

»Verwisch die Spuren«

*Der junge Brecht belauscht den alten May**

Vorspiel

Der Prolog¹ spielt, wo sonst, im Wilden Westen, freilich nicht in den ›dark and bloody grounds‹ der amerikanischen Prärien und Savannen, sondern in einer Fabrikvorstadt der seit dem 19. Jahrhundert erfolgreich industrialisierten altherwürdigen Reichsstadt Augsburg.

Unsere Indianerstory ist, gut dialektisch, aus zwei gegensätzlichen Perspektiven überliefert: aus einer proletarisch-kleinbürgerlichen und aus einer sozial gehobenen, großbürgerlichen Sicht.² Sie ist eine Präfiguration des Vorspiels zu Bertolt Brechts Drama vom ›Kaukasischen Kreidekreis‹, freilich nicht mit zwei Sowjet-Kolchosen als Gegenspielern – die Kontrahenten sind vielmehr zwei Indianerstämme, angesiedelt in der Augsburger Bleichstraße.

Dort wohnt, in der Nummer 2, seit September 1900 die Familie des kaufmännischen Angestellten Berthold Friedrich Brecht, der in der angesehenen Papierfabrik Haindl arbeitet und zu Beginn des folgenden Jahrs zum Prokuristen dieser Firma aufsteigt.

In der Bleichstraße befinden sich aber auch, einige Jahre nach 1900, die Jagdgründe unserer beiden Indianerstämme. Der eine, der proletarische Stamm, hat »seinen Sitz im Hof hinter der Wirtschaft ›Zum eisernen Kreuz‹«, während der andere vom »Sohn des großen, reichen Häuptlings«, spricht Berthold Friedrich Brechts, angeführt wird.

Immerhin verfügt der arme, proletarische Stamm aber über ein eigenes Zelt, wenn auch »aus alten Säcken und einem ausrangierten Flecklesteppich recht und schlecht zusammengeflickt«.

Im Garten des Häuptlingssohnes aus dem Großbürgerstamm allerdings taucht eines Tages plötzlich ein Zelt auf, »wie man noch keines in den Jagdgründen der Bleich erblickt hatte. (...) Aufgezogen auf einen Holzrahmen, zusammenklappbar und transportabel, bemalt mit den aufregendsten indianischen Darstellungen, am Eingang eine Lanze, gekrönt von einer ›echten‹ Skalplocke«.

Die Rothäute von hinter dem ›Eisernen Kreuz‹ bewundern hier mit fassungslosen Augen »kein Zelt, sondern einen Wirklichkeit gewordenen Traum aus Lederstrumpf und Winnetou«, der für sie zugleich eine lockende

* Vortrag, gehalten am 1. 10. 2005 auf dem 18. Kongress der Karl-May-Gesellschaft in Essen.

[Die Internet-Fassung wurde auf den Seiten 79/80 gegenüber der gedruckten Fassung vom Autor korrigiert.]

Herausforderung verkörpert, diesen Traum möglichst rasch durch Kampf oder List in den eigenen Besitz zu bringen.

Kurz berichtet: Nicht blutiger Kampf, sondern kluge List führt zum Ziel. Während der feindliche Anführer und Zeltinhaber seinem Vater in der Wirtschaft das abendliche Bier holt, wechselt das Zelt seine Besitzer und prangt nun auf der Wiese hinter dem ›Eisernen Kreuz‹.

Das ist hinreichender Grund, so der großbürgerliche Bericht, für den »Häuptling unseres Stammes, Eugen«, sich unter väterlichem Schutz zum Feind zu wagen und mit Nachdruck die Rückgabe des Zelts zu fordern. Die Drohung des »großen, reichen Häuptlings senior« mit einer »Anzeige in der Schule«, verbunden mit einem eindringlichen Appell an die Väter der räuberischen Stammesmitglieder, ist erfolgreich: Das Zelt wird zurücktransportiert, wobei die akustischen Erinnerungen an diese Rückführung differieren.

Erinnert sich der Häuptlingsbruder Walter Brecht in der Rückschau vor allem daran, das »Kriegsgeschrei des Gegners« habe »den Beginn neuer, heftiger Kämpfe« angekündigt, so war beim Wortführer der proletarischen Räuber noch Jahrzehnte später der nachhaltige Eindruck nicht verblasst, der »Sohn des großen Häuptlings« habe sich »bei diesem Trauermarsch in der Sicherheit des väterlichen Schutzes mit hämischen, gemeinen und herausfordernden Reden« hervorgetan.

Nichts habe er dabei »von der Ethik des ›Augsburger‹ bzw. ›Kaukasischen Kreidekreises‹ erkennen lassen, die den Besitz demjenigen zuspricht, der sich durch echte und wahrhafte Liebe ein Recht darauf erwirkt«.

Diese Story vom Zeltraub und der Rückführung der Beute erhellt mit einem kurzen Blitzlicht eine Zeit im Leben des 1898 geborenen und auf die Namen »Eugen Berthold Friedrich« getauften Schriftstellers Bertolt Brecht, die – im Gegensatz zu den bald folgenden Lebensphasen – kaum durch Selbstzeugnisse dokumentiert wird. Kurz gesagt: Brechts May-Lektüre lässt sich nur indirekt erschließen – aus Berichten seiner Umgebung sowie aus den nicht allzu ausgeprägten, aber doch deutlichen Spuren, die Mays Abenteuerwelten und Sprachgesten in Brechts Werken hinterlassen haben.

Um das Entziffern dieser Spuren und um ihren Zusammenhang soll es im Folgenden in vier Bildern gehen:

1. Exotische Welten – reale Autoren
2. Vom Fort Donald ins Grieslewildwest
3. Opern in der Prärie
4. Verwehende Spuren

Erstes Bild: Exotische Welten – reale Autoren

Mit Brechts jüngerem Bruder Walter und mit dem Augsburger Journalisten und Schriftsteller Max Hahn, dem ›Wortführer‹ des proletarischen Stamms, sind schon zwei wichtige Zeugen benannt, die dokumentieren, wie bedeut-

sam die May-Lektüre für den jungen Brecht war. So schreibt Walter Brecht in seinen Erinnerungen ›Unser Leben in Augsburg, damals‹, in denen sich auch die Geschichte vom Indianerzelt findet:

Eugens früheste Weihnachtswünsche waren Puppen, später, über manche Jahre hin, Zinnsoldaten mit kleinen Bleikanonen und Krackern, dann Bücher, Bücher und Bücher, die, natürlich zu meinem Vergnügen, mit Karl May begannen.³

Leider bleibt Walter Brecht in seinen Aussagen zu den Lektüren seines Bruders sehr wortkarg, da er sie, als der zwei Jahre jüngere und eher technisch-naturwissenschaftlich Interessierte, wohl nur in Maßen teilte. Er gibt aber immerhin Auskunft über die Art von Eugen Bertholds Literaturverwertung:

(...) er selbst hat einmal geäußert, er fresse alles Erreichbare in sich hinein. Hans Otto Münsterer hat wahrscheinlich recht gehabt, als er feststellte, daß Brecht ›bereits in sehr jungen Jahren so ziemlich die ganze erreichbare Weltliteratur durchgeackert‹ habe.⁴

Diese Aussage ergänzt und präzisiert Brechts Mitschüler Heinrich Scheuffelhut, der »die ersten Jahre mit Brecht in eine Klasse [des Augsburger Realgymnasiums] ging«:⁵

Eugen war ein begeisterter Karl-May-Leser. 1909 hielt in Augsburg Karl May einen Lesevortrag. Ich weiß noch, daß sich Brecht für diese Veranstaltung sehr interessierte. Brecht beschäftigte sich viel früher mit Literatur als wir. Als er längst alle Karl-May-Bände durchgelesen hatte, begannen auch wir damit. Er las sehr rasch und ausdauernd und daher große Mengen.⁶

Es lässt sich nur näherungsweise abschätzen, welche May-Bände der junge Brecht ›durchgeackert‹ hat. Mit Sicherheit hat er die Trilogien ›Winnetou‹, ›Old Surehand‹ und ›Satan und Ischariot‹ gelesen, mit sehr großer Wahrscheinlichkeit auch die ersten sechs Bände, von ›Durch die Wüste‹ bis zum ›Schutz‹, sowie möglicherweise auch einige von den Jugenderzählungen des Unionverlags.⁷ Sehr wahrscheinlich aber hat er – den Zeugnissen über seine extensive Lektüre zufolge – auch noch weitere Bände gelesen, deren Kenntnis sich heute nicht mehr mit Sicherheit nachweisen lässt.

Zu sagen, dass Brecht ein exzessiver May-Leser war, wäre freilich irreführend – er war überhaupt ein exzessiver Leser! Das von Walter Brecht angeführte Zitat von Hans Otto Münsterer⁸ wies bereits darauf hin, dass Brecht schon sehr bald, etwa um die Jahre 1910/11, aus den Prärien des Wilden Westens in die unabsehbaren Weiten der Weltliteratur aufgebrochen ist.

Seine Karl-May-Lektüre spielte jedoch zweifellos die Rolle einer Initialzündung, die ihn nicht nur mit einem Autor bekannt machte, der seine ei-

gene Rolle als Schriftsteller immer wieder in seinen Büchern thematisierte, sondern die ihn auch, zum ersten Mal in seinem Leben, einem realen und berühmten Autor leibhaftig begegnen ließ.

Dass der elfjährige Brecht bei Mays Vortrag im Augsburger Schießgrabensaal im Dezember 1909 anwesend war, wird durch die Erinnerung einer Bekannten Brechts bezeugt. Die Augsburgerin Martha Müllegger besuchte in ihrer Schulzeit das Institut der Englischen Fräulein, wo May einen Tag nach seinem Vortrag, am 9. Dezember 1909, begeistert gefeiert wurde.⁹ In der Endphase des Ersten Weltkriegs gehörte Martha Müllegger dann zu Brechts erweitertem Bekanntenkreis, weil sie 1917/1918 eine Zeit lang gemeinsam mit Brecht im Zug zum Studium nach München fuhr. Dort berichtete sie ihm von dem Erlebnis, Karl May im Institut der Englischen Fräulein gesehen zu haben. Daraufhin erzählte ihr Brecht, dass er selber bei Mays Vortrag einen Tag zuvor anwesend gewesen sei, und zwar in Begleitung seines Vaters.¹⁰ Zweifellos hat dieses erste persönliche Erleben eines berühmten Schriftstellers zu der Präsenz beigetragen, die Karl May in den frühen Werken Brechts zukommen sollte.

Für das erste Lesealter bilden Mays Romane nämlich – neben der Bibel und wohl auch Märchen – die einzige deutlich nachweisbare Wurzel von Brechts Autorschaft. Dabei verbindet vieles die Aneignung der exotischen Abenteuerwelten mit der Lektüre der Heiligen Schrift:¹¹ wurde deren Botschaft nicht zuletzt im Rahmen kirchlicher Rituale transportiert und überhöht (die Brecht zeitlebens in kritischer Distanz faszinierten), so war auch die Leseerfahrung mit dem Werk Karl Mays auf doppelte Weise vermittelt.

Sie war bestimmt durch das lesend-aneignende Auge, aber auch durch das gestische Nach-Spielen des Gelesenen mit dem sich verwandelnden Körper und mit verwandelter Identität, im theatralischen Ausagieren fremder Lebenswelten. Aus dem Bürgersohn Eugen Berthold Friedrich wird ein indianischer Stammeshäuptling, dessen Führungsrolle und -anspruch sich später in der genialischen Brecht-Clique und im ausgedehnten Teamwork der Brecht'schen Textmanufaktur fortsetzt, bis hin zur kooperativen Produktionsweise am Berliner Ensemble in den 1950er Jahren.

Aber auch die Umwelt verwandelt sich durch die Lektüre: Die bürgerlich-banale Augsburger Vorstadt wird zu einer Gegenwelt, einer Prärie oder einem Dschungel voll unabsehbarer Abenteuer, wo nur Tarnung, List und völliges Auslöschen des eigenen Ichs das Überleben sichern, etwa beim unbemerkten Anschleichen an einen gefährlichen Feind.

Dass allerdings auch in diesen Abenteuerwelten die bürgerlichen Wertmaßstäbe vom Häuptling durchaus beibehalten wurden, wenn sie für ihn nützlich waren, zeigt Walter Brechts Erinnerung:

(...) Johanna, die jüngere Tochter [der Familie Dreißiger, die mit den Brechts im gleichen Haus wohnte,] [war] ein nettes, braves Mädchen, etwa gleichen Alters wie wir. Auch Johanna ging zur Schule und interessierte sich für unsere Indianer-

spiele. Da der Häuptling des Stammes, Eugen, ihre Gelehrigkeit und Bereitwilligkeit zu schätzen wußte, war sie, lange Zeit, das einzige weibliche Wesen, das der Stamm aufnahm. Sie wurde, wie es einer Squaw zukam, zu Dienstleistungen ausgiebig herangezogen.

Im Herbst, wenn das Laub von den Kastanienbäumen gefallen war, mußte sie es auflesen, auch außerhalb unseres Hofes, an Stellen, die den Männern des Stammes zu unbequem und vielleicht zudem durch feindliche Stämme bedroht erschienen. Sie trug es in einem Sack zum Wigwam, dem Gartentisch hinter der kleinen Wiese. (...) Es galt, die Räume unter den zwei, den Gartentisch flankierenden Bänken mit Laub vollzustopfen, von den Bänken zur Tischplatte hinauf Ruten und Holzstecken eng aneinanderzulegen und alles dick mit Laub zu bedecken, so daß im Innern der Laubwände unter dem Dach des Tisches ein dunkler Raum entstand (...), so daß sich Indianer hier wohlfühlen konnten.¹²

Zweites Bild: Vom Fort Donald ins Grieslewildwest

»Dienstag, 22. [März 1921] (...) Nachmittags liege ich mit der Marianne im Grieslewildwest. Die Maorifrau im braunen Steppengras, und dann singt sie Brahms' ›Feldeinsamkeit‹, ich hörte nie schöner singen.«¹³

Das ›Griesle‹ war damals eine Wiesen- und Buschlandschaft am Augsburgers Hauptfluss, dem Lech, nicht allzu weit entfernt von der Wohnung der Brechts in der Bleichstraße bzw. der Jakobervorstadt. Welches Ich da mit der in Wien geborenen und zu dieser Zeit am Augsburgers Stadttheater beschäftigten Schauspielerin und Sängerin Marianne Zoff im märzlich frühlingshaften ›Grieslewildwest‹ liegt, verrät eine ganze Reihe weiterer Tagebucheinträge Brechts in den Jahren um 1920:

Sonntag, 1. [Mai 1921]

Mutters Todestag

Nun ist Manitu wieder allein in der Wolke. Nimmer singt die weiße Squaw über der Schwemme, nimmer hält Manitu Reden in den Wind ... Die Squaw ist hinuntergeschwommen, und sein Kind ist in ihr. Der Frühling geht an, grün ist der Baum, und die Regen waschen den Schmutz fort. Einmal sind sie im Feld gelegen, viele Male im Bette und im ganzen an fünf Orten. Als es Winter war, ging sie mit Manitu, sie betrog ihn noch im Frühjahr (...) Die Squaw wird in den Wind weinen und hinter Manitu herlaufen, der in den Wind geredet hat. Und die Filme laufen im Dunkeln, während das Gras wuchs, starb der Gaul.¹⁴

Der große Manitu¹⁵ hat sich inzwischen, den ›Helden des Westens‹ folgend, einen Kriegsnamen zugelegt: Aus Eugen Berthold Brecht wurde Bert Brecht. Zu dieser Zeit, um 1920, bricht er gerade aus der Provinz auf, um die Prärien der Städte München und Berlin zu erkunden und sich mit neuen Tönen literarisch einen Namen zu machen.

Seine ersten Schritte in die Öffentlichkeit, Publikationen in der selbst produzierten Schülerzeitung ›Die Ernte‹ vor 1914 und Kriegsgedichte so-

wie Prosatexte in Augsburgs Zeitungen nach 1914, hatten mit keiner Silbe seine May-Lektüre zu erkennen gegeben.¹⁶ Sie folgten vielmehr eher nationalistischen Mustern und einem Programm, das Walter Groos, ein Schulfreund Brechts und Mitarbeiter der ›Ernte‹, so überlieferte: »Brecht sagte mir einmal, als wir uns damals über Lyrik unterhielten, er werde zeigen, daß er so schreiben könne, wie die Welt es verlangt.«¹⁷

Es lässt sich nachweisen, dass die meisten dieser Zeitungstexte Auftragsarbeiten der Augsburgs Redaktionen waren, für die Brecht schrieb. Sie erschienen zwischen dem Kriegsausbruch im August 1914 und dem 20. Februar 1916, an dem die ›München-Augsburger Abendzeitung‹ das Gedicht ›Soldatengrab‹ veröffentlichte.¹⁸ Am 13. Juli 1916 druckte dann ›Der Erzähler‹, die literarische Beilage der ›Augsburger neuesten Nachrichten‹, ein Gedicht, das nicht nur einen ganz neuen Ton anschlug, sondern das auch erstmals mit dem Autornamen »Bert Brecht« gezeichnet war.¹⁹ Für fast zwei Jahre sollte es die letzte Publikation Brechts in Augsburgs Zeitungen bleiben.²⁰ Zugleich war es das erste seiner frühen Werke, das er Jahre später in seine Gedichtsammlung ›Bertolt Brechts Hauspostille‹ aufgenommen hat:

Die Männer vom Fort Donald – hohe!
Zogen den Strom hinauf, bis die Wälder ewig und seelenlos sind.
Aber eines Tags ging Regen nieder, und der Wald wuchs um sie zum See.
Sie standen im Wasser bis an die Knie (...)

Die Männer vom Fort Donald – hohe!
Standen im Wasser mit Pickel und Schiene und schauten zum dunkelnden Himmel hinauf;
Denn es ward dunkel, und Abend wuchs über dem plätschernden See.
Und kein Fetzen Himmel, der Hoffnung lieh! (...)

Und in der letzten von sechs Strophen endet das Gedicht in dieser ersten Fassung mit einer Vision:

Die Männer von Fort Donald – hohe!
Modern unter den Zuggleisen, die tragen durch ewige Wälder zum sonnenigen Tag.
Aber abends Musik um die sausenden Züge schrillt, seltsam drohend und weh.
Denn die Bäume rauschen und orgeln eine düstere Melodie:
(...) Abends der Wind in den Wäldern Ohios singt einen Choral.

Hinzugefügt hat Brecht zu diesem Gedicht im Erstdruck 1916 eine Anmerkung zu ›Fort Donald‹: »Ausgangspunkt für die Truppe, die quer durch amerikanische Wälder Schienen legte.« Und in der ›Hauspostille‹ erläutert er in der ›Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen‹: »Die Männer vom Fort Donald in Kapitel 4 gehörten zu Eisenbahnrupps, welche quer durch die Wildnis der Rocky Mountains die ersten Schienen legten.«

Erstaunlicherweise hat Brecht in dieser ›Hauspostillen‹-Fassung den Schauplatz des Geschehens gegenüber dem Erstdruck noch einmal verändert: nannte die erste Fassung nur das dunkle Wasser bzw. die Wälder Ohios, so spricht die ›Hauspostillen‹-Fassung von »diesem dunklen Ohio« als Handlungsort und präzisiert in der letzten Strophe die Region noch weiter: »Die Männer von Fort Donald – hohé! / Die Züge sausen über sie hinweg an den Eriesee.« Eine durchaus erstaunliche Ortsangabe, denn Ohio und der Eriesee liegen vom großen Felsengebirge tausende von Kilometern entfernt, und ein Fort Donald gab es offenbar in den ganzen USA nicht, wie ein erst kürzlich erschienener Band über alle amerikanischen Forts erkennen lässt.²¹

So hat die Forschung über die Quellen dieses Gedichts immer wieder gerätselt, ohne aber zunächst Brechts »überlieferte(n) Themen und Stoffen« näher nachzugehen.²² Erst Klaus-Dieter Krabel hat vor kurzem versucht, die »literarische(n) Anregungen und Vorbilder«²³ dieser Ballade genauer zu bestimmen, die er bei Rudyard Kipling ebenso findet wie bei der Titanic-Katastrophe. Freilich bleibt er ratlos bei der Frage »nach zeitgenössischen amerikanischen Quellen, die den Vorgang belegen«, und kommt zu dem Fazit: »So gibt die Ballade von der Eisenbahntuppe vom Fort Donald Rätsel auf, bei deren Lösung wir noch ganz am Anfang stehen.«²⁴ Diese Kapitulation muss freilich nicht das letzte Wort bleiben. Zumindest zwei Vorlagen hat Jürgen Hillesheim genauer bestimmt.²⁵

Zum einen Theodor Fontanes Ballade von der Katastrophe um den Steuermann ›John Maynard‹, der am ›Erie-See‹, zwischen Detroit und Buffalo seine Passagiere rettet, zum anderen die Welt des Wilden Westens, wie sie Karl May in seinen Reiseerzählungen und Jugendromanen entwirft. Speziell verweist Hillesheim auf Mays ›Winnetou III‹, wo ein Toter an einer Bahnstrecke liegt, dessen Blutspuren mit Sand bedeckt wurden und von Old Shatterhand freigelegt werden:

*Ich scharfte mit den Fingern ein und – ich gestehe es – ich erschrak; meine Hand hatte sich blutig gefärbt, und auch der Sand war rot und naß. Ich untersuchte nun, mit dem ganzen Körper hart am Boden liegend, die Sache genauer und mußte erkennen, daß man eine große, tiefe Blutlache mit Sand zugestreut hatte.*²⁶

Zwar geht es hier nicht um die Sintflutvision²⁷ der Eisenbahntuppe von Fort Donald, aber wesentliche Elemente von Brechts ›Fort Donald‹-Szenerie muten jedem Karl-May-Leser vertraut an, ohne dass sich wortgetreue Übernahmen erkennen lassen. Der Schienenbau durch den Wilden Westen ist hier ebenso zu nennen wie das Bild der endlosen Wälder am Strom, die beispielsweise im ›Schatz im Silbersee‹ große Teile der Handlung bestimmen.²⁸

Bezeichnend für Brechts Verfahren in dieser Zeit (und auch später) ist es, dass er aus disparatem Material, das aus ganz verschiedenen Bereichen

stammt, ein Kunstwerk mit einer ganz neuen poetischen Stimmung schafft. Niemand käme beim ersten Lesen oder Hören auf die Idee, es mit einem genial zusammengefügteten Konglomerat verschiedenster Traditionen zu tun zu haben. Dabei verbirgt die Ballade ihren Artefakt-Charakter nicht. Sie zeigt vielmehr ihr innovatives, ›modernes‹ Konzept gerade darin, dass das auf den ersten Blick scheinbar stimmige Ganze bei genauerem Zusehen Widersprüche und ›Risse‹ erkennen lässt, die das ›Montieren‹ verschiedener Quellen und Tradition deutlich machen.²⁹

Mit der ›Eisenbahntruppe vom Fort Donald‹ kommt nicht nur ein neuer Ton in Brechts Schreiben, sie markiert auch im Jahr 1916 die Wiederkehr der über Jahre im Untergrund verborgenen Abenteuerwelten Karl Mays,³⁰ die nun im privaten wie im literarischen Kontext des Brecht'schen Œuvres immer wieder zur Sprache kommen.

Schreibt etwa der Augsburger Jungpoet im August 1917 an seine erste große Liebe Paula Banholzer alias Bi, so greift er mit den zahlreichen Ausrufezeichen, den orientalischen Vergleichen, den das Nomadenleben beschwörenden Herdentierapostrophen und dem Ausruf »Salaam« ganz den Ton der beiden von May formulierten Briefe Hadschi Halef Omars³¹ auf:

Geliebte Paula! Angebetete!

Erlaube Deiner Majestät unterthänigster Kreatur, Dir seine ehrfurchtsvollsten Unterwürfigkeiten vor die zarten Füßchen zu legen. Er hat sonst wenig zu tun. Salaam.

Meine Reise war glücklich, meine Begleiter Damen und meine Ankunft ersehnt. Es ging alles nach meinem Wunsch, es entsprach alles Deinen Gebeten. Oh, Du süße Gazelle meiner dunkelen Träume!

(...) Oh, Du Stern in der Nacht meines Unglücks!

Denn: ich bin unglücklich. Fehlen mir die Freunde, Schafe, Kamele, Ruhe meiner Heimat, oder fehlst Du mir, Gegenstand meiner Ekstasen? (...) Siehe! Ich bin voll Unruhe, sie ist in mir, also wie ein Löwe in einer Mäusefalle.³²

Nicht nur Halefs Ton, sondern auch der Name von Halefs Frau Hanneh klingt an, wenn Brecht im Spätsommer 1923 eine Briefbeilage an sein zweites Kind, die am 12. März 1923 von Marianne Zoff geborene Hanne (die spätere Hanne Hiob), richtet:

Liebe Hah neh, liebliche,
wie ist es

(...)

Willst Du nicht Deinen Erzeuger wieder betrachten, wie immer er auch aussieht, deinen schwarzen Erzeuger, Hah neh???

(...)

Wenn er in Dein Zimmer tritt, sagt er Salaam, Erhabene, was ein Sakrileg ist, da Du nicht vorhanden bist

Und im gleichen Brief schreibt er Hannes Mutter, seiner Frau Marianne Zoff:

(...) Dein Mann hat angefangen, Pfeife zu rauchen, und hat in der Philosophie dazugelernt

Sein Magen liebt nicht das roh Gekochte der Pueblos und die Getränke, die berauschen den, der sie nicht gewohnt ist, allein Trinken ist unschicklich, Dein Bett steht leer und ich schlafe allein in der roten Decke³³

Es ließen sich noch viele Stellen anführen, die den Sprachduktus Mays in Brechts Schreiben um diese Zeit bezeugen; stellvertretend sei nur auf die ›Psalmen‹, vor allem das Gedicht ›Eisenbahnfahrt. 19. Psalm‹, und den Anfang eines Briefs an den Freund Arnolt Bronnen verwiesen, die unverkennbar nicht nur den Ton, sondern auch die Welten Karl Mays evozieren.

Brechts ›Psalmen‹ entstanden überwiegend »im Laufe des Jahres 1920«³⁴ als weitgehend geschlossene, in einem Notizbuch festgehaltene und später in verschiedenen Typoskripten unterschiedlich angeordnete Gruppe; teilweise weisen sie nur Nummern als Überschriften auf, teilweise nur Überschriften ohne Nummerierung.

Dabei ergibt sich, über die Vorbildfunktion des amerikanischen Lyrikers Walt Whitman hinaus, der May-Bezug auch noch aus der Entstehungssituation: Im Jahr 1920 pendelte Brecht, wie im Vorjahr, häufig zwischen seinem Wohnort Augsburg und dem Studienort München. So reflektieren die Verse nicht nur die Situation der Zugfahrt (»Von Stadt zu Stadt rollen die Eisenbahnzüge, voll von Milch und Passagieren, die Getreidefelder teilen sich wie das gelbe Meer vor ihnen.«³⁵) – zugleich wandelt sich die Landschaft zwischen Lech und Isar in die Prärien des Wilden Westens (»Die Braunbrüstigen und ihr Vieh arbeiten wie besessen in langsamen Bewegungen für die Bleichgesichter«³⁶) oder in die Dschungel Rudyard Kiplings (»Dicke Tiere schlichen durch die braunschäftige Dschungel um uns, blauer Regen donnerte auf die Platanendächer und wir lagen wie sanfte Pflanzen.«³⁷).

Besonders aufschlussreich ist zunächst eine Ergänzung zu ›Der 4. Psalm‹,³⁸ einem Gedicht in der Ich-Form mit der Selbstcharakteristik: »Wer es immer ist, den ihr sucht: ich bin es nicht«. In einem (von der ›Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe‹ nicht näher benannten) Typoskript des Gedichts um 1922 sind drei Zeilen eingefügt, die sich geradezu als Nukleus zur Arie »Anne Smith erzählt die Eroberung Amerikas« aus dem Stückentwurf ›Mann aus Manhattan‹ betrachten lassen, von der noch zu sprechen sein wird:³⁹

Unsere Großväter gingen hinein mit Bibeln, Feuerwasser und Flinten
Sangen Nearer my God und rotteten alles aus –
Und ich habe die Urbewohner auf dem Hals!⁴⁰

Noch weiter geht Brecht in ›Eisenbahnfahrt. 19. Psalm‹, einem Gedicht, in dem er selbst in die Rolle des »Indianergesicht(s)« schlüpft und aus dem fahrenden Zug heraus die Welt mit stoisch-indianischem Gleichmut betrachtet:

Eisenbahnfahrt. 19. Psalm

1

In dem gleitenden Zug zwischen Glasfenstern mitten im Grünen, sitzt ein sanftes Indianergesicht: das bin ich.

2

Den ganzen Sommer ist es in den Eisenbahnzügen zu sehen, in den Ebenen, zwischen schwatzenden Weibern und rauchenden Bleichgesichtern, mit dem Blick über die Wiesen.⁴¹

Die Prärielandschaft verwandelt sich in den Sprecher, der sie passiv aufnimmt:

3

Ich arbeite nichts im Sommer, ich fahre nur herum und lauf ins Grüne, aber im September schon ist mein Gesicht eine Landschaft und dann bin ich am ruhigsten im Jahr.

Der Stoizismus und die (scheinbar) innige Naturverbundenheit münden freilich am Ende in eine Pointe: nach »Schweigen« nämlich, »Aufwärtsbewegung« und Gelassenheit« landet der ›Psalm‹

in der Cherrybrandybar.⁴²

Während hier der Gleichmut des stolzen Prärieindianers mit der antikstoischen Geisteshaltung verknüpft wird und sowohl als Ausdruck für Brechts eigenen Stoizismus wie für sein Umkippen ins Ironisch-Frivole dient, verwenden viele andere Gedichte Begriffe und Gedankenfiguren aus Mays Erzählungen als Versatzstücke in den unterschiedlichsten Zusammenhängen.

Besonders bezeichnend ist dabei der Anfang eines Neunzeilers, der in einem gesonderten Typoskript als Gedicht erhalten ist,⁴³ der aber auch von Brecht als Anfang eines Briefs an den Freund Arnolt Bronnen (1895–1959) verwendet wurde.⁴⁴

An meiner Wiege haben sie mir ein Chanson gesungen
Rothäute behandelten meinen Skalp als Abortpapier
Zwischen Weidenweibern in graugrünen Dämmerungen
kam ich oft auf mich zu als ein haariges Ozeantier
(Ozeantier!)⁴⁵

Auch hier mischt Brecht in virtuoser Weise die verschiedensten Sprach- und Gesteuselemente: Französische Kultur und die Rohheit des Wilden Westens, Naturmagie («Weidenweiber in graugrünen Dämmerungen») und die Wiederholungs- und Refrainttechnik des trivialen Schlagers bilden ein unauflösliches Amalgam, in dem das lyrische ›Ich‹ zwischen gegensätzlichen oder weit voneinander entfernten Polen seine fragile, (scheinbar?) stets bedrohte Identität gewinnt. Diese Verfahrensweise gehört in den größeren Kontext von Brechts Suche nach einer eigenen Sprache und nach eigenständigen Ausdrucksformen in den Jahren zwischen dem Kriegsende 1918 und der Inflation 1923, zwischen dem zu Ende gehenden Expressionismus und der heraufziehenden Neuen Sachlichkeit, die sich gerade auch, wie noch zu zeigen sein wird, in Brechts May-bezogenen Texten ankündigt.⁴⁶

In diesem Zusammenhang erprobt Brecht mit seinem Freundeskreis in den Jahren um 1920 zahlreiche neue Gattungsformen, Sprachgesten und Charakterrollen. Zunehmend fasziniert von den verschiedensten Erscheinungsformen des Trivialen, von Jahrmarkt und Schlager, frühem Stummfilm, Kabarett und Volkstheater, entdeckt die Brecht-Clique jetzt auch einen Teil von Mays Werk, der bei der Kindheitslektüre wohl keine oder nur eine geringe Rolle gespielt hatte.⁴⁷ Brechts Freund Hans Otto Münsterer, selbst übrigens ein begeisterter Karl-May-Leser, unterstreicht diese neue Komponente nachdrücklich:

Noch viel schöner war der ›Weg zum Glück‹ vom Verfasser des ›Heideröschchen‹ [richtig natürlich: ›Waldröschchen‹, U. S.], ein Pseudonym, hinter dem sich Karl May verbarg, in etwa hundert Fortsetzungsheften, jedes mit einer buntknalligen Lithographie. Da gab es heimlich verscharrte Zigeunerinnen, Mädchenhändler mit unterirdischen Verliebten voll Weiberfleisch, wagnerische Opern, den inkognito reisenden, stets von Gefahren umlauerten Bayernkönig Ludwig und seinen Geheimdetektiv, den herrlich tirolerisch sächselnden Äpler Wurzelsepp.⁴⁸

Die wildwuchernde Phantastik der Kolportage, ihre zeitlichen und geographischen Sprünge wie ihre hyperbolisch übersteigerten Handlungselemente finden sich in Brechts Werk der frühen 20er Jahre an vielen Stellen: von einem Entwurfstitel, der ganz ausdrücklich ›Bertold Brechts Kolportagedramatik‹⁴⁹ überschrieben ist, über die Bargan-Erzählungen bis zu den Filmdrehbüchern, die der junge Autor, teilweise in Koproduktion mit Freunden wie Arnolt Bronnen, in der Hoffnung auf den ersehnten finanziellen Durchbruch unermüdlich konzipierte.

Das Verfahren, alle nur denkbaren Ansätze aufzugreifen und für das eigene Schreiben fruchtbar zu machen (zunächst, bis etwa 1916, überwiegend durch epigonale Nachahmung gekennzeichnet), wandelt sich bald, wie bereits die ›Männer vom Fort Donald‹ erkennen lassen, in eine kritische Auseinandersetzung mit den Vorlagen, die auf unterschiedliche Weise erfolgen kann. Die schlichte Umkehrung eines Einzeltexts, eines Plots oder einer

Gattung (so liefert beispielsweise der christlich-erbauliche Choral das Muster für den antireligiösen Song ›Gegen Verführung‹⁵⁰) findet sich hier ebenso wie die Collage mehrerer Teilaspekte zu einem neuen Ganzen mit neuer formaler Gestaltung oder veränderter Aussage.⁵¹ Der junge Brecht ist – darin dem jungen Redakteur Karl May nicht unähnlich – eine unaufhörlich arbeitende Text(umwandlungs)maschine, die Gedichte, Prosatexte, Tagebuchnotizen und Zeitungskritiken ebenso produziert wie Dramen, Dramenentwürfe oder Filmskripts (bzw. das, was der Augsburger Jungautor damals für eine Filmvorlage hält).

1921 fand Brecht mit der Publikation der ›Flibustiergeschichte‹ ›Bargan läßt es sein‹ in der Münchner Zeitschrift ›Der Neue Merkur‹ »beträchtliche Resonanz«. ⁵² Diesen Erfolg hat er sicher zum Teil Karl Mays Kolportagerwerken zu verdanken, deren Übertreibungen und Unwahrscheinlichkeiten sich nicht nur in vielen der wüst ausschweifenden Handlungselemente widerspiegeln, sondern die möglicherweise auch einem der Protagonisten (›Croze‹ alias der ›Klumpfuß von St. Marie‹⁵³) seinen Namen gegeben haben (wobei diese Herleitung freilich mit einiger Unschärfe behaftet ist).

Eine weitere Erzählung Brechts, 1925 als ›Geschichte auf einem Schiff‹ mit anderem Anfang publiziert, klingt im ersten Satz des ersten Entwurfs von 1921 (hier spielt die Handlung noch nicht auf einem Schiff), als stamme dieser Satz – abgesehen von Brechts ironisch-prägnanter Kürze – von Karl May: »Fünf Männer sitzen zusammen in einer Blockhütte und die Sache ist die, daß sie den nächsten Tag nicht mehr erleben werden.«⁵⁴

Weitaus deutlicher spiegeln sich die »grotesk scharfe(n) Bilder«, ⁵⁵ die »windschiefen Gespräche«⁵⁶ sowie die sozialen Brüche einer doppelbödigen Alltagswelt der Kolportage in Brechts Filmdrehbüchern, aus denen nur einige Zwischentitel von ›Drei im Turm‹ als Beispiel zitiert seien, einem Drehbuch vom Juli 1921, entstanden nach Motiven aus August Strindbergs Drama ›Totentanz‹ (›Dödsdansen‹, 1901):⁵⁷

1. AKT: »ABENDMAHL DER KROKODILE« ODER »3 – 1 = 2« ODER »WAS BEISST MICH«

2. AKT: »DIE TOILETTE IM STERBEHAUS« ODER »KALK ALLEIN TUT'S NICHT« ODER »EIN LEICHNAM IM LIEBESBETT«

3. AKT: »DAS TRAUERJAHR« ODER »DAS FABELHAFTLEBEN« ODER »DIE MADONNA UNTER DEN TIEREN«⁵⁸

5. AKT: »DAS BÖSE KIND GRÄBT EINEN LEICHNAM AUS« ODER »DIE FLEISCHFRESSENDE PFLANZE« ODER »DURCH DAS GEBROCHENE WEHR BRECHEN DIE SCHWARZEN WASSER«⁵⁹

Auf eine Nebenspur von Brechts May-Lektüre sei zum Abschluss dieses Bilds noch kurz hingewiesen. Seit 1898 erschien bei Friedrich Ernst Fehsenfeld als sechster Band der Reihe ›Die Welt der Fahrten und Abenteuer‹ Rudyard Kiplings ›Dschungelbuch‹ in der über lange Jahre sehr erfolgreichen Übersetzung von Curt Abel-Musgrave.⁶⁰ Sie trug allerdings zunächst

nicht den uns heute einzig vertrauten Titel, sondern lief in den ersten drei Auflagen, bis zur 1913 erschienenen 4. Auflage (31. bis 40. Tausend), unter dem Titel ›Im Dschungel‹, in der Aufmachung übrigens unverkennbar den grünen May-Bänden nachempfunden.

Brechts Stüchtitel ›Im Dickicht‹, später zu ›Im Dickicht der Städte‹⁶¹ erweitert, ist so unverkennbar diesem Fehsenfeld-Begriff nachgebildet, dass es so gut wie sicher sein dürfte, dass Brecht Kiplings ›Dschungelbuch‹ in einer der ersten Auflagen der Fehsenfeld-Ausgabe kennengelernt hat.⁶² Der Begriff ›Dschungel‹ prägt Brechts frühe Werke nämlich mit vielfältigen weiteren Kipling-Bezügen noch weit intensiver, als es die Karl-May-Parallelen tun – schön, dass auch dieses Begriffsfeld des frühen Brecht sich, zumindest teilweise, auf Karl May und seinen Verleger Fehsenfeld zurückführen lässt! Die verschiedenen Fassungen von ›Im Dickicht‹ (1921–23) bzw. ›Im Dickicht der Städte‹ (1927) lassen zugleich durch viele Details deutlich erkennen, dass der Begriff ›Prärie‹, zentrale Abenteuersphäre in Mays Nordamerikaerzählungen, in Brechts Vorstellungswelt der frühen 20er Jahre eine wichtige und sehr spezifische Rolle spielt. So taucht der Ausdruck ›Prärie (auf)machen‹ mehrfach im Stück auf, wo er die Bedeutung von ›kämpfen‹ hat,⁶³ und Anreden bzw. Ausrufe wie ›Gentlemen‹⁶⁴ oder ›Damned‹⁶⁵ erinnern ebenso an Karl May bzw. Kipling wie der Name ›Moti Gui‹.⁶⁶ Dass Brechts kapitalismuskritische ›Großstadt-Stücke‹ sich nicht zuletzt aus diesen Abenteuer-Welten speisen, hat vor allem Alfred Döblin bereits Anfang der dreißiger Jahre anlässlich der Premiere von ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹ diagnostiziert:

In Leipzig gibt es dieser Tage einen Theaterskandal bei einer Oper ›Mahagonny‹. Das ist ein furchtbar revolutionäres Stück. Wie revolutionär, ersieht man aus der Saufscene des 2. Akts. Da besteigen Jenny, Jim und Bim [richtig: Bill] (furchtbar revolutionäre Namen, nicht wahr?) das Billard, hissen das Segel und fahren durch den Sturm menschlicher Gemeinheit (huhu) und singen dabei das geradezu hochverräterische Seemannslied: ›Stürmisch die Nacht und die See geht hoch‹. Der Autor ist faktisch ein Romantiker alten Stils, und wirkliche Arbeiter oder auch Marxisten würden sich krank lachen vor seinem Stück und vor seiner Wildwestphantasie, gegen die gehalten Karl Mays [Phantasie] höchste Sachlichkeit ist.⁶⁷

Zwei Brecht-Titel sind noch zu nennen, die auf den ersten Blick höchst Mayverdächtig erscheinen: In Band 17 der ›Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe‹ – er enthält die ›Romanfragmente und Romanentwürfe‹ – finden sich eineinhalb Seiten Notizen unter der Überschrift ›Die Rothaut‹. Diese sehr bruchstückhaften Bemerkungen haben leider gar nichts, weder sprachlich noch inhaltlich, mit Karl May zu tun, sondern handeln von einem Helden ›Samuel Wasserschleiche, der unter der Abneigung seiner Mitschüler gegen rote Haare zu leiden gehabt hatte‹.⁶⁸

Und ›Prärie‹, die »Oper nach Hamsun«, verrät schon durch diesen Untertitel, dass sie nicht auf den sächsischen Erzähler, sondern auf den norwegischen Schriftsteller Knut Hamsun zurückgeht.⁶⁹ Aber dieser Opernentwurf gehört immerhin ganz unverzichtbar in den Kontext des dritten Bilds:

Drittes Bild: Opern in der Prärie

In Karl Mays Jugenderzählung ›Der Ölprinz‹ erscheint die tragikomische Figur des *Kantor emeritus Matthäus Aurelius Hampel*, der in den Wilden Westen aufbricht, um

»(e)ine große Oper für drei Theaterabende in zwölf Akten, für jeden Abend vier Akte; wissen Sie, so eine Trilogie wie der ›Ring der Nibelungen‹ von Richard Wagner, diesmal aber nicht von ihm sondern von mir, dem Herrn Kantor emeritus Matthäus Aurelius Hampel aus Klotzsche bei Dresden«⁷⁰

zu komponieren. Freundlicherweise wird er vom Hobble-Frank auf einen wichtigen Aspekt hingewiesen, der zwingend zu einer Oper gehört:

»Uebrigens, Sie reden nur immer von der Musik Ihrer Oper, aber nich von dem Texte dazu. Haben Sie den schon?«

»Nein.«

»Na, da is aber keene Zeit zu verlieren. Wenden Sie sich schleunigst an eenen Dichter, der das nötige Talent besitzt!«

»Ich gedenke selbst den Text fertig zu bringen.«

»So? Sie selber? ... Haben Sie denn die Wissenschaft vom richtigen Verschmaße studiert? Können Sie die Helden, welche Sie aus den Kulissen schieben wollen, in die einzelnen Zeilen und Wörter zerlegen, daß sie sich ooch richtig reimen?«⁷¹

Bereits 1913 vertraut der fünfzehnjährige Brecht seinem ›Tagebuch No. 10‹ an: »Will Pfanzelt [einem musikalisch aktiven Freund und Mitschüler] Text zu einer Oper schreiben.«⁷² Drei Jahre später, 1916, bietet er in einem (erst jüngst aufgefundenen) Brief an den damals in Augsburg tätigen Kapellmeister und Komponisten Carl Ehrenberg (1872–1962) dem bereits überregional bekannten Musiker zwei seiner Gedichte zur Komposition an. Bezeichnenderweise ist eines davon ›Das Lied von der Eisenbahtruppe vom Fort Donald‹, ein weiteres Indiz für die Bedeutung dieser Ballade in der Selbsteinschätzung ihres Autors.⁷³ In den folgenden Jahren veranlasst Hans Pfitzners Oper ›Palestrina‹, 1917 in München uraufgeführt, Brecht zu einem Gegenlibretto, das unter dem nicht von Brecht stammenden und irreführenden Titel ›Oratorium‹ in die Brechtliteratur eingegangen ist,⁷⁴ und 1919 entsteht der Einakter ›Prärie‹ nach einer Kurzgeschichte von Knut Hamsun;⁷⁵ den Text bezeichnet Brecht im Untertitel ausdrücklich als

»Oper«. Sie hat freilich außer dem Titel, der den Handlungsort bezeichnet, so gut wie nichts mit Karl Mays Abenteuerwelten zu tun. Im engen Anschluss an Hamsuns Erzählung spielt das Geschehen auf der durchgehend mechanisierten und von Maschinen geprägten »Billybory-Farm« in einem nicht näher bestimmten amerikanischen Westen.⁷⁶ Mit Ausnahme von Brechts Bühnenbildanweisung,⁷⁷ die an die Farmen in Mays Reise- und Jugenderzählungen erinnert und sich von Hamsuns Ortsschilderung deutlich abhebt, hat die Handlung keinerlei Berührungspunkte zu May und seinem Werk. Brecht gibt den Ort an als »Hofraum einer Farm. Weiße, kahle, plattgedachte Mauern, links seitlich, rechts seitlich und in der linken Hälfte des Hintergrunds. Dort ein Loch als Tür und kleine Fenster: die Küche. Rechts davon Ausblick auf die Prärie.«⁷⁸ Aus dem (frauenlosen) verbissenen Kampf zweier Männer, den Hamsun beschreibt, macht Brecht mittels einer neu eingeführten Frauengestalt (»Lizzie«) eine kleine, mit sparsam verknüpften Sätzen ausgeführte Eifersuchtstragödie.

Wie wichtig der Text für eine Oper ist, musste auch der Komponist Paul Hindemith erkennen, als er 1921 nach dem höchst werbewirksamen Stuttgarter Premierenskandal um seine beiden Einakter ›Mörder, Hoffnung der Frauen‹ und ›Das Nusch-Nuschi‹ nach einem neuen Libretto suchte. Am 21. Mai 1922 schrieb er an seine beiden Verleger Willy und Ludwig Strecker vom Mainzer Schott-Verlag: »Wenn ich einen guten Text hätte, wäre schon längst ein großer Teil neue Oper fertig.«⁷⁹

Und am 31. August 1923 bekräftigte er in schlichter Bescheidenheit: »Wenn ich einen Operntext hätte, würde ich in einigen Wochen die größte Oper herstellen. Mir ist das Problem der neuen Oper vollständig klar und ich bin sicher, es jetzt sofort restlos lösen zu können – soweit das menschenmöglich ist.«⁸⁰

Ludwig Strecker, der ältere der beiden Brüder aus dem Schott-Verlag, hatte selbst Ambitionen, als Librettist erfolgreich zu sein, und schlug im September 1923 das ›Faust‹-Puppenspiel als möglichen Opernstoff vor. In diesem Zusammenhang wies er Hindemith am 1. Oktober 1923 auf den jungen, aufstrebenden Autor Bert Brecht hin und regte an, diesen für ein ›Faust‹-Libretto zu gewinnen.⁸¹

In den folgenden Monaten geht es in der Korrespondenz immer wieder um die, so Hindemith am 13. Februar 1924, »Opernfrage«, wobei der Komponist resigniert feststellt, Brecht habe »auf mein Schreiben gar nicht reagiert«⁸²

Dass Brecht freilich in diesem Jahr 1924 bereits an einem Libretto arbeitete, blieb Hindemith verborgen, und so zog er am 26. Juni 1925 ein abschließendes Fazit: »Brecht, ein fauler Kopf, fällt aus.«⁸³

Damit kehren wir endgültig zu Karl May zurück. Zwar trägt der Opernentwurf, den Brecht für Hindemith im Lauf des Jahres 1924 konzipiert, zunächst den biblischen Titel ›Sodom und Gomorrha‹,⁸⁴ aber schon die Eingangsszene dieser später ›Mann aus Manhattan‹ betitelten Oper dürfte Kennern des May'schen Werks vertraut vorkommen.

Ein Kind sitzt in der Prärie und hält an einem Strick grasende Pferde, die dem Vater des Kindes, »John Brown in Manhattan«, gehören. Als ein Fremder kommt, das Kind täuscht und auf einem der Pferde davongaloppiert, eilen »sieben Männer« plus der Vater herbei. Das Kind erklärt knapp, was passiert ist. »Einer aus der Schar pfeift« mit schrillum Pfiff⁸⁵ und erklärt:

Der Dummkopf!
Dieses Pferd
Kennt den Pfiff
Von meiner Mutter Sohn. Seht
Jetzt kehrt es um.

Als das Kind klagt: »Oh, er schlägt es«, »lachen« die Männer »roh« und beobachten:

Es hilft ihm nichts
Der es nicht kennt
Hallo, jetzt steigt es
Hallo, jetzt wirft es ihn ab, jetzt!

Es folgt allgemeines »Gelächter«, verbunden mit der Drohung:

Halt, Mann, sonst schießen wir!

Notgedrungen kommt der Pferdedieb, jetzt als »James Sorel«⁸⁶ benannt, »hinkend zurück«, nicht ohne mit seiner Anrede einen weiteren Hinweis auf Karl May zu geben: Im Manuskript schreibt Brecht »Messures«, das die Herausgeber der großen Brechtausgabe in das zwar korrekte, aber eher die May-Spuren verwischende »Messires« verschlimmbessert haben.⁸⁷

Und nun geschieht das Gleiche wie bei der ›Eisenbahntruppe vom Fort Donald‹. Brecht wechselt vom Muster Karl May zur klassischen deutschen Literatur, freilich nicht zu Theodor Fontane, sondern zu Friedrich Schillers Ballade ›Die Bürgschaft‹. Denn als die Männer James Sorel, den Pferdedieb, hängen wollen, bittet der um einen Aufschub, weil sein »Vater in Frisko (...) krank« sei und sterbe.⁸⁸

Ausgerechnet John Brown, der Bestohlene, bürgt nun für ihn, so wie in Schillers berühmter Ballade der Freund mit seinem Leben für den Dionys-Tyrannen-Attentäter bürgt.

Und James Sorel, der Pferdedieb, verspricht:

Ich komme wieder.
Ehe der Mond einmal wechselt
Bin ich wieder hier unter dem Baum
Bei Euch. Und Ihr
Könnt mich aufhängen.

Bestimmen hier noch Karl Mays indianische Naturzeitrechnung (»Ehe der Mond einmal wechselt«) und die Wildwest-Exekutionsmethode des Aufhängens die Vertragsbedingungen, so wechselt der Szenenentwurf im Folgenden in die Moderne. Die Männer warnen John Brown vor den Folgen seiner Bürgschaft; der aber bleibt bei seinem Angebot:

Oh, wenn er nicht wiederkommt
Wenn der Mond wechselt, kommt zu mir
Seinem Bürgen, und sagt:
Bitte, Bruder, setz du dich
Selber auf den elektrischen Stuhl.
Leb wohl.⁸⁹

Dieser Umschwung vom Hängen zum elektrischen Stuhl bezeichnet exakt die entscheidende Bruchstelle dieses Entwurfs, die auch durch die unterschiedlichen Begründungen des Pferdediebs markiert wird: Neben dem drohenden Tod des sterbenden Vaters gibt der Pferdedieb in anderen Varianten des Texts als Grund für seinen Diebstahl an, er müsse seinen Vater auslösen, weil der »seinem harten Manne einige Eisenbahnwagen voll Weizen schuldet«.⁹⁰

Das heißt, die Begründung ist jetzt nicht existenziell (Krankheit und Tod), sondern einem kapitalistischen und zugleich technisch-modernen Kontext zuzuordnen.

Die Fortsetzung des ersten Opernplans⁹¹ bestand in der Umkehrung von Schillers ›Bürgschafts‹-Ballade: Der Pferdedieb löst seinen Bürgen nicht aus, sondern nimmt eine Frau, Anne Smith. Er hat mit ihr Kinder, der Bürge wird hingerichtet und am Ende muss schließlich »Gott Feuer

regnen lassen« über den Pferdedieb »und sein Haus« – ›Sodom und Gomorrha« à la Bert Brecht, der hier mit Begeisterung (wie es auch Old Shatterhand gelegentlich bei Karl May macht) einfach mal ein bisschen Lieber Gott spielt.

Mit Karl Mays erstem ›Winnetou«-Band⁹² und Schiller teilt der ›Mann aus Manhattan« im ursprünglichen Entwurf auch eine ausgeprägte Zahlensymbolik:

»(D)rei Monate« vergehen, bis Anne Smith dem Pferdedieb die »Geschichte Amerikas« erzählt hat; »(d)reimal sind während der Geschichte des Mädchens Leute gekommen, die nach einem Mann in Manhattan gefragt hatten«; »(j)edesmal gab der Mann eine ausweichende Antwort und das dritte Mal verleugnete er seinen Bürgen sogar«. Und »(d)reimal bereits hat der Mond gewechselt«, als der Bürge auf den elektrischen Stuhl gesetzt wird.⁹³

Der im Zusammenhang mit Karl May interessanteste Teil dieses Opernentwurfs, übrigens der einzige ganz ausformulierte, wurde dabei noch gar nicht vorgestellt:

»Anne Smith erzählt die Eroberung Amerikas«, eine große Arie, die alle ihre Motive im ersten Teil aus Karl May bezieht:

Am Anfang
War es Grasland vom
Atlantischen Meer bis zur stillen See Pazific
Bären und Büffel
Liefen am namenlosen Mississippi
Und der rote Mann
Aß ihr blutiges Fleisch und sein Pferd
Das Gras⁹⁴

Eine ganze Reihe von Stellen in Mays Werk liefert Vorlagen für diese komprimierte Kurzfassung der nordamerikanischen Geschichte: die »Einleitung« zu ›Winnetou I«⁹⁵ ebenso wie die Rede des Häuptlings To-kei-chun in ›Winnetou III«⁹⁶ oder die Verteidigungsrede zugunsten der Indianer, die der Farmer Harbour in ›Old Surehand III«⁹⁷ vorträgt. To-kei-chun beispielsweise schildert die Situation vor der Ankunft der Weißen so:

»Es sind nun viele Sonnen her, da wohnten die roten Männer ganz allein auf der Erde zwischen den beiden großen Wassern. ... Ihnen gehörte der Sonnenschein und der Regen; ihnen gehörten die Flüsse und Seen; ihnen gehörte der Wald, das Gebirge und alle Savannen des weiten Landes. Sie hatten ihre Frauen und Töchter, ihre Brüder und Söhne und waren glücklich.«⁹⁸

Anne Smith lässt in ihrer Erzählung nun die Weißen auftreten, die Tod und Schrecken bringen:

Eines Tages kam ein Mann mit weißer Haut
Der krachte und spie Eisenklötze
Wenn er Hunger hatte, und er hatte
immer Hunger
Roter Mann tötete roten Mann
Immer noch an dem Fluß Mississippi, aber schon
Ging vorüber der weiße Mann, mancher weiße Mann
Mit feurigem Wasser, Eisenklötzen und dem guten Buch Bibel
Und bald
fand man in roten Männern Eisenklötze und in Bären und Büffeln (...)⁹⁹

Den gleichen Vorgang beschreibt To-kei-chun mit folgenden Worten:

»Da kamen die Bleichgesichter ... Es waren ihrer nur wenige... Doch sie brachten mit die Feuerwaffen und das Feuerwasser; sie brachten mit andere Götter und andere Priester; sie brachten mit den Verrat, viele Krankheiten und den Tod. ... die roten Männer glaubten ihnen und wurden betrogen ... und wenn sie sich wehrten, so tötete man sie.«¹⁰⁰

Der zweite Teil der großen Arie der Anne Smith verlässt freilich rasch die Abenteuerwelten Karl Mays und wendet sich der Industrialisierung Amerikas zu:

Aber
Die Flüsse teilten sich und der weiße Mann
Hob aus ihnen das gelbe Metall
Und der Boden zerriß unter seiner Hand
Und es lief aus ihm
Das goldene Öl und ringsum
Wuchsen aus faulendem Gras die hölzernen Hütten und
Aus den Hütten von Holz Gebirge aus Stein, die waren
Städte geheißten, drin ging
Das weiße Volk und sagte: auf dem Erdball
Sei angebrochen eine neue Zeit, die genannt wird: die eiserne¹⁰¹

Der Text geht noch weiter, aber bereits aus diesen Passagen wird klar, dass sich Brechts Konzept während der fragmentarischen Ausarbeitung des ›Manns aus Manhattan‹ entscheidend gewandelt hatte. Er selbst formulierte diese neue Perspektive in einer letzten Notiz zu diesem Entwurfskomplex:

Oper.

Den Mann erfaßt das Fieber des Aufbaus, der Eroberung Amerikas und der Gründung der Städte. So sehr, daß er nicht an die Leiden eines einzelnen ehrlichen Mannes denken kann.¹⁰²

Der »Gedanke der Erbauung von Städten größer als zu irgendeiner andern Zeit«¹⁰³ führt aus Mays Abenteuerwelten hinaus und hinein in das kapitalistische Amerika des späten 19. und des 20. Jahrhunderts. So konzipierte Brecht parallel oder in unmittelbarem Anschluss an den ›Mann aus Manhattan‹ ein Stück ›Mortimer Fleischhacker‹, das sich im Juli 1924 unter den »Plänen« findet, die er in sein Notizbuch einträgt, das auch die Entwürfe zum ›Mann aus Manhattan‹ enthält. Hier sollte es um das kapitalistische Amerika, um Weizen-spekulationen, Börsenkämpfe und den Aufstieg und Untergang von Industriebossen gehen, genauso wie in dem kurz darauf begonnenen Stück über den Eisenbahnmagnaten Daniel oder Dan Drew.¹⁰⁴ Die Änderungen der Pläne sind gekennzeichnet von einem Übergang, der auch die Arie der Anne Smith bestimmt. Brecht bewegt sich heraus aus den Abenteuerwelten Karl Mays, hin zu einer wissenschaftlich-technischen Haltung der Neuen Sachlichkeit; literarhistorisch gesprochen: vom Expressionismus (mit seiner Affinität sowohl zu Karl May als auch zu exotischen Phantasiesphären)¹⁰⁵ zu den technisch sowie wirtschafts- und sozialwissenschaftlich bestimmten ›Verhaltenslehren der Kälte‹ in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre.¹⁰⁶

In seinem Notizbuch vom Juli 1924 findet sich, neben den Texten zum ›Mann aus Manhattan‹, auch zweimal ein Hinweis auf Paul Hindemith eingetragen, Hindemiths Ferienadresse im September 1924¹⁰⁷ und die Notiz »Hindemith / N + C Hess / fotogr. Atelier / Frankfurt / Börsenstr.«.¹⁰⁸

Das zweite Karl-May-Fieber des Autors Brecht, von 1916 bis 1924, war damit weitgehend abgeschlossen,¹⁰⁹ und wir wenden uns unserem vierten, abschließenden Bild zu:

Viertes Bild: Verwehende Spuren

Während nicht wenige Elemente aus den eben genannten Entwürfen später in den Komplex der Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹ (1929ff.) sowie in das Ballett ›Die sieben Todsünden‹ (1933) eingingen, verstummten die Reminiszenzen an das Werk Karl Mays bei Brecht in der Folgezeit so gut wie völlig – mit zwei, allerdings bedeutsamen Ausnahmen.

Am 30. 6. 1940, im Zusammenhang mit dem »Blitzkrieg bei den Deutschen« und ihrer »Blitzaufrüstung«, kommt Brecht in seinem ›Arbeitsjournal‹ überraschend auch auf Karl May zu sprechen: »Und welche Kraft zieht dieses Regime aus [dem] Bruch aller Konventionen! Mit den modernsten Waffen der Luft mischen sich die Dampfer mit Touristen, Karl May ergänzt [Karl von] Clausewitz«,¹¹⁰ den preußischen General und Militärtheoretiker (1780–1831).

Einer der in der zweiten Jahreshälfte 1942 geschriebenen Dialoge in den ›Flüchtlingsgesprächen‹ führt diese Verbindung zwischen dem Nazi-Militär und Karl May noch näher aus, wenn Ziffel, der eine der beiden Gesprächspartner in diesen Dialogen, sagt:

ICH KANN NICHT SAGEN, DASS ICH DAS PHÄNOMEN Nationalsozialismus begriffen hätt. Ich versteh noch zur Not den Karl May, wo der deutsche Übermensch als Old Shurehand [!] den Amerikanern hilft, mit den Indianern fertig zu werden, und den Arabern, gewisse übelwollende Scheichs in ihre Schranken zurückzuweisen. Das ist diese echt jüdische Idee vom auserwählten Volk und schon bei den Juden nicht originell. Solche Listen, wie daß man in einem Teich, unter Wasser sitzend und durch ein Schilfrohr Luft schöpfend, den Feind täuscht, werden merkwürdig erst, wenn eine motorisierte Division, verkleidet als gesalzene Fische, in Transportdampfern nach Bergen geschmuggelt wird oder wenn aus dem Wunderpferd Rih ein Supertank und aus der Wunderreifel Soundso ein Stuka wird. Plötzlich ist die ganze moderne Wissenschaft für diese Ziele eingespannt und was Kindisches und Unheimliches hat sie alle ergriffen, merkwürdig.¹¹¹

Und Kalle erwidert darauf:

»Ich verstehs, daß Sies nicht verstehn, wie diese ganze Intelligenz in die Dummheit kommt.«

Dem geeigneten May-Leser fällt natürlich sofort auf: »Old Shurehand« statt Old Shatterhand, »Wunderreifel« statt des korrekten »Rifle« für den Henrystutzen!? Dabei sei zu bedenken gegeben, dass es für die offenkundigen May-Irrtümer in diesem Text zwei Gründe geben kann: einmal die Ironie des Sich-Dumm-Stellens, die für die ganzen ›Flüchtlingsgespräche‹ charakteristisch ist,¹¹² zum anderen aber auch echte Erinnerungstrübungen – Brechts May-Lektüre lag zu diesem Zeitpunkt immerhin schon gute 30 Jahre zurück! Aufschlussreich ist jedenfalls, dass offenbar die Figur Old ›Shurehand‹ (auch wenn er sie mit Sh- am Anfang schreibt wie Old Shatterhand) Brecht ebenso intensiv in Erinnerung geblieben ist wie der Trick mit dem Schilfrohr – auch hier verwechselt Brecht übrigens, diesmal den ›Old Surehand‹ mit ›Satan und Ischariot!‹¹¹³ Andererseits hatte er offenbar mit präziser Imagination noch Einzelheiten der May'schen Erzählphären gegenwärtig.

Diese May-Erwähnung steht überdies im Kontext einer erstaunlich weitgespannten May-Diskussion unter den deutschen Exilanten,¹¹⁴ die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs auf dem Gebiet der DDR mit dem bekannten Ergebnis des langjährigen Druckverbots fortgesetzt wurde.¹¹⁵

Diese Diskussion beruhte auf einem Umkehrschluss: Wenn Hitler Karl May als seinen »Lieblingsschriftsteller« bezeichnet,¹¹⁶ dann muss Karl May ein literarisch minderwertiger und moralisch verwerflicher Autor sein. Der Gipfelpunkt dieser Debatte war im November 1940 Klaus Manns ausführlicher, in der Sache höchst polemisch gefärbter Essay, der unter den Titeln ›Cowboy Mentor of the Führer‹ und ›Hitler's Literary Mentor‹ in zwei amerikanischen Zeitschriften publiziert wurde.¹¹⁷

»(E)in hochbegabter Schriftsteller«, »einer der populärsten (...), die Deutschland je hervorgebracht hat« – so lautete zunächst Klaus Manns Urteil über den »Wildwest-Reißer«-Autor, dessen Handlungsmuster er einleitend in einem farbigen Panorama als »voll Gefahr und voll Lust« zugleich

beschreibt. Dann allerdings benennt er als einen »der glühendsten Karl-May-Verehrer« einen »gewisse(n) Taugenichts aus Braunau in Österreich« namens »Jung-Adolf«. ¹¹⁸ Diesen habe die primitive, aber wirkungsvolle Gerissenheit der Helden Mays ebenso begeistert wie »dessen Gemisch aus Brutalität und Heuchelei«. Die Folgerung ist ebenso schlicht wie weitreichend und falsch: »Es ist kaum übertrieben, zu behaupten, daß Karl Mays kindische und kriminelle Hirngespinnste in der Tat – obschon auf Umwegen – den Gang der Weltgeschichte beeinflußt haben.« ¹¹⁹

Brechts Äußerung in den ›Flüchtlingsgesprächen‹ ist weit entfernt von dieser Position: Sie spielt nicht nur dialektisch mit den Emigrantenurteilen über den ›Cowboy Mentor of the Führer‹, sondern ironisiert auch den Nationalsozialismus selbst. Dessen Rede vom »deutsche(n) Übermensch(en)« wird nicht auf den überdimensionierten Superhelden Old Shatterhand zurückgeführt, sondern aus der »echt jüdische(n) Idee vom auserwählten Volk« abgeleitet. Brecht teilt allerdings mit Klaus Mann das Erstaunen darüber, dass im Nationalsozialismus die Rituale pubertärer Indianerspiele (die Brecht aus seiner eigenen Sozialisation, wie eingangs dargestellt, sehr vertraut waren) unvermittelt in militärstrategischen Zusammenhängen wieder auftauchen: »was Kindisches und Unheimliches hat sie alle ergriffen, merkwürdig.«

Die Fortsetzung der (Emigranten-)Diskussion um Karl May in der DDR, deren Höhepunkte 1947 (noch vor der Staatsgründung und im Jahr der Rückkehr Brechts aus den USA) und 1956 zu datieren sind, hat den 1956 verstorbenen Brecht, soweit die Quellen es erkennen lassen, nicht mehr berührt; mit dem Auf- und Ausbau des Berliner Ensembles intensiv beschäftigt, beteiligte er sich offenbar nicht an dieser Debatte.

Hätte sich für Brecht in den fünfziger Jahren noch einmal der Kontakt mit dem Erzählkosmos Mays eröffnet, ¹²⁰ so wäre er, bei aller Diskrepanz zwischen dem »verwirrte(n) Prolet(en)« Karl May (Ernst Bloch) und dem »Sohn wohlhabender Leute«, wie Brecht sich selber apostrophierte, wohl auf nicht wenige Parallelen gestoßen, die vom Oszillieren zwischen Katholizismus und Protestantismus über den didaktischen Anspruch, ›Lehrer‹ ihrer Leser zu sein, und den pazifistischen Grundkonsens beider reichen, ganz abgesehen von der Tatsache, dass Karl May wie Bert Brecht unermüdlich und unentwegt arbeitende Textproduktionsmaschinen waren.

Nach Jahren und Werken, in denen sie intensiv die Sphäre des Kampfs und der männlichen Aggression beschworen hatten, mündete beider Werk in eine Grundhaltung, deren Zentralbegriff bei Brecht die ›Freundlichkeit‹ war, bei May die ›Liebe‹. Die Rückkehr zu den Müttern wird bei Brecht durch die Erfahrungen und die »Isolierung« (Walter Benjamin) des Exils, bei May durch die Entfremdungserlebnisse der großen Orientreise und die nachfolgenden Presse- und Justiz-Attacken befördert und beschleunigt. Ganz parallel zu Mays Spätwerk wird auch in Brechts Texten in und nach den dreißiger Jahren das »Männliche, Tyrannische und

*über alle Maßen Rücksichtslose*¹²¹ von der ›Güte‹¹²² und der ›Mutterliebe‹¹²³ überwunden.

Damit rücken die Abenteuer der Prärien und Felsengebirge ebenso wie die Eskapaden im ›Grieslewildwest‹ in weite Fernen.

Diese Abenteuer sollen aber doch am Ende stehen, mit einem Gedicht aus dem Brechtkreis, das von Brechts Freund Hanns Otto Münsterer stammt und allen gewidmet ist, die sich nach wie vor von Karl May begeistern und verzauern lassen:

Ballade von den Karl-May-Lesern

Sie jagen mit ihm in den flatternden Winden
durch Gobis Wüsten und wilden West
trunken vom Gaul wie von schweren Absinthen
durch Wälder, die niemand lebendig verläßt.

Die Himmel entschwinden, die Wadis, die Meere,
Gran Chaco und Llano mit Schilf und Sand.
Ein Trunk bei den Schiffern auf einsamer Fähre:
Irgendwo speit das Meer einen Toten ans Land.

Old Wabble und Hadschi Halef, der kleine,
sind für sie da, so wie ich und du.
Verirrt im Urwald hilft ihnen der reine
rote Gentleman-Häuptling Winnetou.

Am Marterpfahl beben die bleichen Gesichter.
Im Steilhang der Berge gelbt Weibergeschrei.
Frühe Verbrechen finden noch spät ihren Richter
und wuchtig schmettert die Faust des Karl May.

Sie reiten und reiten. Die Stunden enteilen.
Das Öl ist verbrannt und die Kerze wird klein.
Wie Spinnen im Herbst an unsichtbaren Seilen
so schweben auch sie in die Ewigkeit ein.¹²⁴

Gegenüber dem gesprochenen Text ist die hier vorliegende Fassung stark erweitert. In ihr stammen wesentliche Gedanken von Dr. Jürgen Hillesheim, Augsburg, der leider verhindert war, an der Tagung in Essen teilzunehmen. Ich danke ihm herzlich für seine vielfältigen Anregungen und Überlegungen zum Vortragstext; die redaktionelle Verantwortung für den Text (und seine Fehler) liegt bei mir. – Zur Aufforderung ›Verwisch die Spuren« vgl. unten Anmerkung 102.

- 1 Dieser Aufsatz bestände nur aus wenigen Zeilen, wenn zuträfe, was Viktor Otto 1999 in seinem Aufsatz ›Mit Karl May und Brecht wider die Moderne‹ behauptete (in: Zuckmayer-Jahrbuch Bd. 2 (1999), S. 361-411): »eine präzise May-Kenntnis Brechts [sei] nicht nachweisbar« (S. 375). Er ergänzt in einer Fußnote, »allein an zwei Stellen in Brechts Werk« fänden »sich periphere May-Bezüge«: In dem Fragment geliebten Stück-Komplex ›Der Brotladen‹ werde »der Bäckergehilfe Ajax Januschek einmal ›Alte Schmetterhand‹ gerufen (...) und in ›Mann aus Manhattan‹« werde »Schnaps als ›feurige(s) Wasser‹ bezeichnet, (...) ein Ausdruck, der auf den von May popularisierten Begriff ›Feuerwasser‹ zurückgeht«. Diese Feststellung ist umso seltsamer, als er ausdrücklich auf die unten zitierte Erinnerung von Brechts Mitschüler Heinrich Scheuffelhut verweist. Allerdings legt Ottos Darstellung leider die Vermutung nahe, dass er Mays Werk nicht aus eigener Lektüre kennt, sondern nur durch den Filter einiger germanistischer Aufsätze, deren Verfasser ebenfalls nur über eine eingeschränkte Sicht auf Mays Werk verfügen. Damit geht Otto weit hinter die Erläuterungen der ›Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe‹ der Werke Brechts zurück; sie weisen in einer ganzen Reihe von Fällen auf die May-Bezüge Brechts hin, leicht zu erschließen durch die Angaben im Registerband (Hrsg. von Werner Hecht/Jan Knopf u. a.; 30 Bände und 1 Registerband. Berlin und Weimar sowie Frankfurt a. M. 1989-2000; im Folgenden ›BFA‹ mit Angabe der Bandnummer und des jeweiligen Band-Inhalts).
- 2 Die folgende Wiedergabe der Episode um das Indianerzelt stützt sich auf die beiden Fassungen der Geschichte, die Walter Brecht (Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen. Frankfurt a. M. ²1985, S. 116) und der Augsburger Journalist Max Hahn (Brecht-Geschichten. In: Ders.: Von Musen und Menschen in Augsburg. Hrsg. von Thea Lethmair. Augsburg 1973, S. 107-113) überliefert haben. Die Zitate werden nicht einzeln nachgewiesen.
Eine Vorstufe der hier vorliegenden Untersuchung bildet der Aufsatz: Ulrich Schmid: Verwischte Spuren im Griesle-Wildwest. Berthold Eugen liest Karl May. In: Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens. Hrsg. von Helmut Gier/Jürgen Hillesheim. Würzburg 1996, S. 31-43.
- 3 W. Brecht, wie Anm. 2, S. 75
- 4 Ebd., S. 242; Walter Brecht überliefert in diesem Zusammenhang auch die Mahnung von Brechts Mutter: »›Wenn du so weiter liest, bist du mit neunzehn erledigt.«
- 5 Werner Frisch/K. W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1976, S. 50
- 6 Ebd., S. 51
- 7 Die Kenntnis der ersten sechs Bände ist durch den unten zitierten Brief an Paula Banholzer vom August 1917 belegt, der unübersehbar Hadschi Halef Omars Brief aus dem ›Schut‹ imitiert, sowie durch den Hinweis in den ›Flüchtlingsgesprächen‹ auf das »›Wunderpferd Rih‹« (s. S. 85). Auf die ›Winnetou‹-Trilogie und auf den ›Schatz im Silbersee‹ verweisen ›Das Lied von der Eisenbahntruppe von Fort Donald‹ sowie einzelne Anspielungen in anderen Werken. ›Old Surehand‹ und ›Satan und Ischariot‹ dagegen verwechselt Brecht in seiner späteren Erwähnung in den ›Flüchtlingsgesprächen‹ in einer Weise, die den Schluss aufdrängt, er habe beide Trilogien gelesen.
- 8 Hans Otto Münsterer: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917 bis 1922. Zürich 1963, S. 48; Münsterer überliefert übrigens den in Anm. 4 angeführten Ausspruch von Brechts Mutter als »›Wenn du den ganzen Tag liest, bist du mit neunzehn ein Wrack‹« (ebd., S. 49), offenbar eine im Brecht-Kreis häufiger zitierte Mahnung, die Brecht selbst in den ›Flüchtlingsgesprächen‹ im Kontext der Büchereinutzung zitiert: »›In der Leihbibliothek. Und der Städtischen. Wenn du den ganzen Tag liest, bist du mit 19 ein nervöses Wrack.« (BFA Bd. 18, ›Prosa 3‹, S. 221)

- 9 Vgl. Karl Mays Augsburger Vortrag – 8. Dezember 1909 – Sitara, das Land der Menschheitsseele (ein orientalisches Märchen). Hrsg. von Roland Schmid. Bamberg 1989, S. 62f.
- 10 Vgl. Jürgen Hillesheim: Augsburger Brecht-Lexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze. Würzburg 2000, S.120f.
- 11 Nicht selten verbinden sich in den Texten Brechts der frühen zwanziger Jahre die Sphären der Religion mit den exotischen Welten Karl Mays und anderer Autoren, beispielsweise in den Gedichten ›Die Neger singen Choräle über dem Himalajagebirge‹ (BFA Bd. 13, ›Gedichte 3‹, S.146f.), ›Orgelt Heigei Gei sein Kyrieleis‹ (ebd., S. 165; mit einer phallischen Deutung des Begriffs ›Marterpfahl‹: »Doch nie ist sie gestillt / Schwanger würgt sie, fischlaichangefüllt / Sanftgebläht seinen Marterpfahl«) und ›Das gute Zeitalter‹ (ebd., S. 287): »Vis a vis / Meiner roten Jalousie / Hatte ich, als Gott mich noch liebte, ein Zifferblatt / Ich spielte immer Karten und rauchte viel Tabak / Und die Squaw war immer kuhwarm und versteckt der Thomawhak [!]«.
- 12 W. Brecht, wie Anm. 2, S. 87f.; vgl. dazu in Mays Werk die Schilderung des Zeltbaus durch die Squaws in: Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. IX: Winnetou, der Rote Gentleman III. Freiburg 1893, S. 223f.; Reprint Bamberg 1982.
- 13 BFA Bd. 26, ›Journale 1‹, S. 193
- 14 Ebd., S. 209; in Brechts Tagebüchern von 1920 bis 1922 findet sich eine ganze Reihe ähnlicher Stellen, etwa am 18. Juni 1920: »Wie mich dieses Deutschland langweilt! (...) Bleibt: Amerika!« (Ebd., S. 121). Das, lt. BFA, 1920 entstandene Gedicht ›Deutschland, du Blondes, Bleiches‹ (BFA Bd. 13, ›Gedichte 3‹, S. 171f.) malt diese Tagebuchnotiz in elegischem Ton, als Reflex auf die Situation nach dem Ersten Weltkrieg, ausführlich aus (»Nun bist du das Aasloch Europas«) und mündet in die Zeilen: »Und in den Jungen, die du / Nicht verdorben hast / Erwacht Amerika!«. Weitere Tagebucheintragungen mit Begriffen aus der Wildwest-Sphäre Karl Mays in BFA Bd. 26, ›Journale 1‹, S. 126 (7. Juli 1920: »Nachts, als ich einen Schluck Feuerwasser im Magen habe ...«), S. 151 (2. September 1920: »Wortgeburten wie Indianische Legenden«), S. 224 ([29.] Mai 1921: »Nun sitzt der braune Geist vor seinem Wigwam, allein, und starrt in die Gesträucher. Der Wind geht, und der Strauch wird klein, und die Squaw, die fortgegangen ist, steht in den weißen, reißenden Gewässern« usw.).
- 15 Dieser ›große Manitu in der Wolke‹ tritt noch öfter auf; etwa in einem Brief an Helene Weigel, Anfang August 1924 (lt. Werner Hecht: Brecht Chronik. Frankfurt a. M. 1997, S. 168: »Mitte März 1924«): »Liebes Helletier, / jetzt sitzt der große Manitu wiederum in seiner Wolke von holländischem Tabakrauch und blinzelt, wenn Licht durch den Zeltschlitz fällt, und lauscht den Gramotier, das / Oh by Jingo / seufzt« (BFA Bd. 28, ›Briefe 1‹, S. 214). Ähnlich heißt in einem Brief an Oda Weitbrecht (»Mitarbeiterin im Lektorat des Verlags Gustav Kiepenheuer«, ebd., S. 622) über Hermann Kasack, den für Brecht zuständigen Lektor in diesem Verlag: »Und Kasack schweickt (!) wie der große Manitu vonwegen (!) des ›Gösta [Berling]-Vorschusses und überhaupt« (ebd., S. 167).
- 16 Auch das ›Tagebuch N^o. 10: von 1913 (BFA Bd. 26, ›Journale 1‹, S. 7-103) bezieht sich mit keinem Wort auf das Werk Karl Mays, dessen Lektüre in diesem Jahr offenbar schon einige Zeit hinter dem Fünfzehnjährigen lag. Kennzeichnend für seinen Lesestoff (wie für sein, leicht hochstaplerisch getöntes, Selbstbewusstsein) drei Jahre später sind Sätze wie der in einem Tagebuchfragment von 1916: »Dazwischen lese ich Spinoza. Nietzsche mag ich nimmer. Schön, was er über die Natur sagt.« (ebd., S. 108)
- 17 Jürgen Hillesheim: »Ich muß immer dichten«. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005, S. 82; Hillesheim zitiert nach Frisch/Obermeier, wie Anm. 5, S. 69.

- 18 Ausführlich zu diesen Gedichten und ihren Entstehungs- und Publikationszusammenhängen Hillesheim: Zur Ästhetik, wie Anm. 17, S.75ff.
- 19 BFA Bd. 11, ›Gedichte 1‹, S. 82f. (›Hauspostillen‹-Fassung mit dem Titel ›Das Lied von der Eisenbahntuppe vom Fort Donald‹), S. 308f. (Erstdruck mit dem Titel ›Das Lied von der Eisenbahntuppe vom Fort Donald‹). Außer diesen beiden Fassungen erschien noch eine weitere 1924 im ›Berliner Börsen-Courier‹ (Nr. 21, Morgen-Ausgabe, 1. Beilage, S. 5); vgl. dazu Klaus-Dieter Krabiel: Soviel Anfang ... Über eine Ballade des jungen Bertolt Brecht. In: ›daß gepflegt werde der feste Buchstab‹. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Lothar Bluhm/Achim Hölter. Trier 2001, S. 485-495, sowie ders.: Das Lied von der Eisenbahntuppe vom Fort Donald. In: Brecht Handbuch. Hrsg. von Jan Knopf. Bd. 2. Gedichte. Stuttgart/Weimar 2001, S. 27-29 (mit Literaturangaben), ebenso Hillesheim: Zur Ästhetik, wie Anm. 17, S. 172-189.
- Eine Übersicht über die Stellung des Gedichts bzw. sein Vorhandensein in den verschiedenen Ausgaben der ›Haus-‹ bzw. ›Taschenpostille‹ bieten die ›Inhaltsverzeichnisse‹ in BFA 11, ›Gedichte‹, S. 277-285, sowie der Kommentar, ebd., S. 299-304. Insbesondere die auf der Revision von 1956 beruhenden Ausgaben enthalten das Gedicht nicht.
- Helfried W. Seliger (Das Amerikabild Bertolt Brechts. Bonn 1974) weiß zwar fast nichts von Karl May, der bei ihm nur ganz beiläufig auftaucht, aber er weist auf die ›Sentimentalität und Religiosität der Eisenbahnleute‹ in dieser Ballade hin, was wiederum sehr deutlich Karl Mays Erlebniswelten, speziell in den ›Winnetou-‹ und ›Old Surehand-‹Bänden widerspiegelt (S. 10); über Brechts May-Lektüre schreibt er sehr pauschal: ›Wahrscheinlich hat er wie jeder andere Junge die Wildwestromane von Karl May, die Lederstrumpfgeschichten von J. F. Cooper und vielleicht auch Gerstäckers und Mark Twains Bücher über das Leben am Mississippi gelesen‹ (S. 18).
- 20 Hillesheim: Zur Ästhetik, wie Anm. 17, S. 173
- 21 Joseph E. Kaufmann/H. W. Kaufmann: Fortress America. The Forts That Defended America. 1600 to the Present. Illustrated by Tomasz Idzikowski. Cambridge, Mass. 2004 (im Register dieses Bands, das in 11 Spalten Ortsnamen mit ›Fort‹ auflistet, findet sich kein einziger Nachweis für ein ›Fort Donald(!) – die ›Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen‹ der ›Hauspostille‹ und weitere Hinweise in BFA 11, ›Gedichte 1‹, S. 39f., sowie Kommentar, ebd., S. 304f. und 308f.
- 22 Klaus Schuhmann: Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933. München 1971 (Erstausgabe Berlin, DDR 1964), S. 38
- 23 Hillesheim: Zur Ästhetik, wie Anm. 17, S. 174
- 24 Zitiert nach ebd., S. 175
- 25 Vgl. ebd., S. 175-181.
- 26 May: Winnetou III, wie Anm. 12, S. 24
- 27 Tödliche Überschwemmungen finden sich bei May mehrfach; erinnert sei nur an die große Flutkatastrophe am Ende der Jugenderzählung ›Der Schatz im Silbersee‹ (Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III Bd. 4: Der Schatz im Silbersee. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Nördlingen 1987, S. 624ff.), die *den Tod von weit, weit über hundert Menschen* (ebd., S. 637) bedeutet. In diesem Roman findet sich sogar ein ›Wald des Wassers‹ (ebd., S. 503, 518), durch den zwar keine Eisenbahn gebaut wird, der aber durchaus als (Teil-)Vorlage für Brechts Gedicht denkbar ist: *Dieser Wald verdankte sein Dasein einzig nur der Depression des Bodens. Die Stürme heulten darüber hin, ohne ihn zu treffen, und die Niederschläge konnten sich sammeln, um eine Art See zu bilden, dessen Wasser das Erdreich auflöste und für die Wurzeln fruchtbar machte. Das war der P'a-mow, der Wald des Wassers, nach welchem der »große Wolf« wollte.* (Ebd., S. 503) In ihm fließt zwar zur Handlungszeit kein Wasser, doch gab es Anzeichen genug, daß zu einer

- andern Jahreszeit die ganze Sohle des schmalen Thales ein Wasserbett bildete (ebd., S. 518). Zum ganzen Motivbereich vgl. Wilhelm Vinzenz: Feuer und Wasser. Zum Erlösungsmotiv bei Karl May. Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft Nr. 26/1980.
- 28 Vor allem im dritten Kapitel, ›Bei den Rafters‹ (May: Der Schatz im Silbersee, wie Anm. 27, S. 81ff.)
- 29 Vgl. zu Brechts Verfahren Hillesheim: Zur Ästhetik, wie Anm. 17, S. 181f. u. ö.
- 30 Das 1918 publizierte, aber mit Sicherheit schon 1916 entstandene Gedicht ›Vom Tod im Wald‹ (so der Titel in der ›Hauspostille‹) greift in seiner späteren Fassung ebenfalls Begriffe des amerikanischen Westens auf, ›Hathourwald‹ und ›Mississippi‹ ebenso wie die Wörter ›Gentleman‹ und ›Prärien‹ (BFA Bd. 11, ›Gedichte 1‹, S. 80f.); der Erstdruck erschien als ›Tod im Walde‹ (ebd., S. 307f.) und enthält keinerlei Hinweise auf amerikanische Gegebenheiten. Die Änderung erfolgte möglicherweise unter dem Einfluss des ›Lied(s) von der Eisenbahntruppe von Fort Donald‹, das in der ›Hauspostille‹ unmittelbar auf den ›Tod im Wald‹ folgt.
- 31 Einer dieser Briefe findet sich in ›Der Schut‹ (Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. VI: Der Schut. Freiburg 1892, S. 534f.; Reprint Bamberg 1982): ›*Gnade und Gruf Gottes! Wir sind angekommen, ich und Omar. Freude und Glück überall! ... Ruhm, Ehre, Wonne! ... Hanneh, die Liebenswürdige, die Tochter Amschas, der Tochter Maleks, des Ateibeh, ist gesund, schön und entzückend. Kara Ben Hadschi Halef, mein Sohn, ist ein Held. Vierzig getrocknete Datteln verschlingt er in einem Atem; o Gott, o Himmel! ... Sei stets zufrieden und murre nicht! ... Sei immer mäßig, bescheiden, zuvorkommend und fliehe die Betrunkenheit!*‹ Den anderen, ähnlichen Brief bietet der erste Band von ›Im Reiche des silbernen Löwen‹ zu Beginn des dritten Kapitels ›Der ›Löwe der Blutrache‹‹ (Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XXVI: Im Reiche des silbernen Löwen I. Freiburg 1898, S. 270-272; Reprint Bamberg 1984).
- 32 Bertolt Brecht: Liebste Bi. Briefe an Paula Banholzer. Hrsg. von Helmut Gier/Jürgen Hillesheim. Frankfurt a. M. 1992, S. 12-16 (auch: BFA Bd. 28, ›Briefe 1‹, S. 27f.)
- 33 BFA Bd. 28, ›Briefe 1‹, S. 199f.
- 34 BFA Bd. 11, ›Gedichte 1‹, S. 293, wobei dieser Kommentar zur Sammlung der ›Psalmen‹ darauf verweist, dass zum einen ›das Gedicht ›Eisenbahnfahrt. 19. Psalm‹ (...) in einem weiteren Notizbuch desselben Jahres‹ steht, d. h. wohl gesondert entstanden ist, dass zum anderen aber diese Texte durch den Bezug auf Walt Whitmans Sammlung ›Leaves of Grass‹ (1855) (›Grashalme‹) einer amerikanischen Vorlage verpflichtet sind. So können die May-Bezüge in diesen Gedichten kaum überraschen (Abdruck der ›Psalmen‹ ebd., S. 17-35).
- 35 ›Gesang vom Sommer. 14. Psalm‹, ebd., S. 26
- 36 Ebd., S. 27
- 37 ›12. Psalm‹, ebd., S. 25
- 38 Ebd., S. 32f. (nicht identisch mit ›Vom Schiffschaukeln. 4. Psalm‹ ebd., S. 18)
- 39 Vgl. S. 82f.
- 40 BFA Bd. 11, ›Gedichte 1‹, S. 296
- 41 Ebd., S. 28f.
- 42 Alle Zitate ebd.
- 43 BFA Bd. 13, ›Gedichte 3‹, S. 487
- 44 Augsburg, 22. Oktober 1922. In: BFA Bd. 28, ›Briefe 1‹, S. 180
- 45 BFA Bd. 13, ›Gedichte 3‹, S. 242f.
- 46 Vgl. Helmut Lethen: Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik. In: Literatur in der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf. München 1995 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 8), S. 371-445 (v. a. S. 377-399).

- 47 Die Staats- und Stadtbibliothek Augsburg besitzt ein in zwei Bände gebundenes Exemplar der Kolportagefassung des ›Wegs zum Glück‹ (Beschreibung im Katalog der Bibliothek: ›Der Weg zum Glück. Roman aus dem Leben Ludwigs des Zweiten. Mit bunten Bilder-Beilagen‹; Signatur R 932/1.2.), das übrigens die Vorlage für den Reprint bei Olms (Hildesheim/New York 1971) war; da Brecht, wie ein erhaltener Leihschein von seiner Hand aus dem Jahr 1928 bezeugt, nachweislich auch die Staats- und Stadtbibliothek benutzt hat, könnte es durchaus dieses Exemplar gewesen sein, das den Brechtkreis begeisterte (vgl. Helmut Gier/Jürgen Hillesheim: Brechthaus Augsburg. Ein Begleitbuch zur ständigen Ausstellung im Geburtshaus Bertolt Brechts in Augsburg. Augsburg o. J., S. 70f.).
- 48 Münsterer: Bert Brecht, wie Anm. 8, S. 60f.
- 49 BFA Bd. 10.1, ›Stücke 10. Stückfragmente und Stückprojekte‹, S. 232-234; neben einer Parodie auf die erste Begegnung zwischen Goethes Faust und Gretchen (›Verzeihn Sie, teure Hur / Daß ich folge Ihrer Spur‹) enthalten diese vier Typo- bzw. Manuskripte auch einen Text, der auf die Voraussetzungen der vielfachen Zweikämpfe bei Karl May zurückverweisen könnte: ›Man muß mit Menschen vorsichtiger umgehen, sagte er und stieß ihm das Messer zwischen seine 11. und 12. Rippe, rechts und links, je nach Bedarf, so daß es mit Leichtigkeit hinten herauschauen konnte. Er wollte nur zeigen, wie das tue – es tut weh –, er wollte es nicht wirklich tun (er tat es wirklich nur zur Erläuterung)‹ (ebd., S.232).
- 50 BFA Bd. 11, ›Gedichte 1‹, S. 116
- 51 Beispiele bei Hillesheim: Zur Ästhetik, wie Anm. 17, S. 186-189, 197-203, 290-294 u. ö.
- 52 BFA Bd. 19, ›Prosa 4‹, S. 583; die Erzählung selbst ebd., S. 24-37 – dem Kommentar der BFA ist hier zu widersprechen: Ganz sicher nicht die ›Abenteuerromane und -erzählungen (...) James Fenimore Coopers oder Karl Mays‹ (S. 582) bilden die Vorlage für die exzessive ›Bargan‹-Geschichte, sondern weit eher Mays Kolportageromane (und eventuell andere Produkte des nach 1900 durchaus noch virulenten Genres).
- 53 Ebd., S. 26 – der Name ›de Sainte-Marie‹ ist siebenmal in ›Die Liebe des Ulanen‹ vertreten (siehe Das große Karl May Figurenlexikon. Hrsg. von Bernhard Kosciuszko. Dritte, verbesserte und ergänzte Auflage. Berlin 2000, S. 412f.); die Seeräubersphäre taucht auch in vielen frühen Gedichten Brechts auf, wobei sich im Refrain der ›Ballade von den Seeräubern‹ die eingedeutschte Form des Namens findet: ›Laßt uns um Sankt Marie die See!‹ (BFA Bd. 11, ›Gedichte 1‹, S. 85-89).
- 54 BFA Bd. 19, ›Prosa 4‹, S. 145-147 (Zitat im Kommentar, S. 596)
- 55 Martin Lowsky: Karl May. Stuttgart 1987, S. 46; vgl. auch: Helmut Schmiedt: Die Thränen Richard Wagners oder Der Sinn des Unsinn. Thesen zu einem Konstruktionsprinzip in Karl Mays Kolportageromanen. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (Jb-KMG) 1980. Hamburg 1980, S. 63-77.
- 56 Hans Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition. München 1965, S. 28; diese Formulierung bezieht sich auf Georg Büchners ›Woyzeck‹ und auf den Münchner Komiker Karl Valentin, lässt sich aber ebenso auf Mays Kolportageromane anwenden.
- 57 BFA Bd. 19, ›Prosa 4‹, S.106-135; schon der Titel, den Brecht im Juli 1921 in einem Brief an Marianne Zoff für dieses Drehbuch zitiert, scheint der Kolportage entnommen: ›Die Zwei im Turm oder Der unverdauliche Leichnam oder Stärker als lebendig oder Das fabelhafte Tier Nichtsalsluft‹ (ebd., S. 591).
- 58 Der Anfang des vierten Akts und das Titelblatt des Entwurfs fehlen im erhaltenen Typoskript (ebd., S. 592).
- 59 Ebd., S. 106, 111, 120, 129; Brechts frühe Filmdrehbücher sind noch kaum zureichend untersucht, insbesondere im Hinblick auf die filmischen wie auch literarischen Einflüsse, die sich in ihnen geltend machen. Vgl. vorläufig (mit Literatur-

- hinweisen) Michael Duchardt: Frühe Arbeiten für den Film, sowie Marc Silberman: Die frühen Drehbücher. In: Brecht Handbuch in fünf Bänden. Hrsg. von Jan Knopf. Bd. 3, Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart/Weimar 2002, S. 417-421, 421-432.
- 60 Curt Abel-Musgrave ist neben Karl May der zweite bedeutende, d. h. mit mehreren erfolgreichen Titeln im Verlagsprogramm vertretene Fehsenfeld-Autor, dessen sehr interessantes Leben und dessen Publikationen eine eingehendere Untersuchung verdienen.
- 61 BFA Bd. 1, ›Stücke 1‹, S. 343ff. bzw. 437ff., Erläuterungen ebd., S. 584-608; häufig zitiert wird im Kontext des Stücks Brechts Tagebuch-Eintrag (Anfang September 1921), »noch kein Mensch« habe »die große Stadt als Dschungel beschrieben« (BFA Bd. 26, ›Journale 1‹, S. 236) – eine der ganz großen von Brecht ausgelegten Fehlfährten, der die Forschung fast geschlossen auf den Leim gegangen ist, indem sie »große Stadt« mit ›Großstadt« gleichsetze. Das Stück ›Im Dickicht (der Städte)‹ hat als Handlungsraum zwar durchaus eine »große Stadt«, etwa wie es die Industriestadt Augsburg in Brechts Jugendzeit war, aber keinesfalls eine Großstadt wie Berlin oder Chicago oder New York (die Brecht ja 1921 noch so gut wie gar nicht kannte). Das Stück spielt in Vorstädten (z. B. Leihbibliotheken, Kneipen, Hotels), aber auch an den Rändern der Stadt bzw. außerhalb der Stadt (›Im Steinbruch‹, im ›Gehölz‹, ›Im Dickicht‹ bzw. in einer ›Schenke im Dickicht‹ sowie in einem ›Holzbau im Dickicht‹, der in der ›Dickicht der Städte‹-Fassung zu einem ›Verlassene(n) Eisenbahnerzelt in den Kiesgruben« wird). Das meiste davon klingt weit eher nach Karl Mays Schauplätzen oder nach den Augsburger Vorstädten als nach den Metropolen der Banken oder der großen Industrie.
- 62 Die Fehsenfeld-Ausgabe wird, obwohl eine der frühesten, erfolgreichsten und langlebigsten deutschen ›Dschungelbuch‹-Ausgaben, in James K. Lyons Standard-Darstellung ›Bertolt Brecht und Rudyard Kipling‹ (Frankfurt a. M. 1976) ebenso wenig genannt wie in der Neuübersetzung von Gisbert Haefs (Zürich 1987). Lyon bezieht sich zwar auf einen Brief Hans Otto Münsterers vom 25. 8. 1968, in dem Münsterer sich »an die Beliebtheit (Kiplings) und an die zu seiner Jugendzeit leicht zugänglichen, preiswerten Ausgaben von ›The Jungle Book‹ und ›The Light that Failed‹« erinnert, und sicher ist, »daß Brecht diese kannte« (Lyon, ebd., S. 16), Lyon kennt aber offenbar nicht die Ausgabe von Curt Abel-Musgrave. – Diese Übersetzung ging Anfang der dreißiger Jahre an den Paul List Verlag und wurde in der DDR mindestens bis in die siebziger Jahre weiter publiziert (mir liegt vor: Rudyard Kipling: Das neue Dschungelbuch. Autorisierte und überprüfte Übersetzung aus dem Englischen von Curt Abel-Musgrave. Mit einem Geleitwort von Arnold Zweig. Leipzig 1965). Vgl. dazu Peter Richter: Verlag von Friedrich Ernst Fehsenfeld, Freiburg im Breisgau. In: Lexikon der Reise- und Abenteuerliteratur. Hrsg. von Friedrich Schegl. Meitingen 1988ff., 28. Ergänzungslieferung. 1995, S. 60-75.
- 63 Zum Beispiel BFA Bd. 1, ›Stücke 1‹, S. 352
- 64 Ebd., S. 361 u. ö.
- 65 Ebd., S. 494 u. ö.
- 66 Moti Guj ist eine Figur aus Kiplings Geschichte ›Moti Guj – Mutineer‹ (dt. ›Moti Guj – Meuterer‹), erschienen in der Prosasammlung ›Life's Handicap‹ (London/New York 1891).
- 67 Alfred Döblin: Selbstschändung des Bürgers. In: Ders.: Schriften zur Politik und Gesellschaft 1896-1951. Olten 1972, S. 253-257 (256)
- 68 BFA Bd. 17, ›Prosa 2‹, S. 405f.
- 69 Vgl. dazu ausführlich Ulrich Scheinhammer-Schmid: ›Bleibt: Amerika‹ oder: Abschied von der Kindheit. Zu Brechts frühen Librettoentwürfen bis 1925. In: The Brecht Yearbook 31, 2006 (in Vorbereitung).

- 70 Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. III Bd. 6: Der Oelprinz. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Zürich 1992, S. 53
- 71 Ebd., S. 415
- 72 BFA Bd. 26, ›Journal 1‹, S. 85 (›23.X.[19]13‹)
- 73 Vgl. Günter Ott: Brecht, ganz der Musik hingegeben. In: Augsburgener Allgemeine, 10. 2. 2005. Während ›Das Lied von der Eisenbahntuppe vom Fort Donald‹ aus Brechts Brief an Carl Ehrenberg vom 16. Dezember 1916 nur indirekt erschlossen werden kann, wird ›Tod im Walde‹ von Brecht in diesem Brief ausdrücklich genannt (vgl. dazu oben Anm. 30). Der Brief ist bisher unveröffentlicht; in dem genannten Zeitungsartikel informiert Dr. Helmut Gier, der Direktor der Augsburgener Staats- und Stadtbibliothek und Entdecker des Schreibens, über seinen wesentlichen Inhalt.
- 74 Ausführlich dazu (wie auch zu ›Prärie‹ und zu den Umständen des Librettoentwurfs ›Mann aus Manhattan‹) Scheinhammer-Schmid, wie Anm. 69
- 75 Brecht kannte Hamsuns Novelle spätestens Anfang Juni 1917, denn am 8. Juni 1917 schreibt er an den Freund Max Hohenester: ›Ich schicke Dir drei Geschichten von Hamsun‹ (BFA Bd. 28, ›Briefe 1‹, S. 26); zweifellos den Erzählband ›Abenteurer. Ausgewählte Erzählungen‹, der 1914 erstmals im Verlag Albert Langen, München, erschien (Band 3 der Reihe ›Langens Markbücher‹).
- 76 ›Sie liegt ganz allein im weiten Westen, ohne Nachbarn, ohne irgend eine Verbindung mit der Welt, und es sind mehrere Tagemärsche bis zum nächsten Präriestädtchen. Die Häuser der Farm sehen in der Entfernung aus wie winzig kleine Klippen, die aus dem unübersehbaren Weizenmeer aufragen.‹ (Ebd., S. 71)
- 77 BFA Bd. 1, ›Stücke 1, S. 331; bei Hamsun wird die Farm selbst nicht näher beschrieben.
- 78 Vgl. bei May: Butlers Farm war für viele Bewohner eingerichtet, aus Backsteinen gebaut, sehr lang und tief, und bestand aus dem Parterre und einem oberen Stockwerke mit plattem Dache. Die Fenster waren sehr hoch, doch so schmal, daß ein Mensch nicht hindurchkriechen konnte. (May: Der Schatz im Silbersee, wie Anm. 27, S. 201) Ähnlich Forners Rancho im ›Ölprinz‹: Das Haus war nicht groß, aber sehr stark aus Steinen gebaut und von einer ebenso starken, doppelt mannshohen Mauer umgeben, welche in regelmäßigen Zwischenräumen von schmalen Schießscharten unterbrochen wurde ... (May: Der Oelprinz, wie Anm. 70, S. 161) Vgl. auch die Beschreibung der ›Estanza del Caballero‹ in ›Winnetou II‹ (Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. VIII: Winnetou, der Rote Gentleman II. Freiburg 1893, S. 230; Reprint Bamberg 1982).
- 79 Giselher Schubert: Paul Hindemith mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995⁵ (romo 50229; Erstausgabe 1981), S. 47
- 80 Paul Hindemith: Briefe. Hgg. von Dieter Rexroth. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1982 (Fischer-Tb 2146), S. 117
- 81 Ebd., S. 118
- 82 Schubert, Hindemith, wie Anm. 79, S. 47
- 83 Ebd.
- 84 BFA Bd. 10.1, ›Stückfragmente und Stückprojekte‹, S. 321; das gesamte ›Mann aus Manhattan‹-Material ebd., S. 321-333
- 85 Im zweiten Band der ›Old Surehand‹-Trilogie versucht einer der am Bahnüberfall beteiligten Ogellallahs, auf Dick Hammerdulls Stute zu fliehen. Nach einem schrillen, weit hin tönenden Pfiff des Besitzers kehrt das Pferd aber um, so dass der Indianer keine andre Rettung sieht, als sich noch zur Zeit herabzuwerfen (Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. XV: Old Surehand II. Freiburg 1895, S. 170f.; Reprint Bamberg 1983).
- Hier danke ich herzlich für alle Hinweise, die mich zu diesem Motivkomplex während und nach der Tagung der KMG in Essen erreicht haben; Harald Eggebrecht wies mich bei der Diskussion nach dem Vortrag freundlicherweise auf die

- Möglichkeit hin, dass Brecht dieses Motiv primär nicht von Karl May, sondern aus frühen Stummfilm-Western übernommen hat (vgl. oben Anm. 59).
- 86 Der Name erinnert an Agnes Sorel in Schillers romantischer Tragödie über Johanna von Orléans (»Agnes Sorel« taucht als Scherzname mit ausdrücklichem Schiller-Bezug auch in Theodor Fontanes Roman »Irrungen, Wirrungen« (1887/88) auf); Schillers Drama war dem jungen Brecht mit Sicherheit bekannt, denn das Tagebuch von Ende Mai 1921 (»Mittwoch, 25.« und »Montag [30.]«) enthält mehrere Hinweise auf das Stück, aus dem Brecht beim Baden »im leis tropfenden Wald« an einem See seine Freundin Paula Banholzer, die »Bi«, spielen lässt, »wie die Johanna nach der Schlacht aus dem Lager in den Wald geht« (BFA Bd. 26, »Journale I«, S. 221). Einige Tage später schlägt er seinem Malerfreund Caspar Neher Motive aus der »Jungfrau« als Themen für Bilder vor, wobei übrigens alle diese Hinweise in engem Kontext mit Dschungelphantasien und einem »Psalm«-Entwurf stehen (ebd., S. 226).
- 87 BFA Bd. 10.1, »Stückfragmente und Stückprojekte«, S. 326; dazu Band 10.2, S. 1089
- 88 Ebd., Bd. 10.1, S. 327
- 89 Ebd., S. 328
- 90 Ebd., S. 321
- 91 Ebd., S. 321f.
- 92 In »Winnetou I« findet sich die Dreizahl in mehrfacher Weise: Beispielsweise muss der künftige Old Shatterhand als Greenhorn bei Mr. Henry drei Proben ablegen (Schießen, Pferd bezwingen, Feldmesskunst), zwei Westmänner mit Sam Hawkens bilden das »Kleeblatt«, Old Shatterhand muss drei Jagdabenteuer bestehen (Bisonbulle, Maultier, Grizzlybär) und sich in drei Zweikämpfen bewähren (»Blitzmesser«, Intschu tschuna, Tangua), und er schlägt Rattler dreimal nieder (vgl. Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. VII: Winnetou, der Rote Gentleman I. Freiburg 1893; Reprint Bamberg 1982).
- 93 Ebd., S. 321f.
- 94 BFA, Bd. 10.1, »Stückfragmente und Stückprojekte«, S. 331
- 95 Vgl. May: Winnetou III, wie Anm. 12, S. 232.
- 96 Vgl. May: Winnetou I, wie Anm. 92, S. 1-4.
- 97 Vgl. Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XIX: Old Surehand III. Freiburg 1896, S. 127f.; Reprint Bamberg 1983.
- 98 May: Winnetou III, wie Anm. 12, S. 232; eine Gegenüberstellung der »Einleitung« zu »Winnetou I« und des Anne-Smith-Texts findet sich in Schmid, wie Anm. 2, S. 41-43.
- 99 BFA, Bd. 10.1, »Stückfragmente und Stückprojekte«, S. 331
- 100 May: Winnetou III, wie Anm. 12, S. 232f.
- 101 BFA Bd. 10.1, »Stückfragmente und Stückprojekte«, S. 331f.
- 102 Ebd., S. 332
- 103 Ebd., S. 333
- 104 Die Entwürfe zu »Jae Fleischhacker in Chicago« in BFA 10.1, »Stückfragmente und Stückprojekte«, S. 271-318, die zu »Dan Drew« ebd., S. 334-381 (Kommentar Bd. 10.2, S. 1070-1084 bzw. 1092-1108)
- 105 Zum Thema »May und die Expressionisten« vgl. Hermann Wohlgschaft: Karl May. Leben und Werk (Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IX: Materialien. Bd I. 3. Hrsg. in Zusammenarbeit mit der Karl-May-Gesellschaft. Bargfeld 2005, S. 1970-1976 (mit Literaturhinweisen)).
- 106 Vgl. dazu Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M. 1994, v. a. S. 170-181, wo Lethen ausführlich auf Brechts Sammlung »Aus dem Lesebuch für Städtebewohner« (1930) eingeht. In ihr findet sich das Gedicht mit dem Grund-Satz »Verwisch die Spuren« (BFA

- Bd. 11, ›Gedichte‹ 1, S. 157). Diese Aufforderung verknüpft noch einmal die Prinzipien der einsamen Jäger des Wilden Westens mit der politischen Untergrundarbeit und mit der Auslöschung des Individuums im Dienst der Agitation.
- 107 BFA Bd. 10.2, ›Stückfragmente und Stückprojekte‹, S. 1087 (›Hindemith – 1. Sept. Obergurgel Ötztal Tirol Gasthof Edelweiß‹)
- 108 Dieser Hinweis auf Hindemith findet sich in einem »Notizbuch 1924«, das »drei aufeinanderfolgende Seiten« mit den Notizen »Lernen« – »Juli 1924« – »Juli 24« enthält (BFA Bd. 26, ›Journale 1‹, Kommentar, S. 586). Leider lässt sich der Zusammenhang von Brechts Notizbüchern aus der BFA mangels genauerer Angaben zu den Siglen des Bertolt-Brecht-Archivs nur unzureichend rekonstruieren, aber deutlich ist jedenfalls der zeitliche Zusammenhang der beiden Notizen (zur Edition der Notizbücher vgl. Peter Villwock/Erdmut Wizisla: Brechts Notizbücher. Überlegungen zu ihrer Edition. In: Text. Kritische Beiträge, H.10, 2005, S. 115-144). – Nach einer freundlichen Auskunft des Hindemith-Archivs in Frankfurt war die Firma »N+C Hess« ein Fotografenatelier in Frankfurt, das 1923 Porträtaufnahmen von Hindemith gefertigt hatte. Brechts Notiz könnte ein Hinweis darauf sein, dass es zwischen ihm und Hindemith in dieser Zeit nähere, evtl. persönliche Kontakte in Frankfurt oder Berlin gegeben hat und dass er vorhatte, sich bei einem Frankfurtaufenthalt fotografieren zu lassen. So fertigte der Augsburger Photograph Konrad Reßler 1927 eine Serie von 32 Aufnahmen Brechts an, die erst 1986 bei der Übernahme von Konrad Reßlers Archiv durch das Münchner Fotomuseum wieder an das Licht der Öffentlichkeit kamen. Sie zeigen, wie wirkungsvoll Brecht sich für diese Fotoaufnahmen als junger Rebell oder als selbstsicherer Schriftsteller in Pose setzte (vgl. Bertolt Brecht beim Photographen. Porträtstudien von Konrad Reßler. Hrsg. von Michael Koetzle. Berlin 1989).
- 109 Zum weiteren Schicksal der ›Mortimer Fleischhacker‹-Entwürfe vgl. Scheinhammer-Schmid, wie Anm. 69.
- 110 BFA Bd. 26, ›Journale 1‹, S. 396
- 111 BFA Bd. 18, ›Prosa 3‹, S. 311
- 112 Selbst die Angleichung von ›Old Surehand‹ an ›Old Shatterhand‹ in der Schreibung könnte gezielte Ironie sein!
- 113 In ›Old Surehand I‹ bindet Old Shatterhand, um den gefangenen Surehand zu befreien, zweimal eine ›Insel‹ aus Schilf zusammen, unter der er, seinen Kopf versteckend, sich schwimmend den an einem See gelagerten Indianern und ihrem Gefangenen nähert (Karl May: Gesammelte Reiseromane Bd. XIV: Old Surehand I. Freiburg 1894, S. 105-147; Reprint Bamberg 1983). Brechts Handlungsvariante, »wie daß man in einem Teich, unter Wasser sitzend und durch ein Schilfrohr Luft schöpfend, den Feind täuscht«, findet sich dagegen im zweiten Band von ›Satan und Ischariot‹, wo ein junger Krieger den Feind im Zweikampf auf Old Shatterhands Rat hin mit dieser List irreführt (Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XXI: Satan und Ischariot II. Freiburg 1897, S. 171f., 182-185; Reprint Bamberg 1983).
- 114 Vgl. Günter Scholdt: Hitler, Karl May und die Emigranten. In: Jb-KMG 1984. Husum 1984, S. 60-91.
- 115 Überblick bei Erwin Müller/Hans Grunert: Karl May in der DDR. In: Karl-May-Handbuch. Hrsg. von Gert Ueding in Zusammenarbeit mit Klaus Rettner. 2. erweiterte und bearbeitete Auflage. Würzburg 2001, S. 516-518, sowie ›die horen‹, Heft 178. 40. Jg. (1995), S. 134-248
- 116 Zeugnisse für Hitlers May-Vorliebe bei Scholdt, wie Anm. 114, S. 67ff., sowie bei Gerhard Linkemeyer: Was hat Hitler mit Karl May zu tun? Versuch einer Klarstellung. Materialien zur Karl-May-Forschung Bd. 11. Ubstadt 1987, S.1-29.

- 117 Klaus Manns Essay liegt nur gekürzt in deutscher Übersetzung vor, in: Karl May. Hrsg. von Helmut Schmiedt. Frankfurt a. M. 1983, S. 32-34. Dort auch die Nachweise für die Erstdrucke (S. 363f.).
- 118 Ebd., S. 32f.
- 119 Ebd., S. 34
- 120 Briefliche Anfragen an Stefan Brecht wie an Hanne Hiob, ob Karl May in ihrer Kindheit im Hause Brecht eine Rolle gespielt habe, blieben leider in beiden Fällen unbeantwortet.
- 121 Karl May: Gesammelte Reiseerzählungen Bd. XXX: Und Friede auf Erden! Freiburg 1904, S. 342; Reprint Bamberg 1984
- 122 Mays ›Güte‹ in dem eben zitierten Roman heißt ›Shen‹, die Hauptfigur in Brechts Stück ›Der gute Mensch von Sezuan‹ ist ›Shen Te‹.
- 123 Zu erinnern ist hier beispielsweise ebenso an die schon im Titel dieses Stücks unüberhörbar angesprochene Funktion der Hauptfigur in ›Mutter Courage und ihre Kinder‹ wie an die Rolle der Grusche in ›Der Kaukasische Kreidekreis‹.
- 124 Hans Otto Münsterer: Ballade von den Karl-May-Lesern. In: Hans Otto Münsterer: Mancher Mann. Gedichte. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Manfred Brauneck. Frankfurt a. M. 1987, S. 33