



BRECHT

Stephen Parker

Suhrkamp

SV

Stephen Parker

BERTOLT BRECHT

Eine Biographie

Aus dem Englischen von Ulrich Fries
und Irmgard Müller

Suhrkamp

Titel der englischen Originalausgabe:
Bertolt Brecht: A Literary Life,
erschienen 2014 bei Bloomsbury Publishing Plc, London

Erste Auflage 2018

© der deutschen Übersetzung Suhrkamp Verlag Berlin 2018

© 2014 Stephen Parker, Bloomsbury Publishing Plc, London

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42812-2

Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal
War der Himmel schon so groß und weit und fahl
Blau und nackt und ungeheuer wundersam
Wie ihn Baal dann liebte – als Baal kam.

Bertolt Brecht, *Der Choral vom großen Baal*

Als der Denkende in einen großen Sturm kam,
saß er in einem großen Wagen und nahm viel Platz ein.
Das erste war, daß er aus seinem Wagen stieg. Das zweite
war, daß er seinen Rock ablegte. Das dritte war,
daß er sich auf den Boden legte. So überstand er
den Sturm in seiner kleinsten Größe.

Bertolt Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*

Inhalt

Einführung	9
Danksagung	14
Vorspiel: Eugen Brecht geht draußen spielen	17

Teil Eins

Lyrisches Erwachen	19
1. Die Familie Brecht	21
2. Kirche, Schule, Kranksein	36
3. Frühe Reife	61
4. Heldentum und Irrsinn des Krieges	95
5. Bert Brecht und seine Freunde	120

Teil Zwei

Ein Bilderstürmer auf der Bühne	149
6. Berufswunsch: Der größte Dramatiker zu sein	151
7. Der Sanitätssoldat und die Revolution	169
8. Die ›verlorenen‹ Brecht-Söhne	205
9. Brecht ist verliebt	250
10. Die kalte Stadt Chicago	272
11. Das Theatergenie	300
12. Am Wendepunkt	329
13. Monumentaler Erfolg	361

Teil Drei

Ein marxistischer Ketzler	383
14. Ein zuverlässiger Genosse: Bei Sturm abtauchen	385
15. Regieren mit Notverordnungen	416
16. Solidarisch mit der Arbeiterklasse	445
17. Aus Nazi-Deutschland ins Exil	465
18. Svendborg	492
19. London, Moskau und New York: Stanislawski dominiert die Bühnen	517
20. Antifaschismus und die Schauprozesse	548

Teil Vier	
Kleinlaut, aber am Leben	581
21. Überleben in Zeiten der Reaktion	583
22. Flucht ostwärts in den Westen	618
23. Abscheu	664
24. Immer noch ein <i>Enemy Alien</i>	700
Teil Fünf	
Streitsüchtig und umstritten	747
25. Nach den ›finsternen Zeiten‹ – Der Kalte Krieg	749
26. Hydratopyranthropos inspiziert den Schaden	775
27. Hunger nach Anerkennung – Machtfragen	820
28. Führungskämpfe: Lässt sich der Ketzer bekehren?	852
29. Das neue Zeitalter des Theaters	896
Anmerkungen	925
Verzeichnis der Siglen	987
Bibliographie	989
Register	998

Einführung

Immer noch werfen die Folgen der verheerenden Ereignisse, die in den ›finsternen Zeiten‹ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zweimal Europa und einen Großteil des Erdballs in den Abgrund gerissen und Krieg wie unendliches Elend mit sich gebracht haben, ihre Schatten auf unsere heutige Welt. Und das Töten auf den Kriegsschauplätzen der Welt hat kein Ende gefunden. Das hätte den Protagonisten dieser Studie, Bertolt Brecht, den mit messerscharfer Sprache begabten Kriegsgegner, kaum überrascht. Sein Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) ist von den zutiefst widersprüchlichen Motiven geprägt, die das menschliche Verhalten an der Bruchlinie zwischen Barbarei und Zivilisation bestimmen. Dieses große Werk nimmt einen herausragenden Platz in einem umfangreichen Korpus vorwiegend dramatischer und lyrischer Texte ein. Es handelt sich um Dramen und Gedichte von einer seltenen künstlerischen Sensibilität, der es gelingt, schockierende Taten zum Ausdruck zu bringen und sie mit kühler, analytischer Präzision vorzuführen. Aus Nazi-Deutschland ins US-amerikanische Exil geflohen, schrieb Brecht seinem Sohn Stefan, welch grundlegende Erfahrung der Erste Weltkrieg für seine Generation gewesen war, weil er es erforderlich gemacht hatte, sich eine »UNEMPFINDLICHKEIT (unzerstörbarkeit, unverwüstlichkeit)« zuzulegen, ein Problem, »das, als ich jung war, uns sehr beschäftigte«¹:

wir 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.

Dieses Dilemma teilte Brecht mit einer vom Krieg geschädigten Generation. Es führte in den Zwanzigerjahren zu Werken, deren aggressiver, amoralischer Zynismus ihn so berühmt wie berüchtigt machte und die unser Bild des jungen Brecht geformt haben. Bei einem derart einzigartigen, geradezu unvergleichlichen Künstler überrascht es, dass die

Sensibilität und Verletzlichkeit, die Brecht und seine Freunde meinten hinter einer Fassade der Unempfindlichkeit verbergen zu müssen, so wenig Aufmerksamkeit erregt haben. Im Laufe der Entwicklung von Brechts Haltung zum eigenen Selbst bildete er immer reserviertere, unpersönlichere Formen heraus und verdeckte so das Problem; ähnlich funktionierte die ideologische Brille, durch welche die Literaturkritiker ihn im Allgemeinen betrachteten, denn sein Bekenntnis zum Marxismus ließ als Glaubensfrage erscheinen, was für ihn wissenschaftlich erwiesen war. Hier liegen die wesentlichen Gründe, warum unser Verständnis von Brecht, dem Künstler, und das war er vor allem anderen, bemerkenswert einseitig blieb.

Die Geschichte eines Lebens zu erzählen war eine der von Brecht bevorzugten Verfahren dramatischer Erkundung. Sein eigenes Vorgehen dient hier als Vorbild, und das Ziel dieser Arbeit ist ein neues Verständnis von Brechts Leben und Werk. Im Licht von Brechts Brief an seinen Sohn soll ein zugleich verletzendes wie auch ein sich gegen seine Verletzlichkeit abschirmendes künstlerisches Empfindungsvermögen erforscht werden. Dieses Verhältnis ist ähnlich paradox wie die Komplexität, die Idiosynkrasie und der reine Widerspruchsgeist, die Kritiker bei Brecht immer wieder festgestellt haben. Als junger Mann gebrauchte er den Begriff »melancholisch« und wollte damit ein Spiel der Extreme zwischen finsternem Grübeln und überschwänglichen Exzessen einfangen.² Entsprechend zeichnete ihn sein Freund Caspar Neher als Hydratopyranthropos, als Wasser-Feuer-Mann, der die extremsten Gegensätze in sich verkörperte. In seinen Werken strebte Brecht nach gleichnishafter Klarheit, die er sodann in ironischer Inversion und mit sarkastischer Provokation zu untergraben suchte. Asketentum und Hedonismus existierten nebeneinander wie Draufgängertum und die obsessive Kontrolle von Gefühlen. Von Peter Thomson stammt die scharfsinnige Bemerkung, dass Brecht »Scheu und Streitlust vereinte wie kaum sonst ein Mensch«.³ Es steht einer literarischen Biographie, einer zwischen Empathie und kritischer Distanz pendelnden Form der Untersuchung, nicht schlecht an, dieses Knäuel sich widersprechender Phänomene zu entwirren. Die Ausrichtung, die diese Studie folglich nehmen muss, hat Max Frisch einmal umrissen: »Nur im Gedicht, also unter artistischer Kontrolle, war gestattet, was Brecht sonst durch Witz und Gestik isolierte: Gefühle.«⁴

Dank einer außerordentlich reichhaltigen Materialbasis, nicht zu-

letzt dank Brechts eigenen frühen Schriften und den Memoiren seiner Zeitgenossen, können wir seine Anfänge im wilhelminischen Kaiserreich in Bayern rekonstruieren. Der erste Teil dieser Studie, »Lyrisches Erwachen«, konzentriert sich auf die Sensibilität des jungen Brecht vor der Katastrophe im August 1914. Es entsteht das Bild eines kränklichen, überempfindlichen Kindes, von den Gleichaltrigen isoliert und voll und ganz beschäftigt mit seinen Krankheiten und seiner Poesie, die ihm bald half, seinen konfuse Gefühlen auf eine sehr eigene Weise Ausdruck zu verleihen. Anfangs war das Schreiben ein Refugium, aber dem Heranwachsenden diente es als ein Medium, sich zu behaupten. Sein einzigartiges Talent bewies sich in Liedern und Gedichten von magnetischer Anziehungskraft. Vor dem Hintergrund des Krieges schufen Brecht und seine Freunde eine jugendliche Gegenkultur von außerordentlicher künstlerischer Vitalität, produzierten sie erstaunliche Synthesen von Instinkt und Genuss im Stil ihrer Idole Frank Wedekind und Nietzsches Zarathustra.

Der Lyriker und Dramatiker Wedekind war Brechts Vorbild, dessen dramatischer Größe und Erfolg beim Publikum eiferte er nach. Davon handelt der zweite Teil, »Ein Bilderstürmer auf der Bühne«. Brechts emblematische Schöpfung aus der zweiten Hälfte der Zehnerjahre ist der monströse Hedonist Baal, eine großartige Replik auf den erstickenen Druck von Schule und Krieg. Brechts lyrisches Drama gleichen Namens widerstand all seinen Anstrengungen, den »prächtig ungeschlachten Leib« des erdgebundenen biophysikalischen Materialismus seines satyrhaften Urviechs Baal in eine handhabbare künstlerische Form zu zwingen.⁵ Als es schließlich zur Aufführung kam, spaltete es das Publikum zwischen Bewunderung und Abscheu, ein Vorgeschmack auf die tumultartigen Szenen, die von nun an die Inszenierungen seiner Stücke begleiten sollten. Mit einer Gesellschaft hadernd, die moralisch und finanziell korrumpiert aus dem Krieg hervorgegangen war, schuf Brecht in der Zeit bis zur Mitte der Zwanzigerjahre wirkmächtige lyrische Dramen über den Kampf ums Überleben, während er das erstaunlich chaotische Gewirr seiner persönlichen Beziehungen fortspann.

Warum Brecht dann seine künstlerische Position so radikal veränderte und welche seiner tiefer liegenden Verhaltensweisen dennoch konstant blieben, sind wesentliche Fragen der Brecht-Forschung, die diese Studie zu beantworten sucht. Im Laufe der Zwanzigerjahre entwi-

ckelte er seine dramatische Praxis in einer immer differenzierteren Terminologie als episches Theater, wobei er die Forderung aufstellte, die emotionale Reaktion des Zuschauers sollte von seinem Verstand kontrolliert werden. In dieser Zeit eignete er sich Denk- und Verhaltensmuster an, die eher denen eines Intellektuellen entsprachen. In dem kopflastigen, skeptischen und bescheidenen Revolutionär Herrn Keuner schuf Brecht das Modell eines Denkers, der er selbst sein könnte und dessen Aufgabe es war, Hedonisten wie Baal beizubringen, ihre Energie in gesellschaftlich nützlicher Form zu verausgaben. Das gegensätzliche Paar Baal – Keuner kann stellvertretend für die Auseinandersetzungen stehen, die Brecht für den Rest seines Lebens mit sich selbst führte, als er sich mühte, das Instinktwesen zu zähmen. Doch ganz gleich, wie er den urwüchsigen Hedonisten unterdrücken wollte, er war nicht totzukriegen.

Im dritten Teil, »Ein marxistischer Ketzler«, soll dargelegt werden, wie – als Brecht sich gegen Ende der Zwanzigerjahre im Kampf gegen den aufsteigenden Faschismus dem Marxismus-Leninismus zuwandte – sein biophysikalischer Materialismus eine potente Kraft blieb und Eingang in seine dramatischen und lyrischen Maximen und Intuitionen fand. Steve Giles hat darauf hingewiesen, dass ihn das auf Konfrontationskurs mit der kommunistischen Orthodoxie brachte, deren Verfechter stur auf sozio-ökonomische Gesetze pochten und daraus eine ebenso eng gefasste Literaturtheorie ableiteten.⁶ Die ersten Jahre des Exils in Dänemark, als die Moskauer Schauprozesse sein Engagement für die antifaschistische Volksfront weitgehend konterkarierten, stellten einen harten Test für die Belastbarkeit und den Erfindungsreichtum des staatenlosen Emigranten aus Nazideutschland dar, zumal der große Nonkonformist erleben musste, wie in Moskau ehemalige Verbündete zu Feinden wurden. Diese Schwierigkeiten sind bislang unzureichend verstanden worden. 1938 behandelte Brecht seine diffizile Lage in verdeckter Form in *Leben des Galilei*, sein persönlichstes Werk seit *Baal* und unverzichtbar für das Verständnis seiner Auseinandersetzung mit dem reaktionären Stalinismus in der Sowjetunion. Brecht sah sich gezwungen, einen unhaltbaren Leninismus gegen eine auf taoistischem Gedankengut basierende Überlebensstrategie einzutauschen. In dem großartig entworfenen Galilei, der Verkörperung von Vernunft und Appetit, entwirft Brecht die psychologische Desintegration des maßlos ehrgeizigen, unablässig innovativen Intellektuellen, dessen Wissens-

durst keine Grenzen kennt und der in einem reaktionären Zeitalter nicht tragbar ist.

Galilei muss seinen Preis für das Überleben zahlen, wie auch Brechts andere Geschöpfe aus diesen »finsternen Zeiten«, die im vierten Teil, »Kleinlaut, aber am Leben«, analysiert werden. Gezwungen, vor einem durch die faschistische Expansion brutalisierten Europa in den USA Zuflucht zu suchen, warteten auf Brecht außerordentlich magere Jahre in seiner Kunst. Nach der Niederschlagung des Faschismus kehrte er auf einen durch Krieg und Völkermord verwüsteten Kontinent zurück, im Gepäck eine Vielzahl im Exil entstandener großartiger Werke, die sowohl vor dem Faschismus warnten als auch dazu mahnten, jetzt ein Zeitalter neuer menschlicher Werte einzuläuten. Er betrachtete sein neues Theater als ein Forum, in dem Form und Inhalt der neuen Gesellschaft diskutiert werden sollten. In Ostberlin bot sich die Möglichkeit, mit dem Berliner Ensemble sein Experiment in die Praxis umzusetzen. Das war der Ort folgenschwerer Auseinandersetzungen, die ein schon von Krankheit gezeichneter Brecht mit seinen Gegnern in Ost und West in Berlin inmitten des geteilten Deutschland bestreiten musste, nachgezeichnet in Teil Fünf, »Streitsüchtig und umstritten«. Die erneuten Anstrengungen der orthodoxen Kommunisten, den Ketzer unter Druck zu setzen und zu bekehren, kulminierten in äußerst heftigen und ausufernden Wortgefechten um den Aufstand vom 17. Juni 1953, aus denen Brecht, so unwahrscheinlich es klingt, als Sieger hervorging, fast wie ein traditioneller Theaterheld. In seinen letzten Jahren war es Brecht vergönnt, sein Lebenswerk als das Theater der Zukunft verkündet zu sehen, der Anstoß zur Brecht'schen Transformation des Welttheaters war getan. In den Jahrzehnten nach seinem Tod festigte sich Brechts Stellung nicht nur in der Welt des Theaters, sondern auch auf dem Gebiet der Poesie. Als Künstler hat er ikonischen Status erreicht und bleibt einer der weltweit am häufigsten aufgeführten Dramatiker, dessen literarisches Leben eine außergewöhnliche Geschichte für uns bereithält.

Danksagung

Die Material-Lage für ein Studium von Bertolt Brechts Leben und Werk, schon lange ausgesprochen umfänglich, hat sich seit dem Ende des Kalten Kriegs entscheidend geändert. Neben der Herausgabe der dreißigbändigen *Berliner und Frankfurter Ausgabe* hat Werner Hecht eine umfassende *Chronik* von Brechts Leben und Jan Knopf ein fünfbandiges *Brecht-Handbuch* mit maßgeblichen Beiträgen eines Teams führender Literaturwissenschaftler zusammengestellt. Unser Verständnis der Lebensläufe der Frauen, zu denen Brecht ein langjähriges Arbeits- und Liebesverhältnis unterhielt, wurde vor allem durch Sabine Kebirs Biographien von Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann und Ruth Berlau und Hartmut Reibers Buch über Margarete Steffin entscheidend bereichert. Unter den neueren Arbeiten ragen Erdmut Wizislas Darstellung von Brechts Beziehung zu Walter Benjamin heraus – dank Nicholas Jacobs' Libris Verlag auch auf Englisch zugänglich – und Jürgen Hillesheims Studie über die Ästhetik des jungen Brecht. Dazu kommen Ronald Speirs' Essays im *Brecht Jahrbuch* und John Whites Untersuchung der Dramentheorie Brechts. Von diesen literaturwissenschaftlichen Arbeiten und von der Möglichkeit, das Manuskript einer der jüngsten Ergänzungen dazu, David Barnetts *Geschichte des Berliner Ensembles*, einsehen zu können, habe ich außerordentlich profitiert.

Die zwei Archive in Deutschland, die Brechts Leben und Werk gewidmet sind, das Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin und die Bertolt-Brecht-Forschungsstätte in Augsburg, waren unentbehrlich. Im letzteren habe ich Helmut Gier und Jürgen Hillesheim für Unterstützung und Rat zu danken, im ersteren Erdmut Wizisla und seinen Mitarbeitern, insbesondere Dorothee Aders, Iliane Thiemann, Anett Schubotz und Helgrid Streidt. Darüber hinaus habe ich Archivmaterial aus verschiedenen Einrichtungen herangezogen und möchte den Mitarbeitern der folgenden Institutionen für ihre Hilfe danken: der Akademie der Künste, Berlin; des Bundesarchivs, Berlin; und des Deutschen Literaturarchivs, Marbach am Neckar.

Englische Brecht-Ausgaben waren für lange Zeit gleichbedeutend mit Bloomsburys umfangreicher Reihe des Methuen Imprints, das über lange Jahre mit unermüdlicher Energie und wissenschaftlichem

Ideenreichtum von ihrem Gründer und Herausgeber John Willett aufgebaut worden ist. Es ehrt mich, dass dank des derzeitigen Herausgebers Tom Kuhn und Bloomsburys Senior Commissioning Editor Mark Dudgeon diese erste Brecht-Biographie in englischer Sprache seit zwei Jahrzehnten bei Methuen Drama erscheinen konnte. Mark Dudgeon war ein ausgezeichnete Lektor, er vermittelte mir den Kontakt zu den Brecht-Erben und war ein umsichtiger Berater in allen Stadien des Projekts. Für kritische Lektüre und Korrekturen bin ich Henry Phillips, Ronald Speirs, Peter Thomson und Tom Kuhn zu Dank verpflichtet. Ihr enormes Fachwissen und ihre Erfahrung, nicht nur in Bezug auf Brecht, sondern auf dem Gebiet der Literatur und des Theaters im Allgemeinen, haben nicht nur einen Großteil von Spezialkenntnis beigetragen, sondern waren mir auch behilflich, manche Klippe zu umschiffen. Ich stehe zutiefst in der Schuld von Henry, Ron, Peter und Tom. Ähnliches kann ich über die Zusammenarbeit bei der Entstehung der deutschen Ausgabe berichten. Thomas Sparr und Raimund Fellingner haben das Projekt in schwierigen Zeiten für den Suhrkamp Verlag befürwortet. Raimund Fellingner hat in Irmgard Müller und Ulrich Fries zwei hochbegabte Übersetzer identifiziert, die als erfahrene Germanisten auch bereit waren, alle entstehenden Probleme mit dem Autor eingehend zu diskutieren. Dadurch konnte manche weitere Klippe umschiffen werden. In der Schuld von Frau Müller und Herrn Fries stehe ich ebenfalls zutiefst.

Dies ist keine offizielle Biographie. Dennoch bin ich Brechts Tochter Barbara Brecht-Schall sehr dankbar, dass sie das Manuskript noch lesen und mir wertvolle Hinweise geben konnte. Ich danke ihr – wie auch dem Suhrkamp Verlag – für die Erlaubnis, aus Brechts Texten zitieren zu dürfen. Viele andere waren freundlicherweise bereit, die verschiedenen Entwicklungsstadien des Manuskripts zu kommentieren: David Barnett, Sabine Berendse, Steve Giles, Matthew Philpotts, mein Sohn Fred und meine Tochter Cara (sie hat den Index der englischen Ausgabe zusammengestellt und war bei der Auswahl der Fotografien behilflich), Nick Foulds, Steve Hall, Geoff Carter und, aus dem Blickwinkel des praktischen Arztes, Dave Gilbert. Wolfgang Frühwald, Martin Durrell, Ritchie Robertson, Ian Kershaw, Hans Ulrich Gumbrecht und der leider kürzlich verstorbene John White haben mir von Anfang an mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Schließlich war es eine ganz besondere Freude, Brechts Haus im dänischen Exil in Svendborg von der

Stadtgemeinde so liebevoll restauriert zu sehen; ich danke Joergen Lehrmann Madsen, einem der Kuratoren, der mich dort liebenswürdigerweise herumgeführt hat.

Diese Studie hätte nicht ohne das Forschungsstipendium, das mir der Leverhulme Trust 2009-2012 verliehen hat, geschrieben werden können. Ich möchte Leverhulme für die generöse Unterstützung genauso danken wie auch der Universität Manchester, die mir dank eines ausgedehnten Studienurlaubs ermöglicht hat, diese Arbeit ohne Unterbrechung zu beenden. Maj-Britt und Victor, Cara und Fred ›durften‹ meine Ideen in all ihren Entwicklungsstadien verfolgen.

Ich widme dieses Buch meinen verstorbenen Eltern Mary und Bob.

Vorspiel

Eugen Brecht¹ geht draußen spielen

Die Kinder rund um die Augsburgs Bleichstraße hatten bei ihren Indianerspielen einen etwas seltsamen Spielkameraden.² Nicht nur, dass der körperlich zarte, doch sehr wortgewandte Eugen Brecht ein Schwächling und Nervenbündel war. Wirklich beunruhigend war, dass dieser sonderbare Kauz nicht aufhören konnte, mit dem Kopf zu zucken und Grimassen zu schneiden.³ Auch war er nicht dazu bereit, wie die anderen zu spielen: Er musste immer der Anführer sein. Nur wenn er seine Wildwestgeschichten erzählen konnte, Karl Mays Abenteuer von Winnetou und Old Shatterhand, wurde er ruhiger.⁴ Er kannte die Geschichten auswendig. Dann teilte er vollgekritzelte Blätter aus und wies jedem seine Rolle zu, oder die Kinder mussten zuhören, wenn er ihnen selbst verfasste Reime vortrug; und hinterher wollte er wissen, ob sie ihnen gefallen hätten.

Einige der Kinder – Karolina Dietz war eines von ihnen – konnten kaum fassen, auf was für Ideen er kam. Eines Tages fing der kleine Anton Niederhofer an zu heulen, weil er sich in die Hosen gemacht hatte. Im Nu rief Eugen: »Der Antonius von Padua / schießt lustig über d'Wada rah«. Es war Unsinn, es war grausam und es war witzig. Der arme Anton, der mit seinen vollen Hosen um Hilfe rief, erinnerte Eugen an den heiligen Antonius, und aus dem Gottesdienst wusste er, dass man den anrufen konnte, wenn man etwas verloren hatte.⁵ Und Anton hatte bestimmt etwas verloren. Doch einige der älteren Kinder, hauptsächlich Jungens wie Georg Eberle, fanden Eugen nicht besonders witzig: »Seine Art war so, daß er immer den Ton angeben, immer jemanden kommandieren wollte.« Sie wollten einfach nur spielen und nicht Spielball eines Spinners sein. Sie spielten ihr eigenes Spiel: »[E]r wurde von uns öfters verprügelt.«

Eines Tages klaute die Bande aus der Klaukestraße – einige von ihnen waren so arm, dass sie barfuß laufen mussten – das knallbunte Indianerzelt des reichen Jungen. Es war ein echter Wigwam, ein Geschenk seiner Verwandten aus Amerika. Der Häuptling holte seinen Vater, Papyrus,⁶ der direkt in das Lager des Feindes marschierte und die

Beute zurückholte. Unter dem Schutz von Papyrus ließ der Häuptling eine Flut von Schimpfworten auf seine Peiniger los. So etwas hatte man noch nie gehört. Aber am nächsten Abend, als der Häuptling für Papyrus Bier aus dem Wirtshaus holte, verpasste ihm die Bande aus der Klaukestraße eine ordentliche Tracht Prügel.

Teil Eins

Lyrisches Erwachen