitschriftenverlag, 1993. – 178 S.; 3. Richard Beer-Hofmann (1866-1945). Studien zu seinem Werk / [Hrsg. von Norbert Otto Eke; Günter Helmes]. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993. – 183 S.

**Бернгард, Томас** (Bernhard, Thomas) (09/або 10.02.1931, Герлен – 12.02.1989, Гмунден)

Прозаїк, поет, драматург. Виховувався батьками матері. 1943/44 – відвідував інтернат у Зальцбургу, робив у садовому господарстві. З 1945 – католицька школа «Йоганеум» у Зальцбургу. У 1947 кинув школу, навчався на продавця продуктів харчування. У 1951 вступив до Вищої школи музики та образотворчого мистецтва (Відень, Зальцбург). Працював бібліотекарем, судовим репортером, театральним критиком. З 1957 – вільний письменник.

Численні нагороди, у т.ч. Австрійська державна літературна премія (1968), Премія Георга Бюхнера (1970).

Серед драм Т. Б.:

1970 – „Der Berg. Ein Spiel für Marionetten als Menschen oder Menschen als Marionetten“

1970 – „Ein Fest für Boris“

1972 – „Der Ignorant und der Wahnsinnige“

1974 – „Die Jagdgesellschaft“

1974 – „Die Macht der Gewohnheit“

1975 – „Der Präsident“

1976 – „Die Berühmten“

1977 – „Minetti“

1978 – „Immanuel Kant“

1978 – „Der deutsche Mittagstisch“  
 1979 – „Der Weltverbesserer“  
 1979 – „Vor dem Ruhestand“  
 1981 – „A Doda“  
 1981 – „Über allen Gipfeln ist Ruh“  
 1981 – „Am Ziel“  
 1983 – „Der Schein trägt“  
 1984 – „Der Theatermacher“  
 1984 – „Ritter. Dene. Voss“  
 1986 – „Einfach kompliziert“  
 1986 – „Claus Peymann verläßt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien“  
 1986 – „Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen“  
 1987 – „Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese“  
 1987 – „Elisabeth II.“  
 1988 – „Heldenplatz“  
 1998 – прем'єра п'єси „Alte Meister“ (за одно-йменним романом)  
 Радіоп'єси за драмами Т. Б.:  
 1983 – „Am Ziel“  
 1988 – „Die Berühmten“  
 1990 – „Ein Fest für Boris“  
 2001 – „Das Kalkwerk“  
 2004 – „Elisabeth II.“  
 2004 – „Holzfällen“.

Література: 1. Bernhard, Thomas // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 65-66; 2. Hoell, Joachim. Thomas Bernhard. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 2000. – 159 S.; 3. Klug, Christian. Thomas Bernhards Theaterstücke. – Stuttgart: Metzler, 1991. – 321 S.; 4. Mittermayer, Manfred. Thomas Bernhard: Leben, Werk, Wirkung. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. – 158 S.; 5. Thomas Bernhard. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.suhrkamp.de/autoren/thomas\\_bernhard\\_340.html?d\\_view=thm](http://www.suhrkamp.de/autoren/thomas_bernhard_340.html?d_view=thm). – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016).

**Бойерле, Адольф** (Bauerle, Adolf) (Справжнє ім'я: Йоганн Андреас Бойерле [Johann Andreas Bauerle]) (09.04.1786, Відень – 19.09.1859, Базель)

Драматург, романіст, театральний критик. Більше 70 п'єс з сюжетами на місцеві та казкові теми. З родини фабриканта. Працював банківським службовцем. Вже у вісімнадцять років редагував „Monatsschrift für Theaterfreunde“. Заснував „Wiener Theaterzeitung“ (1806-1859), а у 1840-х роках – ще декілька газет і журналів. З 1810 – вільний журналіст. З 1813 – драматург, а у 1820/22-

1827 – секретар театру «Леопольдштедтер». Серед драматичних творів А.Б.:  
 1813 – „Der Untergang der Welt“  
 1813 – „Die Bürger in Wien“  
 1814 – „Staberls Hochzeit“  
 1814 – „Der Leopoldstag“  
 1815 – „Das Haus der Laune“  
 1815 – „Staberls Wiedergenesung“  
 1816 – „Die Reise nach Paris oder Wiesels Abenteuer“  
 1816 – „Der Fiaker als Marquis“  
 1818 – „Der Freund in der Not“  
 1818 – „Moderne Wirtschaft“ („Der neue Don Juan“)  
 1818 – „Die falsche Primadonna“  
 1820 – „Der verwunschene Prinz“  
 1820 – „Der Tausendsasa“  
 1820 – „Die Gespensterfamilie“  
 1821 – „Die natürliche Zauberei“  
 1822 – „Aline oder Wien in einem anderen Weltteil“  
 1823 – „Wien, Paris, London und Constantinopel“  
 1824 – „Lindane“  
 1823 – „Die schlimme Lisel“  
 1825 – „Gisperl und Fisperl“.

Література: 1. Bäuerle, Adolf // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 112-113; 2. Fürst, Rudolf. Raimunds Vorgänger. Bäuerle, Meisl, Gleich. Eine Auswahl, herausgegeben und eingeleitet von Rudolf Fürst. – Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1907. – 351 S.

Броннен, Арнольд (Bronnen, Arnolt) (Справжнє ім'я: Арнольд Броннер (Arnolt Bronner)) (19.08.1895, Відень – 12.10.1959, Східний Берлін)

Австрійський і німецький прозаїк, драматург, театральний критик. Народився у родині Фердинанда Броннера, гімназійного вчителя, драматурга натуралістичного напрямку (див.: Броннер, Фердинанд). Вивчав право і германістику у Відні. Приймав участь у бойових діях Першої світової війни. У 1920 поїхав до Берліну. Знайомство з Б. Брехтом і Ф. Брукнером (див.: Брукнер, Фердинанд) з 1923/24 на творчість А.Б. значно впливала ідеологія «крові і ґрунту», він називав себе фашистом і став протеже Геббельса. 1928-1934 – драматург Берлінського радіо, UFA та Радіокомпанії Рейха. У 1930-тих роках став комуністом. 1937 – заборона на письменницьку діяльність, виключення з Палати письменників Рейху. З 1943 – у

Гойзерні (Верхня Австрія), де виконував функції тимчасового бургомистра. Долучився до комуністичного руху опору. 1945-1950 – культурний редактор „Neue Zeit“ у Лінці. З 1955 – у НДР, де був театральним критиком у „Berliner Zeitung“.

Серед драм А.Б.:

1913 – „Recht auf Jugend“

1914 – „Die Geburt der Jugend“

1920 – „Vatermord“

1923 – „Die Exzesse“

1923 – „Anarchie in Sillian“

1924 – „Katalaunische Schlacht“

1925 – „Rheinische Rebellen“

1926 – „Ostpolzug“

1927 – „Reparationen“

1938 – „N.“

1941 – „Gloriana“

1950 – „Die Kette Kolin“

1952 – „Die jüngste Nacht“

1955 – „Kaprun“

Радіоп’єси:

1925 – „Wallensteins Lager“ (обробка драми Ф. Шиллера)

1927 – обробив для радіо власні п’єси „Anarchie in Sillian“, „Rheinische Rebellen“, „Ostpolzug“

1929 – „Michael Kohlhaas“

1932 – „Mussolini“ (втрачено)

1933 – „Sonnenberg“.

Література: 1. Aspetsberger, Friedbert. Arnolt Bronnen: Biographie. – Wien [u.a.]: Böhlau, 1995. – 839 S.; 2. Bronnen, Arnolt // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 205, 297. 3. Bronnen, Arnolt // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 94-95; 4. Klinger, Edwin. Arnolt Bronnen: Werk und Wirkung. Eine Personalbiographie. – Hildesheim: Gerstenberg, 1974. – 84 S.

**Броннер, Фердинанд** (Bronner, Ferdinand)

Псевдонім: Франц Адамус (Franz Adamus)

(15.10.1867, Освенцим – 08.06.1948, Бад-Ішль)

Поет, драматург. Навчався у Відні і Берліні, отримав кваліфікацію вчителя німецької, французької та класичної філології. З 1896 – професор реальної школи у теперішньому м. Крнов. У 1900 Ф.Б. перевівся до Відня. Дебютував із збіркою „Aus Zeit und Ewigkeit“.

Ф.Б. є батьком драматурга А. Броннена (див.: Броннен, Арнольд).

Серед драматичних творів Ф.Б.:

Драматичний цикл „Jahrhundertwende“

1899 – „Familie Wawroch. Ein österreichisches

Drama“

1902 – „Neues Leben“

1905 – „Schmelz, der Nibelunge“

1911 – „Vaterland“.

Література: 1. Bronner, Ferdinand / Deutsche Biographie. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz5957.html>. – (Дата звернення до сторінки: 08.03.2016); 2. Bronner, Ferdinand: Jahrhundertwende: Ein Dramenzyklus von Franz Adamus / [Hrsg. von Friedbert Aspetsberger]. – Innsbruck; Wien [u.a.]: StudienVerlag, 2008. – 471 S.

**Брох, Герман** (Broch, Hermann)

(01.11.1886, Відень – 30.05.1951, Нью-Гейвен)

Прозаїк, есеїст, драматург. З родини текстильного фабриканта. Відвідував Віденську технічну вищу школу і Текстильне училище у Мюльгаузені/Ельзас. 1906 – завершив освіту з кваліфікацією інженер-текстильник. У 1909, після двох років військової служби, став директором батьківської фабрики. У 1927 був змушений її продати. У 1928-1931 рр. вивчав математику, філософію, психологію. 1938 – арешт гестапо. Завдяки втручанням світової громадськості (Дж. Джойс, Т. Манн) був визволений і емігрував до США. Отримав стипендії американських фондів (American Academy of Arts and Letters, Rockefeller Foundation), займався вивченням масової психології та політики. 1950 – професура у Єльському університеті.

Дві п’єси Г. Б.:

1933 – „Die Entsöhnung“

1934 – „Aus der Luft gegriffen oder Die Geschäfte des Herrn Laborde“

У 1987 режисер Клаус Міхаель Грюбер адаптував для сцени «Розповідь служанки Церліни» з роману Г.Б. «Безвинні».

Література: 1. Broch, Hermann // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 94; 2. Hermann-Broch-Handbuch / [Hrsg. von Michael Kessler, Paul-Michael Lützel]. – Berlin; Boston: De Gruyter, 2016. – 670 S.

**Брукнер, Фердинанд** (Bruckner, Ferdinand)

Справжнє ім’я: Теодор Таггер (Theodor Tagger)

(26.08.1891, Відень – 05.12.1958, Західний Берлін)

Австрійський і німецький поет, прозаїк, драматург, керівник театру. Вивчав медицину, філо-

софію, музику і право у Відні та Парижі. У 1923-1927 – керівник театру «Ренесанс», який заснував у Берліні. Пізніше – «Театру на Курфюрстендамм». У 1933 – еміграція до Австрії і Франції. У 1936 – до США. У 1951 повернувся до Німеччини. З 1953 – драматург «Театру Шиллера» і «Театру Шлоспарк».

Серед драматичних творів Ф.Б.:

1926 – „Krankheit der Jugend“ (у 2009 п’єсу оброблено для радіо)

1928 – „Die Verbrecher“

1930 – „Die Kreatur“

1930 – „Elisabeth von England“ (у 1959, після смерті автора, п’єсу оброблено для радіо)

1933 – „Die Rassen“ (заклучна драма циклу „Jugend zweier Kriege“)

1933 – „Die Marquise von O.“ (за драмою Г. фон Клейста)

1936 – „Napoleon der Erste“ („Komödie der Macht“)

1942 – „Heroische Komödie“ (у 1951 п’єсу оброблено для радіо)

1943 – „Denn seine Zeit ist kurz“

1945 – „Simon Bolivar“

1946 – „Die Befreiten“

1948 – „Fährten“

1952 – „Früchte des Nichts“

1952 – „Pyrrhus und Andromache“ (за твором Расіна)

1956 – „Der Tod einer Puppe“

1957 – „Der Kampf mit dem Engel“ (у цьому ж році п’єсу оброблено для радіо)

1957 – „Das irdische Wägelchen“.

Література: 1. Bruckner, Ferdinand // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 211; 2. Bruckner, Ferdinand // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 96-97; 3. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016). 4. Lehfeldt, Christiane. Der Dramatiker Ferdinand Bruckner. – Göppingen: Kümmerle, 1975. – 273 S.; 5. Spies, Bernhard. Die Komödie in der deutschsprachigen Literatur des Exils. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des komischen Dramas im 20. Jahrhundert. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997. – S. 84-99.

**Брукс, Патріція** (Brooks, Patricia)

(22.11.1957, Відень)

Письменниця, авторка міждисциплінарних перформансів. Випробувавши багато професій, у

1990 стала вільною письменницею. Член спілки „Grazer Autorenversammlung“.

1997 – Літературна премія землі Нижня Австрія, 1997 – Премія Теодора Кернера, 2015 – Книжкова премія м. Відень, 2015 – Книжкова премія Федерального міністерства мистецтва і культури та ін.

Серед радіоп’єс П.Б.:

2010 – „Stella und der Koch“

2013 – „Sprich nicht mit Fremden“

2015 – „the bling bling trip“.

Література: 1. Patricia Brooks. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://patricia-brooks.magp.at/index>. – (Дата звернення до сторінки: 14.03.2016); 2. Patricia Brooks. Österreichische Gesellschaft für Literatur. – Patricia Brooks. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ogl.at/archiv/gaeste-ab-1999/bio/patricia-brooks/>. – (Дата звернення до сторінки: 14.03.2016).

**Вайс, Ернст** (Weiß, Ernst)

(28.08.1882, Брно – 15.07.1940, Париж)

Лірик, прозаїк, есеїст, драматург. З родині комерсанта. До 1908 вивчав медицину у Празі та Відні. Продовжував навчання у видатних хірургів у Берні та Берліні. У 1911 повернувся до Відня, працював у хірургічному відділенні Віденського шпиталю. Потім був корабельним доктором, а під час Першої світової війни – полковим лікарем на Східному фронті. Дебют письменника відбувся у 1913 (роман „Die Galeere“).

У 1919 полишив професію медика. Писав есе для „Prager Presse“, „Prager Tagblatt“. 1921 – переїхав з Праги до Берліну. З 1924 – рецензії для берлінського „Börsen-Courier“. У 1933 емігрував до Парижу.

Серед нагород Е.В.:

1928 – Літературна премія олімпіади в Амстердамі, 1930 – Празька премія Адальберта Штіфтера.

Драматичні твори П.В.:

1919 – „Tanja“

1923 – „Oympia“.

Література: 1. Hinze, Klaus-Peter. Ernst Weiß. Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur. – Hamburg: Verlag der „Weiss-Blätter“, 1977. – 78 S.; 2. Riedel, Oliver. Weiß, Ernst // Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / [Hrsg. von Bernd Lutz; Benedikt Jeßing]. – Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. – S. 790-792.

**Ванко, Мартін Г.** (Wanko, Martin G.)  
(16.02.1970, Грац)

Драматург, романіст, есеїст. Починав як автор п'єс у стилі треш. Вивчав журналістику в університеті післядипломної освіти у м. Кремс. Статті для різних газет і журналів („Vorarlberger Nachrichten“, „The Gap“). Співробітник Австрійської агенції новин у Штирії. Керівник семінарів з написання драматичних творів. З 2001 – у спілці „Grazer Autorenversammlung“.

Серед сценічних творів М.В.:

- 1996 – „Mahlzeit“
- 1999 – „Starkstrom“
- 2000 – „Who Killed Arnie?“
- 2001 – „Der Schleim“
- 2003 – „Trainer, König, General“
- 2007 – „Hormonie“
- 2008 – „Die Wüste lebt“
- 2008 – „Familie Penner“ у чотирьох частинах
- 2010 – „Familie Penner“, частина п'ять
- 2011 – „Familie Penner“, частина шість
- 2011 – „Dritte Liga“
- 2012 – „Houseparty, nicht jeder überlebt“
- 2012 – „Der Tag, an dem der Euro starb“
- 2013 – „Romeo & Julia 2.0“
- 2013 – „Paarspiele feat. Publikumsbeschimpfung

П“

Радіоп'єси:

- 2004 – „Jetzt kommt Fred!“
- 2007 – „Hormonie“.

Література: 1. Офіційний сайт М. Ванко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.m-wanko.at/index.htm> . – (Дата звернення до сторінки: 26.01.2016); 2. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> . – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016).

**Ватергауз, Петер** (Waterhouse, Peter)  
24.03.1956, Берлін

Письменник, перекладач. У дитинстві П.В. часто змінював місця проживання (включаючи південно-східну Азію). Відвідував англійські початкові школи та німецькі гімназії. Після закінчення початкової освіти у 1975 навчався в університетах Відня та Лос-Анджелесу. У 1982 – перші ліричні твори. З 1983 почав співпрацю з журналом «манускрипте» у Граці. З 1985 – також з журналом „Schreibheft“ в Ессені.

Серед нагород П.В.: 1989 – Літературна премія «манускрипте», 1990 – Премія Ніколаса Борна, 1993 – Премія за європейську поезію Міжнародної зустрічі ліриків у Мюнстері, 1995 – Премія Ав-

стрійського федерального міністерства освіти та мистецтва, 1997 – Премія Гайміто фон Додерера.

Серед сценічних творів П.В.:

- 1989 – „Lautsprecher, Landstreicher“
- 1991 – „Die andere Seite der Welt“
- 1992 – „Verloren ohne Rettung. Eine Farce“
- 1997 – „Von herbstlicher Stille umgeben wird ein Stück gespielt“
- Радіоп'єси:
- 1994 – „Verloren ohne Rettung“
- 1996 – „Mehr ein Hören als ein Gebäude“ (у співавторстві з У. Енгелером, Д. Грюнбайном, Б. Олешински)
- 1999 – „Vier Begegnungen“ (у співавторстві з Ф. Бауман, Ю. Лухзінгер та ін.)
- 2001 – „E 71“
- 2009 – „Jauntal-Übersetzung“
- 2010 – „dar as-sina`a“.

Література: 1. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> . – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016); 2. Peter Waterhouse. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.engeler.de/waterhouse.html> . – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 3. Peter Waterhouse. Österreichischer Lyriker. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.munzinger.de/search/portrait/Peter+Waterhouse/0/24931.html> . – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 4. Text und Kritik. – Heft 137, Januar 1998: Peter Waterhouse. – München: edition text + kritik, 1989. – 98 S.

**Вельш, Ренате** (Welsh, Renate)  
Ім'я при народженні: Редтенбахер (Redtenbacher)  
Також: Вельш-Рабаді (Welsh-Rabady)  
22.12.1937, Відень

Письменниця, автор літератури для дітей. З родини лікаря. У 1955-57 вивчала англійську, іспанську мови та суспільно-політичні науки у Віденському університеті. У 1957-59 працювала у British Council у Відні. З 1962 – професійна перекладачка. З 1975 – вільна письменниця (перша книга, „Der Enkel des Löwenjägers“, у 1970). З 1988 – також література для дорослих. Організувала письменницькі семінари для людей з обмеженими можливостями та їх рідних, а пізніше – для різних груп. З 2006 – президент спілки „Autorinnen und Autoren“ член „Grazer Autorenversammlung“.

Серед нагород Р.В.: 1977, 1978, 1983, 1986, 1989 – Австрійська державна премія Федерального міністерства освіти та мистецтва за літературу для дітей і юнацтва; 1977, 1980, 1984, 1986, 1988, 1993 – Віденська премія за книги для дітей

і юнацтва; 1978 – Премія Фрідріха Бедекера; 1989 – Срібне перо Союзу німецьких лікарів; 1991 – Премія Гамбурзької католицької академії; 2002 – Державна премія, а також звання професорки; 2003 – Велика премія Німецької академії за літературу для дітей і юнацтва e.V.; 2005 – Премія молодих читачів та ін.

Серед драм Р.В.:

- 1975 – „Angeklagter, stehen Sie auf“
- 1983 – „Ende gut, gar nichts gut“
- 1983 – „Der Brieftaubenbeamte“
- 1974 – „Kindereien“
- 1978 – „Musen in Jeans bzw. Musen küssen anders“
- 1979 – „Das Vamperl“
- 1984 – „Die Klavierstunde“
- 1984 – „Hunger nach dem ganzen Leben – Gespräche mit Behinderten“
- 1988 – „Schreibwerkstatt“
- 1989 – „Drachenflügel“, I
- Радіоп'єси:
- 1998 – „Drachenflügel“
- 1982 – „Die Klavierstunde“
- 1982 – „Roderich und die Brieftauben“
- 1985 – „Vorfreude“
- 1991 – „Eine unpassende Freundschaft“.

Література: 1. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> . – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016); 2. Renate Welsh. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Renate\\_Welsh](https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Renate_Welsh) . – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 3. Welsh, Renate // Handbuch der österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorinnen. – Bd.2: M-Z. – Wien [u.a.]: Böhlau Verlag, 2014. – S. 1252-1299.

**Верфель, Франц** (Werfel, Franz)  
(10.09.1890, Прага – 26.08.1945, Беверлі-Гіллз)

Поет, драматург, романіст и есеїст. З родини комерсанта. Навчався у Празі, Лейпцигу і Гамбурзі. У 1911-1914 працював для видавництва „Kurt Wolff“ у Лейпцигу та Мюнхені. Під час Першої світової війни – в австрійській армії. З 1917 – вільний письменник. У 1938 емігрував до Франції, у 1940 – до США.

Перша публікація відбулась у 1911 році (збірка поезій „Der Weltfreund“).

Серед драматичних творів Ф.В.:

- 1912 – „Der Besuch aus dem Elysium“
- 1913 – „Die Versuchung. Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer“
- 1915 – „Troerinnen“ (за Еврипідом)
- 1919 – „Die Mittagsgöttin: Ein Zauberspiel“

- 1920 – „Spiegelmensch: Magische Trilogie“
- 1921 – „Bocksgesang“
- 1922 – „Schweiger“
- 1924 – „Juarez und Maximilian: Dramatische Historie in drei Phasen und dreizehn Bildern“
- 1926 – „Paulus unter den Juden“
- 1930 – „Das Reich Gottes in Böhmen: Tragödie eines Führers“
- 1935 – „Der Weg der Verheißung: Ein Bibelspiel“
- 1937 – „In einer Nacht: Schauspiel“
- 1940/41 – „Die Kinder des Musa Dagh“ – за романом „Die 40 Tage des Musa Dagh“ (1933), в обробці Ф. Брукнера (див.: Брукнер, Фердинанд).
- 1944 – „Jacobowsky und der Oberst. Komödie einer Tragödie in drei Akten“.

Література: 1. Abels, Norbert. Franz Werfel: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990. – 156 S.; 2. Huber, Lothar [ed.]. Frany Werfel. An Austrian Writer Reassessed. – Oxford; New York; Munich: Oswald Wolff Books; Berg Publishers, 1989. – 237 p.; 3. Meister, Helga. Franz Werfels Dramen und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne. – Dissertation. – Köln: Universität Köln, 1964. – 285 S.; 4. Werfel, Franz // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 1390, 1392; 5. Werfel, Franz // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 757-758.

**Гандке, Петер** (Handke, Peter)  
(народ. 06.12.1942, Гріфпен)

Прозаїк, драматург, поет, автор сценаріїв, перекладач. Дитинство у 1945 до 1948 провів у східному секторі Берліну, потім повернувся до Гріффену. Відвідував католицький гуманітарний інтернат для хлопчиків у Танценбергу. У 1959 змінив школу, у 1961 закінчив початкову освіту у Клагенфурті. 1961-1965 – вивчав право у Граці. У цей час контактував зі спілкою „Fogum Stadtpark“, публікував перші твори у журналі «манускрипте». 1966 – видавництво „Suhrkamp“ прийняло до публікації роман П.Г. «Шершні». П.Г. кинув навчання і став вільним письменником. 1978/79 – перебування у США. У 1979 переїхав до Зальцбургу. З 1991 – у м. Шавілл біля Парижу.

Серед нагород: 1967 – Премія Гергарта Гауптмана, 1973 – Премія Бюхнера, 1986 – Літературна премія м. Зальцбург, 1987 – Велика австрійська державна премія, 1991 – Премія Грільпарцера, 1995 – Премія пам'яті Шиллера.

Серед сценічних творів П.Г.:

- 1966 – „Publikumsbeschimpfung“

- 1966 – „Weissagung“  
 1966 – „Selbstbeziehung“  
 1967 – „Hilferufe“  
 1968 – „Kaspar“  
 1969 – „Das Mündel will Vormund sein“  
 1970 – „Der Ritt über den Bodensee“  
 1970 – „Quodlibet“  
 1973 – „Die Unvernünftigen sterben aus“  
 1982 – „Über die Dörfer“ (драматичний вірш)  
 1990 – „Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land“  
 1992 – „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten“  
 1996 – „Zurüstungen für die Unsterblichkeit“  
 Радіоп'єси:  
 1968 – „Hörspiel Nr. 1“ (за романом П.Г. «Вуличний торговець»)  
 1969 – „Hörspiel Nr. 2“  
 1970 – „Hörspiel Nr. 3“  
 1970 – „Wind und Meer“  
 1990 – „Hörspiel“

Окрім того, у різні роки П.Г. обробляв для радіо власні романи, оповідання і сценічні твори.

Література: 1. Gottwald, Herwig; Freinschlag, Andreas. Peter Handke. – Wien [u.a.]: Böhlau, 2009. – 124 S.; 2. Handke online. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://handkeonline.onb.ac.at/node/593> . – (Дата звернення до сторінки: 26.07.2016); 3. Handke, Peter // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 578, 580; 4. Handke, Peter // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 268; 5. Herwig, Malte. Meister der Dämmerung: Peter Handke. Eine Biographie. – München: Pantheon-Verlag, 2012. – 363 S.

**Гафнер, Філіп** (Hafner, Philipp)  
 (27.09.1735, Відень – 30.07.1764, Відень)

Драматург, поет. З родини службовця. Вивчав гуманітарні науки (відомості про місце навчання відсутні). Потім, ймовірно, вивчав право у Віденському університеті. У «Хронології» К.Г. Шмідта (1775) Ф.Г. згадано як засідателя міського суду. Невдовзі після 1860, очевидно, став вільним письменником.

Серед драматургічних творів Ф.Г.:

- 1762 – „Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hanswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag“  
 ??? – „Neue Burlesque, betitelt: Etwas zum Lachen im Fasching oder des Burlins oder Hanswurst's seltsame Carnevalszufälle“

- 1762 – „Die reisenden Komödianten oder der gescheide und dämische Impressario“  
 1762/63 – „Ein neues Zauberspiel, betitelt Megära, die fürchterliche Hexe, oder das bezauberte Schloss des Herrn von Einhorn“  
 1763 – „Die dramatische Unterhaltung unter guten Freunden“  
 1763 – „Der beschäftigte Hausregent, oder das in einen unvermutheten Todtfall verkehrte Beylager der Fräule Fanille“  
 1764 – „Der Furchtsame“  
 1764 – „Die bürgerliche Dame oder die bezähmten Ausschweifungen eines zügellosen Eheweibes, mit Hanswurst und Colombina, zweyen Mustern heutiger Dienstboten“  
 Вистава у 1866 – „Der fürchterliche Hexe Megära zweyter Teil, unter dem Titel: Die in eine dauerhafte Freundschaft sich verwandelnde Rache“  
 Вистава у 1766 – „Junger Gelehrter“ (за Лессінгом, втрачено).

Література: 1. Alker, Ernst. Philipp Hafner: ein Altwiener Komödiendichter. – Zürich [u.a.]: Amalthea, 1923. – 119 S.; 2. Zwerenz, Josef. Philipp Hafner als Begründer des Alt-Wiener Volkstustspiels. – Dissertation. – Wien, 1927. – 200 S.

**Гель, Бодо** (Hell, Bodo)  
 (15.03.1943, Зальцбург)

Фотограф, діяч кіно, письменник, драматург. Навчався у «Моцартеум» м. Зальцбург (за класом органу), у Віденській академії образотворчих мистецтв (фільм і телебачення), а також у Віденському університеті (філософія, германістика, історія). Став вільним письменником у Відні, а також пастухом у Штирії.

1972 – Рауріська літературна премія Зальцбургу, 1975 – Премія Теодора Кернера, 1981 – Літературна премія м. Відень, 1986/1987/1993 – Літературна премія Федерального міністерства освіти, мистецтва та культури, 1991 – Премія Еріха Фріда та ін.

Серед сценічних творів Б.Г.:

- 1995 – „Herr im Schlaf“  
 1998 – „Tassen im Schrank“  
 1999 – „Gold im Mund“  
 2000 – „Mohr im Hemd“  
 2002 – „Ria nackt – Ariadne im Garn“  
 2003 – „Tracht: Pflicht“  
 2006 – „Donna Juana“  
 Радіоп'єси:  
 1974 – „Zwettl Gmünd Scheibbs“ (разом з Л. Уйварі. – Див.: Уйварі, Лізль)  
 1977 – „Aber ich, aber ich“  
 1978 – „Kopf an Kopf“ (разом з Л. Уйварі)

- 1979 – „Sonate 3 / Mischabel“  
 1980 – „Autorenmusik“ (разом з Л. Уйварі)  
 1981 – „Akustisches Portrait“ (разом з Л. Уйварі)  
 1989 – „Ziegenmelken“  
 1996 – „2x2 Sprechhaltungen“  
 2004 – „Mein Radio und ich“  
 2010 – „Vom Umarmen/vom Einflüstern“ (разом з Ф. Майрекер. – Див.: Майрекер, Фрідеріке)  
 2013 – „Landschaft mit Verstoßung“ (разом з Ф. Майрекер).

Література: 1. Bodo Hell // 3 Stück Österreich / [Hrsg. Tomas Friedmann; Petra Nagenkögel]. – Salzburg: Edition Eizenbergerhof, 1996. – S. 104-105; 2. Bodo Hell. Altenhof am Kamp. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://altenhof.jimdo.com/bodo-hell/> . – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 3. Hell, Bodo; Gahse, Zsuzsanna [u.a.]. Bodo Hell Omnibus. Texte von – Beiträge zu Bodo Hell. – Graz; Wien: Literaturverlag Droschl, 2013. – 247 S.

**Гензлер, Карл Фрідріх** (Hensler, Karl Friedrich)

Справжнє ім'я: Гензелер, Альбрехт Фрідріх (Hennseler, Albrecht Friedrich)  
 (01.02.1759, Файгінген-ан-дер-Енц – 24.11.1825, Відень)

Драматург, директор театру. З родини міського лікаря. Навчався у монастирі. 1775-79 – вивчав теологію у Тюбінгському університеті. 1784 – у Кельні з'явилась перша п'єса К.Ф.Г. („Handeln macht den Mann oder der Freymäurer“). У тому ж році переїхав до Відня. З 1786 – драматург театру «Леопольдштеттер». У 1803-1814 – його директор. Останні три роки співпраці з театром брав на себе художню частину роботи. 1822-25 – директор «Театру у Йозефштатті».

Серед драматичних творів К.Ф.Г.:

- 1786 – „Der Invalide“  
 1786 – „Die Schnitterfreude“  
 1786 – „Viel Lärmen um ein Strumpfband“  
 1786 – „Der Räuber aus Rachsucht“  
 1786 – „Betrug aus Liebe“  
 1787 – „Alles weiss, nichts schwarz oder der Trauerschmauss“  
 1787 – „Der militärische Besenbindner“  
 1787 – „Der lebendige Sack“  
 1787 – „Die Einsiedlerei oder der Soldat von Cherson“  
 1788 – „Das tapfere Wiernmädchen“  
 1788 – „Sophie Romani oder was vermag ein Schurke nicht!“  
 1788 – „Der österreichische Deserteur“  
 1788 – „Das Galeriegemälde“

- 1789 – „Das Glück ist kugelförmig“  
 1789 – „Der Notenschreiber oder wo gute Menschen sind, darbt der Arme nicht“  
 1789 – „Der Korb aus Liebe oder Frauenzimmerlaune“  
 1789 – „Der Kriegsgefangene oder Kindesliebe kennt keine Grenzen“  
 1789 – „Kaspar, der Schornsteinfeger“  
 1790 – „Männerschwäche und ihre Folgen oder die Krida“  
 1790 – „Zaide oder das Weib in ihrer wahren Schönheit“  
 1790 – „Das Sonnenfest der Braminen“  
 1790 – „Der Großvater oder die fünfzigjährige Hochzeitsfeier“  
 1791 – „Kaspar, der Vogelkrämer“  
 1791 – „Der Denkfennig oder der Wachtmeister“  
 1791 – „Der Orangutan oder das Tigerfest“  
 1791 – „Das Judenmädchen aus Prag oder Kaspar, der Schuhflicker“  
 1792 – „Der Forstmeister oder der Amtmann von Bopfingen“  
 1792 – „Die Verschwörung der Odaliken oder die Löwenjagd“  
 1792 – „Aus der Hochzeit wird nichts!“  
 1792 – „Der Lüderliche“  
 1793 – „Die israelitische Braut oder Papillon Abenteuer“  
 1793 – Ritter Willibald oder das goldene Gefäß“  
 1793 – Der Waldgeist oder die Kohlenbrenner im Eichthal“  
 1793 – „Kaspar, der Feldtrompeter oder Wurst wider Wurst“  
 1793 – „Die schöne Ungarin oder das Pasquill“  
 1794 – „Das Petermännchen“, I  
 1794 – „Das Petermännchen“, II  
 1794 – „Alles in Uniform für unseren König“  
 1794 – „Der stroherne Mann oder er muss von allem wissen“  
 1795 – „Die Marionettenbude oder der Jahrmarkt zu Grünwald“  
 1795 – „Der Spion“  
 1795 – „Der alte Ueberall und Nirgends“, I  
 1795 – „Der braune Robert und das blonde Nandchen“  
 1795 – „Die schöne Marketenderin“  
 1795 – „Der alte Ueberall und Nirgends“, II  
 1796 – „Die Tochter der Finsternis“  
 1796 – „Das Faustrecht in Thüringen“, I  
 1796 – „Kaspar, der unruhige Wanderer oder Kasperls letzter Tag“  
 1796 – „Das Faustrecht in Thüringen“, II  
 1796 – „Das Fischerstechen“  
 1796 – „Eugen der Zweyte, der Held unserer Zeit“  
 1796 – „Das Schlangenfest in Sandora“  
 1797 – „Das Faustrecht in Thüringen“, III  
 1797 – „Der österreichische Soldat in Kehl“

- 1797 – „Die Bürgerfreuden“  
 1797 – „Der Waffenschmied“  
 1797 – „Es ist Friede“  
 1797 – „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“, I  
 1797 – „Eugenius Skoko, Erbprinz von Dalmatien“  
 1798 – „Das Donauweibchen“, I  
 1798 – „Das Donauweibchen“, II  
 1798 – „Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht sorgen“  
 1798 – „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“, II  
 1798 – „Siegfried von Lindenberg“  
 1798 – „Ritter Benno von Elsenburg“  
 1798 – „Der Sturm oder die bezauberte Insel“  
 1799 – „Kaspar Grünzinger“  
 1799 – „Kaspar, der unruhige Wanderer“, I  
 1799 – „Der geschwätige Barbier“  
 1799 – „Taddädl, der 30jährige A B C Schütz“  
 1799 – „Der Unbekannte“  
 1799 – „Gute Menschen lieben ihren Fürsten oder die Jakobiner in Deutschland“  
 1799 – „Die Löwenritter“, I  
 1799 – „Die Teufelsmühle am Wienerberg“  
 1799 – „Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann“, I  
 I  
 1800 – „Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann“, II  
 II  
 1800 – „Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann“, III  
 III  
 1800 – „Das Waldweibchen“  
 1800 – „Die zwölf schlafenden Jungfrauen“, III  
 1800 – „Heroine oder die schöne Griechin in Alexandria“  
 1800 – „Ferrando Ferrandini“, I  
 1800 – „Der Teufelsstein in Mödlingen“  
 1801 – „Bürgertreue oder die Bergknappen von Freiburg“  
 1801 – „Telemach, Prinz von Ithaka“  
 1801 – „Ferrando Ferrandini“, II  
 1801 – „Carlo Carolini, Der Banditenhauptmann“  
 1801 – „Die Löwenritter“, II  
 1802 – „Ferrando Ferrandini“, III  
 1802 – „Das Zauberschwert“  
 1802 – „Der eiserne Mann. I. Teil“  
 1802 – „Majolino, der Abenteurer“  
 1802 – „Die Waffenruhe in Thüringen“  
 1802 – „Ritter Don Quixote“  
 1802 – „Die Fledermaus“  
 1802 – „Geistesgegenwart“  
 1803 – „Die Donaunixe“  
 1803 – „Die unruhige Nachbarschaft“  
 1803 – „Das Bergfest“  
 1803 – „Das friedliche Dörfchen“  
 1803 – „Die Lazaroni“, I  
 1803 – „Die Lazaroni“, II  
 1804 – „Die Henne als Brautwerberin“  
 1805 – „Die Waffenruhe in Thüringen“, II

1807 – „Das Frühstück, ein Burschenstreich“.

Література: Wiltch, Norbert. Karl Friedrich Hensler. Ein Beitrag zur Geschichte des Alt-Wiener Theaters. – Diss. – Wien, 1926. – 177 S.

**Герцль, Теодор** (Herzl, Theodor)  
 02.05.1860, Будапешт – 03.07.1904, Едлах

Мислитель, прозаїк, драматург. З родини успішного комерсанта. У чотирнадцять років Т.Г. створив та очолив літературне об'єднання учнів „Wit“. У сімнадцять опублікував свою першу газетну статтю. У 1878 переїхав до Відня, почав вивчати право. З 1880 пробував працювати в газетах. У 1883/84 закінчив навчання. З 1885 співпрацював у численних періодичних виданнях: „Allgemeine Zeitung“, „Wochenblatt“, „Der Floh“ та ін. З 1888 – редактор критичної колонки „Wiener Allgemeine Zeitung“, з 1896 – у „Neue Freie Presse“, з 1897 видавав щотижневик „Die Welt“. 1892 – розробив програму ліквідації ненависті до євреїв. У 1897 організував Всесвітній сіоністський конгрес і очолив Всесвітню організацію сіоністів. Численні подорожі.

Серед драматичних творів Т.Г.:

- 1880 – „Compagniearbeit“  
 1882 – „Die Causa Hirschkorn“  
 1884 – „Tabarin“  
 1885 – „Muttersöhnchen“  
 1885 – „Seine Hoheit“  
 1887 – „Der Flüchtling“  
 1888 – „Wilddiebe“ (разом з Г. Вітманом)  
 1889 – „Was wird man sagen?“  
 1889 – „Prinzen von Genieland“  
 1890 – „Die Dame in Schwarz“ (разом з Г. Вітманом)  
 1890 – „Des Teufels Weib“ (опера)  
 1894 – „Die Glosse“  
 1894 – „Das neue Ghetto“  
 1899 – „Unser Käthchen“  
 1899 – „Gretel“ („Die sündige Mutter“)  
 1900 – „Solon in Lydien“  
 1900 – „I love you“  
 1901 – „Im Speisewagen“.

Література: 1. Bein, Alex. Theodor Herzl. – Jerusalem; Wien: Selbstverlag der Österreichisch-Israelischen Gesellschaft, 1974. – 739 S.; 2. Fränkel, Josef. Theodor Herzl. Des Schöpfers erstes Wollen. – Wien: Fiba-Verlag, 1934. – 143 S.; 3. Schoeps, Julius H. Theodor Herzl. 1860-1904: Wenn Ihr wollt, Ist es kein Märchen. Eine Text-Bild-Monographie. – Neu-Isenburg: Melzer, 2004. – 224 S.

**Горват, Еден фон** (Horváth, Ödön von)  
 (09.12.1901, Фіуме (тж. Рієка) – 01.06.1938, Париж)

Прозаїк, драматург. Народився у родині угорського дипломата. З 1919, після початкової освіти у Белграді, Будапешті, Пресбургу (сьогодні Братислава), Мюнхені та Відні, вивчав філософію та германістику у Мюнхені. 1924 – переїхав до Берліну. Тут самоствердився як драматург. 1933 – еміграція до Австрії, у 1938 – до Швейцарії, потім – до Парижу.

1931 – Премія Клейста.

Серед драматичних творів Е.Г.:

- 1927 – „Zur schönen Aussicht“  
 1927 – „Revolt auf Côte 3018“ (1929 – нове видання під назвою „Die Bergbahn“)  
 1927/28 – „Sladek, oder Die schwarze Armee“ (1929 – нове видання під назвою „Sladek; der schwarze Reichswehrmann“)  
 1931 – „Italienische Nacht“  
 1931 – „Geschichten aus dem Wiener Wald“  
 1932 – „Kasimir und Karoline“  
 1933 – „Die Unbekannte aus der Seine“  
 1934 – „Hin und Her“  
 1934 – „Himmelwärts“  
 1934 – „Mit dem Kopf durch die Wand“  
 1935 – „Don Juan kommt aus dem Krieg“  
 1936 – „Glaube, Liebe, Hoffnung“  
 1936 – „Figaro läßt sich scheiden“  
 1937 – „Das Dorf ohne Männer“  
 1937 – „Der jüngste Tag“  
 1937 – „Pompeji“  
 1959 (прем'єра) – „Rund um den Kongreß“  
 1980 (прем'єра) – „Mord in der Mohrengasse“.

Література: 1. Bartsch, Kurt. Ödön von Horváth. – Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2000. – 195 S.; 2. Horváth, Ödön von // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 651, 653; 3. Horváth, Ödön von // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 322.

**Гофмансталь, Гуго фон** (Hofmannsthal, Hugo von)  
 (01.02.1874, Відень – 15.07.1929, Родаун)

Поет, драматург, прозаїк, есеїст. З родини банкіра, який був також адвокатом. Вже у шістнадцять років опублікував перші твори. Зблизився з колом «Молодий Відень», познайомився із Штефаном Георге. Вивчав право і романістику. З 1901

– вільний письменник. Писав лібрето для опер Р. Штрауса (1909 – «Електра», 1909/10 – «Кавалер троянди», 1912-16 – «Аріадна на Наксосі» і т.д.). У 1917 – разом з М. Рейнгардтом і Р. Штраусом заснував Зальцбурзький фестиваль. Обробляв давньогрецькі трагедії (1893/94 – «Електра», «Алкестис») і драми Кальдерона.

- 1891 – „Gestern“  
 1892 – „Der Tod des Tizian“  
 1893 – „Der Thor und der Tod“  
 1897 – „Der Weiße Fächer“  
 1897 – „Der Kaiser und die Hexe“  
 1897 – „Das Kleine Welttheater oder Die Glücklichen“  
 1898 – „Der Abenteurer und die Sängerin oder Die Geschenke des Lebens“  
 1898 – „Die Frau im Fenster“  
 1899 – „Die Hochzeit der Sobeide“  
 1902-1904 – „Das gerettete Venedig“ (за Т. Отвєєм)  
 1903-1911 – „Jedermann“  
 1909 – „Cristinas Heimreise“  
 1920 – „Der Schwierige“  
 1923 – „Der Unbestechliche“  
 1923/1925 – „Der Turm“.

Література: 1. Hofmannsthal, Hugo Laurenz August (Hofmann Edler), von // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 313-314; 2. Hugo von Hofmannsthal: neue Wege der Forschung / [Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin]. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. – 240 S.; 3. Volke, Werner. Hugo von Hofmannsthal: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997. – 102 S.

**Гофер, Клаус** (Hoffer, Klaus)  
 27.12.1942, Грац

Письменник, перекладач, журналіст. З родини юриста (батько загинув у Другій світовій за рік після народження сина). Мати К.Г. захистила дисертацію з германістики та англістики. З 1962 до 1970 К.Г. вивчав латину, німецьку та історію мистецтв у Грацькому університеті ім. Карла і Франца. У 1976 склав додаткові іспити на право займатись викладацькою діяльністю. З 1968 до 2002 (з перервою у 1969-73) викладав у різних торговельних академіях Австрії. У 1969-89 паралельно працював у сфері реклами. З 1971 до 1973 був вільним журналістом. З кінця 1970-х років на протязі десятиріччя вів перекладацьку діяльність. У 1973 – генеральний секретар спілки митців „Grazer

Autorenversammlung“. З кінця 1970-х до початку 1980-х – лектор у спілці „Forum Stadtpark“. У 1990 та у 1999 – письменник-викладач літератури в американських університетах (Сент-Луїс, Айова). У 1985 та 1986 – лекції з поезики в університетах Майнца і Граца. У 1991 – запрошений доцент у Дакарському університеті (Сенегал).

1980 – Раурська літературна премія і Премія Альфреда Дебліна, 1983 – Австрійська літературна премія Федерального міністерства освіти та мистецтва, 1985 – Літературна премія Штирії, 1992 – Премія «манускрипте».

Радіоп'єси К.Г.:

1969 – „Fürsorglich-vorzüglich“

1970 – „Säcke“

1982 – „Am Magnetberg“.

Література: 1. „Am Magnetberg“ von Klaus Hoffer. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.srf.ch/sendungen/hoerspiel/am-magnetberg-von-klaus-hoffer>. – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 2. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення до сторінки: 27.07.2016); 3. Kreuzer, Stefanie. Literarische Phantastik in der Postmoderne. Klaus Hoffers Methoden der Verwirrung. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007. – 612 S.; 4. Kunstradio. „Damals vor Graz. Das Röchen der Mona Lisa“. Österreichische Autoren am Anfang des Neuen Hörspiels. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.kunstradio.at/1989A/22\\_6\\_89.html](http://www.kunstradio.at/1989A/22_6_89.html). – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 5. Napetschnig, Madeleine. Klaus Hoffer. Dossier extra / [Hrsg. von Kurt Bartsch u.a.]. – Graz; Wien: Literaturverlag Droschl, 1998. – 197 S.

**Гохвельдер, Фріц** (Hochwälder, Fritz)  
(28.05.1911, Відень – 20.10.1986, Цюріх)

Драматург, автор радіоп'єс і телесценаріїв. Отримав середню спеціальну освіту. Автодидакт. У 1930-му – перші літературні твори. Батьків Ф.Г. депортували до Польщі, він сам у 1938 втік до Швейцарії. Після війни залишився у Цюріху.

Численні нагороди, між іншим: 1956 – Премія Грільпарцера, 1963 – Премія Антона Вільдганса, 1966 – Велика австрійська державна літературна премія.

Серед драм Ф.Г.:

1932 – „Jehr“

1934 – „Der liebe Augustin“

1934 – „Liebe in Florenz“ (також „Die unziemliche Neugier“)

1938 – „Der Prozess“

1940 – „Esther. Ein altes Märchen, neu in

dramatische Form gebracht“

1941-42 – „Das heilige Experiment“

1943 – „Casa Speranza“

1944 – „Hotel du Commerce“ (за Мопассаном)

1945 – „Der Flüchtling“ (за нарисом Г. Кайзера), нова редакція – у 1955 р.

1946 – „Die verschleierte Frau“

1946 – „Meier Helmbrecht“

1947-48 – „Der öffentliche Ankläger“

1948 – „Virginia“

1951 – „Der gestohlene Mond“

1953 – „Donadieu“

1954-55 – „Die Herberge“

1955 – „Der Unschuldige“

1959 – „Donnerstag“

1961 – „Holokaust“

1963 – „1003“

1964 – „Der Himbeerpflücker“

1968 – „Der Befehl“

1974-75 – „Lazaretti oder Der Säbeltiger“

1982 – „Die Prinzessin von Chimay“

Радіоп'єси Ф.Г.:

1932 – „Trommler“

1933 – „Weinsberger Ostern 1525“

1951 – „Vier Paragraphen“

1985 – „Der verschwundene Mond“.

Література: 1. Bortenschlager, Wilhelm. Der Dramatiker Fritz Hochwälder. – Innsbruck: Wagner, 1979. – 243 S.; 2. Chul-Hee, Han. Studien zu Leben und Werk von F. Hochwälder. – Dissertation. – Wien, 2001. – 190 S.; 3. Hochwälder, Fritz // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 630; 4. Hochwälder, Fritz // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 304; 5. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення до сторінки: 27.07.2016).

**Гад, Макс** (Gad, Max)

Справжнє ім'я: Гріль, Мат'єж (Grilj, Matjaž / Grilj, Mathias)

(1954, Камник)

Журналіст, письменник, куратор виставок, драматург і режисер.

Літературна премія Штирії, Премія «манускрипте», нагороди за журналістську діяльність.

Серед п'єс М.Г.:

1991 – „Wir spielen nur, es tut nicht weh“

1993 – „An die Wand schön“

1999 – „Trilemma“

2002 – „Die falsche Geschichte“

1987 – „Happy Baby“

2006 – „Menschensohn oder Affe Maria“.

Література: 1. dramagraz.archiv. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dramagraz.mur.at/dramagraz/index.php?menue=archiv&untermenue=dramagraz>. – (Дата звернення до сторінки: 12.03.2016); 2. Grilj, Mathias. Happy Baby. – Graz: Droschl, 1987. – 31 S.; 3. Harry... Heinrich... Henri... Heine / [Hrsg. von Dietmar Goltschnigg; Charlotte Grollegg-Edler; Peter Revers]. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008. – S. 537; 4. Mathias Grilj. Literaturhaus Graz. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.literaturhaus-graz.at/autor/mathias-grilj/>. – (Дата звернення до сторінки: 10.03.2016); 5. Theaterverband Tirol. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theaterverbandtirol.at/stuecke/3229>. – (Дата звернення до сторінки: 12.03.2016).

**Гангльбауер, Петра** (Ganglbauer, Petra)  
(16.04.1958, Грац)

Поетеса, прозаїк, драматург, авторка радіопроектів. Незакінчена вища освіта з германістики, мас-медіа, англістики та історії. У 1980-х рр. приймала участь у видавництві журналу „perspektive“, а також стала співзасновницею видавництва „gangan“. З 1999 – вільна письменниця у Відні. Віцепрезидент спілки „Grazer Autorenversammlung“. Робота П.Г. відзначена декількома нагородами (Літературна премія Штирії, Літературна премія м. Грац, Літературна премія м. Відень та ін.).

Серед радіоп'єс П.Г.:

1993 – „Faltungen, Schritte: Einschnitte“

1998-2002 – трилогія

„Dislocation-Diffusion-Direction“

1998 – „Dislocation“

2000 – „Diffusion“

2002 – „Direction“

2003 – „Deviation, stills“ (разом з Андреа Зодомка)

2004 – „Wenn die Stimme Zeit spricht“

2005 – „Unser Auge von Wechsel“

2007 – „Steine: Eine poetische Versuchsanordnung“

2010 – „Ökotonal“

2012 – „Mongolei: Geschüttelt, gerührt“

2014/2015 – „Was wir hören ist was wir vergessen“.

Література: 1. Ganglbauer, Petra. LiteraturPort. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.literaturport.de/Petra.Ganglbauer/>. – (Дата звернення до сторінки: 08.03.2016); 2. Petra

Ganglbauer. Autorin, Radiokünstlerin. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ganglbauer.mur.at/>. – (Дата звернення до сторінки: 08.03.2016); 3. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S.421-422.

**Гевей, Франц Ксавер Карл** (Gewey, Franz Xaver Karl)

14.04.1764, Відень – 18.10.1819, Відень

Драматург, актор. З родини адвоката, професора правознавства. У 1777 вступив до Левенбурзького конвікту у Йозефштадті (Відень). З 1781 (не підтверджено остаточно) вивчав правознавство у Віденському університеті. З 1789 працював службовцем у штабі корпусу. З 1791 – у секретаріаті президеуму у Клагенфурті. У 1794-95 супроводжував свого начальника до Нідерландів на посаді канцеляриста. 1795 – повернувся до Відня, працював у придворній канцелярії.

З 1781 очолював різні приватні театральні спілки, виступав як актор. Перший драматичний твір – „Der Freiheitsschwindel“ (1789).

Серед драматичних творів Ф.К.К.Г.:

1796 – „Die Modesitten“

1801 – „Der seltene Prozess“

1801 – „Das Hausgesinde“

1802 – „Der Neuigkeitskrämer oder der Telegraph“

1802 – „Ferdinando von Kastilien“

1803 – „Der Todtenansager seiner selbst“

1803 – „Die Hüttenkomödie am Graben“

1803 – „Der junge Herr Morowitz aus Leoben“

1803 – „Das zweite Gemälde der Modesitten“

1803 – „Das dritte Gemälde der Modesitten“

1804 – „Das Götter-Picknick“

1804 – „Talle aus von Wien“

1807 – „Er hält wahrhaftig Wort“

1807 – „Pigmalion, oder: die Musen bey der Prüfung“

1809 – „Der zweite Teil des seltenen Prozesses“

1809 – „Der höfliche Grobian“

1811 – „Der neue Diogenes“

1812 – „Die vergrabene Kiste“

1812 – „Saladin, Prinz von Persien“

1813 – „Die Schlacht bei Leipzig“ (кантата)

1813 – „Die Eselhaut oder Die blaue Insel“

1813 – „Der gebesserte Lorenz, oder: Diesmal fehlt immer der Herr“

1814 – „Der erborgte Autorruf“

1814 – „Die Ruinen bei Warschau“

1814 – „Cosmus von Medizis“

1814 – „Der Vetter von Mistelbach, oder: Er ist nicht so dumm als er aussieht“

1816 – „Lorenz als Räuberhauptmann“  
 1816 – „Lorenz auf der Redout“  
 1816 – „Der Abergläubische“  
 1817 – „Flattersinn und Schonung“  
 1817 – „Die Wuth auf das Ausländische“  
 1817 – „Der travestierte Faust“ (фрагмент)  
 1819 – „Der vazierende Lorenz“.

Література: Macha, Johann. Der Wiener Volksdichter Franz Xaver Karl Gewey. Persönlichkeit und Werk. – Dissertation. – Baden, 1939. – 199 S.

**Герстль, Ельфріде** (Gerstl, Elfriede)  
 (16.06.1932, Відень – 09.04.2009, Відень)

Письменниця. Дитинство у нацистському Відні. Змушена була переховуватись у наслідок свого єврейського походження. Після закінчення школи у 1951 році вивчала медицину і психологію. У 1960 кинула навчання. З 1964 жила у Берліні. З 1968 – знову у Відні. Перші публікації – у 1955.

Серед нагород Е.Г.:

1978 – Премія Теодора Кернера, 1985 – Почесна літературна премія Австрійського федерального міністерства розваг та мистецтв, 1991 – Віденська літературна премія та ін.

Драми Е.Г.:

1989 – „Textflächen“ (мінідрами)

Радіоп’єси Е.Г.:

1970 – „Berechtigte Fragen“

1970 – „Gudrun. Die Geschichte und ihr Unterricht“

1973 – „Sätze mit Haus und Haut“.

Література: 1. Elfriede Gerstl. Dossier 18 / [Hrsg. von Konstanze Fliedl; Christa Gürtler]. – Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. – 298 S.; 2. Elfriede Gerstl. „wer ist denn schon zu Hause bei sich“ / [Hrsg. von Christa Gürtler; Martin Wedl]. – Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2012. – 317 S.; 3. Pegoraro, Dagmar Winkler. Elfriede Gerstl: „Sprache(n).spiele. Spielräume“. Experimentelle Literatur in Österreich. – Dissertation. – Wien, 1999. – 136 S., mit Anhang; 4. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S. 423.

**Гланцніг, Хельга** (Glantschnig, Helga)  
 (1958, Клагенфурт)

Письменниця. Після завершення школи отримала кваліфікацію вчительки, вивчала педагогіку та філософію. Потім на протязі десяти років викладала німецьку для дітей іноземців у Відні.

У той же час працювала позаштатним викладачем Грацького університету. У 1991 опублікувала перші прозаїчні та ліричні твори у журналі „manuskripte“. З 1994 – вільна письменниця у Відні.

1998 – manuskripte-Preis та ін.

Серед радіоп’єс Х.Г.:

1995 – „Flügel am Fuß“

2000 – „Sonnenbad“.

Література: Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S. 424.

**Гляйх, Йозеф Алоїс** (Gleich, Josef Alois)  
 Псевдонім: Даллароса (Dallarosa)  
 (14.09.1772, Відень – 10.02.1841, Відень)

Романіст, драматург. З 1780 сорок років перебував на державній службі. 1813-1815 – художній керівник віденського «Театру у Йозефштадті». З 1831 видавав „Komische Briefe des Hans Jörgel von Gumpoldskirchen“. Дочка Й.А.Г. стала дружиною Фердинанда Раймунда (див: Раймунд, Фердинанд), одним з попередників якого у написанні так званих «народних п’єс» вважається Й.А.Г.

Серед драматичних творів Й.А.Г.:

1805 – „Der rote Turm in Wien“

1806 – „Die Musikanten auf dem Hohenmarkt“

1806 – „Adam Kratzerl“

1807 – „Der Lohn der Nachwelt“

1807 – „Die Bedienten in Wien“

1809 – „Die bezauberte Leyer“

1813 – „Fiesko, der Salamikrämer“

1813 – „Der Geist der Vernichtung und der Genius des Lebens“

1817 – „Die weißen Hüte“

1819 – „Der Berggeist“

1820 – „Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche“ („Ydor, der Wassergeist“)

1820 – „Dr. Kramperl“

1820 – „Die Brüder Liederlich“

1821 – „Der alte Geist in der modernen Welt“.

Література: Fürst, Rudolf. Raimunds Vorgänger. Bäuerle, Meisl, Gleich. Eine Auswahl, herausgegeben und eingeleitet von Rudolf Fürst. – Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1907. – 351 S.

**Гразіє, Марі Ойгеніє делле** (Grazie, Marie Eugenie delle)  
 14.08.1864, Бела-Црква – 19.02.1931, Відень

Драматург, поетеса, прозаїк. З родини директора шахти. Вивчала педагогіку у Відні. У віці вісімнадцяти років опублікувала першу ліричну збірку. Після закінчення навчання жила у Відні як вільна письменниця.

1901 – Премія Бауернфельда, 1906 – Премія «Фолькстеатру», 1916 – Премія Ебнер фон Ешенбах.

Серед драматичних творів М.О. д. Г.:

1885 – „Saul“

1896 – „Moralische Walpurgisnacht“

1897 – „Der Schatten“

1899 – „Schlagende Wetter“

1902 – „Ver Sacrum“

1903 – „Sphinx“

1903 – „Vineta“

1903 – „Donauwellen“ (разом із „Vineta“ і „Sphinx“ входить до збірки „Zu spät“)

1905 – „Narren der Liebe“

1907 – „Schwäne am Land“.

Література: 1. Delle Grazie, Marie Eugenie. Frauen in Bewegung. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio\\_dellegrazie.htm](http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_dellegrazie.htm) . – (Дата звернення до сторінки: 12.03.2016); 2. Delle Grazie, M.E. Zu spät. Vier Einakter. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1903. – 154 S.; Grazie, Marie Eugenie delle. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.deutschebiographie.de/sfz23555.html> . – (Дата звернення до сторінки: 12.03.2016); 3. Eigler, Friederike; Kord, Susanne [ed.]. The Feminist Encyclopedia of German Literature. – Westport, CT: Greenwood Press, 1997. – 676 p.; 4. Johns, Jorun B. Marie Eugenie delle Grazie // Women Writers of Great Britain and Europa: An Encyclopedia / [ed. By Wilson, Katharina M.; Schlueter, Paul; Schlueter, June]. – New York; London: Routledge, 1997. – 584 p.

**Грільпарцер, Франц Серафікус** (Grillparzer, Franz Seraphicus)  
 (15.01.1791, Відень – 21.01.1872, Відень)

Драматург, прозаїк, поет. З родини адвоката. У 1808-1811 вивчав філософію та право. З 1813 – державна служба у придворній бібліотеці, потім – у Головному управлінні митниці та у Фінансовому управлінні. 1818-1823 – драматург «Бургтеатру». З 1832 – директор придворного архіву. З 1841 жив у домі сестер Фрьоліх. Численні подорожі за кордон.

1817 – драматургічний дебют („Die Ahnfrau“).

Серед драматичних творів Ф.Г.:

1818 – „Sappho“

1821 – „Das goldene Vlies“ (трилогія: „Der Gastfreund“, „Die Argonauten“, „Medea“)

1823 – „König Ottokars Glück und Ende“  
 1828 – „Ein treuer Diener seines Herrn“  
 1829 – „Des Meeres und der Liebe Wellen“  
 1834 – „Der Traum ein Leben“ (за оповіданням Вольтера)  
 1838 – „Weh dem, der lügt“  
 1844 – „Libussa“  
 1825-1848 – „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“  
 1872 – „Die Jüdin von Toledo“.

Література: 1. Grillparzer, Franz // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 246-247; 2. Prutti, Brigitte. Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition. – Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 2013. – 477 S.

**Грюнбаум, Фріц** (Grünbaum, Fritz)  
 (07.04.1880, Брно – 04.10.1941, КТ Дахау)

Кабаретист, драматург, автор лібрето. З родини страхового агента. У 1899-1903 вивчав правознавство у Відні. У 1903 став президентом „Neue akademische Vereinigung“ у Брно. З 1906 – конферансьє у кабаре „Hölle“, з 1907 – у „Chat noir“ (Берлін), у 1910 повернувся до Відня і до кабаре „Hölle“, у 1923 став його директором. З 1914 виступав також у кабаре „Simplicissimus“. З 1915 – доброволець на італійському фронті. З 1921 працював разом з Карлом Фаркашом (подвійний конферанс) (див.: Фаркаш, Карл). З 1924 – у Берліні („Kabarett der Komiker“), разом з Юліусом Віснером став директором кабаре „Pavillon“, у 1926 (разом з К. Фаркашом) – „Stadttheater“, у 1927 (разом з Ю. Віснером) – „Boulevardtheater“. Писав для періодичних видань („Neue 8 Uhr Blatt“). Гастролі у Німеччині та Богемії, участь у фільмах. 1938 – невдала спроба втекти до Чехословаччини. Арешт, переправлення до КТ Дахау, потім до Бухенвальду. У 1940 – знову у Дахау.

Серед драматичних творів Ф.Г.:

???? – „Die Goldene Brücke“

1907 – „Brigantino“

1913 – „Die Teuerste Frau von Paris“ (разом з Гайнцем Райхертом)

1914 – „Die befohlene Linie ist erreicht“

1914 – „Fips“

1914 – „Sturmidyll“ („Das Wespennetz“)

1922 – „Der Keuschheitsapostel“

1930 – „Intermezzo im Zirkus“.

Література: 1. „Grüß mich Gott!“ Fritz Grünbaum 1880-1941. Eine Biographie. / [Hrsg. von Marie-Theres Arnbom und Christoph Wagner-Trenkwitz].

– Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2005. – 223 S.; 2. „Gute Unterhaltung!“ Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre / [Hrsg. von Brigitte Dalinger; Kurt Ifkovits; Andrea B. Braidt]. – Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 2008. – 128 S.; 3. Krivanec, Eva. Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg: Berlin, Lissabon, Paris und Wien. – Bielefeld: transcript Verlag, 2012. – 375 S.

**Давід, Якоб Юліус** (David, Jakob Julius)  
06.02.1859, Вайскірхен – 20.11.1906, Відень

Есеїст, прозаїк, поет, драматург, журналіст. З родини заможного селянина. Після смерті батька зазнав великих труднощів. У 1877-81 вивчав германістику та історію у Віденському університеті. Стати вчителем Я.Ю.Д. не вдалось частково у наслідок неможливості фінансувати подальше навчання, частково у наслідок інвалідності (пошкоджені слух і зір), яка спіткала його після захворювання на тифоїдну лихоманку. Як вільний письменник також зазнає невдачі. З 1894 – головний редактор „Neues Wiener Journal“. З 1902 працює для „Neue Wiener Illustrierte Zeitung“. Працював ще для тридцяти одного періодичного видання. Був театральним критиком.

1896 і 1905 – Премія Бауернфельда.  
Серед драматичних творів Я.Ю.Д.:  
1891 – „Hagars Sohn“  
1895 – „Ein Regentag“  
1896 – „Neigung“  
1902 – „Der getreue Eckardt“.

Література: 1. Kloos, Hans. Jakob Julius David als Novellist. – Dissertation. – Freiburg: Brux, 1930. – 152 S.; 2. Pouh, Lieselotte. Young Vienna and Psychoanalysis: Felix Doermann, Jakob Julius David, and Felix Salten. – New York [etc.]: Peter Lang, 2000. – 208 S.

**Дерман, Фелікс** (Dörmann, Felix)

Справжнє ім'я: Фелікс Бідерман (Felix Biedermann)  
(29.05.1870, Відень – 26.10.1928, Відень)

Поет, драматург, перекладач, автор лібрето, кінопродюсер. З 1889 вивчав у Віденському університеті англійську літературу, санскрит, дхармічні релігії і французьку мову. У 1890 – перша публікація. У 1891 почав працювати у редакції журналу „Moderne Dichtung“.

1902 – Премія Бауернфельда.  
Серед драматичних творів Ф.Д.:  
1893 – „Renata Malespina“

1896 – „Gelächter“  
1897 – „Ledige Leute“  
1900 – „Zimmerherren“  
1902 – „Der Herr von Abadessa“ (пізніше: „Medusa“)  
1911 – „Die hohe Schule“ („Dressur“)  
1911 – „Vaterglück“  
1921 – „Der Mann, der nicht „nein“ sagen kann“  
???? – „Club der Schotterkavaliere“  
???? – „Dolores d'Avila“ (пізніше: „Gloria“, а також: „Das Weib und der Panther“)  
???? – „Er? --- Ich? --- Er?“ („Der stumme Sieger“)  
???? – „Eugenie“ („Der Kaiser ist verliebt“) (комедія у трьох актах)  
???? – „Hagith“  
???? – „Inflation in Paris“  
???? – „Die neue Moral“ (експозиція)  
???? – „Der Narr der Fiametta“  
???? – „Die heilige Sache“.

Література: 1. Dörmann, Felix. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.zeno.org/Literatur/M/D%C3%B6rmann,+Felix/Biographie> . – (Дата звернення до сторінки: 12.03.2016); 2. Dörmann, Felix. Austria-Forum. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/D%C3%B6rmann,\\_Felix](http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/D%C3%B6rmann,_Felix) . – (Дата звернення до сторінки: 12.03.2016); 3. Pouh, Lieselotte. Young Vienna and Psychoanalysis: Felix Doermann, Jakob Julius David, and Felix Salten. – New York [etc.]: Peter Lang, 2000. – 208 S.; 4. Schneider, Helmut. Felix Dörmann. Eine Monographie. – Dissertation. – Wien, 1991. – 401 S.

**Ебнер фон Ешенбах, Марі** (Ebner von Eschenbach, Marie)  
(13.09.1830, замок Траубек-Цдішлавіц – 12.03.1916, Відень)

Поетеса, прозаїк, драматург. Дворянське походження. Драматичні твори, хоча і схвалені Ф. Грільпарцером (див.: Грільпарцер, Франц Серафікус), не принесли їй успіху у публіки, на відміну від прозаїчних („Arphogismen“, 1880). Почесний доктор віденського університету. Разом з Бертою фон Зуттнер приймала участь у діяльності «Союзу протидії антисемітизму».

Серед драматичних творів М.Е. фон Е.:  
1859-1865 – „Cinq-Mars/Richelieu“ (фрагмент)  
1860-ті рр. – „Das Geständnis“ (у першій редакції – „Die Versuchung“)  
1860 – „Maria Stuart in Schottland“  
1861 – „Die Schauspielerin“  
1862 – „Die Veilchen“  
1862-1871 – „Jacobäa/Jacobäa von Bayern“

(фрагмент)  
1863 – „Ein kleines Unrecht“  
1864 – „Mutter und Braut“ (перша редакція  
1863 – „Heimkehr“)  
1867 – „Marie Roland“  
1869 – „Doctor Ritter“  
1873, 1875 – „Das Waldfräulein“  
1874 – „Männertreue“  
1875 – „Die Selbstsüchtigen“  
1881 – „Es wandelt Niemand ungestraft unter Palmen“  
1882-1883 – „Bekanntniß“  
1888 – „Ohne Liebe“ (обробка однойменної новели 1888 року)  
1891 – „Ohne Liebe“  
1891 – „Bettelbriefe“  
1897 – „Am Ende“  
1903 – „Genesen“ (обробка однойменної новели 1888 року)  
1903 – „Zwei Frauen“ (обробка однойменної новели 1888 року)  
1903 – „Ein Sportsmann“ (обробка однойменної новели 1888 року)  
1903 – „Ihre Schwester“  
Втрачено: „Die Witwe“ (1873), „Untröstlich“ (1873), „Idee fixe“ (1874), „Mein Opfer“ (1874), „Die Pessimisten“ (1874, фрагмент).

Література: 1. Beutin, Heidi. Ebner-Eschenbach, Marie von // Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / [Hrsg. von Bernd Lutz; Benedikt Jeßing]. – Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. – S. 145-146; 2. Csenar, Eva. Das dramatische Werk der Marie von Ebner-Eschenbach. – Diplomarbeit. – Wien, 1992. – 125 S.; 3. Ebner-Eschenbach, Marie von. Kritische Texte und Deutungen. 7 Gesellschaftsdramen, Künstlerdramen, Lustspiele und Einakter / [Hrsg. von Marianne Henn; Karl Konrad Polheim]. – Tübingen: Niemeyer, 2010. – 973 S.

**Слінек, Ельфріде** (Jelinek, Elfriede)  
(народ. 20.10.1946, Мюрцшугля)

Драматург, прозаїк, поетеса, авторка радіоп'єс, перекладач. Відвідувала монастирську школу. Вивчала історію мистецтв, театрознавство та музику у Відні. Дебютувала як поетеса та авторка експериментальної прози. 1977 – перший драматичний твір „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft“.

1998 – Премія Бюхнера, 2004 – Нобелівська премія з літератури.  
Серед сценічних творів Е.С.:  
1982 – „Clara S.“

1986 – „Begierde & Fahrerlaubnis“  
1986 – „Wolke. Heim“  
1987 – „Krankheit oder Moderne Frauen“  
1987 – „Burgtheater“  
1992 – „Totenauberg“  
1994 – „Raststätte oder sie machens alle“  
1996 – „Stecken, Stab und Strangl“  
1998 – „Ein Sportstück“  
Радіоп'єси:  
1971 – „Wien West“  
1972 – „Wenn die Sonne sinkt, ist für manche auch noch Büroschluss“  
1973 – „Untergang eines Tauchers“  
1974 – „Für den Funk dramatisierte Ballade von 3 wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum“  
1974 – „Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern“  
1976 – „Die Bienenkönige“  
1977 – „Die Jubilarin“  
1977 – „Porträt einer verfilmten Landschaft“  
1982 – „Frauenliebe – Männerleben“ (також як сценічний твір – „Clara S.“)  
1986 – „Erziehung eines Vampirs“  
1987 – „Präsident Abendwind“  
1990 – „Die Ausgesperrten“  
1997 – „Todesraten“  
1998 – „er nicht als er“  
2003 – „Jackie“  
2005 – „Bambiland“  
2005 – „Erlkönigin“  
2006 – „Sportchor“  
2012 – „Kein Licht.“  
2012 – „Art's Birthday 2012“  
2013 – „Die Straße. Die Stadt. Der Überfall“  
2013 – „Dialoge zur Anthropologie“  
2015 – „Das schweigende Mädchen“  
2015 – „Beweisstücke für das Bombardement“.

Література: 1. Caduff, Corina. Ich gedeihe inmitten von Seuchen: Elfriede Jelinek – Theatertexte. – Bern; Wien [u.a.]: Lang, 1991. – 287 S.; 2. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> . – (Дата звернення до сторінки: 27.07.2016); 3. Jelinek, Elfriede // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 340-341; 4. Pflüger, Maja Sibylle. Vom Dialog zur Dialogizität: die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. – Dissertation. – Tübingen [u.a.]: Francke, 1996. – 326 S.

**Зайдль, Йоганн Габріель** (Seidl, Johann Gabriel)  
Псевдонім: Еміль Леді (Emil Ledie)

(21.06.1804, Відень – 18.07.1875, Відень)

Вчений, поет, драматург. З родини придворного та судового адвоката. У дев'ять років вступив до Академічної гімназії Відня. У сімнадцять років – перша публікація (поезії). У 1823 почав вивчати право, але після смерті батька був змушений кинути навчання. Потім вивчав педагогічні та філософські науки. У 1828-51 видавав кишенькові книжки „Auroga“. З 1829 на протязі одинадцяти років був професором гімназії у Цельє. Збирав фольклор, займався нумізматикую та археологією. З 1840 – кустод Імператорського і королівського нумізматичного та античного зібрання. У 1840-48 – цензор. У 1848-49 знову викладав у гімназії (Відень), а з 1850 і до самої смерті видавав перший гімназійний журнал (разом з проф. Германом Боніцом, Йозефом Моцартом і Адальбертом Штіфтером). З 1851 – член Імператорської академії наук. 1856 – придворний скарбничий. 1867 – регірунгсрат.

1854 – Рицарський хрест Ордену Франца Йосифа (за написання тексту нового гімну Австрійської імперії); 1855 – золота медаль за досягнення у сфері мистецтва та науки та ін.

Серед драматичних творів Й.Г.З:

1824 – „Der kurze Mantel“

1831 – „Das erste Veilchen“

1840 – „Jeanette und Hannchen“

1844 – „Das verlorene Kind“

1844 – „s'letzti Fensterln“

1847 – „Die Unzertrennlichen“

1846 (?) – „Drei Jahrl'n nach'm letztn Fensterln“.

Література: 1. Fuchs, Karl. Johann Gabriel Seidl. – Wien: Fromme, 1904. – 153 S.; 2. Knauder, Sigrid. Johann Gabriel Seidl. Sein Leben und sein wissenschaftliches Werk. – Dissertation. – Wien, 1969. – 129 S.; 3. Seidl, Johann Gabriel. Johann Gabriel Seidl. – Cassel: Balde, 1853. – 93 S.; 4. Österreichischer Kalender zur Verbreitung allgemeinnütziger Kenntnisse. Für das Jahr 1946 / [Hrsg. von Moritz von Stubenrauch; Eduard Tomaschek]. – Jahrgang 3. – Wien: Gollinger, 1846. – S. 235.

**Зойка, Отто** (Soyka, Otto)

09.05.1881, Відень – 02.12.1955, Відень

Письменник, критик, есеїст. З родини придворного і судового адвоката. У 1896 – перша публікація. З 1899 вивчав машинобудування у Віденському технічному університеті. З 1905 – публікації у журналі „Der Fackel“. З 1906 писав критичні статті для віденських та берлінських періодичних видань. 1927-35 – працював літературним критиком

у „Neue Freie Presse“. Підтримував молодих талановитих авторів. Був членом спілок „Deutscher Schriftsteller-Bund“, „Verband Deutscher Erzähler“, „PEN-Club Österreichs“. У 1939 емігрував (скоріше за все, через Італію до Франції). Залишився у Франції до 1949 року, потім повернувся до Відня. До кінця життя О.З. у скрутному матеріальному становищі і творчій кризі.

Серед драматичних творів О.З.:

1911 – „Revanche“

1912 – „Geldzauber“

1928 – „Der Tribun“.

Література: Garstenauer, Werner. „Der andere, das war ich“. Magnetiseur- und innovative Heldenfiguren in Otto Soykas Romanen Das Glück der Edith Hilge und Der Mann in der Kulisse nebst Rezeptionsübersicht und tabellarischer Biographie des Autors. – Diplomarbeit. – Wien, 2001. – 145 S., mit Anhang.

**Зойфер, Юра** (Soyfer, Jura)

(08.12.1912, Харків – 16.02.1939, КТ

Бухенвальд)

Драматург, прозаїк, поет, актор. З родини промисловця. 1920 – родина емігрувала у Відень. У школі Ю.З. вступив до соціалістичної спілки учнів середніх шкіл. З 1930 писав поезії, критичні статті, репортажі. Працював для „Arbeiter-Zeitung“, а також для політичного кабаре австрійської соціал-демократії. З 1931 вивчав германістику та історію у Відні. 1934 – вступ до забороненої комуністичної партії. 1938 – арешт при спробі втекти до Швейцарії, депортація до Дахау, потім – до Бухенвальду.

Серед драматичних творів Ю.З.:

1935 – „Wir klagen an“

1936 – „Weltuntergang“

1936 – „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“

1937 – „Vineta. Die versunkene Stadt“

1937 – „Astoria“

1937 – „Broadwaymelodie 1492“ (за мотивами твору Газенклевера та Тухольського „Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas“).

Література: 1. Arlt, Herbert. Jura Soyfer und die alte Welt. – Wien: Institut zur Erforschung und Förderung Österreichischer und Internationaler Literaturprozesse, 2009. – 378 S.; 2. Jura Soyfer – ein Lesebuch / [Hrsg. von Erna Wipplinger; Margit Niederhuber; Christoph Kepplinger]. – Wien: Mandelbaum, 2015. – 224 S.; 3. Soyfer, Jura // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag,

1999. – S. 663-664.

**Йонке, Герт Фрідріх** (Jonke, Gert Friedrich)

(08.02.1946, Клагенфурт – 04.01.2009, Відень)

Прозаїк, драматург. Після численних спроб отримати вищу освіту жив як вільний письменник у Відні. 1969 – публікація першого твору (роман „Geometrischer Heimatroman“).

1997 – Премія Еріха Фріда та ін.

Серед сценічних творів Г.Ф.Й.:

1971 – „Die Hinterhältigkeit der Windmaschinen oder Ein Schluck Gras löscht jeden Durst im Inland und im Ausland auch“

1988 – „Gegenwart der Erinnerung“ (за мотивами власного оповідання „Die Schule der Geläufigkeit“, 1977)

1990 – „Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist“

1998 – „Es singen die Steine“

1999 – „Insektarium“

2002 – „Die Vögel“ (за Аристофаном)

2003 – „Chorphantasia. Konzert für Dirigent auf der Suche nach dem Orchester“

2003 – „Redner rund um die Uhr. Eine Sprechsonate“

2005 – „Seltsame Sache“

2005 – „Die versunkene Kathedrale“

2008 – „Freier Fall“

Радіоп'єси:

1965 – „Damals vor Graz“

1971 – „Es gibt Erzählungen, Erzählungen und Erzählungen“

1971 – „Die Schreibmaschinen“

1975 – „Wiederholung eines Festes“

1976 – „Klavierstück“

1979 – „Hörfunkenflug“

1986 – „Im Schatten der Wetterfahne“

1993 – „Opus 111“ (за мотивами власного оповідання „Die Schule der Geläufigkeit“, 1977).

Література: 1. Gert Jonke / [Hrsg. von Daniela Bartens; Paul Pechmann]. – Graz; Wien: Droschl, 1996. – 398 S.; 2. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення до сторінки: 28.07.2016); 3. Jonke, Gert. Alle Stücke / [Hrsg. von Joachim Lux]. – Salzburg; Wien: Jung und Jung, 2008. – 750 S.; 4. Jonke, Gert Friedrich // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 706.

**Кайзер, Фрідріх** (Kaiser, Friedrich)

(03.04.1814, Біберах-на-Рісі – 06.11.1874, Відень)

Драматург, актор. З родини офіцера. Вивчав філософські науки у Відні. У двадцять років став практикантом імператорської і королівської військової ради, де безоплатно працював п'ять років. З 1840 до 1874 поперемінно, а іноді й одночасно був драматургом «Театру-ан-дер-Він», театру «Леопольдштатт», «Карлтеатр», «Театру-ам-Франц-Йозефс-Кай», «Театру-ин-дер-Йозефштатт». Хоча за відсутністю документальних свідочств невідомо, чи дійсно Ф.К. працював для театрів у рамках довгострокового контракту. З 1862 до 1871 – вільний драматург. У 1840/41 заснував спілку митців „Concordia“.

Серед драматичних творів Ф.К.:

1835 – „Hans Hasenkopf als Liebhaber, Farbenreifer und Maler“

1836 – „Wolf und Braut, oder: Der Ritt über den Kahlenberg“

1837 – „Sisyphus auf der Oberwelt“

1838 – „Die Theater-Welt, oder: Dichter-Schicksale“

1839 – „Liebe und Ehe, oder: Traum und Wirklichkeit“

1839 – „Gutsherr und Messerschmied, oder: Hilf was helfen kann“

1839 – „Der erste Mai, oder: Die Magische Kunsthütte im Prater“

1839 – „Die gespenstige Mühle, oder: Der Student als Neusonntagskind“

1839 – „Haarlocken statt Dukaten, oder: Leichter Sinn, nicht Leichtsin“

1840 – „Der Schuß vor dem Duelle, oder: Staberls List und Lügen“

1840 – „Dienstbothenwirtschaft, oder: Schatulle und Uhr“

1840 – „Das Preis-Stück“

1840 – „Wer wird Amtmann?, oder: Des Vaters Grab“

1840 – „Wunsch und Erfüllung, oder: Die Zebrahaut“

1841 – „Kaufmann und Maler, oder: Commis und Farbenreifer“

1841 – „Das lose Maul, oder: Bissig und doch gut“

1841 – „Der todte Bär“

1841 – „Vater, Bruder und Bräutigam in einer Person“

1841 – „Der Zigeuner“

1841 – „Geld!“

1842 – „Die reiche Bäckerfamilie, oder: Liebesbrief und Wechselbrief“

1842 – „Hüthet euer Haus!, oder: Der Verleumder und der Plauderer“

1842 – „Der alte Musiker“

1842 – „Das Armband“

1842 – „Bürger und Soldat“

1842 – Die Wünschelrute“

1842 – „Der Marionettenkasten“  
 1843 – „Der Schneider als Naturdichter, oder: Der Herr Vetter aus Steiermark“  
 1843 – „Müller und Schiffmeister“  
 1843 – „Des Schauspielers letzte Rolle“  
 1843 – „Der Rastelbinder, oder: Zehntausend Gulden“  
 1843 – „Der Korporal und seine Landsmännin“  
 1843 – „Lucilla“  
 1843 – „Ein Abend, eine Nacht und ein Morgen in Paris“  
 1844 – „Die Spielkameraden“  
 1844 – Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Ober-Österreich“  
 1844 – Der Krämer und sein Commis“  
 1844 – „Lord und Wirth“  
 1844 – „Sie will zum Theater gehen“  
 1845 – „Doctor und Friseur, oder: Die Sucht nach Abent(h)euern“  
 1845 – „Die Tänzerin und der Enthusiast“  
 1845 – „Die Pariserin“  
 1845 – „Der preußische Landwehrmann und die französische Bäuerin“  
 1845 – „Die Industrie-Ausstellung“  
 1845 – „Sie ist verheiratet“  
 1846 – „Der Sohn der Haide“  
 1847 – „Die Caricaturen“  
 1847 – „Zwei Pistolen (, oder: Erschossen und lebendig)“  
 1847 – „Die Schule des Armen, oder: Zwei Millionen“  
 1848 – „Männer-Schönheit“  
 1848 – „Städtische Krankheit und ländliche Kur“  
 1848 – „Ein Traum – kein Traum, oder: Der Schauspielerin letzte Rolle“  
 1848 – „Der Dorf-Musiker“  
 1848 – „Nacht und Licht“  
 1848 – „Zum ersten Mal im Theater“  
 1849 – „Ein Fürst“  
 1849 – „Mir fällt nichts ein“  
 1849 – „Das Kirchweihfest zu St. Anna im Böhmerwalde“  
 1849 – „Mönch und Soldat“  
 1849 – „Das deutsche Schwert in Italien“  
 1849 – „Eine Posse als Medizin“  
 1850 – „Ein neuer Monte-Christo“  
 1850 – „Junker und Knecht“  
 1850 – „Der Ritter vom Sattel und Stegreif“  
 1850 – „Das Geheimnis des Forsthauses“  
 1850 – „Wer zuletzt lacht, lacht am besten“  
 1851 – „Frauen-Stärke und Männer-Schwäche“  
 1851 – „Verrechnet!“  
 1851 – „Ein Schwiegervater der Schwiegersohn seines Schwiegersohnes“  
 1851 – „Naturmensch und Lebemann“  
 1851 – „Die Österreicher in Amerika“  
 1851 – „Die Österreicher in Amerika und ihre

Rückkehr in die Heimat“  
 1851 – „Künstler und Handwerker“  
 1852 – „Landmädchen, Frau und Bettlerin“  
 1852 – „Alm-Friedel“  
 1852 – „Ein Lump“  
 1852 – „Die drei Eichen“  
 1853 – „Eine Feindin und ein Freund“  
 1853 – „Der letzte Hanswurst“  
 1853 – „Vom Zwirn – von der Feder“  
 1853 – „Der Überspannte, oder: Nur Wahrheit“  
 1853 – „Im Dunkeln“  
 1854 – „Harfenist und Wäscherhädel“  
 1854 – „Kniffe und Pfiffe“  
 1854 – „Die Hand und das Messer“  
 1854 – Palais und Irrenhaus“  
 1854 – Nur romantisch“  
 1854 – „Des Krämers Töchterlein“  
 1854 – „Ein Silvesternacht-Spaß“  
 1855 – „Unrecht Gut!“  
 1855 – „Vom Stand und vom Standl“  
 1855 – „Zwei Testamente“  
 1856 – „Die Frau Wirthin“  
 1856 – „Ein Bauernkind“  
 1856 – „Stammbaum und Baumstamm“  
 1856 – „Der Herr Graf“  
 1857 – „Etwas Kleines“  
 1858 – „Der Abwesende“  
 1858 – „Die Braut aus Mexiko“  
 1858 – „Ein alter Handwerksbursche“  
 1858 – „Aus Scherz wird Ernst“  
 1858 – „Die Wirthstochter, oder: Entlassen mit Beibehaltung des Charakters“  
 1859 – „Eine Caprice der Pepita“  
 1859 – „Jagd-Abenteuer“  
 1859 – „Nur Courage!“  
 1859 – „Der Sohn des Fabrikanten“  
 1860 – „Eine neue Welt“  
 1860 – „Gute Nacht, Rosa!“  
 1860 – „Ein (moderner) Stegreif-Ritter“  
 1860 – „Mein ist die Welt“  
 1861 – „Zwischen zwei Stühlen“  
 1861 – „Der Herr Bürgermeister und seine Familie“  
 1861 – „Der alte Bader und die jungen Doktoren“  
 1862 – „Nichts!“  
 1862 – „Keine Kunst!“  
 1862 – „Zwei harte Köpfe“  
 1862 – „Der Billeteur und sein Kind“  
 1863 – „Der Bltzableiter in der Sylvesternacht“  
 1863 – „Künstler oder Millionär?“  
 1863 – „Mit dem Feuer spielen“  
 1863 – „Ein grober Freund“  
 1863 – „Gouvernante und Hauslehrer“  
 1863 – „Stein und Stahl“  
 1863 – „Der geprüfte Wahlprüfer“  
 1864 – „Ein Haupttreffer“  
 1864 – „Lokalsängerin und Postillon“

1864 – „Eine moderne Lokalsängerin“  
 1864 – „Der Mensch denkt“  
 1864 – „Husaren-Werbung“  
 1864 – Der Soldat im Frieden“  
 1864 – „Ahnung und Gewissen“  
 1864 – „Tiefsinn und Leichtsin“  
 1864 – Auf dem Eis´ und beim Christbaum“  
 1865 – „Haus Rohrmann, oder: Cajus und Sempronius“  
 1865 – „Die Blumen-Nettel, oder: Der Herr Direktor“  
 1865 – „Das Ballettmädel“  
 1866 – „Leute von der Bank“  
 1866 – „Alte Schulden“  
 1866 – „Flüchtig in der Heimat(, oder: Das Kreuz in der Klamm)“  
 1866 – „Wer sind Sie?“  
 1866 – „Unsere guten Bauern“  
 1866 – „Ein Höllenskomödie“  
 1867 – „Der bairische Hiesel“  
 1867 – „Tischlein deck´ dich!“  
 1867 – „Neu-Jerusalem“  
 1868 – „Was ein Weib kann“  
 1868 – „Schlechte Mittel, gute Zwecke“  
 1868 – „Von der Scheidung zur Hochzeit“  
 1868 – „Von der Scheidung zur Hochzeit“  
 1869 – „Leben und Bühne“  
 1870 – „Minister und Zuckerbäcker“  
 1870 – „Hausherr und Herr im Haus“  
 1871 – „Unsere Tochter“  
 1871 – „Schlechtes Papier“  
 1872 – „Die Berghofwirthin“  
 1872 – „Ein verrufenes Haus“  
 1873 – „Pater Abraham a Sancta Clara“  
 1873 – „General Laudon“  
 1874 – „Sonnenfels“  
 1874 – „Die Brillantenkönigin“  
 1875 – „Goldene Träume“  
 1875 – „Ein Seelen-Telegraf“  
 1875 – „Meister Maso, oder: Zufall und Kunst“.

Література: 1. Benay, Jeanne. Friedrich Kaiser: Gesamtprimärbibliographie seiner dramatischen Produktion zwischen 1835-1874 (Nachlass 1875). – Berne [u.a.]: Peter Lang, 1990. – 391 S.; 2. Pöll, Walter. Der Wiener Theaterdichter Friedrich Kaiser. – Dissertation. – Wien, 1947. – 540 S.

**Кальтенбруннер, Карл Адам** (Kaltenbrunner, Carl Adam)  
 (30.12.1804, Енс – 05.01.1867, Відень)

Поет, прозаїк, драматург. З родини власника готелю. Освіта у школах Енса, Адмонта, Лінца. З 1823 – службовець рахівництва Лінца. З 1826 почав публікацію своїх творів. Окрім того,

у періодичному виданні „Bürgerblatt“, впровадив у Лінці театральну критику. З 1842 – на посаді службовця у Відні (Придворна і державна друкарня). З 1859 – віце-директор цього закладу. У 1843-1845 видавав альманах (спочатку під назвою „Album aus Oberösterreich“, в останні два роки – „Oberösterreichisches Jahrbuch für Literatur und Landeskunde“). Основу творчості К.А.К. склали вірші на діалекті.

Серед драматичних творів К.А.К.:  
 1825 – „Edelsinn und Rache“  
 1825 – „Die beyden Freier“ (також „Wir bleiben die Alten“)  
 ??? – „Manuela“  
 ??? – „Der Wolf“  
 1827 – „Weibliche Abenteuer“  
 1828 – „Der Rocktausch“  
 1836 – „Constantin XI, der letzte griechische Kaiser“  
 1844 – „Kaiser Heinrich IV“ (oder „Vater und Sohn“)  
 1845 – „Ulrike“  
 1862 – „Die drei Tannen“.

Література: Dunzinger, Hildegard. Karl Adam Kaltenbrunner. – Dissertation. – Wien, 1949. – 145 S.

**Канетті, Еліас** (Canetti, Elias)  
 25.07.1905, Русе – 14.08.1994, Цюрих

Письменник, філософ, перекладач. У 1911 родина Е.К. переїхала до Манчестеру, у 1913 – до Відня. З 1916 – у Швейцарії. З 1921 – у Франкфурті-на-Майні. У 1924-29 Е.К. вивчав хімію у Відні. У 1928 вперше перебував у Берліні. У 1931 з'являється перший роман Е.К. «Засліплення». У 1938 Е.К. емігрував через Париж до Лондону. У 1954 – подорож до Марокко у складі знімальної групи. З 1990 жив у Лондоні, а також у Швейцарії.

1966 – Літературна премія м. Відень, у тому ж році – Німецька премія критиків, 1968 – Велика австрійська державна премія, 1969 – Літературна премія Баварської академії витончених мистецтв, 1972 – Премія Георга Бюхнера, 1975 – Премія Франца Набля та Премія Неллі Закс, 1977 – Премія Готфрида Келлера, 1981 – Нобелівська премія з літератури, 1983 – Великий хрест Ордену за заслуги перед Федеративною Республікою Німеччина та ін.

Серед драматичних творів Е.К.:  
 1932 – „Hochzeit“  
 1933-34 – „Komödie der Eitelkeit“  
 1952/53 – „Die Befristeten“.

Література: Petersen, Carol. Elias Canetti. –

(Köpfe des 20. Jahrhunderts; Bd. 114). – Berlin: Colloquium-Verlag, 1990. – 93 S.

**Кастеллі, Ігнац Вінценц Франц** (Castelli, Ignaz Vinzenz Franz)  
(06.03.1781, Відень – 05.02.1862, Відень)

Драматург, поет, прозаїк. З родини службовця. Вивчав право у Віденському університеті. З 1801 – практикант у земському рахівництві. Публікував невеличкі твори у періодичних виданнях („Wiener-Moden-Zeitung“, „Der Humorist“, „Wiener Theaterzeitung“). Редагував і видавав періодичні видання „Thalia“, „Der Sammler“, „Allgemeiner musikalischer Anzeiger“, „Conversationsblatt“, а також різні альманахи. 1811/14 – драматург «Бургтеатру» (у той час „k.k. Hoftheater“). З 1815 – службовець. Численні подорожі Австрією і за кордон.

Більшість драм І.Ф. Кастеллі – переклади або обробки французьких п'єс.

Серед драматичних творів І.Ф.К.:

- 1808 – „Alle fürchten sich“
- 1811 – „Fiorentino“
- 1816 – „Die Elster und Die Magd von Palaiseau“
- 1821 – „Die Waise aus Genf“
- 1823 – „Die Verschwornen“
- 1827 – „Ein Tag Karls des Fünften“
- 1831 – „Der Quäker und die Tänzerin“
- 1838 – „Der Student und die Dame“.

Література: Wiesinger, Eva. Die Werkmanuskripte im literarischen Nachlaß von Ignaz Franz Castelli in der Österreichischen Nationalbibliothek. – Hausarbeit. – Wien, 1989. – 108 S.

**Кіліч, Ільзе** (Kilic, Ilse)  
(28.05.1958, Відень)

Письменниця, автор фільмів, ілюстратор. Приблизно з 1986 І.К. разом з Ф. Відгальмом взяла на себе керування видавництвом „Das fröhliche Wohnzimmer“, в якому з'явилося 80 окремих публікацій, перш за все твори австрійської експериментальної літератури. З березня 2006, також разом з Ф. Відгальмом, почала керувати зібранням „Wohnzimmergalerie und Glücksschweinemuseum“.

Член правління спілки авторок у складі „Grazer Autorenversammlung“, а також член Професійного об'єднання авторок і групи жінок-діячів мистецтва „InTakt“.

Нагороди: 1986 – Літературна премія читацьких симпатій ім. Макса фон дер Грюна, 1994 – Літературна премія м. Відень, численні стипендії.

Серед радіоп'єс І.К.:

1997, 1999, 2001 – „Gru-U-U-selhörspiel“

2003 – „Das dumme Herz oder Ilse und Fritz auf der Suche nach dem Happy End“ (разом з Ф. Відгальмом).

Література: 1. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення до сторінки: 28.07.2016); 2. Ilse Kilic. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.spechtart.de/ilse\\_kilic.html](http://www.spechtart.de/ilse_kilic.html). – (Дата звернення до сторінки: 09.03.2016); 3. LiteraturPort. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.literaturport.de/Ilse.Kilic/>. – (Дата звернення до сторінки: 08.03.2016); 4. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S. 427.

**Кокоска, Оскар** (Kokoschka, Oskar)  
(01.03.1886, Пьохларн на Дунаї – 22.02.1980, Монтре)

Маляр і письменник. Син ювеліра. 1895-1904 – відвідував державну реальну школу. Співав у хорі віденської церкви піарів. 1904 – державна стипендія для навчання у школі прикладних мистецтв при Австрійському музеї мистецтва та промисловості. Численні виставки у Відні та за мажами Австрії. 1910 – переїзд до Берліну, співпраця у журналі митців „Der Sturm“. 1912 – асистент у школі прикладних мистецтв у Відні. У 1915 пішов добровольцем на фронт, тяжке поранення. З 1916 – у Дрездені. 1919-1923 – професура у Дрездені. Почесний член „Дрезденського сецесіону“. 1923-33 – численні подорожі. 1934-38 – жив у Празі. 1939-53 – в еміграції у Лондоні. 1953-80 – Вільнюв, Швейцарія, де у 1953-63 викладав під час «Літніх академій образотворчих мистецтв».

Серед драматичних творів О.К.:

- 1907 – „Mörder, Hoffnung der Frauen“
- 1907 – „Sphinx und Strohmännchen“ (у редакції 1917 під назвою „Hiob“)
- 1911 – „Schauspiel“ (у редакції 1917 – „Der brennende Dornbusch“)
- 1915 – „Orpheus und Eurydike“
- 1972 – „Comenius“.

Література: 1. Kokoschka, Oskar // Theaterlexikon / [Hrsg. von Henning Rischbieter]. – Zürich u.a.: Orell Füssli, 1983. – S. 749; 2. Kokoschka, Oskar // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 385; 3. Meyer, Dorle. Doppelbegabung im Expressionismus – zur Beziehung von Kunst und Literatur bei Oskar Kokoschka und Ludwig Meidner.

– Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2013. – 408 S.

**Корнтойер, Фрідріх Йозеф** (Korntheuer, Friedrich Joseph)  
(15.02.1779 (хрещення), Відень – 28.06.1829, Відень)

Актор, драматург. З родини торговця. У 1803 – акторський дебют. З 1804 до 1808, а також з 1811 до 1813 – у «Бургтеатрі». У 1813-14 був директором Королівсько-станового театру у Брно (театр знищений пожежею у 1870). З 1821 – актор театру «Леопольдштеттер». Грав також в інших містах Австрійської імперії та у Німеччині.

Серед драматичних творів Ф.Й.К. (від деяких збереглись лише назви):

- Між 1808 та 1811:
- „Leichtsinn und Liebe“
- „Bozena oder der Kampf mit dem Lindwurm“
- „Anna von Birkenhorst“
- „Vorher, damals und später“
- „Der ist der Rechte“
- 1814 (?) – „Fürstenglück“
- 1814 (?) – „Es ist Frieden“
- 1816 – „Das neue Jahr“
- 1822 – „Das Lustspiel im Zimmer“
- 1823 – „Alle sind verliebt“
- 1824 – „Wein und Wasser, oder Alte Feinde, neue Freunde“
- 1824 – „Der Bauchredner“
- 1824-25 – „Die Stimme der Natur oder der Bruder von Ungefähr“
- 1825 – „Alle sind verheiratet“
- 1825 – „Amosa oder bald Zauberer, bald Schuster“
- 1826 – „Amönine oder der dramatische Einblaser“
- 1827 – „Verschiedene Heiratsanträge oder Hausmeister, Hafner, Barbier, Sesselträger, Kegelbube und Liebhaber in einer Person“
- 1829 – „Die fröhliche Insel“
- 1829 – „Die Entführung auf Befehl“
- 1829 (?) – „Fortunatus Bock oder die Heirat als Strafe“.

Література: 1. Gladt, Karl. Friedrich Joseph Korntheuer. Sein Leben und Schaffen. – Dissertation. – Wien, 1934. – 172 S., mit Anhang; 2. Stadttheater Brünn. Divadelní místopis Moravy a Slezska. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mistopismoravy.cz/prehled-instituci.php?in%5Bid%5D=207>. – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016).

**Корнфельд, Пауль** (Kornfeld, Paul)  
(11.12.1889, Прага – приблизно 25.04.1942 –

КТ Лодзь)

Австрійський і німецький драматург, прозаїк, есеїст. У 1916 році, після завершення університету у Празі, переїхав до Франкфурту-на-Майні, де жив як вільний письменник. З 1925 – драматург «Німецького театру» (Берлін). 1927-28 – драматург Гессенського державного театру. Потім знову у «Німецькому театрі». 1938 – еміграція до Праги. 1941 – арешт і депортація до Польщі.

Серед драматичних творів П.К.:

- 1913 – „Die Verführung“
- 1920 – „Himmel und Hölle“
- 1920 – „Der ewige Traum“
- 1924 – „Palme oder Der Gekränkte“
- 1925 – „Sakuntala“
- 1926 – „Kilian oder Die gelbe Rose“
- 1930 – „Jud Süß“.

Література: 1. Haumann, Wilhelm. Paul Kornfeld: Leben – Werk – Wirkung. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996. – 754 S.; 2. Kornfeld, Paul // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 389.

**Крайдль, Маргрет** (Kreidl, Margret)  
(02.01.1964, Зальцбург)

Письменниця, драматург. Навчалась у Граці. З 1996 – вільна письменниця у Відні.

Серед нагород М.К.: 1994 – Премія Райнгарда Прісніца, 1996 – Літературна премія м. Грац, 2000 – Літературна премія м. Відень.

Серед сценічних творів М.К.:

- 1990 – „Asilomar oder Tarzan und die Supergene“
- 1992 – „Auf die Plätze“
- 1993 – „Halbe Halbe“
- 1994 – „Unter Wasser“
- 1996 – „Reiten“
- 1997 – „Dankbare Frauen“
- 1998 – „Auf der Couch“
- 1999 – „Mehlspeisenarie“
- 2000 – „Privatprogramm“
- 2001 – „Grinshorn und Wespenmaler“
- 2002 – „Heimatkunde“
- Радіоп'єси:
- 2004 – „Wir müssen reden“
- 2006 – „Von Herzen, mit Schmerzen“ (з 2007 також: „Von Herzen mit Schmerzen oder Besser der richtige Masseur als der falsche Mann“)
- 2007 – „Kinderspiel“
- 2009 – „Schneewittchen und die Stahlkocher“.

Література: 1. HörDat. – [Електронний ре-

сурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення до сторінки: 29.07.2016); 2. Margret Kreidl. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.literaturport.de/Margret.Kreidl/>. – (Дата звернення до сторінки: 09.03.2016); 3. Margret Kreidl. Rowohlt Theaterverlag. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Margret\\_Kreidl.71965.html](http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Margret_Kreidl.71965.html). – (Дата звернення до сторінки: 09.03.2016); 4. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S. 429.

#### **Краус, Карл** (Kraus, Karl)

(28.04.1874, Ічин – 12.06.1936, Відень)

Письменник, критик, декламатор. Син фабриканта. Вивчав право та філософію у Відні, кинув навчання. 1899 – заснував журнал „Die Fackel“, для якого з 1912 писав сам. Обробляв і скорочував класичні драми, виконуючи їх як п'єси одного актора у своєму «Театрі поезії».

Серед драматичних творів К.К.:

1919 – „Die letzten Tage der Menschheit“

1921 – „Literatur oder Man wird doch da sehn“

1923 – „Wolkenkuckucksheim“ (за Аристофаном)

1923 – „Traumstück“

1924 – „Traumtheater“

1925 – „Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit“ (за Нестроєм. – Див. Нестрой, Йоганн Непомук)

1927 – „Madame l'Archiduc“ (за оперетою Ж. Оффенбаха на лібрето А. Мельяка та Ф. Галеві)

1928 – „Die Unüberwindlichen“.

Література: 1. Kraus, Karl // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 395-396; 2. Rothe, Friedrich. Karl Kraus: die Biographie. – München [u.a.]: Piper, 2004. – 422 S.

#### **Лернет-Голенія, Олександр** (Lernet-Holenia, Alexander)

Ім'я при народженні: Лернет, Олександр Марія Норберт (Lernet, Alexander Maria Norbert) (21.10.1897, Відень – 03.06.1976, Відень)

Письменник. У дитинстві – численні переїзди. У 1915 вступив до Віденського університету вивчати право, але вже у вересні записався добровольцем на фронт. У 1919 повернувся з фронту,

оселився у Клагенфурті. У 1920 вирішив стати вільним письменником і перекладачем. 1921 – публікація першої збірки поезій („Pastorale“). Численні подорожі. У 1939-40 був на військовій службі. 1940 – головний драматург бюро армійських фільмів (Heeresfilmstelle). Після війни оселився у місті Санкт-Вольфганг. З 1952 – кожні пів року у Відні. 1954-57 – співредактор журналу „Forum“. У 1969 став президентом австрійського ПЕН-клубу. Покинув пост на знак протесту проти присудження Нобелівської премії 1972 р. Г. Беллю.

1926 – Премія ім. Клейста; 1957 – Великий хрест за заслуги Ордену за заслуги ФРН; 1961 – Велика австрійська державна премія; 1967 – Почесна золота медаль м. Відень та ін.

Серед сценічних творів О.Л.-Г.:

1925 – „Demetrius“

1926 – „Ollapotrida“

1926 – „Österreichische Komödie“

1927 – „Alkestis“ (сцена)

1927 – „Saul“ (сцена)

1927 – „Szene als Einleitung zu einer Totenfeier für Rainer Maria Rilke“

1027 – „Erotik“

1927 – „Flagranti“

1928 – „Quiproquo“ (також: „Gelegenheit macht Liebe“, разом із Штефаном Цвайгом. – Див.: Цвайг, Штефан)

1928 – „Die Frau in der Wolke“ (разом з Рудольфом Лотаром)

1928 – „Parforce“

1929 – „Die nächtliche Hochzeit, Haupt- und Staatsaktion“ (три акти)

1929 – „Tumult“ (також: „Mariage“, разом з Паулем Франком)

1930 – „Kavaliers“

1930 – „Attraktion“ (разом з П. Франком)

1931 – „Lauter Achter und Neuner“ (також: „Karpiolen“)

1932 – „Liebesnächte“

1932 – „Die Lützowschen Reiter“

1934 – Die Abenteuer der Kascha (за романом „Die Abenteuer eines jungen Herrn in Polen“)

1935 – „Der Triumph des Todes“ (сцена)

1936 – „Die Frau des Potiphar“

1939 – „Glastüren“

1939 – „Remasuri“

1946 – „Lepanto“ (сцена)

1950 – „Spanische Komödie“

1955 – „Das Finanzamt“ (за однойменним романом)

1956 – „Radetzky“

1957 – „Das Goldkabinett“ (за однойменним романом)

1958 – „Die Schwäger des Königs“

1965 – „Die Thronprätendenten“

1968 – „Die Hexe von Endor“

Радіоп'єси:

1952 – „Plutonium“

У різні роки сценічні твори і романи О.Л.-Г. були оброблені для радіотрансляцій.

Література: 1. Barrière, Hélène; Eicher, Thomas; Müller, Manfred [Hrsg.]. Personalbibliographie Alexander Lernet-Holenia. – Oberhausen: Athena, 2001. – 205 S.; 2. Hübel, Thomas; Müller, Manfred [Hrsg.]. Alexander Lernet-Holenia. Die Lust an der Ungleichzeitigkeit. – Wien: Paul Zsolnay, 1997. – 72 S.; 3. Hübel, Thomas; Müller, Manfred; Sommer, Gerald [Hrsg.]. „Bin ich denn wirklich, was ihr einst wart?“ Alexander Lernet-Holenia. Resignation und Rebellion. – Riverside, California: Ariadne Press, 2005. – 253 S.

#### **Майзль, Карл** (Meisl, Carl/Karl)

(30.06.1775, Любляна – 08.10.1853, Відень)

Драматург. Після воєнної служби (офіцер) виконував обов'язки бухгалтера і радника з фінансових питань при воєнних відомствах. Приблизно у 1812 – драматург театру «Леопольдштедтер». Біля 200 п'єс. Твори «на випадок».

Серед драматичних творів К.М.:

1813 – „Der österreichische Grenadier“

1815 – „Die alte Ordnung kehrt zurück“

1816 – „Die Entführung der Prinzessin Europa“

1817 – „Die Frau Ahndl“ („Frau Gertrud“)

1817 – „Die Heirat durch die Güterlotterie“

1818 – „Der lustige Fritz“

1818 – „Elisabeth, Landgräfin von Thüringen“

1818 – „Die travestierte Zauberflöte“

1818 – „Die Damenhüte im Theater“

1819 – „Der Kirchtag in Petersdorf“

1819 – „Die Aloe im botanischen Garten“

1819 – „Das Gespenst auf der Bastey“

1819 – „Die Arbeiten des Herkules“

1819 – „Die Buschmenschen in Krähwinkel“

1820 – „Maria Ezetsy“

1820 – „Altdeutsch und neumodisch“

1820 – „Orpheus und Eurydike“

1820 – „Ein Tag in Wien“

1820 – „Der Flügelmann“

1820 – „Amor und Psyche“ (пародія дитячого балету, виконаного 26.02.1817 у «Кертнертортеатер»)

1820 – „Die Schwabenwanderung“

1820 – „Odioso“

1820 – „Der Esel des Timon“

1820 – „Die Generalprobe auf dem Theater“

1820 – „Die Geschichte eines echten Schals“

1820 – „Die Dichter“

1821 – „Das Gespenst im Prater“

1822 – „Die Witwe aus Ungarn“

1822 – „1723, 1823, 1923“

1823 – „Er ist mein Mann“.

Література: Fürst, Rudolf. Raimunds Vorgänger. Bäuerle, Meisl, Gleich. Eine Auswahl, herausgegeben und eingeleitet von Rudolf Fürst. – Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1907. – 351 S.; Meisl Karl / Deutsche Biographie. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz60062.html>. – (Дата звернення до сторінки: 03.02.2016).

#### **Майрекер, Фрідеріке** (Mayröcker, Friederike) (20.12.1924, Відень)

Поетеса, прозаїк, драматург. З родини вчительки. У 1942 закінчила комерційну економічну школу. У 1945 склала державний іспит з англійської мови. З 1946 до 1969 викладала у різних школах Відня. У 1946 – перша публікація. У 1950-51 вивчала германістику та історію мистецтв. У 1973 брала участь у заснуванні спілки „Grazer Autorenversammlung“. З 1975 – штатна авторка видавництва „Suhrkamp“ і член Берлінської академії мистецтв. З 2010 – почесний член Віденської академії образотворчих мистецтв.

1982 – Велика австрійська державна премія, 2001 – Премія Бюхнера, 2011 – Літературна премія м. Бремен.

Серед сценічних творів Ф.М.:

1977 – „Fast ein Frühling des Markus M.“

1981 – „DIE VERSATZSTÜCKE oder: So hat dieser Tag doch noch einen Sinn gehabt“

1985 – „Experimente für Selbstmörder. Szenische Collage zu Texten von Friederike Mayröcker“

1988 – „Klangtheater“

Радіоп'єси:

1967 – „Fünf Mann Menschen“ (разом з Ернстом Яндлем. – Див.: Яндль, Ернст)

1967 – „Der Gigant“ (разом з Е. Яндлем)

1968 – „Mövenpink, oder 12 Häuser“

1969 – „Spaltungen“ (разом з Е. Яндлем)

1969 – „Gemeinsame Kindheit“ (разом з Е. Яндлем)

1969 – „Botschaften von Pitt“

1970 – „ANAMNESE, Erinnerung an eine Vorgeschichte“

1970 – „Arie auf tönernen Füßen“

1970 – „Die Hymnen“

1971 – „Tischordnung“

1971 – „für vier“

1971 – „LAND ART“

1971 – „SCHWARMGESANG“

1972 – „Message comes“

1973 – „Gefälle“

1974 – „ein schatten am weg zur erde“

1977 – „BOCCA DELLA VERITA“  
 1977 – „Der Tod und das Mädchen“  
 1978 – „Franz Schubert oder, Wetter-Zettelchen Wien“  
 1982 – „So ein Schatten ist der Mensch“  
 1986 – „Die Umarmung, nach Picasso“  
 1988 – „Variantenverzeichnis, oder: Abendempfindung an Laura“  
 1989 – „Repetitionen, nach Max Ernst“  
 1991 – „Nada. Nichts.“  
 1994 – „Lectio“  
 1994 – „Schubertnotizen oder Unbestechliche Muster der Extase“  
 1997 – „das zu Sehende, das zu Hörende“  
 1999 – „dein Wort ist meines fusztes leuchte oder Lied der Trennung“  
 2001 – „Das Couvert der Vögel“  
 2001 – „will nicht mehr weiden – Requiem für Ernst Jandl“  
 2003 – „Die KANTATE oder Gottes Augenstern bist du“  
 2005 – „Gertrude Stein hat die Luft gemalt“  
 2008 – „Gärten, Schnäbel, ein Mirakel, ein Monolog, ein Hörspiel“  
 2011 – „Oder 1 Schumannwahnsinn“ (також під робочою назвою: „Vom Umhalsen der Sperlingswand mitten im Epheu“)  
 2013 – „Landschaft mit Verstoßung“ (разом з Б. Гель. – Див.: Гель, Бодо).

Література: 1. Arteel, Inge. Friederike Mayröcker. – Hannover: Wehrhahn Verlag, 2012. – 125 S.; 2. Beyer, Marcel. Friederike Mayröcker. Eine Bibliographie. 1946-1990. – Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 1992. – 363 S.; 3. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення до сторінки: 29.07.2016).

**Майрінк, Густав** (Meyrink, Gustav)  
 Справжнє ім'я: Густав Майер (Gustav Meyer)  
 (19.01.1868, Відень – 04.12.1932, Штарнберг)

Письменник. Позашлюбний син аристократа і акторки. Виріс у Мюнхені, Гамбурзі та Празі. По завершенні освіти у 1888 працював банкіром у празькому банку „Meyer und Morgenstern“. Потім відкрив власний банк. У 1891 заснував у Празі теософську ложу „Zum blauen Stern“. У 1901 – публікація першого оповідання („Der heiße Soldat“). У 1902 був заарештований у наслідок звинувачень у веденні банківських справ за допомогою окултних практик. 1904 – переїхав до Відня. З 1907 – у Мюнхені. Численні подорожі. З 1911 перебував переважно у м. Штарнберг.

Серед драматичних творів Г.М.:

1909 – „Der Albino. Ein Nachtgesicht“ (обробка власного оповідання)  
 1912 – „Bubi“ (разом з Олександром Рода Рода. – Див.: Рода Рода, Олександр Фрідріх)  
 1912 – „Die Sklavin aus Rhodus“ (разом з О. Рода Рода)  
 1912 – „Der Sanitätsrat“ (разом з О. Рода Рода)  
 1914 – „Die Uhr“ (разом з О. Рода Рода)  
 1914 – „Der Maskenball der Prinzessin Daraschekoh. Phantasmagorie in zwei Bildern“.

Література: 1. Binder, Hartmut. Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie. – Prag: Vitalis, 2009. – 784 S.; 2. Harmsen, Theodor. Der magische Schriftsteller Gustav Meyrink: seine Freunde und sein Werk. – Amsterdam: In de Pelikaan, 2009. – 315 S.

**Маутнер, Фріц** (Mauthner, Fritz)  
 (22.11.1849, Горшице – 29.06.1923, Мерсбург)

Прозаїк, поет, критик, філософ, журналіст, перекладач, драматург (дві драми на початку творчості). З родини підприємця. У 1855 – переїзд до Праги. У 1869 закінчив початкову освіту. У 1869-71 вивчав право у Празькому університеті. Паралельно займався історією мистецтв, археологією, філософією, медициною и теологією. Почав працювати в адвокатській конторі. Через пів року (після смерті батька) залишив роботу у конторі і став театральним критиком (журнал „Tagesbote aus Böhmen“). У 1876 переїхав до Берліну. Писав критичні статті для „Berliner Tageblatt“, „Deutsches Montagblatt“, „Schorers Familienblatt“. Був співзасновником „Freie Bühne“. З 1890 керував щотижневиком „Deutschland“, з 1895 працював також для „Berliner Tageblatt“. У 1905 році переїхав до Фрайбурга, а через п'ять років надав перевагу сільському життю у м. Мерсбург. У 1919 – звання почесного громадянина міста.

Серед драматичних творів Ф.М.:  
 1874 – „Anna“  
 1876 – „Kein Gut, kein Mut“.

Література: 1. Kühn, Joachim. Gescheiterte Sprachkritik: Fritz Mauthners Leben und Werk. – Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1975. – 379 S.; 2. Mauthner, Fritz. Das Werk eines kritischen Denkers / [Hrsg. von Elisabeth Leinfellner; Hubert Schleichert]. – Wien [u.a.]: Böhlau Verlag, 1995. – 176 S.; 3. Schott, Rosa. Fritz Mauthner. Beitrag zur Geschichte des modernen Romans. – Dissertation. – Wien, 1933. – 255 S.

**Міттерер, Фелікс** (Mitterer, Felix)  
 (народ. 06.02.1948, Ахенкірх)

Драматург, прозаїк, автор радіоп'єс і телевізійних сценаріїв. Виріс у прийомній родині. Незакінчена вчительська освіта (педагогічна школа в Інсбруку). Десять років працював в управлінні митниці в Інсбруку. Починав як автор оповідань і радіоп'єс.

1977 – прем'єра першої п'єси („Kein Platz für Idioten“). Відтоді – вільний письменник і актор.

Серед сценічних творів Ф.М.:

1980 – „Veränderungen“  
 1982 – „Stigma“  
 1985 – „Die wilde Frau“  
 1985 – „Besuchszeit“ (4 одноактівки)  
 1986 – „Drachendurst“  
 1987 – „Verlorene Heimat“  
 1987 – „Heim“  
 1990 – „Munde“  
 1990 – „Ein Jedermann“  
 1992 – „Das Spiel im Berg“  
 1992 – „Das wunderbare Schicksal“  
 1993 – „Abraham“  
 1994 – „Das Fest der Krokodile“  
 1998 – „In der Löwengrube“  
 Радіоп'єси:  
 1976 – „Kein Platz für Idioten“  
 1978 – „Oktopus: Mord in Tirol“  
 1978 – „Der Sprachtest“  
 1979 – „Henne Hanna oder Alle Hühner sind frei“  
 1982 – „Halfklook“  
 1987 – „Kein schöner Land“  
 1989 – „Sibirien“ (сценічний монолог)  
 1989 – „Die Kinder des Teufels“  
 1998 – „Mein Ungeheuer“  
 2003 – „Die Beichte“.

Література: 1. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення: 29.07.2016); 2. Mitterer, Felix // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 483-484.

**Музіль, Роберт** (Robert Musil / Robert Edler von Musil)  
 (06.11.1880, Клагенфурт – 15.04.1942, Женева)

Прозаїк, драматург, есеїст. Син інженера, професора машинобудування. Перерване навчання у Технічній військовій академії Відня (1897-98). Потім вивчав машинобудування у Брно і Штутгарті, а також психологію, математику, філософію і фізику у Берліні. Декілька років на державній службі. Після успіху оповідання „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ (1903) – вільний письменник, те-

атральний критик та есеїст. Працював для видань „Neue Rundschau“, „Heimat“ (солдатська газета, 1918), „Prager Presse“. У 1933 емігрував з Берліну до Відня. У 1938 – до Швейцарії.

1923 – Премія Клейста, 1924 – Художня премія м. Відень, 1929 – Премія Гауптмана.

Два драматичних твори:

1908-21 – „Die Schwärmer“  
 1923 – „Vincenz und die Freundin bedeutender Männer“  
 1996 – Ганс Нойенфельз створив сценічну версію одного епізоду з роману Р.М. „Mann ohne Eigenschaften“ (1930-42) під назвою „Der Clarisse-komplex“.

Література: Musil, Robert (Edler von) // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 502; Pfohlmann, Oliver. Robert Musil. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2012. – 157 S.

**Нестрой, Йоганн Непомук** (Nestroy, Johann Nepomuk)  
 (07.12.1801, Відень – 25.05.1862, Грац)

Драматург, актор, режисер, інтендант. Син придворного і судового адвоката. Незавершена освіта з права та філософії. 1822 – 1854 – кар'єра оперного співака та актора. У 1854-60 керував «Карл-театром» у Відні. Успіх драматурга після „Der böse Geist Lumpazivagabundus“ (1833). Автор 83 п'єс переважно гострого соціально-критичного характеру.

Серед драматичних творів Й.Н.Н.:

1835 – „Zu ebener Erde und im ersten Stock“  
 1840 – „Der Talisman“  
 1841 – „Das Mädgl aus der Vorstadt“  
 1842 – „Einen Jux will er sich machen“  
 1844 – „Der Zerrissene“  
 1846 – „Der Unbedeutende“  
 1848 – „Freiheit in Krähwinkel“  
 1849 – „Höllenangst“  
 1849 – „Judith und Holofernes“  
 1852 – „Tannhäuser“  
 1952 – „Kampf“  
 1857 – „Hauptling Abendwind“ (музика Ж. Оффенбаха).

Література: 1. Nestroy, Johann. Sämtliche Werke: historisch-kritische Ausgabe. Sämtliche Briefe / [Hrsg. von Walter Obermaier]. – Wien: Deuticke, 2005. – 416 S.; 2. Nestroy, Johann Nepomuk // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C.

Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 506-507; 3. Schübler, Walter. Nestroy. Eine Biographie in 30 Szenen. – Salzburg [u.a.]: Residenz-Verlag, 2001. – 318 S.; 4. Yates, William E. „Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy: Versuch einer Biographie. – Wien: Lehner, 2012. – 312 S.

**Ортнер, Герман Гайнц** (Ortner, Hermann Heinz)

(14.11.1895, Бад-Кройцен – 18.08.1956 Зальцбург)

Драматург, прозаїк, поет, режисер, сценарист. З родини комерсанта (у минулому актора). 1911-1914 – комерційна освіта. Уроки акторської майстерності. Вільний слухач університету (історія мистецтв, германістика). Семінар М. Рейнгардта з режисури. Акторська діяльність майже не переривалась службою в армії (1915). З 1921 – співробітник страхової служби у Відні. З 1926 – провідний драматург і замісник директора Neue Wiener Bühne. З 1928 – вільний драматург. Пізніше у сфері кіно. У 1943 навчався на кінорежисера в UFA. Останні роки – у Зальцбургу. Один з провідних драматургів Третього Рейху. Неоднозначна постать: визнаний автор католицької спрямованості, плекав зв'язки з лівими, приєднався до нацистів. 1928 – Премія Відня, 1936 – Австрійський хрест за заслуги в галузі мистецтва та науки I класу та ін.

Серед драм Г.Г.О:

1916 – „Das Vaterhaus“

1918 – „Das Märchen“

1921-23 – „Mütter-Trilogie (1921 – „Mater Dolorosa“, 1923 – „Sumpf“, 1923 – „Ende“ / в обробці також під назвою „Steile Berge“)

1921-1923 – „Zeit-Trilogie: Die Tragödie der Menschheit“ (1921 – „Christus Heimdal“, 1923 – „Kohle“, 1923 – „Menschen“)

1921 – „Auferstehung“ (в обробці 1931 – „Ein Volk steht auf“)

1928 – „Tobias Wunderlich“

1929 – „Sebastianlegende“

1930 – „Wer will unter die Soldaten“

1931 – „Literatur G. m. b. H.“

1932 – „Schuster Anton Hitt“

1932 – „Amerika sucht Helden“

1933 – „Stefan Fadinger“ (1942 umgearbeitet als „Der Bauernhauptmann“)

1934 – „Beethoven“

1936 – „Himmlische Hochzeit“

1939 – „Isabella von Spanien“

1940 – „Veit Stoß“

1941 – „Das Paradiesgärtlein“

1943 – „Himmeltau“

1946 – „Rinaldo Feuerzauber oder Der verfluchte Butterkrieg“.

Література: 1. Danielczyk, Julia. Ästhetik und Selbstinszenierung Hermann Heinz Ortner. Der erfolgreichste österreichische Dramatiker der dreißiger Jahre // Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre / [Hrsg. von Hilde Haider-Pregler]. – Wien: Picus Verlag, 1997. – S. 79-88; 2. Schiffkorn, Aldemar. Ein Leben für das Theater. Hermann Heinz Ortner // Oberösterreich. – Jg.32 (1982), H. 4. – S. 77-85; 3. Theater im „Dritten Reich“: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik / [Hrsg. von Thomas Eicher; Barbara Panse; Henning Rischbieter.]. – Seelze-Velber: Kallmeyer, 2000. – 782 S.

**Пальметсгофер, Евальд** (Palmetshofer, Ewald)

15.08.1978, Лінц

Драматург. Вивчав театрознавство і германістику, а потім теологію, філософію та психологію у Відні. З 2007 – драматург віденського театру «Шаушпільгаус». У 2011-2012 – запрошений драматург Національного театру у Мангаймі. У 2013/14 почав викладати у Віденському університеті прикладних мистецтв.

2005 – Ретцгоферівська літературна премія для молодих драматургів, 2008 – Драматургічна премія культурного гуртка німецької економіки.

Серед драматичних творів Е.П.:

2007 – „helden“

2007 – „sauschnidn. ein mütterspiel“

2007 – „hamlet ist tot keine schwerkraft“

2007 – „wohnen. unter glas“

2008 – „Das Ende kommt schon noch“

2009 – „faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete“

2009 – „Herzwurst. Immer alles eine tochter“

2009 – „Körpergewicht. 17%“

2009 – „Helden“

2010 – „tier. man wird doch bitte unterschicht“

2012 – „räuber. schuldengenital“.

Література: 1. Ewald Palmetshofer. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ewaldpalmetshofer.at/> . – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 2. Ewald Palmetshofer. Goethe-Institut. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/plm/deindex.htm#13873583> . – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 3. geboren am. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://geboren.am/15-august-1978> . – (Дата звернення: 29.07.2016); 4. Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke. – B.18 / [Hrsg. von Uwe B. Carstensen; Stefanie von

Lieven]. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. – S. 654; 5. Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke. – B.19 / [Hrsg. von Uwe B. Carstensen; Stefanie von Lieven]. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008. – S. 679.

**Перінет, Йоакім** (Perinet, Joachim)

(20.10.1763, Відень – 04.02.1816, Відень)

Драматург, поет, прозаїк. З родини заможного комерсанта. Про його освіту збереглися самі суперечливі відомості. Знав французьку і латину. З 1782, разом з Ф.К.К. Гевесом (див.: Гевей, Франц Ксавер Карл) та Й.М. Аленом, став директором театрального об'єднання „Zum weißen Fasan“. 1785 – акторський дебют у театрі «Леопольдштедтер». Грав також в інших віденських театрах. У 1790-98 – драматург театру «Леопольдштедтер». 1791-97 – працював разом з К.Ф. Гензлером (див.: Гензлер, Карл Фрідріх) та композитором В. Мюллером. З 1798 – драматург і актор у театрі «Ауфдер-Віден». Після 1803 до смерті у 1816 – знову у театрі «Леопольдштедтер».

Серед драматичних творів і обробок Й.П.:

1789 – „Der lizitierte Bräutigam oder die Großmama wider ihren Willen“

1791 – „Die Eifersucht nach dem Tode“

1790 – „Der Geisterseher“

1791 – „Der Fagottist oder die Zauberzither“

1791 – „Der Page“

1791 – „Kaspars Zögling oder der Sieg der Bescheidenheit auf der Insel des Vergnügens“

1793 – „Das Neusonntagskind“

1794 – „Die Schwestern von Prag“

1798 – „Liebe macht kurzen Prozeß oder: die Heirath auf gewiße Art“

1802 – „Theatralisches Gespräch zwischen Mozart und Schikaneder über den Verkauf des Theaters“

1803 – „Orions Rückkehr zur friedlichen Insel“

1803 – „Ariadne auf Naxos, travestiert“

1804 – „Der kleine Caesar oder: die Familie auf dem Gebirge“

1804 – „Evakathel und Schnudi“

1804 – „Baron Baarfuß oder der Wechselthaler“

1804 – „Der travestierte Telemach“

1806 – „Ein Fest der Liebe“

1806 – „Der Weyland Casperl aus der Leopoldstadt im Reiche der Todten“

1806 – „Die neue Alceste, eine Charikaturoper“

1806 – „Die neue Semiramis“

1807 – „Theatralischer Guckkasten mit Dekorationen vergangener, gegenwärtiger und künftiger Zeiten“

1807 – „Hamlet. Eine Karikatur in drey Aufzügen“

1808 – „Idas und Marpissa als travestierte

Dekorationsoper“

1810 – „Wer weiß, ob's wahr ist? Oder der Baron Krikkrak auf seinem Schloß“

1810 – „August und Gustavina oder der Kopf von Erz“

1812 – „Isaak“

1812 – „Aschenschlögl“

1813 – „Kora, die Sonnenjungfrau“

1815 – „Der schwatzhafte Kuß, oder: die Thermolampe“

1816 – „Dragon, der Hund des Aubri oder der Wienerwald“.

Література: Janetschek, Karl Ludwig. Joachim Perinet. Eine zusammenfassende Darstellung seiner Bedeutung auf Grund seiner Lebensgeschichte und seiner Werke. – Dissertation. – Wien, 1924. – 106 S.

**Піхлер, Адольф** (Pichler, Adolf)

(04.09.1819, Ерль – 15.10.1900, Інсбрук)

Природознавець, геолог, поет, прозаїк, драматург, журналіст. З родини дрібного службовця. З 1832 навчався у гімназії в Інсбруку. Отримував стипендії за заслуги у навчанні. З 1840 вивчав право в Інсбруку. У цей час – перші публікації (ліричні твори). У 1842-48 навчався на медичному факультеті у Відні. Брав участь у революційних подіях 1848-49, у т.ч. на боці уряду проти революційних рухів у південних регіонах Австрійської імперії. З листопада 1848 – позаштатний вчитель з природничої історії та сільського господарства в університеті Інсбрука. Розпочав співпрацю з віденськими та інсбрукськими періодичними виданнями. У 1850 блискуче склав іспит на право ведення викладацької діяльності. У 1851-67 – вчитель гімназії. 1867-90 – професор мінералогії та геології університеті Інсбрука.

Серед драматичних творів А.П.:

1843 – „Hauptstadt der Habsburger“

1843 – „Die Tarquiner“

1844 – „Rodrigo“.

Література: Wackernell, Joseph Eduard; Dörner, Anton. Adolf Pichler: Leben und Werke. – Freiburg: Herder & Co., 1925. – 357 S.

**Польгар, Альфред** (Polgar, Alfred)

Справжнє ім'я: Полак, Альфред (Polak, Alfred)

Псевдоніми: Альфред фон дер Вац (Alfred von der Waz); Л.А. Терне (L.A. Terne)

(17.10.1873, Відень – 24.04.1955, Цюрих)

Критик, есеїст, автор сценічних творів, прозаїк. З родини вчителя музики. У 1889 вступив до

комерційного училища. З 1895 був у штаті редакції „Wiener Allgemeine Zeitung“, з 1905 – також у „Schaubühne“. Працював і для інших газет і журналів. 1915-17 – армійська служба (Віденський воєнний архів). З 1925 – театральний критик у Берліні. Писав для „Weltbühne“ і „Tagebuch“. З 1929 – голова Союзу захисту німецьких письменників в Австрії. 1933 – повернення до Австрії. У 1935-40 працював для антифашистського тижневика „Die Nation“. З 1938 – у Парижі. 1940 – еміграція до США. 1945 – американське громадянство. У 1949-55 здійснив декілька візитів до Європи. 1951 – перший лауреат Премії Відня за публіцистичні твори.

Серед драматичних творів А.П.:

1908 – „Goethe im Examen“ (разом з Е. Фріделем. – Див.: Фрідель, Егон)

1910 – „Ein Soldatenleben im Frieden“ (разом з Е. Фріделем)

1912 – „Talmas Tod“ (разом з А. Фрідманом)

1929 – драматична версія повісті В. Катаєва «Розтратники» (разом з Ф.Т. Чокором. – Див.: Чокор, Франц Теодор).

Література: 1. Nentwich, Andreas. Alfred Polgar. – Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015. – 79 S.; 2. Polgar, Alfred. Das große Lesebuch. – Zürich: Kein & Aber, 2013. – 426 S.; 3. Polgar, Alfred // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 546.

**Раймунд, Фердинанд Якоб** (Raimund, Ferdinand Jakob)

Справжнє ім'я: Райман, Фердинанд Якоб (Raimann, Ferdinand Jacob)

(01.06.1790, Відень–05.09.1836, Поттенштайн)

Драматург, лірик, прозаїк, актор. Син токаря по дереву. Після смерті батьків кинув школу, вивчився на кондитера. 1808-1813 – актор мандрівних театрів. З 1814 – у віденському «Театрі у Йозефштадті». З 1817 – у театрі «Леопольдштеттер». З 1828 – його директор. Потім гастролював у Мюнхені, Гамбурзі, Берліні. З 1834 жив у своєму маєтку Гутештайн.

Письменницька діяльність з 1823. Ввів поняття «оригінальної чарівної п'єси» (Originalzauberspiel) (драма, в якій синтезовано алегоричні та реалістичні сюжетні лінії).

Серед драматичних творів Ф.Р.:

1823 – „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“

1824 – „Der Diamant des Geisterkönigs“

1826 – „Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der

Bauer als Millionär“

1827 – „Moisasurs Zauberfluch“

1828 – „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“

1828 – „Die gefesselte Phantasie“

1829 – „Die unheilbringende Zauberkrone“

1834 – „Der Verschwender“.

Література: 1. Hein, Jürgen; Meyer, Claudia. Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien: ein Führer durch seine Zauberspiele. – Wien: Lehner, 2004. – 95 S.; 2. Holtz, Günter. Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder: sein Leben, sein Werk. – Fankfurt am Main [u.a.]: Lang, 2002. – 280 S.; 3. Raimund, Ferdinand // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 557; 4. Roe, Ian F. Ferdinand Raimund. – Hannover: Wehrhahn, 2010. – 131 S.

**Райхарт, Елізабет** (Reichart, Elisabeth)

(19.11.1953, Штайрер)

Прозаїк, драматург. Вивчала історію та германістику. Тривалі перебування у США та Японії в якості письменниці, що викладає літературу. Численні нагороди: 1999 – Австрійська почесна літературна премія, 2000 – Премія Антона Вільдганса, 2009 – Премія Верхньої Австрії за досягнення у сфері культури та ін.

Серед сценічних творів Е.Р.:

1999 – „Inselfeier“

1999 – „Afrika. Eine Einbildung“

2000 – „Abseits“

2001 – „Aphrodites letztes Erscheinen“

Радіоп'єси:

1994 – „Sakkorausch“

2003 – „Frohe Weihnachten“.

Література: 1. Elisabeth Reichart. Im StifterHaus. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.stifter-haus.at/lib/publication\\_read.php?articleID=165](http://www.stifter-haus.at/lib/publication_read.php?articleID=165). – (Дата звернення до сторінки: 09.03.2016); 2. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення до сторінки: 29.07.2016); 3. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S. 436.

**Рільке, Райнер Марія** (Rilke, Rainer Maria)

Справжнє ім'я: Рене Карл Вільгельм Йоганн Йозеф Марія Рільке (René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke)

(04.12.1875, Прага – 29.12.1926, Валь-Монт)

Поет, прозаїк, драматург, перекладач. З родини службовця. Початкова освіта у школі піарів, потім – у воєнній школі. У 1891 – перші публікації. З цього ж року відвідував Торгову академію м. Лінц, але кинув навчання. З 1895 вивчав літературу, історію, мистецтво та філософію у Празі. З другого семестру – право. У 1897 переїхав до Берліну. Численні подорожі Німеччиною і за кордон (Італія, Росія, Швеція, Туніс, Алжир та ін.), у т.ч. з лекціями і доповідями. З 1901 працював для газет і редакцій. З 1902 – критик у „Bremer Tageblatt“. У 1915 Р.М.Р. призвали до армії (воєнний архів у Відні).

Серед драматичних творів Р.М.Р.:

1894 – „Murillo“

1894-95 – „Die Hochzeitsmenuett“

1895 – „Das Thurmzimmer“

1895 – „Im Frühfrost“

1896 – „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“

1896 – „Vigilien“

1896-97 – „Mütterchen“

1897 – „Höhenluft“

1897 – „Ohne Gegenwart“

1898 – „Vorfrühling“

1898 – „In herbstlichen Alleen“

1898 – „Spiel“

1900 – „Die weiße Fürstin. Eine Szene am Meer“

1899 – „Fragment“ („Brautpaar'-Stoff“)

(фрагмент)

1900 – „Das tägliche Leben“

1900 – „Winter-Seele“

1901 – „Waisenkinder“

1902 – „Zur Einweihung der Kunsthalle“

1911 – „Figurines pour un ballet“.

Література: 1. Löwenstein, Sascha. Rilkes Dramenpoetik. – Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2011. – 70 S.; 2. Rilke: Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern / [Hrsg. von Horst Nalewski]. – Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1992. – 256 S.; 3. Rilke, Rainer Maria. Werke. Kommentierte Ausgabe in 4 Bänden. – Bd.3: Prosa und Dramen / [Hrsg. von August Strahl]. – Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1996. – 1087 S.

**Рода Рода, Олександр Фрідріх** (Roda Roda, Alexander Friedrich)

Справжнє ім'я: Шандор Фрідріх Розенфельд (Sándor Friedrich Rosenfeld)

13.04.1872, Дрновіце – 20.08.1945, Нью-Йорк

Прозаїк, кабареист, драматург, журналіст, автор лібрето, діяч кіно. З родини орендатора земельних ділянок (колишнього воєнного). У 1890

році Р.Р. почав вивчати правознавство у Відні. У 1893 вступив до австрійської армії, був вчителем верхової їзди. У 1899 – перші публікації. Після звільнення виступав у кабаре „Nachlicht“, „Fledermaus“. У 1904 переїхав до Берліну, у 1906 – до Мюнхену. Під час Першої світової війни – воєнний кореспондент. Потім подорожував світом, виконуючи свої твори у різних містах світу (Стамбул, Гельсінкі, Брюссель). У 1938 емігрував до Женеви, у 1940 – до Нью-Йорка.

Серед драматичних творів Р.Р.:

1902 – „Dana Petrowitsch“

1909 – „Der Feldherrnhügel“ (разом з Карлом Реслером) (у 1933 – нова версія під назвою „O du mein Österreich“)

1912 – „Bubi“ (разом з Густавом Майрінком)

1912 – „Die Sklavin aus Rhodus“ (разом з Г. Майрінком)

1912 – „Der Sanitätsrat“ (разом з Г. Майрінком)

1914 – „Die Uhr“ (разом з Г. Майрінком)

1933 – „Die Majorische“

1943 – „Seiner Majestät Schiff Undine“

1943 – „Babylonische Jungfrau“

???? – „Gerechtigkeit Gerechtigkeit!“

???? – „Frühstück beim Feldmarschall“

???? – „Wahlschwester“.

Література: 1. Deutsch, Reinhard. Nachwort // Roda Roda. Der Ritt auf dem Doppeladler. Erzählungen. – Wien: Zsolnay, 1993. – S. 327-335; 2. Hackermüller, Rotraut. Einen Handkuss der Gnädigsten. Roda Roda: Bildbiographie. – Wien; München: Herold, 1986. – 280 S.; 3. Roda Roda. Das große Roda Roda Buch. – Wien [u.a.]: Zsolnay, 1988. – 531 S.; 4. Roda Roda. Gerechtigkeit Gerechtigkeit! – Wien: Universal Edition, 1964. – 99 S.; 5. Roda Roda; Meyrink, Gustav. Bubi. – Berlin; Leipzig: Schuster & Loeffler Verlag, 1913. – 119 S.; 6. Traxler, Hans. Alexander Roda Roda (Chronik) // Roda Roda. Das neue Roda Roda Buch / [Hrsg. von Hans Traxler]; Wien: Paul Zsolnay, 1999. – S. 242-248.

**Розай, Петер** (Rosei, Peter)

(17.06.1946, Відень)

Письменник. З родини службовця залізниці. У 1968 закінчив навчання у Віденському університеті за фахом правознавства, але відмовився працювати у цій сфері. 1969 – служба в армії. 1969-71 – особистий секретар художника Е. Фухса. Торгує витворами мистецтва. Кидає успішний бізнес і короткий час керує видавництвом спеціалізованої літератури у Відні. 1972 – письменницький дебют (збірка оповідань „Landstriche“). Відтоді вільний письменник. Численні подорожі. У 1973 став співзасновником спілки „Grazer Autorenversammlung“.

У 1978 вийшов з організації. У 1975 переїхав до Берггайму (біля Зальцбургу). У 1981 повернувся до Відня.

1973 – Премія Федерального міністерства освіти і мистецтва; Премія м. Відень; Рауріська літературна премія. 1980 – Літературна премія культурного фонду м. Зальцбург. 1993 – Премія Ф. Кафки. Численні стипендії.

Серед сценічних творів П.Р.:

1975 – „Wintedecken“

1977 – „Visiting Pannonia“

1982 – „Tage des Königs“

1989 – „Search/Auf der Suche“

1990 – „Die Schuldlosen“

1992 – „Die Reise“

1992 – „Großes Theater“

Радіоп'єси (до 1975 разом з Г. Рохельтом):

1972 – „Ein Fragment und seine Deutung“

1973 – „Happy Carinthia“

1973 – „Klotz spricht mit seinem Anwalt“

1974 – „Rede“

1974 – „Reflektion dieses Gesichts“

1974 – „Lügen und andere Wahrheiten“

1974 – „Wintereindecken“

1975 – „Das Logbuch des Saint-Exupéry“

1984 – „Tage des Königs“

1985 – „Die Engel“

1986 – „Die Schauspieler im Glück“

1987 – „Die Rehe“

1988 – „Goldtatze“

1990 – „Am Meer – On the beach“

Література: Fuchs, Gerhard; Höfler, Günther A. [Hrsg.]. Dossier 6. Peter Rosei. – Graz; Wien: Droschl, 1994. – 433 S.

**Рот, Герхард** (Roth, Gerhard)

(24.06.1942, Грац)

Прозаїк, драматург. Син лікаря. З 1961 деякий час вивчав медицину. Пробував себе як вільний письменник і актор. З 1967 – оператор, пізніше – керівник відділу організаційного розвитку в обчислювальному центрі м. Грац. 1972-81 – численні візити до США. З 1978 – вільний письменник. Був членом спілки авторів „Forum Stadtpark“. Численні подорожі за кордон.

1974 – Літературна премія м. Грац, 1983 – Премія Альфреда Дьобліна, 1990 – Австрійська літературна премія, 2002 – Премія Бруно Крайського за політичну книгу, 2003 – Велика золота почесна відзнака м. Відень, 2011 – Велика премія Йозефа Крайнера та ін.

Серед сценічних творів Г.Р.:

1973 – „Lichtenberg“

1977 – „Sehnsucht“

1978 – „Dämmerung“ (спочатку, 1977, – як радіоп'єса „In Grönland“)

1985 – „Erinnerungen an die Menschheit“

1987 – „Franz Lindner und er selber“

1993 – „Geschichte der Dunkelheit als Fremd in Wien“ (версія для сцени)

1994 – „Im tiefen Österreich“ (драматизована версія однойменної книги)

Радіоп'єси:

1985 – „Die Unmöglichkeit der Naturwissenschaften“

1993 – „Der Untersuchungsregister“.

Література: 1. Gerhard Roth / [Hrsg. von Marianne Baltl; Christian Ehetreiber]. – Graz; Wien: Droschl, 1995 – 425 S.; 2. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення: 29.07.2016); 3. Roth, Gerhard // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 580; 4. Schütte, Uwe. Unterwelten: zu Leben und Werk von Gerhard Roth. – St. Pölten [u.a.]: Residenzverlag, 2013. – 221 S.

**Рюм, Герхард** (Rühm, Gerhard)

(12.02.1930, Відень)

Музикант, письменник, драматург, митець, теоретик мистецтв. З родини музиканта філармонії. Навчався по класу фортепіано та композиції у Віденській академії музики та образотворчих мистецтв. Починав як музикант. На початку 1950-х рр. став одним з засновників об'єднання письменників „Wiener Gruppe“. Г.Р. вважав, що австрійське культурне середовище надто вороже для новаторського мистецтва. Тому з 1964 Г.Р. став вільним письменником у Берліні. З 1977 – у Кельні. У 1972-1995 був професором Національної вищої школи мистецтв у Гамбурзі. З 1995 почастишали його візити до Відня.

1976 – Австрійська почесна літературна премія, 1977 – Премія Карла Шуки, 1983 – Премія сліпих ветеранів війни, 1984 – Літературна премія м. Відень за досягнення у сфері мистецтва, науки та народної освіти, 1991 – Велика австрійська державна літературна премія, 1991 – Почесна золота медаль м. Відень, 1993 – Премія Грільпарцера.

Театральні вистави та перформанс Г.Р.:

1958 – „die jause“

1959 – „selbstleute“

1961 – „rund oder oval“

1962 – „der weg nach bern“

1962 – „gehen“

1969 – „ophelia und die wörter“

1969 – „unser versuch bestätigt das! scene für

eine schwimmerin, bariton und frauenchor“

1981 – „kreidekreis. theatralische kommunikation nach dem chinesischen nach klabund“

1985 – „Das Fenster. Ein Hack-Stück“

1990 – „Oscar Wilde: Salome. Drama in einem Akt“

1990 – „die winterreise dahinterweise“

1993 – „da söbstmeadagraunz“

1993 – „schwarzweisse messe“

1994 – „besteckstück“

1997 – „nix“

Радіоп'єси:

1967 – „Abhandlung über das Weltall“

1968 – „Sie werden mir zum Rätsel, mein Vater. Eine burleske Horchkomödie“ (разом з Конрадом Байером)

1969 – „Rhythmus R.“

1969 – „Ophelia und die Wörter“

1971 – „Der Räuberhauptmann Grasel. Eine poetische Dokumentation“

1971 – „Diotima hat ihre Lektüre gewechselt“

1971 – „Rund oder oval“

1971 – „AUA 231“

1971 – „Alle Wege führen nach Rom“

1973 – „Erste Folge kurzer Hörstücke“

1973 – „Blaubart vor der Krummen Lanke“

1975 – „Zweite Folge kurzer Hörstücke“

1975 – „Von Welt zu Welt. Ein Science-Fiction-Hörspiel“

1975 – „Kurze Hörstücke“

1976 – „Wintermärchen“

1977 – „Geschichte vom Hühnchen und Hähnchen“

1980 – „Kleine Geschichte der Zivilisation“

1981 – „Salome“

1982 – „Die Jause – ein Kranz Wiener Hörstücke“

1983 – „Wald“

1984 – „Fötus“

1984 – „Dings“

1987 – „Acrostichon für John Cage“

1987 – „Angelus“

1989 – „Vollständige Reiseerzählung“

1990 – „Japanischer Salat“

1990 – „die winterreise dahinterweise“

1991 – „Golf. Poesie nach sechs Wochen Prosa“

1992 – „Wien wie es klingt“

1992 – „Kinderlieder heute“

1994 – „Besteckstück“

1994 – „Damentennis“

1996 – „Sound Poems“.

Література: Gerhard Rühm. Dossier 15 / [Hrsg. von Kurt Bartsch; Stefan Schwar]. – Graz [u.a.]: Droschl, 1999. – 268 S.

**Турріні, Петер** (Turrini, Peter)

(26.09.1944, Санкт-Маргаретен-им-Лаванталь)

Драматург, автор сценаріїв. Син столяра-червонодеревника. 1963 – закінчив школу у Клагенфурті, вступив до комерційного училища. Перші письменницькі спроби пов'язані зі спілкою „Forum Stadtpark“. Після успіху першої п'єси у 1971 („Rozznjogd“) – вільний письменник.

1981 – Премія Гергарта Гауптмана.

Серед сценічних творів П.Т.:

1971 – „Zero Zero. Ein Kunststück“

1972 – „Sauschlachten“

1973 – „Der tollste Tag“

1973 – „Kindsmord“ (сценічний монолог)

1973 – „Die Wirtin“ (за Гольдоні)

1974 – „Deutschlandlied. Heil Dir“

1980 – „Josef und Maria“

1981 – „Die Bürger“

1982 – „Campiello“ (за Гольдоні)

1988 – „Der Minderleister“

1990 – „Tod und Teufel“

1992 – „Alpenglühén“

1993 – „Grillparzer im Pornoladen“

1995 – „Die Schlacht um Wien“

1997 – „Endlich Schluß“

1998 – „Die Liebe in Madagaskar“

2000 – „Kasino, ein Tanzspiel“

2000 – „Die Eröffnung“

2001 – „Ich liebe dieses Land“

2002 – „Der Riese vom Steinfeld“

2002 – „Da Ponte in Santa Fe“

2006 – „Bein Einbruch der Dunkelheit“

2006 – „Mein Nestroy“

Радіоп'єси:

1997 – „Millennium, ein Selbstmord“

2014 – „C'est la vie. Ein Lebens-Lauf“.

Література: 1. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php>. – (Дата звернення: 30.07.2016); 2. Peter Turrini, Schriftsteller: Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger / [Hrsg. von Klaus Amann]. – St. Pölten [u.a.]: Residenz-Verlag, 2007. – 230 S.; 3. Turrini, Peter // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 718-719.

**Уйварі, Лізль** (Ujvary, Liesl)

(10.10.1939, Братислава)

Поетеса, прозаїк, драматург, авторка CD-проектів. У 1945 переїхала до Австрії. Вивчала славістику, давньоєврейську літературу та історію мистецтв у Відні та Цюріху. Часто подорожувала до радянської Москви. У 1969-70 – викладала

російську мову та літературу в Університеті Софії у Токіо. З 1971 – вільна письменниця у Відні. Співпраця з радіостанцією ORF. Переклади з російської.

1985 – Премія Теодора Кернера, 1985 та 2005 – Літературна премія м. Відень.

Серед радіо'ес Л.У.:

2002 – „heavy tools for berlin“.

Література: 1. Liesl Ujvary. Wien Geschichte Wiki. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Liesl\\_Ujvary#tab=Personendaten](https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Liesl_Ujvary#tab=Personendaten) . – (Дата звернення до сторінки: 09.03.2016); 2. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S. 440; Ujvary, Liesl.

**Фаркаш (також Фаркас), Карл (Farkas, Karl)** (28.10.1893, Відень – 16.05.1971, Відень)

Актор, поет, кабареист, драматург. З родини фабриканта. У 1912 закінчив Торгову академію у Відні, вступив до Академії музики та образотворчих мистецтв. У 1914 пішов добровольцем на фронт. У 1918 – акторський дебют. У 1921 – ангажемент у „Neue Wiener Bühne“. Виступав у кабаре „Simplicissimus“. Подвійний конферанс з Ф. Грюнбаумом (див.: Грюнбаум, Фріц). У 1938 емігрував через Брно до Парижу. У 1941 – до США. Виступав на Бродвеї. У 1946 повернувся до Відня. У 1950 створив новий колектив „Simplicissimus“.

Серед драматичних творів К.Ф.:

1909 – „Wenn Frauen wollen“

1910 – „Die Herzogin von Lovingshire“

1921 – „Das ewige Dreieck“

1923 – „Der Gatte meiner Frau“

1923 – „Wien, gib acht“

1924 – „Alles per Radio“

1924 – „Was Frauen träumen“

1924 – „Das Fräulein aus 1001 Nacht“

1929 – „Die zwei Pomfñeberer“

1930 – „Die Wunder-Bar“

1935 – „Wohin, kleines Fräulein?“

1936 – „Hofloge“

1937 – „Verzeih, dass ich Dich lieb“

1938 – „Dixie“

1945 – „Marinka“ (мюзикл)

1946 – „Bei Kerzenlicht“

1946 – „Schicksal mit Musik“

1964 – „Lady aus Paris“ (за О. Уайльдом «Віяло леді Віндермір»).

Література: 1. Markus, Georg. Das große Karl Farkas Buch. Sein Leben, seine besten Texte,

Conférences und Doppelconférences. – Wien [u.a.]: Amalthea, 1993. – 303 S.; 2. Markus, Georg; Farkas, Karl. „Schau'n Sie sich das an.“ Ein Leben für die Heiterkeit. – Wien [u.a.]: Amalthea, 1983. – 316 S.; 3. Veigl, Hans. Nachwort // Farkas, Karl. Ins eigene Nest. Sketches, Bilanzen, Doppelconférences / [Hrsg. von Hans Veigl]. – Wien: Kremayr & Scheriau, 1991. – S. 203-210.

**Францобель (Franzobel)**

Справжнє ім'я: Грібль, Штефан (Stefan Griebel) (01.03.1967, Феклабрук)

Поет, прозаїк, драматург. Відвідував Вищу технічну машинобудівельну школу. У 1986-94 вивчав германістику та історію у Віденському університеті. Паралельно працював статистом у «Бургтеатрі». З 1992 активно займався живописом. До 1991 працював у сфері образотворчого мистецтва, а після – вільний письменник. Вступив до спілок „Grazer Autorenversammlung“ і „Maerz“ у Лінці.

1992 – Премія Макса фон дер Грюна за літературу для робочого світу, 1995 – Премія Інгеборг Бахман, 1995 – Премія віденської майстерні, 1997 – Дармштадтська премія Леонса і Лени, 1998 – Літературна премія фестивалю «Флоріана», 2002 – Премія Артура Шніцлера, 2005 – Премія Нестроя та ін.

Серед драматичних творів Ф.:

1996 – „Das Beuschelgeflecht“

1998 – „Kafka. Eine Komödie“

1998 – „Paradies“

1998 – „Nathans Dackel oder Die Geradebiegung der Ring-Parabel“

1998 – „Bibapoh“

1998 – „Der Ficus spricht. Minidrama für A, B, einen Volkssänger, ein Blumenmädchen und einen Gummibaum“

1999 – „Phettberg. Eine Hermes-Tragödie“

1999 – „Volksoper“

2000 – „Olympia. Eine Kärntner Zauberposse samt Striptease“

2001 – „Mayerling“

2003 – „Black Jack“

2003 – „Mozarts Vision“

2005 – „Flugangst“

2005 – „Wir wollen den Messias jetzt oder die beschleunigte Familie“

2005 – „Hunt oder der totale Februar“

2006 – „Hirschen“

2007 – „Z!pf oder Die dunkle Seite des Mondes“.

Література: 1. Franzobel. Austria-Forum. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/>

Biographien/Franzobel . – (Дата звернення до сторінки: 13.03.2016); 2. Werkstattgespräch mit Franzobel. Ich würde gern nur an einem Text arbeiten / [Hrsg. von Sabine Doering; Monika Eden]. – Oldenburg: Fruehwert Verlag, 2008. – 57 S.

**Фрідель, Егон (Friedell, Egon)**

Справжнє ім'я: Фрідман, Егон (Friedmann, Egon)

(21.01.1878, Відень – 16.03.1938, Відень)

Кабареист, актор, театральний критик, письменник. У 1904 закінчив освіту з германістики. З цього ж року – виступи у кабаре „Hölle“. З 1906 почав співпрацю з берлінським журналом „Schaubühne“, виступав у новому кабаре „Nachlicht“. З 1909 – есе і сатири для віденського „Neues Wiener Journal“. 1908-10 – художній керівник кабаре „Fledermaus“ у Відні. Потім інколи виступав як актор у театрах М. Рейнгардта у Відні та Берліні.

Серед драматичних творів Е.Ф.:

1908-1910 – скетчі разом з А. Польгаром (див.: Польгар, Альфред). Серед них: „Goethe im Examen“, „Der Petroleumkönig oder Donauzauber“, „Ein Soldatenleben im Frieden“

1923 – „Die Judastragödie“.

Література: 1. Fiedell, Egon // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 201; 2. Viel, Bernhard. Egon Friedell: der geniale Dilettant. – München: Beck, 2013. – 351 S.

**Фрішмут, Барбара (Frischmuth, Barbara)**

(05.07.1941, Альтаусзе)

Поетеса, прозаїк, драматург, перекладач. З родини володаря готелю. У 1951 вступила до гімназії у Гмундені. У 1959 закінчила початкову освіту. У цьому ж році – перша публікація. До 1964 навчалась у Грацькому університеті на перекладача (спочатку англійська і турецька, потім – турецька та угорська мови). Подорожі до Туреччини, Угорщини. Б.Ф. стала однією із засновниць спілки „Grazer Forum Stadtpark“. 1965-66 – науковий асистент у Грацькому університеті. З 1966 – вільна письменниця. Лекції та доповіді в Австрії та за кордоном (Відень, Берлін, Токіо, Вашингтон та ін.).

Серед нагород Б.Ф.: 1972 – Австрійська премія за літературні твори для дітей та юнацтва, 1973 – Літературна премія Штирії, 1973 – Премія Вільдганса.

Серед сценічних творів Б.Ф.:

1971 – „Das Frühstück“ (ляльковий театр)

1972 – „Die Prinzessin in der Zwirrspule und andere Puppenspiele für Kinder“ (ляльковий театр)

1973 – „Der grasgrüne Steinfresser“

1976 – „Die Prinzessin in der Zwirrspule“

1982 – „Daphne und Io oder am Rande der wirklichen Welt“

1989 – „Der Mäuseschreck“ (ляльковий театр)

1980 [?] – „Von Weitem gesehen berühren die Bäume den Himmel“

1989 – „Mister Rosa oder die Schwierigkeit kein Zwerg zu sein“ (у 1990 – обробка у формі радіо'еси)

1989 – „Rabenmutter“

1990 – „Wasser und Salz“

1990 – „Die Geschichte von der linken Hand“ (ляльковий театр)

2002 – „Lilys Zustandekommen“

Радіо'еси:

1970 – „Die Mauskoth und die Kuttlerin“

1971 – „Löffelweise Mond“

1973 – „Die unbekannt Hand“

1977 – „Ich möchte, ich möchte die Welt“

1979 – „Die Mondfrau“

1986 – „Biberzahn und der Khan der Winde“

1986 – „Binnengespräche“

1988 – „Tingeltangel oder bin ich noch am Leben?“

1991 – „Die Mozart hörende Hanako und ihre fünf Kätzchen“ (разом з Саєгусою Кацуко)

1992 – „Anstandslos“

1994 – „Eine Liebe in Erzurum“

1996 – „Miss Potter hat es sich anders überlegt“

1997 – „Auf dem Diwan oder Die Verwandlungen des Abu Seid von Serugh“

1997 – „Genesis“

1998 – „Als mein Kopf noch klein war“

2001 – „Iris Elegantissima“

2005 – „Auf der Suche nach Iwán M.“.

Література: 1. Barbara Frischmuth. Dossier 4 / [Hrsg. von Kurt Bartsch]. – Graz: Literaturverlag Droschl, 1992. – 223 S.; 2. Barbara Frischmuth. Fremdgänge / [Hrsg. von Daniela Bartens; Ingrid Spörk]. – Salzburg [u.a.]: Residenz Verlag, 2001. – 303 S.; 3. Frischmuth, Barbara. Austria-Forum. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Frischmuth,\\_Barbara](http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Frischmuth,_Barbara) . – (Дата звернення: 30.07.2016); HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> . – (Дата звернення: 30.07.2016)

**Цвайг, Штефан (Zweig, Stefan)**

(28.11.1881, Відень – 22.02.1942, Петрополь)

Прозаїк, поет, драматург. З родини текстильного фабриканта. У 1900-1904 вивчав філософію, германістику та романістику у Відні. Під час Першої світової війни перебував на військовій службі у військовому архіві. З 1917 до 1919 працював для „Neue Freie Presse“ у Швейцарії. З 1919 до 1934 жив у Зальцбургу, потім емігрував до Лондону. Під час вимушеної еміграції, а також до того здійснив багато подорожей до країн Західної Європи, до Радянського Союзу, Азії та Америки. У 1941 оселився у Петрополісі (Бразилія).

Серед драматичних творів Ш.Ц.:

1906 – „Tersites“

1910 – „Die Flucht zu Gott“

1910 – „Der verwandelte Komödiant“

1912 – „Das Haus am Meer“

Після 1913/14, – „Adam Lux“ (вперше опубліковано у 1984).

1918 – „Jeremias“

1918 – „Legende eines Lebens“

1925 – „Volpone“

1928 – „Quiproquo“ (разом з А. Лернет-Голенія. – Див.: Лернет-Голенія, Олександр)

1930 – „Das Lamm der Armen“.

Література: 1. Erenz, Benedikt. Späte Uraufführung in Mainz. Das Labyrinth der Freiheit. Eine Entdeckung, keine Sternstunde: Stefan Zweigs Revolutionsdrama „Adam Lux“. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.zeit.de/1989/05/das-labyrinth-der-freiheit> . – (Дата звернення до сторінки: 08.03.2016); 2. Rovagnati, Gabriella. „Umwege auf dem Wege zu mir selbst“. Zu Leben und Werk Stefan Zweigs. – Bonn: Bouvier Verlag, 1998. – 282 S.; 3. Strelka, Joseph. Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit. – Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1981. – 165 S.; 4. Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte / [Hrsg. von Birgit Peter, Klemens Renoldner]. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. – 158 S.

**Чокор, Франц Теодор** (Csokor, Franz Theodor) (06.09.1885, Відень – 05.01.1969, Відень)

Драматург, прозаїк, режисер. Вивчав історію мистецтв у Відні. У 1915-18 перебував на фронті. Як драматург починав у Санкт-Петербурзі. 1923-27 – драматург і режисер «Раймунд-театру» та «Німецького фолькстатру» у Відні. 1938 – еміграція до Югославії, де Ф.Т.Ч. було інтерновано. 1946 – повернувся до Відня. 1947 – президент австрійського «PEN-клубу».

Серед драматичних творів Ф.Т.Ч.:

1915 – „Der große Kampf“

1916 – „Die Stunde des Absterbens“

1918 – „Die rote Straße“

1918 – „Die Sünde wider den Geist“

1919 – „Der Baum der Erkenntnis“

1922 – „Die Ballade von der Stadt“

1925 – „Das Geschenk“

1923-1947 – „Europäische Trilogie“

1923 – „Dritter November 1918“ (остаточна редакція – 1936)

1930 – „Besetztes Gebiet“

1947 – „Der verlorene Sohn“

1932 – „Die Weibermühle“

1933 – „Der tausendjährige Traum“

1939 – „Gottes General“

1941 – „Wenn sie zurückkommen“

1946 – „Kalypto“

1947 – „Medea postbellica“

1955 – „Das Reich der Schwärmer“

1957 – „Hebt den Stein ab!“

1960 – „Die Erweckung des Zosimir“

1962 – „Das Zeichen an der Wand“

1965 – „Der Kaiser zwischen den Zeiten“

1969 – „Alexander“.

Література: 1. Csokor, Franz Theodor // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 125-126; 2. Franz Theodor Csokor. Verbannte und Verbrannte. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://verbrannte-und-verbannte.de/person/gnd/118522914> . – (Дата звернення до сторінки: 04.02.2016).

**Чурда, Ельфріде** (Czurda, Elfriede) (25.04.1946, Вельс/Австрія)

Поетеса, драматург, фотограф. У 1960-62 навчалась у Торговій школі Вельса. З 1963 до 1968 працювала офісним робітником та паралельно закінчувала вечірню школу у м. Лінц. У 1968-73 вивчала історію мистецтв та археологію у Зальцбургу і Парижі. У 1975 стала генеральним секретарем, а пізніше – віцепрезидентом спілки „Grazer Autorenversammlung“. З 1976 – вільна письменниця. З того ж року і до 1981 працювала лектором видавництва „édition neue texte“ у м. Лінц. У 1980 переїхала до Берліну. З 1982 почала самостійно інсценувати свої радіоп’єси. З 1989 час від часу викладала у Відні і Берліні. Доцент на запрошення в університетах Японії та США.

1980 – Премія ORF за радіоп’єси, 1982 – Літературна премія Сандоза, 1984 – Австрійська літературна премія, 1984 – Премія Теодора Кернера, 1997 – Премія Олександра Захер-Мазоха, 2008 –

Австрійська почесна літературна премія та ін.

Серед драматичних творів Е.Ч.:

1992 – „Die Giftmörderinnen“ (за однойменним романом)

Радіоп’єси:

1979 – „Der Fußballfan oder Da lacht Virginia Woolf“

1982 – „Der Rabe oder Ein Märchen vom verstockten Sprechen“

1984 – „Sprechprobe oder Jede Stadt liegt im Westen“

1984 – „Autobahn. Jede Gesellschaft macht ihre Mörder“

1994 – „Krieger“

1997 – „Das Nirgendwo die Nacht“

2001 – „Rondo in P-Dur“.

Література: 1. Elfriede Czurda. LiteraturPort. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.literaturport.de/Elfriede.Czurda/> . – (Дата звернення до сторінки: 08.03.2016); 2. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> . – (Дата звернення: 30.07.2016); 3. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S.419-420.

**Шаранг, Міхаель** (Scharang, Michael) (03.02.1941, Капфенберг)

Прозаїк, есеїст, поет, драматург, сценарист. З родини слюсаря. У 1959 М.Ш. завершив початкову освіту, а роком пізніше – воєнну службу. З 1960 вивчав театрознавство, історію мистецтв і філософію у Відні. У той же час почав працювати для періодичних видань, а з середини 1960-х – публікувати перші твори. З 1965 – вільний письменник. Встановив зв’язки з грацькою спілкою митців „Forum Stadtpark“. У 1971 – активний учасник створення групи „Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten“, був у складі першого правління спілки „Grazer Autorenversammlung“. У другій половині 1980-х – лекції з поезики (Інсбрук, Грац). З кінця 1980-х – регулярні візити з доповідями та лекціями до США. Численні подорожі.

1984 – Премія Федерального міністерства освіти та мистецтва за телевізійні п’єси. 1985 і 1992 – Віденська стипендія ім. Е. Канетті. 1996 – Почесна літературна премія Австрійської Республіки. 2001 – Літературна премія Штирії.

Радіоп’єси М.Ш.:

1971 – „Geschichte zum Schauen – über ein Hörspiel zum Schauen“

1971 – „Fragestunde“

1971 – „Ansprache eines Entschlossenen an seine Unentschlossenheit“

1971 – „Streik“

1972 – „Bericht vom Arbeitsmarkt“

1972 – „Das Glück is a Vogerl“

1973 – „Woran ich denke, wenn ich das höre“

1973 – „Anschlag“

1973 – „Einer muss immer parieren“

1973 – „Warum die kluge Else, die kluge Gretel und das Katherlieschen vorderhand Lesbierinnen sein wollen: Drei unanständige Märchen zu einem anständigen verarbeitet“

1974 – „Was gibt es hier zu reden“

1975 – „Der Beruf des Vaters“

1975 – „Was passieren kann, wenn man den Prinzen Eugen zum Leben erweckt“

1977 – „Die einen stehen im blühenden Alter – die anderen im blühenden Geschäft“

1988 – „Harry“.

Література: 1. Michael Scharang. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://michael-scharang.at/bibliograf.php> . – (Дата звернення: 30.07.2016); 2. Michael Scharang. Dossier 19 / [Hrsg. von Gerhard Fuchs; Paul Pechmann]. – Graz; Wien: Literaturverlag Droschl, 2002. – 329 S.

**Шваб, Вернер** (Schwab, Werner) (04.02.1958, Грац – 01.01.1994, Грац)

Драматург, прозаїк, митець. З 1978 вивчав мистецтво скульптури у Віденській академії образотворчого мистецтва. У 1980-х кинув навчання, був фермером, лісорубом, будівельником. Отримав визнання, у першу чергу, як скульптор, а на початку 1990х – як драматург. Відтоді жив у Граці та Відні.

1990 – Літературна премія спілки „Forum Stadtpark“, 1991-92 – Мюльгаймська драматургічна премія, 1992 – Премія пам’яті Шиллера.

Серед сценічних творів В.Ш.:

1989 – „Das Lebendige ist das Leblose und die Musik“

1990 – „Die Präsidentinnen“

1991 – „Übergewicht, unwichtig: Uniform“

1992 – „Mein Hundemund“

1992 – „Offene Gruben, offene Fenster, ein Fall von Ersprechen“

1992 – „Mesalliance aber wir ficken uns prächtig“

1992 – „Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute“

1993 – „Pornogeographie“

1994 – „Endlich tot endlich keine Luft mehr“

1994 – „Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm“

1994 – „Antiklima(x)“

1995 – „Der reizende Reigen nach dem Reigen“

des reizenden Herrn Arthur Schnitzler“  
 1995 – „Eskalation ordinär“  
 1995 – „Troiluswahn und Cressidatheater“  
 1996 – „Hochschwab: Das Lebendige ist das Lebloose und die Musik“  
 Радіо'еси:  
 1989 – „Abfall, Bergland, Cäsar – Eine Menschensammlung“  
 1991 – „Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos. Eine Radikalkomödie“  
 1995 – „brack komma ein“  
 1996 – „schlagen da zwei“.

Література: 1. Fuchs, Gerhard. Werner Schwab. – Graz [u.a.]: Droschl, 2000. – 366 S.; 2. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-jua.de/index.php> . – (Дата звернення: 30.07.2016); 3. Schwab, Werner / Deutsche Biographie. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz117911.html> . – (Дата звернення до сторінки: 04.02.2016); 4. Schwab, Werner // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 636.

**Шик, Йозеф Кіліан** (Schickh, Josef Kilian)  
 (07.01.1799, Відень – 22.05.1851, Відень)

Драматург, журналіст. З родини комерсанта. Після гімназії недовгий час відвідував перші латинські курси (підготовка до університету), але вже у шістнадцять років (1815) пішов до армії. З 1819 – службовець. З 1821 до 1848 працював для різних журналів. У 1821 – театральний дебют у «Театрі у Йозефштадті» (п'єса „Pluto und Proserpine, oder: Der Simandl aus der Unterwelt“). 1832-38 – драматург театру «Леопольдштеттер», з 1838 до 1840 – у «Театрі у Йозефштадті». У 1840-41 – у театрі „Carls Bühne“.

Серед драматичних творів Й.К.Ш.:

1821 – „Meister Frischauf, oder: Der Schneider über den Sternen und im Tartarus“  
 1825 – „Der geprellte Fuchs“  
 1826 – „Der Hausmeister und die Kammerjungfer“  
 1828 – „Das Rendezvous“  
 1826 – „Staberl als Todter“  
 1829 – „Der Blick in die Zukunft, oder: Glück führt oft zum Unglück“  
 1829 – „Alles will zum Theater“ (спочатку як „Heinrich und Lieschen“)  
 1830 – „Die goldpapierene Zauberkrone, oder: Nichts ist unmöglich“  
 1830 – „Die elegante Bräumeisterin, oder: Neueste Art alte Schulden zu bezahlen“

1830 – „Frau von Trumau oder Herr von Tindler, oder: Die modernen Wirtschaften“  
 1830 – „Die Räuber in den Strapatzen, oder: Tapperl, der Retter seines Herrn“  
 1831 – „Der Sieg des guten Humors oder die Lebenslampen“  
 1831 – „Vanilli, das redende Stummerl“  
 1831 – „Die verhängnisvolle Limonade, oder: Liebe und Kabale“  
 1832 – „Nina, oder: Die Wanderung nach einem Mann“  
 1832 – „Die fremde Dame“  
 1832 – „Amintha und Odiosa, oder: Der Kampf der Zwietracht mit der Liebe“  
 1832 – „Enzian und Lucie, oder: Keine 6 Klafter tief, aber doch fatal“  
 1832 – „Die Familie Charmant, oder: Die goldene Kette“  
 1832 – „Moralis, oder: Der Untergang des bösen Zeitgeistes“  
 1832 – „Philipp und Suschen, oder: Der falsche Jupiter“  
 1832 – „Mimili“  
 1833 – „Der Kampf des Glückes mit dem Verdienst, oder: Die Erfindung des Zufalls“  
 1833 – „Die Erscheinung um Mitternacht, oder: Der Geist des Widerspruches“  
 1833 – „Robert, der Wau-Wau“  
 1833 – „Liebenau, oder: Die Wanderung nach einer Frau“  
 1833 – „Die Huldigung des Himmels, oder: Der vierte Oktober 1833“  
 1833 – „Ritter Stiefelden und sein Schildknappe, oder: Die Fahrt nach dem Abenteuer“ (у 1839 – нова обробка під назвою „Der fidele Franzl, oder: Die Ritterfahrt nach Abenteuern“)  
 1834 – „Die Zauberlaterne“  
 1834 – „Die Lieb' in der Stadt“  
 1834 – „Adelaide, oder: Zehn Jahre aus dem Leben einer Sängerin“  
 1834 – „Der vierte Oktober“  
 1834 – „Asmodi, oder: Das böse Weib und der Satan“  
 1834 – „Das Zauber-Ridikül, oder: Liebe stärker als Zaubermacht“  
 1835 – „Die Entführung vom Maskenball, oder: Die ungleichen Nebenbuhler“  
 1835 – „Hans Jörgel in Wien, oder: Die Ueberraschung im Floratempel“  
 1835 – „Die schöne Holländerin“  
 1835 – „Entführung über Entführung, oder: Der Onkel aus Amerika“  
 1835 – „Die weißen Mohren, oder: Der Bräutigam aus Haiti“  
 1836 – „Das Zauber-Diadem, oder: Abenteuer eines Stubenmädels“  
 1836 – „Camilla d'Argenti, oder: Der Vetter von

Ungefähr“  
 1836 – „Henri“  
 1836 – „Die Quarantaine“  
 1837 – „Der elegante Hafnermeister“  
 1837 – „Mathilde und Knauserl“, oder: Die Wucher-Schätze“  
 1838 – „Kleon, oder: Die Grotte der Wahrheit“  
 1838 – „Der Postillion von Stadtl-Enzersdorf“  
 1838 – „Für jedermann etwas“  
 1838 – „Der siebente August“  
 1838 – „Noch ein Kobold, aber vermutlich der letzte, oder: Der junge Herr muss wandern“  
 1839 – „Kein Titel ist auch ein Titel, oder: Aeltere und neuere Bekanntschaften“  
 1839 – „Der Mediziner und der Jurist, oder: Dulden – und Schulden“  
 1839 – „Die Lokalsängerin und ihr Vater, oder: Das Theater im Theater“  
 1840 – „Der Kampf der Eifler mit den Zwölfem – oder von halb 8 – bis 3/4 auf Eilf“  
 1840 – „Die Maske, oder Die Männerfeindinnen“  
 1840 – „Die Müllmeisterin, oder die Folgen einer Erbschaft“  
 1840 – „Philadelphia, oder: Die Unterbrochene Darstellung aus dem Gebiete der Zauberei“  
 1841 – „Alle Augenblick ein Anderer und doch immer Derselbe, oder: Die Zauberkorallen“  
 1841 – „Die beiden Rauchfangkehrer, oder: Welcher ist's? das ist die Frage“  
 1841 – „Die verschmähte Fortuna, oder: Glück muss man haben sonst ist's gefehlt“  
 1841 – „Das schwarze Mandl, oder: Die Reise durch Luft, Feuer, Erde und Wasser“  
 1842 – „Das Haus der Tratschereien, oder: Die zwei Putzgreteln“  
 1842 – „Die Hammerschmiedin aus der Steiermark, oder: Folgen einer Landpartie“  
 1843 – „Nein“  
 1844 – „Nochmals Paris bei Tag und Nacht, oder: Die Reise mit dem Luftballon“  
 1846 – „Er ist verheiratet“  
 1847 – „Die Reise nach Gräts mit dem Landkutscher“  
 1848 – „Eine Gefälligkeit fordert die andere“  
 1848 – „Die Musketiere der Viertelsmeisterin“  
 1849 – „Der Reichstag in der Geisterwelt, oder: Die Feenkönigin und ihr Sohn“  
 1850 – „Dramatische Leuchtkugeln“  
 Möglich 1830-31 – „Ein Tag in Baden, oder: Leben und Treiben eines Badeortes“.

Література: Großmann, Walter. Der Volksdramatiker Josef Kilian Schickh. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik. – Dissertation. – Wien, 1948. – 233 S., mit Anhang.

**Шніцлер, Артур (Schnitzler, Arthur)**  
 (15.05.1862, Відень – 21.10.1931, Відень)

Драматург, прозаїк, есеїст. З родини лікаря. У 1879-1885 вивчав медицину. Потім працював у клініці. З 1893 – власна лікарська практика. Успіх у драматургічній сфері дозволив А.Ш. з середини 1890-х рр. стати вільним письменником. Біля двадцяти років його п'єси виконувались найчастіше за твори будь-яких інших австрійських драматургів.

Серед драматичних творів А.Ш.:

1888-1891 – цикл одноактівок „Anatol“  
 1891 – „Anatols Größenwahn“  
 1891 – „Das Märchen“  
 1894 – „Die überspannte Person“  
 1894 – „Halb Zwei“  
 1895 – „Liebeleil“  
 1896 – „Freiwild“  
 1896-97 – „Reigen“  
 1898 – „Das Vermächtnis“  
 1898 – „Paracelsus“  
 1899 – „Der Schleier der Beatrice“  
 1899 – „Der grüne Kakadu“  
 1900 – „Sylvesternacht“  
 1900-01 – „Lebendige Stunde“  
 1901-04 – Zyklus „Marionetten“ („Der Puppenspieler“, „Der tapfere Cassian“, „Zum großen Wurstel“)  
 1905 – „Zwischenspiel“  
 1907 – „Komtesse Mizzi oder Der Familientag“  
 1908 – „Die Verwandlung des Pierrot“  
 1909 – „Der junge Medardus“  
 1914 – „Komödie der Worte“  
 1916 – „Fink und Fliederbusch“  
 1917 – „Die Schwester oder Casanova in Spa“  
 1921 – „Der Gang zum Weiher“  
 1923 – „Komödie der Verführung“  
 1928 – „Im Spiel der Sommerlufte“.

Література: 1. Rieder, Heinz. Arthur Schnitzler: das dramatische Werk. – Wien: Bergland-Verlag, 1973. – 108 S.; 2. Schlicht, Corinna. Arthur Schnitzler. – Marburg: Tectum-Verlag, 2013. – 238 S.; 3. Schnitzler, Arthur // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 621-622.

**Шоль, Забіне** (Scholl, Sabine)  
 (28.03.1959, Гріскірхен)

Прозаїк, есеїст, драматург. У 1978-86 вивчала германістику, історію та театрознавство у Відні. Викладала в Австрії, а також у Португалії, США та Японії. У 1992 – лекції з поезії у Відні. У

1998 – у Клагенфурті. Лекції та доповіді в Австрії, Німеччині, Швейцарії, Португалії та США.

1991 – Літературна премія м. Відень, 1992 – Рауріська літературна премія 1993 – Головна премія фестивалю «Флоріана», 1995 – Премія федерального міністерства.

Серед радіо'ес 3.Ш.:

1996 – „ALLES WAS BISHER GUT WAR IST JETZT SCHLECHT UND UMGEKEHRT“

1998 – „JENSEITS VON WOHNEN“

1999 – „ETWAS WÄCHST, ETWAS FÄLLT“.

Література: 1. Sabine Scholl. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sabinescholl.com/>. – (Дата звернення до сторінки: 09.03.2016); 2. Sabine Scholl. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.literaturport.de/Sabine.Scholl/>. – (Дата звернення до сторінки: 09.03.2016); 3. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S. 437.

**Штрерувіц Марлене** (Streeruwitz, Marlene)  
(28.06.1950, Баден біля Відня)

Письменниця, драматург, журналістка. Вивчала право, потім змінила напрямок на славістику та історію мистецтв. У 1989 стала редактором у театрі та на радіо. 1996 – лекції з поезики у Тюбінгському університеті. 1997 – запрошений доцент з поезики у Франкфурті. Перебування у Відні, Лондоні та Нью-Йорку.

Серед нагород М.Ш.: 1997 – Премія Мари Кассенс, 2001 – Премія Германа Гессе, 2002 – Премія Вальтера Газенклевера.

Серед драматичних творів М.Ш.:

1992 – „Waikiki beach“

1992 – „Sloane Square“

1993 – „New York. New York. (Horvath Trilogie 1)“

1993 – „Ocean Drive“

1994 – „Tolmezzo“

1995 – „Bagnacavallo“

1999 – „Boccaleone. Horvath Trilogie 2“

2000 – „Sapporo. Eine Revue“

2005 – „Der Imbiß zur Säge“

2005 – „Jessica, 30. Bühnenfassung“

2006 – „Kugeldingrundepille“

2009 – „Miami Travesties oder „Wo ist Manfred?“ aus dem Amerikanischen von Maja Hilding“

2011 – „Der seidene Schuh“

2011 – „Entfernung“

2012 – „Volkstheater. (Horvath Trilogie 3)“

2014 – „Was bei uns alles Hand in Hand geht“

Радіо'еси:

1986 – „Der Paravent“

1988 – „Alkmene“

1989 – „Urlaub“

1989 – „Kaiserklamm und Kirchenwirt“

1990 – „Yocasta. You'd better leave“

1990 – „Schubertring“

1999 – „Opernring“

2000 – „Annenring“

2003 – „Supermarkt“

2004 – „Die rote Bar. Ein Quartett“

2005 – „Wunschzeit“

2007 – „Die Suche nach der verlorenen Nacht“

2009 – „Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin“

2012 – „Die Preisträgerinnen“

2014 – „Die Langweile der Brüder Testa“

2015 – „Maria“

Література: 1. HörDat. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.xn--hrdat-juu.de/index.php>. – (Дата звернення: 30.07.2016); 2. Marlene Streeruwitz. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.marlenestreeruwitz.at/>. – (Дата звернення до сторінки: 09.03.2016); 3. Schreibweisen. Poetologien. Die Postmoderne in der österreichischen Literatur von Frauen / [Hrsg. von Hildegard Kernmayer; Petra Ganglbauer]. – Wien: Milena Verlag, 2003. – S.439.

**Яндль, Ернст** (Jandl, Ernst)  
(01.08.1925, Відень – 09.06.2000, Відень)

Поет, автор радіо'ес, драматург, митець жанру перформанс. З родини банківського службовця. Після завершення школи у 1943 – трудова, а потім і воєнна служба (на фронті з 1944). 1945 – американський полон. У 1945-1950 вивчав германістику та англістику. Після працював вчителем гімназії. 1973 – серед засновників спілки митців „Grazer Autorenversammlung“. 1984 – запрошений доцент з поезики в університеті Франкфурта-на-Майні.

1966 – збірка поезій „Laut und Luise“ принесла Е.Я. перший успіх.

Численні нагороди, серед них: 1968 – Премія сліпих ветеранів війни (разом з Фрідерікою Майрекер. – Див.: Майрекер, Фрідеріка); 1974 – Премія Тракля; 1980 – Мюльгаймська драматургічна премія; 1984 – Премія Бюхнера; 1995 – Літературна премія Гельдерліна.

Серед сценічних творів Е.Я.:

1966 – „szenen aus dem wirklichen leben“

1973 – „der raum. szenisches gedicht für beleuchter und tontechniker“

1976 – „die humanisten“

1979 – Sprechoper „Aus der Fremde“

Радіо'еси:

1968 – „Fünf Mann Menschen“ (разом з Ф. Майрекер)

1969 – „Der Gigant“ (разом з Ф. Майрекер)

1969 – „Gemeinsame Kindheit“ (разом з Ф. Майрекер)

1970 – „Spaltungen“ (разом з Ф. Майрекер)

1971 – „Der Uhrenklave“.

Література: 1. Ernst Jandl. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ernstjandl.com/index.php>. – (Дата звернення: 31.07.2016); 2. Ernst Jandl: Texte, Daten, Bilder / [Hrsg. von Siblewski, Klaus]. – Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990. – 193 S.; 3. Jandl, Ernst. Ernst Jandl: mit poetologischen Statements des Auors und Erinnerungen des Herausgebers / [Hrsg. von Bernd Jentzsch]. – Wilhelmshorst: Märkischer Verlag, 2008. – 31 S.; 4. Jandl, Ernst // Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker / [Hrsg. von C. Bernd Sucher]. – München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – S. 337.