

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

EINZELHEFT  
3,- EURO

18. JAHRGANG  
HEFT 1/2011



BRECHT FESTIVAL  
AUGSBURG 2011

03.02. BIS  
13.02. 2011

**BRECHT UND MUSIK:  
DAS FESTIVAL WIRD SPANNEND  
MASSNAHME, MAHAGONNY  
BEGEGNUNGEN, REZENSIONEN**

Wibner

**Von hier.  
Für uns.**

team m&m



**Service  
vor Ort**

Als Kunde der Stadtwerke Augsburg wissen Sie, was mit Ihrem Geld geschieht. Wir geben es wieder zurück. Zum Beispiel durch praktische Services und kompetente Beratung im Kundencenter oder bei Ihnen vor Ort. Damit Sie für alle Anliegen einen persönlichen Ansprechpartner und kurze Wege haben.

Denn es ist Ihr Geld.  
Mit uns bleibt es hier.



**Stadtwerke Augsburg**

Energie, Wasser, Verkehr.

Von hier. Für uns.

[www.stadtwerke-augsburg.de](http://www.stadtwerke-augsburg.de)



**03.02. BIS  
13.02.2011**

**THEATER  
LESUNGEN  
KONZERTE  
FILMABENDE  
DISKUSSIONEN  
WORKSHOPS  
PERFORMANCES  
WETTBEWERBE**

**BRECHT FESTIVAL  
AUGSBURG 2011**

**DO 03.02. / 20 UHR / UTE LEMPER** *Konzert*

**FR 04.02. / 14 – 16 UHR UND SA 05.02. / 10 – 18 UHR / VERFREMDUNGEN** *Kongress*

**FR 04.02. / AB 20 UHR / LANGE BRECHTNACHT** *Konzerte*

**SO 06.02. / 16 UHR / MACKIE MESSER FÜR STEHGEIGER** *Kaffeehaus-Livemusik mit Dr. Jürgen Schebera*

**MI 09.02. / 20 UHR / DER NEUE ALTE BRECHT** *mit Manfred Wekwerth, Renate Richter und Hilmar Thate*

**DO 10.02. / 15 UHR / BRECHT FÜR KINDER** *mit Johanna Schall*

**DO 10.02. / 20 UHR / KANTE** *Konzert*

**SA 12.02. / 19.30 UHR / DOMINIQUE HORWITZ: BEST OF DREIGROSCHENOPER** *Konzert mit Neuarrangements*

***Mehr Informationen finden Sie unter [www.brechtfestival.de](http://www.brechtfestival.de)***

In diesem Heft ist Musik – denn „Brecht und Musik“ erweist sich als ein wunderbares Thema für das kommende Brecht Festival Augsburg. Wir haben es als Schwerpunkt für dieses Heft übernommen und danken der Festivalleitung um Joachim Lang für vielfältige Unterstützung.

Mit großer Spannung wird die Brechtwelt sicherlich die Festival-Inszenierung der *Maßnahme* aufnehmen, Regie David Benjamin Brückel, musikalische Leitung Geoffrey Abbott. Der Regisseur gab uns vorab ein Interview, siehe S. 4.

Das Theater Augsburg steuert mit *Mann ist Mann* und *Mahagonny* gleich zwei Inszenierungen bei, sowie ein Sinfoniekonzert mit Brecht/Weills *Sieben Todsünden*.

Das Programm der wissenschaftlichen Tagung mit dem Thema „Verfremdungen – Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik“ finden Sie auf S.6. Viele weitere spannende Veranstaltungen des Festivals (u.a. mit Schebera, Dümling, Lucchesi) erschließen sich bei intensiver Konsultation der Homepage [www.brechtfestival.de](http://www.brechtfestival.de), die wir sehr empfehlen.

Unsere Autorenliste nähert sich unterdessen immer mehr einem *Who is who* der Brecht-Forschung. So schreibt Joachim Lucchesi über Musik bei frühen Schweizer Inszenierungen sowie über einen Eisler-Band; Werner Wüthrich hat ein Dokument von Hans Curjel beige-steuert, Erdmut Wizisla eine Folge der „Begegnungen“, Werner Hecht eine Rezension zu *Lukullus*, Hans Christian Nørregaard eine Kritik am Beitrag von Beverley Driver-Eddy im letzten Heft, Sabine Kebir eine Glosse.

Lesen Sie wohl!

Ihr Michael Friedrichs

### **Dreigroschenheft**

#### **Informationen zu Bertolt Brecht**

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 3,- €

Jahresabonnement: Inland: 15,- €, Ausland: 20,- €

#### **Anschrift:**

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

[www.wissner.com](http://www.wissner.com)

[redaktion@dreigroschenheft.de](mailto:redaktion@dreigroschenheft.de)

[vertrieb@dreigroschenheft.de](mailto:vertrieb@dreigroschenheft.de)

[www.dreigroschenheft.de](http://www.dreigroschenheft.de)

#### **Redaktionsleitung:**

Michael Friedrichs

#### **Wissenschaftlicher Beirat:**

Dirk Heißerer, Joachim Lucchesi, Mathias Mayer, Werner Wüthrich

#### **Autoren in dieser Ausgabe:**

Gregor Ackermann, David Benjamin Brückel, Hans Curjel, Werner Hecht, Dirk Heißerer, Sonja Hilzinger, Sabine Kebir, Joachim Lucchesi, Jan Knopf, Mathias Mayer, Móric Mittelmann-Dedinský, Hans Christian Nørregaard, Helgrid Streidt, Erdmut Wizisla, Werner Wüthrich

#### **Titelbild:**

Bertolt Brecht, 1917. Fotograf unbekannt. Quelle: Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv, BBA FA 01/027

#### **Druck:**

Druckerei Joh. Walch, Augsburg

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert  
durch die Stadt  
Augsburg

# INHALT



03.02. BIS  
13.02.2011

Editorial . . . . .	2
Impressum . . . . .	2

## FESTIVAL

„Die Maßnahme“ erstmals in Augsburg . . . . .	4
Sechs Fragen an Regisseur David Benjamin Brückel	
„Die Maßnahme“: Material im Netz	
Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik: Kongressprogramm. . . . .	6
Sema: Bertolt Brecht meets Nazım Hikmet. . . . .	7

## BRECHT UND MUSIK

„Brecht war musikalisch im Sinne eines Bänkelsängers“. . . . .	9
Ein Interview mit dem Schweizer Opernregisseur Hans Curjel (1967)	
„Emanzipieren Sie Ihr Orchester!“ . . . . .	17
Bühnenmusik zu Schweizer Brecht-Premieren <i>Von Joachim Lucchesi</i>	
Kurt Weill inszenieren – darf man das? . . . . .	31
<i>Von Prof. Dr. h.c. Joachim Herz</i>	

## BEGEGNUNGEN

Begegnungen mit Brecht (2) . . . . .	38
Móric Mittelmann-Dedinský: Eine kleine Erinnerung an Bertolt Brecht	

## BRECHT INTERNATIONAL

US Pacific Forces singen Brechts Kanonensong. . . . .	40
<i>Von Sabine Kebir</i>	
Glauben, rätseln, wissen – 2. Teil: Storm Nielsen und Storm Petersen . . . . .	41
<i>Von Hans Christian Nørregaard</i>	
Brechtige Neuigkeiten aus Korea (Süd) . . . . .	46
<i>Von Jan Knopf</i>	

## REZENSIONEN UND BERICHTE

Mahagonny-Tagung der Ev. Akademie Tutzing. . . . .	35
<i>Von Michael Friedrichs</i>	
Ballett, Chanson und wenig Theater. . . . .	36
Augsburg: Brecht/Shakespeare-Matinee der Brechtfreunde im Theaterfoyer <i>Von Frank Heindl</i>	
Ein Musiclett über Bi . . . . .	37
<i>Von Michael Friedrichs</i>	
Brechts Oper <i>Lukullus</i> – Machwerk oder Meisterwerk? . . . . .	49
<i>Von Werner Hecht</i>	
Querstände – mehrfach. . . . .	55
<i>Von Joachim Lucchesi</i>	

## HINWEISE

Brecht-Tage 2011: Gewalt und Gerechtigkeit . . . . .	33
Kleine Hinweise (II)	
1. Brecht über den <i>Mahagonny</i> -Kompromiss. . . . .	56
2. Benefiz für Ernst Blass . . . . .	57
<i>Von Gregor Ackermann und Dirk Heiße</i>	

## BRECHTARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht- Archivs . . . . .	59
<i>Zusammenstellung: Helgrid Streidt</i>	

## NETZFUND

Pfullingen stolz auf BB . . . . .	64
-----------------------------------	----

## „DIE MASSNAHME“ ERSTMALS IN AUGSBURG

### Sechs Fragen an Regisseur David Benjamin Brückel

- Herr Brückel, Sie inszenieren in Augsburg „Die Maßnahme“ als Höhepunkt oder zumindest als Schlusspunkt des diesjährigen Brecht Festivals. Die voraussichtlich einzige Aufführung ist am 13. Februar. Worum geht es in dem Stück?

Vier Agitatoren kehren aus einem fiktiven China zurück, wo sie angesichts der dort herrschenden unmenschlichen Arbeitsbedingungen die Revolution vorbereiten sollten. Leider waren sie gezwungen, einen ihrer Mitstreiter zu töten, da dieser durch unüberlegtes, vorschnelles Handeln die Operation und alle Beteiligten zu gefährden drohte. Vor einem Kontrollchor sollen die vier Agitatoren diese „Maßnahme“ nun rechtfertigen. Das ist die Ausgangslage des Stückes. Es geht um die Frage, wie weit man für die vermeintlich richtige Idee gehen darf bzw. wie man sich verhalten muss, um die „Maßnahme“ zu vermeiden. Das ist der Kern. Brecht wurde lange missverstanden, weil man in seinem Lehrstück eine Legitimation für politischen Mord erkannte. Brecht und Eisler haben dann dafür gesorgt, dass das Stück für lange Zeit mit einem Aufführungsverbot belegt wurde.

- Ist das Stück eher historisch oder durchaus aktuell?

Die Kernfrage ist auch heute noch äußerst aktuell. Wie weit gehen wir im Namen der vermeintlich richtigen Idee? Und wie im Stück werden auch heute noch zweifelhafte Maßnahmen ergriffen. Brechts Lehrstück sollte zum richtigen Verhalten anleiten. Die Schauspieler sollten durch das Rollenspiel auf der Bühne ihre gesellschaftlichen Rollen hinterfragen und diese als veränderbar

begreifen. Das war das Ziel des Lehrstücks. Mir geht es heute aber nicht darum, irgendjemanden zu belehren. Die Verhältnisse sind komplizierter, ambivalenter, als dass man sie auf die einfache Formel „gut und böse“ reduzieren könnte. Ich halte es aber für unerlässlich, Fragen zu stellen, die zum Nachdenken anregen. Wie gehen wir mit den genannten Kategorien um? Wofür treten wir ein? Wir hoffen, dass die Zuschauer am Schluss mit einer Frage rausgehen. Und nicht mit einer Antwort.

- Sie spielen im Textilmuseum, was zunächst ein Notbehelf wegen des Augsburger Spielstätten-Dilemmas ist. Wollen Sie das Textilmuseum thematisch einbeziehen?

Der helle, große Raum im ersten Stock des Textilmuseums vermittelt noch immer eine Fabrikatmosphäre. Das passt thematisch hervorragend zur „Maßnahme“. Außerdem ist interessant, dass wir hier keine klassische Guckkasten-Situation haben. Das Publikum sitzt auf zwei Seiten eines Vierecks. Gespiegelt wird es von einem vierzigköpfigen Chor und einem Orchester. In der Mitte dieses Vierecks befindet sich der Hauptspielort für die Schauspieler. Sie sind also von vier Seiten her eingerahmt und müssen sich überall hin orientieren. Nicht nur in eine Richtung. Aber auch für das Publikum ist die Situation ungewohnt, weil die Zuschauer nun gleichzeitig beobachten und beobachtet werden. An diesem Abend gibt es also keine Unbeteiligten.

- Wie fassen Sie eine solche Inszenierung an, wühlen Sie sich durch die Literatur oder lassen Sie primär Text und Noten auf sich wirken?



## „Die Maßnahme“: Material im Netz

### Texte

- [http://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Maßnahme](http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Maßnahme)  
[http://www.tour-literatur.de/aufsaezt/brecht\\_massnahme.htm](http://www.tour-literatur.de/aufsaezt/brecht_massnahme.htm)  
<http://www.luise-berlin.de/bms/bmstxt01/0105gesd.htm>  
[http://www.simulationsraum.de/wp-content/Texte/Die\\_Massnahme.pdf](http://www.simulationsraum.de/wp-content/Texte/Die_Massnahme.pdf)  
<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/758566/>

### Videos (Auswahl)

- <http://www.youtube.com/>
- (Gespräch des Händlers und des jungen Genossen. -Song von Angebot und Nachfrage, komponiert von Hanns Eisler)
  - (LIED DES HÄNDLERS - aus „Die Maßnahme“ - Servio Tulio and Glauco Baptista live - Teatro Municipal de Niterói - Rio de Janeiro – 2004)
  - (Video excerpts from the performance of Brechts Die Massnahme at BIT-teatergasjen, Bergen 2007. Direction and audio visual concept by Tore Vagn Lid)
  - (mit Robyn Archer: The Song of Supply and Demand [op. 18/4] (1930) (German Title: Song von Angebot und Nachfrage) Performer: Robyn Archer Conductor: Dominic Muldowney Orchestra/Ensemble: London Sinfonietta Culturebox France 3: „Die Maßnahme“ (La décision) à l'Opéra de Rennes, März 2010 – siehe Abbildungen.

Für mich als Regisseur ist eine gewisse Vorbereitung notwendig. Ebenso für die Schauspieler und Musiker. Während der Proben müssen wir diesen theoretischen Unterbau aber wieder vergessen, um unseren eigenen Zugang zu finden. Dann interessiert uns nur noch das Stück, sein Text und die Musik. Für den Zuschauer muss die Aufführung aus sich selbst heraus Wirkung erzeugen. Ohne Programmheft und Sekundärliteratur.

- Die Musik ist völlig unbekannt, es gibt keine Aufnahme ...

Das ist großartig, weil wir dadurch gewissermaßen etwas Neues auf die Bühne bringen, obwohl die Uraufführung 1930 stattfand. Die Fremdheit ist von großem Vorteil, weil sie uns wach hält, so wie Musik von Hanns Eisler immer darauf gerichtet ist, das Publikum nicht einzulullen, sondern bei kritischem Verstand zu halten. Das ist ja auch eine Prämisse von Brechts Theaterkonzeption. Die musikalische Leitung liegt übrigens bei Geoffrey Abbott, der auch die vergangenen Brecht-Festivals in Augsburg musikalisch begleitet hat.

- Vielen Dank Herr Brückel, und toitoitoi.

David Benjamin Brückel lebt als freier Theaterregisseur und Filmwissenschaftler in Berlin. Zuletzt inszenierte er am Schauspiel Hannover, am Staatsschauspiel Dresden und am Staatstheater Saarbrücken. (Interview: mf)

## VERFREMDUNGEN. EIN PHÄNOMEN BERTOLT BRECHTS IN DER MUSIK

Kongress in Augsburg, 4./5. Februar 2010

Organisatoren: Dr. Jürgen Hillesheim /  
Prof. Dr. Mathias Mayer

Die Innovationen und Impulse, die Brecht dem Theater des 20. Jahrhunderts mit auf den Weg gegeben hat, werden immer wieder mit dem Stichwort der Verfremdung, des V-Effektes belegt. Dabei hat Brecht darin gar nichts Außergewöhnliches, sondern „etwas ganz Alltägliches, Tausendfaches“ gesehen. In einem Text von 1940/41 heißt es:

Der V-Effekt als eine Prozedur des  
täglichen Lebens

Im Hervorbringen des Verfremdungseffektes hat man etwas ganz Alltägliches, Tausendfaches vor sich, es ist nichts als eine vielgeübte Art, einem andern oder sich selber etwas zum Verständnis zu bringen, und man beobachtet es beim Studium sowohl wie bei geschäftlichen Konferenzen in dieser oder jener Form. Der V-Effekt besteht darin, daß das Ding, das zum Verständnis gebracht, auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird. Das Selbstverständliche wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um es dann um so verständlicher zu machen. Damit aus dem Bekannten etwas Erkanntes werden kann, muß es aus seiner Unauffälligkeit herauskommen; es muß mit der Gewohnheit gebrochen werden, das betreffende Ding bedürfe keiner Erläuterung. (GBA 22, S. 655)

Es liegt daher nahe, dieses Phänomen nicht nur als Teil der Brechtschen Werk-Praxis, und darin auch im Verhältnis zu seinen komponierenden Kollegen, zu verfolgen, sondern zu erproben, inwiefern Brechts These auch für musikalisches Gestalten außerhalb seines eigenen Schaffens gültig sein kann. Die Frage wäre daher zuerst die, wie weit musikalische Verfahrensweisen auf Momente von Verfremdung zurückgreifen. Es könnte sich zeigen, dass die von Brecht als ebenso alltäglich wie verborgen erkannte Verfremdung sich als eine Strategie erweist, die eine erhebliche Rolle schon in der musikalischen Tradition gespielt hat: Lässt sich die musikalische Verarbeitung eines Themas überhaupt ohne Varianten und Veränderungen durchführen, und von welchem Punkt an müsste man von Verfremdungen sprechen? Kämen etwa Mozart – beispielsweise in der Sicht Wolfgang Hildesheimers – oder die revolutionären Neuerungen bei Beethoven als Stationen einer Vorgeschichte der Verfremdung in den Blick?

Auf solche Weise, das sei zugegeben, wird Brecht nicht um seiner selbst willen aufgegriffen, sondern um mit seinen Vorstellungen etablierte oder etabliert scheinende Traditionen aufzubrechen, warum nicht: zu verfremden. Gerade darin, so scheint es, liegt doch ein erheblicher Teil der Lebendigkeit dieses Autors.

So wird der Augsburger Kongress, den Jürgen Hillesheim in einen Band überführen wird, auch der Frage nachgehen, inwiefern Verfremdung eine Eigenheit der musikalischen Avantgarde unter Brechts Zeitgenossen ist – bei Mahler, Stravinsky oder Schostakowitsch, dann aber natürlich auch in Brechts unmittelbarem Umfeld, bei Weill und Dessau.

Experten aus dem In- und Ausland werden, von musikalischen Darbietungen begleitet, diesen Fragen in ihren Vorträgen nachgehen und die Diskussion eröffnen.

*Jürgen Hillesheim / Mathias Mayer*



## Kongressprogramm, 4./5. Feb. 2011

Augustana-Saal, Im Annahof 4, Augsburg

### Freitag, 4. Februar 2011

- 14.00 Uhr *Eröffnung*  
(Prof. Dr. Mathias Mayer)  
Moderation: Mathias Mayer
- 14.15 Uhr „Verachtet mir die Meister nicht“  
– Brechts Wagner (Dr. Joachim Lucchesi, Karlsruhe)
- 14.45 Uhr (Thema noch offen) (Dr. Eleonore Büning, Frankfurter Allgemeine Zeitung)
- 15.15 Uhr *Diskussion*
- 15.45 Uhr Musik (Anna Haentjens)
- 17.00 Uhr Offizielle Eröffnung des Brecht-Festivals im Goldenen Saal des Rathauses; anschließend:  
*Lange Nacht der Brechtmusik*

### Samstag, 5. Februar 2011

- Moderation: Prof. Dr. Marion Schmaus (Universität Augsburg)
- 10.00 Uhr Von „ewiger Wiederkehr“ und Fortschrittsillusionen:  
Orchestrieren und Trommel im Werk Bertolt Brechts (Dr. Jürgen Hillesheim, Augsburg)
- 10.30 Uhr Brecht und Weill (Prof. Dr. Günter Schnitzler, Universität Freiburg i. Br.)
- 11.00 Uhr *Diskussion und anschließend kurze Pause*

- 12.00 Uhr Brecht und Japan/China – Über die Songs vom guten Menschen von Sezuan (Prof. Dr. Ichikawa, Universität Osaka / Medien- und Kunstwissenschaften)
- 13.00 Uhr *Mittagspause*
- 14.30 Uhr Musikalische Eröffnung  
Moderation: Prof. Dr. Dr. h.c. Helmut Koopmann (Universität Augsburg)
- 14.45 Uhr „Bedürfnis nach Verfremdung“ – Beobachtungen zu Gustav Mahler (Prof. Dr. Jens Malte Fischer, Ludwig Maximilian Universität München)
- 15.15 Uhr Stravinsky und Schostakowitsch – Parallelen in der Verfremdung (Dr. Bernd Feuchtner, ab 2011/12 Chefdramaturg des Badischen Staatstheaters Karlsruhe)
- 15.45 Uhr *Pause*
- 16.15 Uhr Fremdklänge oder: Neues vom Subjekt  
(Prof. Dr. Rüdiger Görner, University of London)
- 16.45 Uhr Wenn das Klischee zerbricht – Über das Denken beim Singen (Maxim Dessau)
- 17.15 Uhr *Diskussion*
- 17.45 Uhr Musikalischer Ausklang

BRECHT FESTIVAL  
AUGSBURG 2011

03.02. BIS  
13.02.2011

## SEMA: BERTOLT BRECHT MEETS NAZIM HIKMET

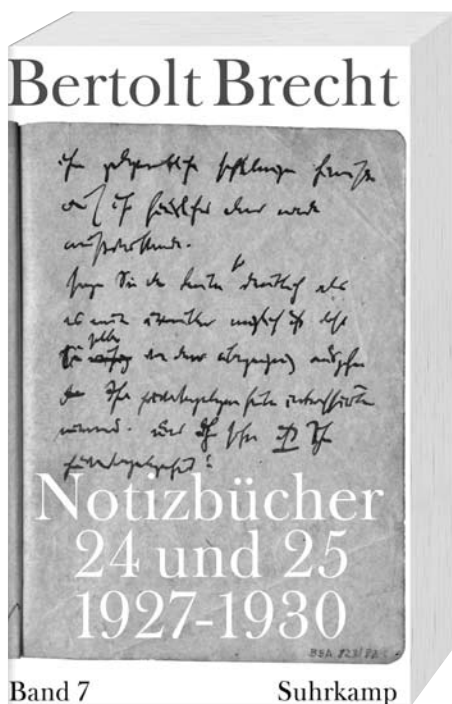
Der türkische Dichter Nazim Hikmet ist *der* Vertreter der literarischen Moderne in der Türkei, als Dramatiker und vor allem als Lyriker. Seine Gedichte wurden vielfach vertont – das hat er mit Brecht gemeinsam. Und nicht nur das: In beiden Dichtern und deren Werk spiegeln sich die Schrecken und Wirrungen des 20. Jahrhunderts. Beide wurden in ihrer Heimat politisch verfolgt. Die in Berlin lebende, 1956 in Ankara geborene Sängerin Sema („Die türkische Sufi-Diva“ SZ) bringt die unterschiedlichen und doch verwandten Dichter gemeinsam auf eine Bühne.

11. Feb. 2011, 20 Uhr, Reese Theater Augsburg



# Bertolt Brecht

## Notizbücher 7



Mit dem Band 7 beginnt die Edition der Notizbücher Bertolt Brechts. Aus dem Zeitraum von 1918 bis zu seinem Tod 1956 sind insgesamt 54 Notizbücher bzw. Notizblocks überliefert, die in einzigartiger Weise Brechts Arbeitsweise dokumentieren: Aufzeichnungen, Entwürfe, Titel-Ideen, Briefentwürfe, teilweise jede Seite zu einem anderen Thema, unmittelbar und lebendig.

Die Ausgabe bietet erstmals alle Seiten als Reproduktion mit parallelen Transkriptionen sowie textkritischen Anmerkungen.

Band 7: 1927-1930, mit den  
Notizbüchern 24 und 25  
Herausgegeben von Peter Villwock  
und Martin Kölbl  
542 Seiten. Broschur. € 24,90 (D)

**Suhrkamp**  
[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)

# „BRECHT WAR MUSIKALISCH IM SINNE EINES BÄNKELSÄNGERS“

## Ein Interview mit dem Schweizer Opernregisseur Hans Curjel (1967)

### Vorbemerkung zur Quellenlage

Der Text ist eine Rekonstruktion der Tonband-Aufnahmen und ihrer Original-Abschrift von heute zum Teil gelöschten Tonbändern.

Der Text stammt aus einem mündlichen Bericht von Hans Curjel, der 1967 [vermutlich am 28. März 1967 im Radio Studio Zürich] vom Zürcher Brecht-Spezialisten Bruno Schärer befragt wurde.

Teile aus dem Gespräch, das auf Tonband aufgezeichnet wurde, wurden für das Radio-Feature in 5 Teilen von Bruno Schärer, „Bertolt Brecht 1898–1956. Erinnerungen und Dokumente“ geschnitten; für die Sendung „Der Kopfhörer“, Radio DRS, 2. Programm, Studio Zürich: „Berlin“ (Teil II, Ursendung am 14. April 1967) und „Von Berlin aus ins Exil“ (Teil III, Ursendung am 28. April 1967).

Im Nachlass von Bruno Schärer wie im Nachlass von Hans Curjel befinden sich Abschriften. Die unpublizierten Typoskripte von Bruno Schärer, MG 19'101/14 und MG 19'101/15, gehen weit über die noch erhaltenen Tondokumente hinaus, die sich heute noch im Archiv der SRG, Radio Studio Zürich, befinden. (WW)

### Auszüge aus der Original-Abschrift von Bruno Schärer

*Frage: Wann und bei welcher Gelegenheit lernten Sie Bertolt Brecht kennen?*

Ich sah und traf Brecht zum ersten Mal bei den Baden-Badener Musikfesten von 1927. Das Baden-Badener Musikfest dieses Jahres war die Fortsetzung der Donaueschinger Musikfestwochen.

In Baden-Baden wurden zum ersten Mal szenische Sachen aufgeführt, wogegen früher, wie ja bekannt ist, Paul Hindemith,



Hans Curjel (rechts, stehend) in Chur 1946

Ernst Krenek und die jungen Komponisten von damals eigentlich von Donaueschingen ihren Ausgang nahmen.

Es waren vier Stücke in Baden-Baden auf dem Programm: ein Stück von Ernst Toch<sup>1</sup>, ein Stück von Darius Milhaud, ein Stück von Paul Hindemith und ein Stück von Kurt Weill, wie man damals sagte. Denn

1 Ernst Toch (\* 7. Dezember 1887 in Wien; † 1. Oktober 1964 in Santa Monica, Los Angeles, USA), österreichischer Komponist; vom musikalischen Stil her im Übergang von der Spätromantik zur Moderne.

von Brecht war nicht die Rede; es war ein Musikfest. Nicht primär die Rede von Bertolt Brecht.

Wie dieses Stück dann begann, lief auf der Bühne ein schmaler Mann herum, mit einer Ponyfrisur, heute würden wir vielleicht sagen, er hätte ein Basler sein können, und rauchte eine Zigarre; ging von der einen Seite zur andern Seite, und man dachte zunächst, was will der eigentlich, ist da etwas nicht in Ordnung. Aber alles hat sich in so natürlicher Weise vollzogen, dass man es schliesslich nicht mehr bemerkte, wie man im Theater nichts bemerkt, das heisst, das Richtige aber nicht bemerkt, weil man es bemerkt.

Das war das erste Mal, dass ich Bertolt Brecht sah und von ihm natürlich sofort einen höchst merkwürdigen Eindruck hatte. Er war sehr ruhig. Er hatte immer die Zigarre. Er hatte damals schon einen Anzug oder ein Kleid an, das anders war als die Kleider der andern. Später hat sich herausgestellt, dass es eine Art „Freundschaftstracht“ zwischen ihm und Caspar Neher gewesen ist. Caspar Neher hat eigentlich das Kleid von Brecht frühzeitig schon bestimmt. Er hat immer nach dem Rechten gesehen und wie zum Schluss ein grosser Beifall war, das ist nun ganz typisch, war der Brecht schon nicht mehr dabei. Da war er verschwunden. Ich erinnere mich von späteren Aufführungen, dass er es nicht geschätzt hat, beim Beifall vor den Vorhang zu kommen. Er hat alles, was er damals gemacht hat, ohne Aufhebens gemacht.

Es war ausserordentlich selbstverständlich, und man erkannte plötzlich nicht nur eine neue Art von Theater, die ja vorbereitet war durch die Aufführungen in München und Berlin, sondern man spürte und sah doch, dass da neben Kurt Weill, der an sich im Mittelpunkt stand, eine andere Kraft da war, die das Ganze entscheidend mitbestimmte.

Nach der Vorstellung, spät am Abend, waren die dann alle noch höchst angeregt. Sie können sich vorstellen, der *Alabama-Song*

war uns in den Knochen gelegen, auf einem Bergrestaurant. Bertolt Brecht war auch dabei, Otto Klemperer war dabei, Hans Flesch war dabei, der spätere Intendant der Berliner Funkstunde, der dann auch den Nazis hat weichen müssen; und da sind höchst lebhafteste Diskussionen geführt worden, bei denen Brecht sich aber mehr oder weniger abseits hielt. Die Diskussionen waren mehr zwischen den Kapellmeistern, den anderen Regisseuren, mit den Sängern und den Kritikern. Bertolt Brecht beobachtete und griff gelegentlich einmal mit einem kurzen Satz ein, aber das war mehr oder weniger alles. Von diesem Abend an war für mich Brecht eine zentrale Figur des Theaters geworden. Denn es war mir klar, dass da ein Mensch am Werk war, der ohne jede Konvention, ohne Aufdringlichkeit, ohne viel Aufhebens zu machen, eben etwas Neues verwirklichte.

*Frage: Sie selber haben, soviel ich weiss, die Erweiterung des Singspiels, das damals aufgeführt wurde, des Kleinen Mahagonny, zu einer abendfüllenden Oper angeregt?*

Das hatte folgende Bewandnis: Im Jahr 1927 war die Kroll-Oper als selbständiges Institut, als erstes modernes Operninstitut, als ausgesprochen modernes Operninstitut, gegründet worden. Otto Klemperer war der musikalische Leiter, damals auch der Direktor des Instituts, und ich war Dramaturg und Regisseur. Wie ich das *Kleine Mahagonny* sah, schoss es mir begrifflicherweise durch den Kopf, wie wäre es, wenn daraus ein abendfüllendes Stück entstünde?

Sie wissen, Einakter sind zwar im Opernrepertoire nicht ausserordentlich beliebt, wenn es sich nicht um „Bajazzo“ und die „Cavalleria rusticana“ handelt.

So nahm ich Fühlung mit Kurt Weill im September 1927 auf, als wir in Berlin in den Vorbereitungen für die Kroll-Oper waren, deren Eröffnungsvorstellung dann Mitte November 1927 stattfand. Kurt Weill war sehr interessiert. Ich glaubte damals, dass das wirklich die Substanz hätte für eine



Dr. Werner Wüthrich

**Geräuschmusik und Bänkelsang:  
Brechts musikalisches Schaffen  
aus der Perspektive des Schweizer Exils.**

Vortrag Mittwoch, 9. Februar 2011, 19:00 Uhr  
im Brechthaus in Augsburg

In der Brechtforschung wurde einer Periode im Leben Brechts, die auch für das Thema Brecht und Musik interessant ist, bislang wenig Beachtung geschenkt – dem Exil in der Schweiz. 1948 kamen in Chur die *Antigone des Sophokles* und in Zürich *Herr Puntila und sein Knecht Matti* zur Uraufführung. Helene Weigel sagte: „Die Schweiz, das war unsere Vorbereitung auf Berlin.“ Dr. Werner Wüthrich gibt einen umfangreichen Einblick in das Theaterschaffen des Dichters in der Schweiz und die Zusammenarbeit mit dem Theaterleiter, Regisseur und Musikspezialisten Hans Curjel.

BRECHT FESTIVAL  
AUGSBURG 2011  
03.02. BIS  
13.02.2011



abendfüllende Vorstellung, später war ich dann ein bisschen anderer Meinung, doch Kurt Weill war zuerst skeptisch. Er ging zu Brecht, und Brecht war auch sehr skeptisch. Ich habe aber nicht nachgelassen und schliesslich zündete der Gedanke doch bei Kurt Weill und Bertolt Brecht.

Ich bin damals mit Bertolt Brecht nicht direkt in Verbindung gekommen, in dem ersten Jahr 1927, sondern all diese Überlegungen und Besprechen gingen über Kurt Weill, der mir von Brecht immer wieder die Nachrichten brachte.

Es war ein indirektes Hin und Her, was auch für Brecht ganz typisch ist, weil er sich in vielen Fällen doch zurückgezogen hat; nicht aus irgendwelchen Gründen, auch nicht aus dem Bedürfnis keine Verantwortung zu tragen, sondern aus einer Scheu. Brecht war im Grunde ein sehr scheuer Mensch.

Mit *Mahagonny* ist dann eine Art theatergeschichtlicher Tragödie eingetreten. Bertolt Brecht und Kurt Weill hatten die Oper *Mahagonny* dann zu einem abendfüllenden Werk ausgearbeitet in der Meinung, dass die Uraufführung an der Berliner Kroll-Oper stattfinden sollte. Auch wir in der Kroll-Oper waren ursprünglich dieser Meinung. Als dann aber das Stück kam, wurde ich selber unsicher. Denn es war in das grosse Stück viel mehr hineingepackt worden,

als ursprünglich drin war. Es war plötzlich theaterwirksam, es waren sensationelle Demonstrationen zuge hineingekommen und die ganze Knappheit, die ganze Geschliffenheit des *Kleinen Mahagonny* ist im grossen *Mahagonny* nicht zustande gekommen.

Wir haben dann lange hin und her verhandelt. Es existiert darüber auch ein Briefwechsel. Otto Klemperer hat sich gegen die Oper *Mahagonny*, gegen die Aufnahme in den Spielplan – zum Teil auch aus ideologischen Gründen – gewendet. Die ideologischen Gründe spielten für mich keine Rolle. Schliesslich kam es darüber zu einer Abstimmung der Vorstände, da die Kroll-Oper ein wirklich demokratisches Institut war. Die Oper *Mahagonny* wurde mehrheitlich abgelehnt.

Die Folge war nicht – was man vielleicht glauben sollte – eine Feindschaft oder eine Verstimmung von Bertolt Brecht und Kurt Weill. Denn sie waren durchaus verständig und haben mir gesagt: ‚Wir begreifen es, dass es unter den Umständen – es war zwei oder drei Jahre vor der Machtübernahme der Nazi –, dass es unter diesen Umständen sehr schwierig ist.‘

So kam es dann zur Uraufführung in Leipzig, der kurz darauf die Aufführung am Berliner Kurfürstendamm-Theater, unter

der Leitung von Kempinski, einem unserer Dirigenten, folgte.

*Frage: Haben Sie zu jener Zeit andere Premieren gesehen von Stücken von Bertolt Brecht?*

Das ergab sich aus der freundschaftlichen Beziehung, die inzwischen ja entstanden war, zwischen Bertolt Brecht und mir; die sich aber nicht in der Weise abspielte, dass man sich täglich sah. Man sah sich alle paar Wochen einmal und mehr per Zufall. Es ergab sich natürlich, dass man zu diesen Premieren ging.

So war es in *Happy End*. *Happy End*, das ja damals nicht als ein Brecht uraufgeführt wurde. Der Name von Bertolt Brecht stand, soviel ich mich erinnere, gar nicht auf dem Zettel. Das war wiederum ein merkwürdiges Halbdunkel, nicht. Jeder hat gemunkelt, dass sei doch von Brecht. Jeder hat die Diktion von Brecht gekannt. Die Songs, die dort ganz besonders gut sind, waren von Kurt Weill. Auch von daher tippte man natürlich auf Bertolt Brecht.

Brecht war immer im Theater und war auf den Proben. Ich war auch verschiedentlich in den Proben. Das war ein Stück, das damals besonders stark gewirkt hat durch die Persönlichkeit der Carola Neher, die mit Caspar Neher gar nicht verwandt ist. Carola Neher war eine Schauspielerin, die später in Russland verschollen ist.

*Happy End* war aber nicht von der Durchschlagskraft der *Dreigroschenoper*, weil es vielleicht zu sehr gewollt war. Das ganze Stück hatte etwas Künstliches. Es war ein Versuch, von der *Dreigroschenoper* aus etwas Neues zu tun. Doch der Versuch war nicht mit dieser Direktheit gemacht oder nicht gelungen wie bei der *Dreigroschenoper*. Wobei bei der *Dreigroschenoper* ja möglicherweise – oder wahrscheinlicherweise – die Substanz der alten „The Beggar's Opera“ von John Gay doch eine grosse Rolle spielte.

Dann bin ich in Berlin noch in der Uraufführung von der *Massnahme* gewesen.

Das war in der Philharmonie, also an dieser geheiligten Stelle, wo sonst Wilhelm Furtwängler Musik zelebrierte und wo die grossen Orchester auftraten.

Es waren auf der Bühne ein paar Scheinwerfer gestanden. Es waren ein paar Podien auf der Bühne. Es war eigentlich so, wie man heute manchmal halbszenische Aufführungen von Opernaufführungen veranstaltet.

Es war ein ungeheurer Eindruck gewesen, die Chöre, die Absonderung der Einzelszenen auf dem Hintergrund der Chöre. Alles war immer auf der Bühne gegenwärtig. Die Abgänge waren nur halb. Das Publikum war wieder aufs Äusserste irritiert, damals natürlich noch besonders verschärft durch die Situation, die politische Situation in Berlin. Denn unterdessen war die Nazizeit noch näher gerückt. Es waren politische Freunde von Bertolt Brecht auf der einen Seite da; Intellektuelle auf der andern Seite und die Gegner auf der dritten Seite. Es war also – kein Skandal, aber eine sehr gemischte Stimmung.

*Frage: Sind Sie in jener Zeit auch sonst mit Bertolt Brecht zusammen gewesen?*

Ich kam mit Bertolt Brecht auch durch meine Arbeit bei der Kroll-Oper zusammen. Die Kroll-Oper war, wie ich vorhin schon sagte, ein modernes Kunstinstitut; ein staatliches Kunstinstitut, mit Otto Klemperer an der musikalischen Spitze. Und um die Kroll-Oper kristallisierte sich ein Kreis von Künstlern – ich sage absichtlich ‚Künstlern‘ –, es waren nicht nur ‚Musiker‘. Die Musiker waren Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Kurt Weill, Josef Mathias Hauer und andere, die aufgeführt wurden und die immer wieder in die Kroll-Oper kamen, und mit denen diskutiert wurde. Es waren auch Literaten, es war Bertolt Brecht durch Kurt Weill. Es war Walter Benjamin; es war Adorno; es war der Philosoph Ernst Bloch. Es waren die Bauhaus-Leute, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, viele andere. Also eine höchst lebendige

„Sippschaft“. Wobei man sich immer noch klar sein muss: dass das alles ja Menschen zwischen 28 und 40 Jahre alt waren. Damals waren es alles sehr junge Leute, die sich mit diesen Dingen beschäftigten.

Bertolt Brecht trat nicht irgendwie hervor. Brecht wurde überhaupt nicht irgendwie hofiert. Er verlangte es nicht, und es war ganz selbstverständlich, dass er einfach war wie jeder andere. Er hat in Diskussionen – man sass oft nach den Vorstellungen zusammen, Brecht war sehr viel in den Aufführungen der Kroll-Oper anwesend – ..., man hat dann über Möglichkeiten der Oper, über die Möglichkeiten des Theaters und über viele andere Dinge diskutiert. Aber es liegt mir dran zu sagen, dass Bertolt Brecht nicht irgendwie etwas Dozierendes hatte, sondern es waren ganz natürliche Meinungen; wobei er immer eigentlich, wenn er eine Meinung vertrat, die Gegenmeinung auch gleich vertreten hat. Bertolt Brecht war in dieser Beziehung wirklich das Vorbild einer dialektischen Methode. Er hat sich nicht auf irgend eine Sache festgelegt und das verfochten, sondern er hat die Dinge immer von zwei oder gar von mehr Seiten her angesehen; wobei man immer genau wusste, worauf es ihm selber ankam. Das ist einer der Gründe, warum Brecht, so streng er auch dachte, eigentlich nie dogmatisch gewirkt hat.

*Frage: Sie haben die Zusammenarbeit Brechts mit Kurt Weill aus nächster Nähe kennen gelernt. Können Sie darüber etwas erzählen?*

Kurt Weill ist ein Komponist, den man eigentlich heute noch gar nicht richtig kennt. Denn vor der Zusammenarbeit mit Brecht hat Kurt Weill eine Reihe von Opern und orchestralen, kammermusikalischen Dingen geschrieben, die – davon bin ich überzeugt – eines Tages entdeckt werden. Die Zusammenkunft mit Bertolt Brecht, die sich zum ersten Mal beim *Kleinen Mahagonny* in Baden-Baden oder vor dem *Kleinen Mahagonny* in Baden-Baden abgespielt hat, hat nun Kurt Weill auf ein ganz neues Gebiet

gebracht. Ich glaube nicht, dass Kurt Weill ohne Brecht auf den Gedanken der sogenannten Gebrauchsmusik gekommen wäre. Kurt Weill hat vor dem Zusammentreffen mit Brecht schon mit Jazz-Elementen gearbeitet, wie ja damals viele andere Komponisten, Darius Milhaud, Arthur Honegger und andere. Aber, dass die Musik plötzlich ein Faktor in einem Ganzen, in einem kulturellen theatralischen Ganzen, werden sollte, das ist doch wahrscheinlich in erster Linie auf Bertolt Brecht zurückzuführen.

Kurt Weill hat Brecht ungeheuer verehrt. Auch da nicht im Sinne einer Idol-Verehrung, sondern er hat es ungeheuer geschätzt, was für Einfälle Brecht hatte; und wie diese nie irgendwelche Gags gewesen sind. Sondern, wenn Brecht einen Einfall hatte, so kam der Einfall von unten und nicht von dem Gedanken an eine Wirkung.

Wenn Brecht einen Witz gemacht hat, so ist dieser Witz nicht mit dem Vergnügen gemacht worden, wie der andere nun darauf reagiert, sondern als Ergebnis; aus dem Reservoir der tiefen Weisheit und der tiefen Melancholie. Und damit ist eigentlich auch etwas Musikalisches berührt.

Und ich glaube, dass dieser melancholische Ton, der bei Kurt Weill und bei all diesen Sachen doch sehr entscheidend ist, bei aller Angriffigkeit; dass auch das ein Gutes ist, das er – bis zu einem gewissen Grad – eben von Brecht empfangen hat.

Bertolt Brecht war ja musikalisch im Sinne eines Bänkelsängers.

Und Kurt Weill hat mir oft erzählt – ich war ja bei diesen Dingen nie anwesend – ... Kurt Weill hat mir aber oft erzählt, dass Brecht ihm die Sachen vorgesungen und vorgepfiffen hätte, wie er sich – als ‚er‘, Bertolt Brecht – eine Komposition oder eine musikalische Linie für einen Song vorgestellt habe. Und darüber hinaus auch, wie er sich ein Ensemble, ein Duo oder ein Finale vorgestellt hatte. Das sind alles natürlich höchst subtile, genuine [genetische] Vorgänge, die man nicht mehr rekonstruieren kann. Man kann vielleicht nur sagen: Hier Bertolt Brecht, die

Grundnatur, und hier Kurt Weill, die andere Grundnatur. Und wie hat sich nun bei Kurt Weill das gespiegelt und realisiert, was von Bertolt Brecht ausging?

Aber Kurt Weill hat auch auf Brecht eingewirkt, darüber ist wohl auch kein Zweifel. Denn Kurt Weill war ein von Grund auf theaterbegabter Mensch, im Sinne eines neuen Theaters – im Sinne des ent-sentimentalisierten Theaters; und auch im Sinne des ideologischen Theaters.

So glaube ich, dass da Anregungen hin und her gegangen sind. Bertolt Brecht hat ja auch gesungen. Nicht nur früher seine Lieder mit der Laute, sondern er hat auch gelegentlich – ich nehme an, dass Sie solche Ton-Beispiele auch haben – mit kleinem Orchester die Songs gesungen. Daran sieht man auch, wie Bertolt Brecht von Grund auf musikalisch gewesen ist. Auch da wiederum nicht im Sinne des Gefühls, sondern im Sinne einer wirklichen, einer präzisen musikalischen Diktion, die ja viel wesentlicher ist, wie das, was man Gefühl nennt.

Was sich eigentlich bei Bertolt Brecht und Kurt Weill – und bei Caspar Neher damals auch – herauskristallisiert hat, das ist ein Begriff, den alle drei immer wieder verwendet haben. Und zwar sehr dezidiert, auch nicht dogmatisch, aber sehr genau. Das ist der Begriff des *Gestus*. Auf wen der drei der Begriff zurückgeht, ist schwer zu sagen. Ich möchte fast vermuten auf Caspar Neher. Denn Caspar Neher ist der optische Typ von den dreien gewesen.

Ich kann mir vorstellen, dass Bertolt Brecht, der mit Caspar Neher von Jugend auf befreundet war, dass Brecht bei Neher das empfunden hat. Caspar Neher war ein Mann, der wirklich vom *Gestus* aus reagiert hat. Caspar Neher hat einen Eindruck wiedergegeben; oder ein Eindruck hat auf ihn sofort eine Stellung zur Folge gehabt – eben das, was man einen *Gestus* nennt. Ich glaube, dass dieser Begriff des *Gestus*, den sowohl Brecht – besonders später in der Literatur als auch in den theoretischen Äusserungen – wie auch Kurt Weill immer

wieder ganz stark in den Vordergrund gestellt haben. Ich glaube, dass das alles von Caspar Neher ausging, dass aber die drei zusammen dann daraus den entscheidenden Begriff des *Gestus* entwickelt haben, der in der späteren Literatur dann diese ausserordentlich grosse Rolle gespielt hat.

Wenn ich so an Berlin zurückdenke, dann fällt mir noch ein Abend ein, der sich in der Wohnung von Kurt Weill abgespielt hat. Das war im Jahre 1931. Damals wurde in der Kroll-Oper die Offenbachsche Operette „Perichole“<sup>2</sup> einstudiert und zu der Einstudierung kam Karl Kraus, der die Operette bearbeitet hat. Es war die erste Aufführung einer Krausschen Bearbeitung auf der Bühne überhaupt.

Und an einem Abend las Karl Kraus auch seine Bearbeitung der „Banditen“ von Jacques Offenbach bei Kurt Weill in der Wohnung vor, begleitet von einem Kapellmeister der Kroll-Oper. Es waren eine Menge Leute da, auch Bertolt Brecht. Brecht vollkommen stumm damals.

Auf der anderen Seite waren eine Reihe von Leuten, die nicht ganz einverstanden waren mit dem In-Szene-Setzen, mit dem Karl Kraus vorging. Karl Kraus stand wie ein richtiger Histrione<sup>3</sup> am Flügel und trug seine Sachen vor.

Bertolt Brecht hat sich vollkommen neutral verhalten. Ich glaube, dass Brecht eben einen sehr grossen Eindruck gehabt hat. Es kann auch damit zusammenhängen, dass Karl Kraus sich ja sehr für Bertolt Brecht eingesetzt hat. Auf jeden Fall wäre es interessant, wenn man der Sache nachginge, wie und wann Brecht und Karl Kraus, der sich während sechs oder sieben Wochen in Berlin aufhielt, damals zusammen getroffen sind.

Heinrich Fischer war damals ein Mitarbei-

2 „La Perichole“, Operette von Jacques Offenbach; bearbeitet von Karl Kraus. Premiere an der Berliner Kroll-Oper am 27. März 1931 (Regie: Hans Hinrich; musikalische Leitung: Fritz Zweig; Gesamtausstattung: Teo Otto).

3 „Histrione“, vgl. englisch „histrionic“ im Sinne von „theatralisch, affektiert“, Schauspieler.



ter von Ernst Josef Aufricht am Theater am Schiffbauerdamm, wo die *Dreigroschenoper* und später auch *Happy End* aufgeführt wurde; und wo immer wieder Stücke kamen, bei denen Bertolt Brecht seine Finger im Spiel hatte.

Heinrich Fischer hat wahrscheinlich irgendeine Rolle gespielt im Verhältnis von Bertolt Brecht und Karl Kraus. Es wäre also ausserordentlich wichtig, sich einmal hinter diese Frage zu machen; denn das sind ja zwei wirklich vollkommen kompromisslose Gestalten dieser Zeit, zwar verschieden in ihrer Art – diametral entgegengesetzt in ihrer ganzen Art –, aber in der ganzen damaligen Situation doch zwei der entscheidenden Kräfte des Theaters überhaupt.

*Frage: Wo haben Sie Bertolt Brecht zum letzten Mal vor seinem Exil gesehen?*

Das muss anfangs März in Berlin gewesen sein, vielleicht am 1. März 1933, vielleicht sogar am 28. Februar 1933. Ich war von Filmaufnahmen vom Gardasee in Italien zurückgekommen, und ich hatte Bertolt Brecht längere Zeit nicht gesehen gehabt. Kurt Weill war damals zu mir gekommen, und in einer sehr merkwürdigen Nacht haben wir damals eine Menge Literatur, Bücher, Schriften – auch Manuskripte – auf die AVUS<sup>4</sup> gestellt; weil wir nicht mehr den Mut hatten, diese Schriften bei uns zuhause zu haben. Damals brachte Kurt Weill auch eine Menge von Büchern mit Widmungen von Bertolt Brecht. Diese haben wir auch nachts auf die AVUS gestellt. Die sind auf diese Weise verschwunden.

Bertolt Brecht habe ich kurz nach dem Reichstagsbrand getroffen. Auf der Strasse wie so oft; damals traf man sich noch

4 Die Automobil-Verkehrs- und Übungs-Straße, abgekürzt AVUS, in Berlin war die erste ausschließliche Autostraße Europas. Die AVUS wurde schon 1921 für den öffentlichen Verkehr freigegeben. Sie lag im Südwesten Berlins und ist das nördliche Teilstück der heutigen Autobahn A 115. Sie führte vom Funkturm, an dem sie einen Anschluss zum Berliner Stadtring hatte, rund neun Kilometer durch den Grunewald geradeaus bis nach Nikolassee.

auf der Strasse, heute trifft man sich selten mehr auf der Strasse. Und das spielte auch bei Brecht eine Rolle, der so langsam durch die Strassen ging, leicht vorüber geneigt, ein bisschen; sehr beobachtend, aber nie irgendwie auffällig oder mit besonderer Betonung.

Kurzum, wir trafen uns – ich glaube, es war am Kurfürstendamm, wie so oft –, blieben beide stehen. Wir verneigten uns, wie es so üblich war, gegenseitig, sehr höflich. Und Bertolt Brecht sagte, nur ganz kurz zu mir: „Curjel, die Zeiten sind triibe und die Winde sind widrig. Ich reise ab.“

So verabschiedeten wir uns. Dann vergingen vierzehn Jahre, bis wir uns in Zürich wiedersahen.

Bruno Schärer (1930–2003) war nach dem Studium in Zürich und seiner Gymnasiallehrerzeit Redakteur bei Radio DRS und im Studio Zürich 1960–1965 Leiter des Ressorts „Kultur“; ab 1965 Theaterkritiker und 1966–1969 Kulturredakteur der Wochenzeitung „Die Weltwoche“ in Zürich; 1987–1991 Mitherausgeber (zusammen mit Alexander J. Seiler) der Literatur-Zeitschrift „Einspruch“.

## Anmerkung

Hans Richard Curjel, befragt 1967 [wahrscheinlich am 28.03.1967] von Bruno Schärer für Radio-Feature in 10 Teilen, „Bertolt Brecht“, von Bruno Schärer. Ausgewählte Teile des Gesprächs wurden in der Sendung „Der Kopfhörer“, Radio DRS, 2. Programm, im Jahr 1967 zum ersten Mal gesendet; u. a. in Teil II, „Berlin“ (am 14. April 1967, 21.45–23.15 Uhr, 95') und in Teil III, „Von Berlin aus ins Exil“ (am 28. April 1967, 21.45–22.45 Uhr, 60'). Die für die Sendung ausgewählten Gesprächsteile existieren heute noch als Tonband-Aufnahmen (Archiv Radio DRS, Radio-Studio Zürich).  
– Die vollständige Abschrift aller Teile des Gesprächs mit Hans Richard Curjel, um 1967/68 von Bruno Schärer in Auftrag gegeben, wurde kürzlich erst wiederentdeckt.

Fotos: Theo Vonow, Chur (WW)

# ABONNEMENT DREIGROSCHENHEFT

## INLAND:

Hiermit bestelle ich das Dreigroschenheft für mindestens 4 Ausgaben (1 Jahr) zum Preis von 15 Euro inkl. Versandkosten. Das Abo verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (4 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.

## AUSLAND:

Hiermit bestelle ich das Dreigroschenheft für mindestens 4 Ausgaben (1 Jahr) zum Preis von 20 Euro inkl. Versandkosten. Das Abo verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (4 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.

Name/Vorname \_\_\_\_\_

Straße/Hausnummer \_\_\_\_\_

PLZ/Ort/Land \_\_\_\_\_

## ZAHLUNGSWEG:

Ich bezahle mein Abo durch **Bankeinzug** von meinem Bank-/Postgirokonto (Nur möglich für Konten, die in Deutschland geführt werden).

Kontonummer \_\_\_\_\_

BLZ \_\_\_\_\_

Geldinstitut/Ort \_\_\_\_\_

Ich bezahle mein Abo per **Kreditkarte** (VISA/Eurocard). Gilt für alle ausländischen Abonnenten.

Kreditkartennummer \_\_\_\_\_

Gültigkeit der Karte \_\_\_\_\_

**Datum Unterschrift** \_\_\_\_\_

**BITTE (PER POST, FAX ODER E-MAIL) SENDEN AN:**

**Wißner-Verlag GmbH & Co. KG**, Vertrieb Dreigroschenheft  
Im Tal 12, 86179 Augsburg  
Fax: 0049-(0)821-25989-99  
vertrieb@dreigroschenheft.de



Therese Giehse als Mutter Courage mit Regisseur Leopold Lindtberg bei der Zürcher Generalprobe am 19. April 1941. (Foto: René Haury, Stadtarchiv Zürich. Siehe: Werner Wüthrich: Bertolt Brecht und die Schweiz. Zürich, Chronos Verlag 2003, S. 57.)

## „EMANZIPIEREN SIE IHR ORCHESTER!“

### Bühnenmusik zu Schweizer Brecht-Premieren

*Von Joachim Lucchesi*

Während des Zweiten Weltkriegs kamen in der Schweiz drei Theaterstücke Bertolt Brechts zur Welturaufführung, die inzwischen zu seinen populärsten Werken gehören und die ihn, der sich seit etlichen Jahren schon im isolierenden Exil befand, in der mitteleuropäischen Theaterlandschaft präsent bleiben ließen: Es waren dies „Mutter Courage und ihre Kinder“, „Der gute Mensch von Sezuan“ und „Leben des Galilei“, die in den Jahren 1941 und 1943 am renommierten Zürcher Schauspielhaus inszeniert wurden. Brechts Name war in

Deutschland und in allen okkupierten Ländern Europas längst getilgt worden, doch in der Schweiz konnte sich sein Werk noch Gehör und Öffentlichkeit verschaffen sowie – über das Medium Rundfunk, namentlich den Schweizerischen Landessender Beromünster – in anderen Ländern heimlich abgehört werden. Allerdings zeigten die drei Zürcher Inszenierungen auch eine widerständige Couragiertheit, denn längst hatte der lange Arm nationalsozialistischer Einflussnahme einen beträchtlichen Einfluss auf die Verdrängung unerwünschter deut-

scher Exilautoren nebst ihren Werken aus dem schweizerischen Kulturleben. Doch das Zürcher Schauspielhaus setzte diese Inszenierungen durch.

Brechts Stück „Mutter Courage und ihre Kinder“ entwickelte sich nach Kriegsende zu einem internationalen Markenlabel, das nicht nur mit seinem Namen und dem der Courage-Darstellerin Helene Weigel verbunden war, sondern darüber hinaus für den Anspruch weltweit modernster Theaterkunst stand. Ob es sich um die umjubelte Inszenierung 1949 im Deutschen Theater Berlin handelte, oder um das sensationelle Gastspiel des Berliner Ensembles 1954 in Paris, bei dem das Schlagwort von der „révolution brechtienne“ um die Welt ging: Dieses Stück stand ein für den bedeutendsten internationalen Nachkriegserfolg des aus dem Exil zurückgekehrten Stückeschreibers und seiner Ehefrau, der nun wieder ihren Schauspielberuf ausübenden Helene Weigel. Dass die triumphale Aufnahme des Stücks beim Publikum zunächst den Blick auf andere Stücke Brechts – darunter jene aus der Weimarer Republik – verstellte, ist ein nicht zu unterschätzendes Moment der Wirkungsgeschichte, was nur erwähnt werden soll.

Intensiv hat sich die internationale Brecht-Forschung mit diesen schweizerischen Welturaufführungen befasst, denn große Namen sind zu nennen; so der bei „Mutter Courage“ Regie führende Leopold Lindtberg, der für das Bühnenbild verantwortliche Teo Otto, die Courage spielende Therese Giehse, der den Eilif gebende Wolfgang Langhoff oder der die Rolle des Kochs übernehmende Wolfgang Heinz. Hier kamen die besten Vertreter des deutschsprachigen Schauspiels zusammen, die sich inmitten des Krieg führenden Europa im Schweizer Exil aufhielten. Das „Courage“-Stück wurde in der Schweiz mehrfach aufgeführt; so fand die besagte Uraufführung am 19. April 1941 in Zürich statt, es

folgten Nachaufführungen im Februar 1943 in Basel, im Februar 1944 in Bern und im November 1945 wiederum in Zürich (mit Gastspielen in Winterthur, Schaffhausen und 1946 in Wien).<sup>1</sup>

Bei der Uraufführung von „Der gute Mensch von Sezuan“ am 4. Februar 1943 im Zürcher Schauspielhaus führte Leonard Steckel Regie, die Bühne besorgte wiederum Teo Otto; die Shen Te bzw. den Shui Ta spielte Maria Becker, den Flieger Karl Paryla und die Hausbesitzerin Therese Giehse. Auch dieses Stück wurde im März 1944 in einer Neuinszenierung in Basel gezeigt.

Die Uraufführung von „Leben des Galilei“ (unter dem Titel „Galileo Galilei“) fand schließlich am 9. September 1943 ebenfalls am Zürcher Schauspielhaus unter der Regie von Steckel statt. Allerdings hat Hanns Eisler seine Musik zum Stück erst nach dem Zweiten Weltkrieg komponiert; da eine andere Bühnenmusik für diese Inszenierung nicht nachweisbar ist, werden hier nur die beiden anderen Produktionen betrachtet.

So sehr inzwischen über diese Aufführungen geforscht und geschrieben wurde, sind dennoch nicht alle Umstände geklärt, welche in erster Linie die Bühnenmusik betreffen. Denn noch heute sind Paul Burkhard, welcher die „Courage“-Musik komponierte, und vor allem Huldreich Georg Früh, der die Bühnenmusik zum „Sezuan“-Stück lieferte, weitestgehend unbekannt.<sup>2</sup>

Für die Musik des „Courage“-Stücks ist aber nicht nur der Schweizer Paul Burkhard zu nennen, denn mehrere Komponisten (dar-

1 Im Unterschied zur Uraufführung am 19. April 1941 in Zürich mit der Ankündigung „Musik: Paul Burkhard“ wurden bei den Nachaufführungen (1943 in Basel und 1944 in Bern) als Komponisten der Bühnenmusik „Paul Burkhard und Hanns Eisler“ genannt.

2 An dieser Stelle möchte ich dem renommierten Schweizer Brecht-Forscher Werner Wüthrich aus Bern für seine substantiellen Hinweise und seine freundschaftliche Unterstützung sehr danken.

unter auch ein finnischer Komponist) kommen mit ins Spiel und machen die Entstehungsgeschichte der Musik komplizierter. Aber was sie darüber hinaus bemerkenswert macht, ist der Umstand, dass sich durch sie aufschlussreiche Einblicke in Brechts Arbeitsmethoden eröffnen.

### Melodien-Verbrauch

Hinsichtlich musikbezogener Teamarbeit war Brecht im Herbst 1939 im schwedischen Lidingö bei Stockholm in einer schwierigen Situation: Das Exil bedingte, dass er Eisler nicht in seiner Nähe hatte. Auf sich allein gestellt, versuchte Brecht nun, Musik ohne großen Aufwand in das „Courage“-Stück zu integrieren. Dazu bediente er sich eines Verfahrens, das zum einen in der Einfügung bereits vorhandener Lieder bestand (ein beliebtes Verfahren bei Brecht, das er verschiedentlich anwendete, so beim „Barbara-Song“ und dem Lied der „Seeräuber-Jenny“ in der „Dreigroschenoper“). Weiterhin arbeitete Brecht mit Kontrafakturen, das heißt, dass er bereits vorhandene Liedmelodien nutzte, um auf sie neue Texte zu schreiben. Von Weill stammte die Musik zum „Lied vom Surabaya-Johnny“, das Brecht zunächst mit neuem Text als „Lied vom Pfeif- und Trommelhenny“ konzipierte, dann aber durch das „Lied vom Fraternisieren“ ersetzte. Ebenfalls hatte Weill den „Salomon-Song“ für die „Dreigroschenoper“ komponiert, welcher nun wieder in „Mutter Courage“ auftaucht. Von Eisler dagegen lag bereits die „Ballade vom Weib und dem Soldaten“ vor sowie die im Verlauf der Arbeit am „Courage“-Stück dann ausgeschiedene „Ballade vom Wasserrad“. Die „Ballade von den Seeräubern“ aus dem Jahr 1918, die Brecht zu einer vermutlich französischen Liedmelodie entworfen hatte, diente nun im Stück als



### MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER

von Bert Brecht / Erstaufführung Freitag, den 25. Februar 1944

*Programmheft des Stadttheaters Bern, Februar 1944.  
(Schweizerische Theatersammlung, Bern)*

Vorlage für das „Lied der Mutter Courage“. Nach der volkstümlichen Ballade „Prinz Eugen, der edle Ritter“ schließlich wurde „Als wir kamen vor Milano“ geformt. Auch für das „Lied von der Bleibe“ hatte Brecht als Quelle ein Volkslied angegeben und für das „Wiegenlied“ soll Helene Weigel sich an eine Melodie erinnern haben, die sie später auch Paul Dessau für dessen Bühnenmusik mitteilte. Nur das „Lied von der großen Kapitulation“ blieb im „Courage“-Stück übrig als dasjenige, bei welchem keine musikalischen Vorlagen nachweisbar sind. Zwar sind die Lieder (denn vorwiegend aus ihnen besteht die Bühnenmusik) bei Brecht so angelegt, dass sie sich innerhalb der Handlung

Französische Romanze

Seeräuber-Ballade

Courage-Geschäftslid

Drei Liedmelodien im Vergleich:  
oben die französische Romanze, Mitte die „Ballade von den Seeräubern“, unten Dessaus „Lied der Mutter Courage“. (Das Notenbeispiel ist entnommen aus: Albrecht Dümling: *Laßt euch nicht verführen*. München: Kindler 1985, S. 554)

entwickeln, doch sollen sie zugleich aus ihr heraustreten und sich an den Zuschauer richten.

Doch Brechts Hoffnung auf Aufführungsmöglichkeiten seines „Courage“-Stücks in Skandinavien zerschlug sich nach und nach. Zwar hatte er im Februar 1940 noch mit einem schwedischen Theaterverlag über das Stück abgeschlossen, doch die vorgesehenen Inszenierungen in Stockholm und Oslo kamen nicht zustande. Aber dann erreichte ihn aus der Schweiz eine überraschende Nachricht: Das Zürcher Schauspielhaus, eines der renommiertesten deutschsprachigen Theater außerhalb Deutschlands, zeigte Interesse an einer Aufführung. Brecht, durch diesen konkreten Anlass stimuliert, zog nun doch einen professionellen Komponisten hinzu, den er Oktober 1940 in einem Antiquariat in Helsinki kennen gelernt hatte<sup>3</sup>: Es ist der fast gleichaltrige Simon Parmet (1897-1969), der zu jenem Zeitpunkt bereits als Theaterkomponist in Finnland und Deutschland gearbeitet hatte. Neben den viel zitierten Gesprächen Eislers mit

Hans Bunge<sup>4</sup> gehören Parmets Äußerungen über Brechts Musikalität zu den wichtigsten Quellen: „Brechts Wünsche in bezug auf die Musik zu ‚Mutter Courage‘“, so berichtet Parmet, „zielten auf nichts mehr und nichts weniger als darauf, dass ich ein würdiges Gegenstück zur Musik der ‚Dreigroschenoper‘ schaffen sollte. Ja, er ging noch weiter. Er drang darauf, dass ich eine bewusste Nachahmung des Stils in der Musik zu diesem großartigen Werk erstreben und dass meine Musik nach Inhalt und Form mit Couplets nach dem Vorbild der ‚Dreigroschenoper‘ gestaltet werden sollte. [...] Und so wie die nur scheinbar lustigen und unterhaltsamen Couplets in der ‚Dreigroschenoper‘ die Dürsterheit und Hoffnungslosigkeit im Alltag der Armen schilderten, so sollte die Musik zu ‚Mutter Courage‘ die Grauenhaftigkeit des Krieges durch scharftriviale und bitter-süße Melodien hervorheben“<sup>5</sup>. Und weiter heißt es: Brecht „wusste

4 Hanns Eisler: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen und erläutert von Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975.

5 Simon Parmet: Die ursprüngliche Musik zu „Mutter Courage“. Meine Zusammenarbeit mit Brecht. In: Schweizerische Musikzeitung. Zürich. 97 (1957) 12, S. 466.

3 Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull: Musik bei Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 78f.

instinktiv alles, was man über solche Musik wissen konnte, die er zur Begleitung für seine Dramatik auswählte. Wenn es sein Werk galt, war er eine Art Wünschelrute, die immer auf der richtigen Stelle ausschlug. [...] So fischte er, wo immer er sich in der Welt befand, Melodien auf, die seinem eigenartigen Sinn zusagten [...]. Brecht liebte die Banalität, sie wirkte wie Dung auf seine Schaffenskraft [...]. So hatte er sich in eine alte französische Soldatenweise so sehr verliebt, dass er absolut nicht locker ließ, zu fordern, sie solle als eine Art Leitmotivlied in das neue Werk eingehen [gemeint ist hier das französische Lied „L'Étendard de la Pitié“, das das Modell für das „Lied der Mutter Courage“ wurde; J.L.]. „Er sang mir die Weise wiederholt vor, piffte sie und trommelte sie und wurde jedes Mal mehr begeistert von ihrer ungeschlachten Schönheit. [...] Es war eine äußerst einfache, äußerst triviale Melodie, aber sie wurde in dem Brechtschen Zusammenhang ungeheuer wirkungsvoll. Außerdem schlummerten in ihrer unkomplizierten Struktur ungeahnte Möglichkeiten für musikalische Bearbeitung und Entwicklung.“<sup>6</sup>

Brecht hatte also, wie Parmet bestätigt, eine exakte Vorstellung von der Gestalt der Musik innerhalb seiner Dramatik. Kennzeichnend ist dabei, dass er weniger das Experimentelle, den „unerhörten“ Klang und musikalische Originalität anstrebte, sondern dass Brecht auf schon Vorhandenes und Bewährtes zurückgriff, und dies nicht nur in Zeiten des Exils – also notgedrungen –, sondern generell. Die Originalität der benutzten (man kann auch sagen: verbrauchten) Melodien beruhte bei ihm einfach darin, sie aus alten Zusammenhängen herauszulösen und in einen neuen Kontext zu bringen, wo sie sich, wie in neuer Beleuchtung, von unerwarteter Frische und Mehrdeutigkeit zeigten. Dieses Verfahren Brechts ist keineswegs neu, sondern in der Musikgeschichte als Kontrafaktur – nach

1600 auch unter dem Begriff Parodieverfahren – lange bekannt, also als Umdichtung eines Gesangstexts, wobei die ursprüngliche Melodie erhalten bleibt. Brecht, der sich in der protestantischen und katholischen Kirchenmusik seit seiner Kindheit und Jugend in Augsburg gut auskannte, hatte die Praxis des Austauschs von weltlichen und geistlichen Texten höchstwahrscheinlich dort kennen gelernt. Er nutzte dieses alte Verfahren, um neue Zusammenhänge, Querverweise und Kommentare innerhalb seines Werks herzustellen. Dass zudem Text und Musik immer wieder aufs Neue eine fast schon „maßgeschneiderte“ Einheit eingehen, liegt daran, dass Brecht beim Entwerfen des Texts die bereits vorhandene Melodie als metrisch formendes, aber auch semantisch steuerndes Element nutzen konnte. Brechts Bruder Walter hatte darauf verwiesen, dass es bereits vorhandene Melodien waren, die Brecht stimulierten, den Text zu dichten und eine Wortmusik in doppelter Hinsicht herzustellen.<sup>7</sup>

### Benutztes und Erprobtes

Brechts Werkstatt ist somit auch vergleichbar einem Musikarchiv, in dem verschiedenste Melodien oder Melodiesegmente, rhythmische Einfälle oder Vorlieben für bestimmte Musikinstrumente abgelegt und gespeichert sind. Je nach Bedarf werden diese Melodiemodelle memoriert und mit einem neuen Text unterlegt, der später dem Zuhörer den Eindruck einer idealen, maßgeschneiderten Wort-Ton-Verbindung suggeriert. Brecht ist ein ökonomisch arbeitender Produzent, der auf bereits Vorhandenes zurückgreift und dem Benutzten neue Bedeutung verleiht. Dies betrifft nicht nur die Musik, sondern auch die eigenen Texte, die Brecht zur mehrfachen Wiederverwendung einsetzt. Darüber hinaus ist dies eine umfassende Arbeitsmethode, die

7 Vgl. Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull: Musik bei Brecht. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1988, S. 64, Anmerkung 16.

6 Ebenda, S. 465, 467.

auch szenische Einfälle steuert. Man denke an die Boxringe im Songspiel „Mahagonny“ und in der „Maßnahme“, an die künstlichen Musikemblems in der „Dreigroschenoper“ (die Orgelattrappe im Bühnenhintergrund) und in „Mutter Courage“ (das vom Schnürboden heruntergelassene Emblem mit Trompete, Trommel, Fahnentuch und aufglühenden Lampen) oder an die sichtbare Platzierung der Musiker auf der Szene: in der „Dreigroschenoper“ auf der Hinterbühne, in „Mutter Courage“ in der Seitenloge des Berliner Ensembles links neben der Bühne. Brecht schafft es immer wieder, dem bereits Benutzten und Erprobten in anderen Zusammenhängen eine unverwechselbare neue Qualität zu geben, dies ist eine seiner bemerkenswertesten Leistungen und ein früher Schritt in die Moderne der zweiten Hälfte des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts. In einem Brief an Caspar Neher vom Dezember 1946 hat sich Brecht über sein „Courage“-Stück und Dessaus Musik geäußert: „die Dessausche Musik zur ‚Mutter Courage‘ ist wirklich kunstvoll, solch ein Stück muß man in der edelsten asiatischen Form aufführen, dünn und wie auf Goldplatten graviert.“<sup>8</sup>

### Burkhards Courage-Musik

Doch zurück in das Jahr 1941: Brecht hatte inzwischen Parmet zu einer Neukomposition der Bühnenmusik für „Mutter Courage“ angeregt. Das Ergebnis soll Brecht zufolge eine Stilkopie der „Dreigroschenoper“-Musik gewesen sein, was Parmet, der Weill nicht imitieren wollte, verständlicherweise missfiel. Trotzdem schickte Brecht die Noten am 1. Februar 1941, als „Klavierauszug“ deutlich deklariert, an den Schweizerischen Theaterverlag „Kurt-Reiss-Verlag AG“ nach Basel. Anstelle der vom Komponisten vorgesehenen schlichten musikalischen Be-

gleitung wollte Brecht jedoch das kleine Orchester von sieben bis acht Musikern, wie er schrieb, „emanzipieren“, denn „es sollte eigenverantwortlich zum Gesang auf der Bühne Stellung nehmen.“<sup>9</sup> Doch nun begann eine Entwicklung, die bis heute nicht völlig geklärt ist, denn der Regisseur Lindtberg konnte sich an besagten Klavierauszug Parmets nicht erinnern: „Brecht schickte uns das Stück mit ein paar Noten. Das Courage-Lied war dabei, zum Lied vom Weib und dem Soldaten nahmen wir Eisslers [sic!] Vertonung. Dass das Lied vom weisen Salomon von Weill schon komponiert war, wussten wir damals in Zürich noch nicht. Burkhard übernahm, was sich fand und machte Neues dazu.“<sup>10</sup> Weder ein Klavierauszug noch Parmets Name wird von Lindtberg erwähnt. Bestand also Parmets Musik tatsächlich nur aus einigen kleinen Liedmelodien, denen die qualifizierende Bezeichnung eines ausgearbeiteten Klavierauszugs widersprach? Oder hatte Brecht mit seiner Ankündigung eines „Klavierauszugs“ zu hoch gepokert und waren es vielleicht nur ein paar dem Stücktext hinzugefügte, unfertig bearbeitete Melodien Parmets aus einem frühen Stadium? Wir wissen es nicht, denn zum einen behauptete Parmet, dass er seine Musik später vernichtet habe (leider kann diese Aussage nicht überprüft werden, da der Nachlass Parmets offenbar nicht existiert, wie mir auf Nachfrage mitgeteilt wurde<sup>11</sup>). Zum anderen wurde die Kurt-Reiss-Verlag AG 1986 aufgelöst, dabei sollen große Teile des Verlagsarchivs und der Privatkorrespondenz von Kurt Reiss verloren gegangen sein, in denen vielleicht Anhaltspunkte zu finden gewesen wä-

8 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998. Band 29, S. 406.

9 Fritz Henenberg (Hg.): Das große Brecht-Liederbuch. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1984. Band 3, S. 419.

10 Leopold Lindtberg im Gespräch mit Dorothea Baumann. In: Dorothea Baumann (Hg.): Musiktheater. Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 45, Bonstetten 1983, S. 240.

11 Vgl. Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull: Musik bei Brecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 79, Anmerkung 197.



ren.<sup>12</sup> Eine weitere Vermutung ist, dass das Zürcher Schauspielhaus mit diesem vom Brecht übersandten Musikmaterial nichts anfangen konnte und stattdessen Burkhard beauftragte, eine neue Bühnenmusik zu schreiben.

Paul Burkhard (1911-1977), der ab 1939 Hauskomponist des Zürcher Schauspielhauses war, bis ihn 1944 der Dirigent Hermann Scherchen in Zürich an das Radioorchester Beromünster holte, hatte sich als Schüler des namhaften Schweizer Komponisten Volkmars Andree seit den 1930er Jahren vor allem einen Namen als Operettenkomponist gemacht; zudem war er in der Lage, eine Regiekonzeption in kürzester Zeit musikalisch umzusetzen, und schrieb während seiner Tätigkeit am Zürcher Schauspielhaus immerhin über 40 Bühnenmusiken. So kam es, dass er ohne den mündlichen oder schriftlichen Einfluss des in Schweden lebenden Brecht seine Musik zur „Courage“-Inszenierung komponierte. Der Regisseur Lindtberg hatte sich 1983 zur Musik Burkhardts geäußert: „Er schrieb eine wunderbar passende Musik, die in Zürich sehr populär wurde. Das Courage-Lied ist damals in der einfachen Form Burkhardts viel gesungen worden. [...] Das Stück ist ja sehr bedrückend. Deshalb war es damals, trotz des Echos, kein großes Geschäft – es lief etwa 12 bis 15 Mal. Aber nach der Wiederaufnahme in gleicher Besetzung und mit Burkhardts Musik nach dem Krieg am 29. November 1945, wiederum mit Therese Giehse in der Titelrolle, hatte eine unerhörte Wirkung.“<sup>13</sup>

12 Siehe dazu das Kapitel 4 „Vom Exil- zum Weltdramatiker in der Kurt-Reiss-Verlag AG Basel“, in: Werner Wüthrich: Bertolt Brecht und die Schweiz. Zürich, Chronos Verlag 2003, S. 291-314 und Anmerkung Nr. 23.

13 Leopold Lindtberg im Gespräch mit Dorothea Baumann. In: Dorothea Baumann (Hg.): Musiktheater. Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 45, Bonstetten 1983, S. 240. Die Uraufführung vom 19. April 1941 wurde in der Spielzeit 1940/41 zehn Mal gespielt. Die Wiederaufnahme der Lindtberg-Uraufführung von 1941 in der Spielzeit 1945/46 am Schauspielhaus Zürich



Paul Burkhard 1939 im Schauspielhaus Zürich. (Foto aus: Philipp Flury, Peter Kaufmann: *O mein Papa ... Paul Burkhard. Leben und Werk*. Zürich: Orell Füssli 1979, S. 46f.)

Lindtbergs Hinweis, dass Brecht das Stück zusammen „mit ein paar Noten“ geschickt haben soll, kann auch darauf hindeuten, dass es der Stückeschreiber mit der Urheberschaft, also der Nennung von Parmets Namen und der Bezeichnung des Notenmaterials als Klavierauszug, vielleicht nicht allzu ernst nahm. Denn von einem strikten Beharren auf Parmets Musik war bei Brecht keineswegs die Rede gewesen; hatte er doch am 1. Februar 1941 an Kurt Reiss geschrieben: „Prinzipiell ist es den Theaters gestattet, eine andere Musik zu benutzen, die aber von mir gebilligt werden muß.“<sup>14</sup> Brecht erklärte seine Position damit, dass er

(Premiere am 29. November 1945) wurde insgesamt 27 Mal gegeben; sie war (auch wegen des Wiener Gastspiels) in Zürich bis zum März 1946 im Spielplan (die letzten Aufführungen in Zürich fanden am 3. und 20. März 1946 statt).

14 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998. Band 29, S. 197.

sich nicht sicher sei „ob nicht auch Hanns Eisler eine Musik verfasst hat. Er hält sich im Augenblick in Amerika auf. Ich lege den größten Wert darauf, dass der Vertrieb den Theatern zunächst unter keinen Umständen mitteilt, daß eventuell auch eine andere Musik in Frage kommen könnte.“<sup>15</sup> Eisler hatte in seinem nicht datierten Werkverzeichnis, das vermutlich 1946 entstand, schon die Opuszahl 85 für „Music for the play ‚Mother Courage‘ by Brecht“ eingetragen;<sup>16</sup> eine Musik ist jedoch nicht nachzuweisen. Beibehalten dagegen wurde Eislers 1928 komponierte „Ballade vom Soldaten“, die wohl überhaupt seine früheste Brecht-Vertonung war, aber mit dem viel später entstandenen „Courage“-Stück zunächst gar nichts zu tun hatte. Eislers Ballade schien dem Regisseur Lindtberg jedoch so wichtig und wirkungsvoll zu sein, dass er sie stets beibehalten hatte. In einem Brief teilte Lindtberg sogar mit, dass er Eislers Ballade nicht nur gemeinsam mit der Bühnenmusik Burkhardts aufgeführt hätte, sondern sogar noch später, im Zusammenhang mit der dann rechtsverbindlichen „Courage“-Musik Dessaus.<sup>17</sup> Wie dem auch sei, Brecht hatte damals wohl nicht auf einer strikten Verwendung der Musik Parmets bestanden, da er pragmatisch die Stückaufführung durchsetzen wollte, bei der eine andere Musik vorerst billiger in Kauf genommen werden konnte. Wie Brecht später diesen, dem Exil und damit seiner Abwesenheit geschuldeten Musik-Kompromiss korrigierte, wird noch ausgeführt.

In seinen derzeit noch unveröffentlichten sowie in Privatbesitz befindlichen Notiz- und Tagebüchern<sup>18</sup> gibt Burkhard die Arbeitsdaten zur Zürcher „Courage“-Inszenierung bekannt:

15 Ebd.

16 Manfred Grabs: Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1984, S. 123f.

17 Brief Leopold Lindtbergs an Joachim Lucchesi, 1.6.1981.

18 Das auszugsweise Zitieren der unveröffentlichten Notiz- und Tagebücher Paul Burkhardts erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Frau Ursula Schel-

lenberg, Rikon/Schweiz. An dieser Stelle sei ihr dafür sehr gedankt.

19 Im Zürcher Schauspielhaus fand 1941 alle acht Tage eine Premiere statt; somit konnte ein unbekanntes neues Stück, das es auf zehn Aufführungen brachte, schon als ein außerordentlicher Publikumserfolg gewertet werden.

20 Burkhard musste am Schauspielhaus generell ein hohes Arbeitstempo einhalten; hier spielte allerdings auch das zusätzlichen Zeitdruck produzierende Hin und Her mit der Zensurstelle wegen der Brecht-Uraufführung eine Rolle.

21 Unveröffentlichter Brief Burkhardts, Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung.

nung bekannt: Unter dem 27. März 1941 findet sich sein Vermerk: „Brechtlieder komponiert“, und einen Tag später: „1. Probe Giehse“. Am 15. April dann: „Proben und Orchestrierung Courage“; am 17. April „Orchesterprobe“ und am 19. April schließlich um „11.00 Generalprobe“ und abends dann die „Premiere“. Das „Courage“-Stück war in jeder Beziehung ein Erfolg und konnte bis 20. Mai 1941 zehn Mal gespielt werden.<sup>19</sup> Aus den notierten Terminen ist ersichtlich, dass Burkhard schnell gearbeitet haben muss, denn er brauchte demnach nur einen Tag, um die Lieder zu komponieren und um sie einen Tag später für die erste Probe mit der Giehse vorlegen zu können.<sup>20</sup>

Welche Lieder hat Burkhard nun komponiert? Seine Musik besteht aus zehn Nummern, das heißt, aus mehrfach wiederholten Liedern, die auch als instrumentale Zwischenspiele eingesetzt sind. Die Besetzung umfasst sechs Instrumente: Klavier, Harmonium, Akkordeon, Flöte, Trompete und Schlagzeug. Am 19. Juli 1944 – vorab war das Stück 1943 in Basel mit Burkhardts Musik gebracht worden – schrieb der Komponist an Kurt Reiss: „Damit Sie für Ihre Akten vorerst einmal eine Aufstellung der Musik zu ‚Mutter Courage‘ haben, gebe ich Ihnen heute folgende Liste an, [...] wobei ich für den Freund Brechts [gemeint ist Parmet; J.L.] der die Lieder lieferte, die wir dann zum Teil weglassen, +++ einsetze, da ich seinen Namen nicht kenne.“<sup>21</sup> Es folgt dann die Liste der Lieder. Als erstes wird

## Nr. 2: Auftritt der Mutter Courage

Con forza Flöte und Fagotte Melodie

*f*

kon Kaufmann, lass die Fremdel von = hier, und lass dein

Ess = selk braten an: Mutter Con = ra = ge kommt mit Schinken, in denen's

ies = sa laufen kann mit seinem Hän = sen und Ge = hie = ren Bagage, Ge =

ra = ren und Gepanzen = soll es dir in den Tod marschire = ren, so will es

*Cresc.* *sf*

*gran cassa*  
Timp. hoch *sfz* 7 5 5

Burkhard's Auftrittslied der Mutter Courage. Die Abschrift oder Reinschrift des hier auszugsweise abgebildeten „Lieds der Mutter Courage“ sowie der übrigen Teile des Klavierauszugs ist sehr wahrscheinlich von Lisa Burkhard, der Schwester des Komponisten, angefertigt worden. Diese undatierte Abschrift ist unter der Signatur

Mus NL 147: Aac 12: 1 in der Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung aufbewahrt. Der Verbleib von Burkhard's autographen und für die Inszenierung benutzter Bühnenmusik ist dagegen derzeit noch fraglich. An dieser Stelle sei Frau Eva Hanke von der Zentralbibliothek Zürich für ihre wertvollen Hinweise sehr gedankt.

Eislers „Lied vom Schiessmesser“ (also die „Ballade vom Soldaten“) genannt, dann das „Wiegenlied“ mit Parmet als Komponisten (durch drei Kreuze gekennzeichnet) und die „Vorstrophe des Liedes: Das Frühjahr kommt“. Hier nannte Burkhard keinen Komponisten, denn es soll sich um die von Brecht sehr geschätzte altfranzösische Weise „L'Etendard de la Pitié“ gehandelt haben. Als Eigenkompositionen führte Burkhard auf: „Lied von der grossen Kapitulation“, „Lied vom weisen Salomon“, den Refrain von „Das Frühjahr kommt“ sowie einen „Pfeiffer- und Trommlermarsch“.<sup>22</sup> Somit stammt die Bühnenmusik zur Welturaufführung der „Mutter Courage“ genau genommen aus vier Quellen: erstens von Eisler, der die „Ballade vom Soldaten“ komponierte, zweitens von Parmet, der das „Wiegenlied“ beigesteuert haben soll, und drittens – beim „Lied der Mutter Courage“ – zur einen Hälfte aus der altfranzösischen Soldatenweise (Vorstrophe) und zur anderen aus dem Refrain Burkhard's. Die restlichen Musiknummern waren Eigenkompositionen Burkhard's. Aus diesem Verteilerschlüssel in Burkhard's Brief ist ersichtlich, dass es der Komponist mit der Eigentumsfrage (und damit auch der finanziellen Vergütung) genau nahm und den Verlag gewissenhaft informierte.

### Heiterkeit und Klagen

Nach der Zürcher Uraufführung der „Mutter Courage“ bekam Burkhard's Bühnenmusik eine Reihe positiver Kritiken. So schrieb Bernhard Diebold in „Die Tat“, dass der Komponist „mit bewundernswerter Einfühlung“ die Intentionen Brecht's erfasst habe und dass „der eine oder andere dieser aus Heiterkeit und Klagen gemischten Songs bald nachgesungen würde“. Und Günther Schoop lobte an der Musik, dass sie „die Mischung aus bänkelsängerischer Weise und landsknechtlichem Kriegslied“

gut getroffen hätte.<sup>23</sup> Nicht zuletzt dieser Erfolg bewog Lindtberg dazu, die Bühnenmusik immer wieder zu benutzen: so 1943 in Basel und dann, am 24. November 1945, bei der vom Publikum umjubelten Wiederaufnahme am Zürcher Schauspielhaus. Auch beim Gastspiel Ende April 1946 im Wiener Theater in der Josefstadt kam sie zur Aufführung.

Doch sieben Monate vor diesem Wien-Gastspiel erreichte Burkhard ein vom 14. September 1946 datierter Brief von Kurt Reiss: „Der guten Ordnung halber möchte ich Ihnen mitteilen, dass Herr Bert Brecht mich hat wissen lassen, dass er in Zukunft bei allen Aufführungen von ‚Mutter Courage‘ die Musik von Dessau zu verwenden wünscht. Ich selbst kenne diese Musik noch nicht, da der Klavierauszug noch nicht bei mir eingetroffen ist.“<sup>24</sup> Brecht reagierte mit seinem Brief ziemlich schnell, denn Dessau's Bühnenmusik ist im Autograph mit „August 1946, Long Beach / California“ datiert.<sup>25</sup> Es ist kaum verwunderlich, dass Burkhard diese Nachricht sprichwörtlich wie einen Schlag aus heiterem Himmel aufnahm; er antwortete Kurt Reiss am 26. September: „Zu der traurigen Nachricht wegen ‚Mutter Courage‘ kann ich Ihnen nicht viel sagen – nur eines bitte ich doch, dass Sie gelegentlich in Erfahrung bringen: Hat Herr Bert Brecht die meine überhaupt kennengelernt? Und wenn nicht, kann man ihm einen Klavierauszug zukommen lassen? Und wenn ‚Mutter Courage‘ in der Schweiz oder sonst mit Frau Giehse gespielt werden sollte, glauben Sie nicht, dass es für sie sehr schlimm sein wird, dass sie neue Lieder singen muss? Wie ich höre, wird Brecht in der Schweiz erwartet – ohne irgendwie mit

23 Zit. nach: Fritz Hennenberg: Dichter, Komponist – und einige Schwierigkeiten. Paul Burkhard's Songs zu Brecht's „Mutter Courage“. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 57, 9./10.3.2002.

24 Unveröffentlichter Brief von Kurt Reiss, Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung.

25 Daniela Reinhold (Hg.): Paul Dessau. 1894-1979. Dokumente zu Leben und Werk. Berlin, Henschel Verlag 1995, S. 223.

22 Ebd.

meinen Chansons mich vordrängen zu wollen, gäbe es dann nicht vielleicht doch eine Gelegenheit, ihm die Sachen zu zeigen. Es würde mich doch sehr interessieren, wie er sie findet.“<sup>26</sup>

Dieser Wunsch Burkhardts sollte in Erfüllung gehen, wenn auch erst knapp anderthalb Jahre später. Unter dem 19. Februar 1948 notierte er in sein Notizbuch: „Sehe Brecht, lade ihn und viele für Mittwoch abend ein.“ An besagtem Mittwoch, es ist der 25. Februar, fand das vom Komponisten dringlich erwünschte Treffen in seinem Haus statt, zu dem unter anderen eingeladen waren: Lindtberg mit seiner Frau Valeska, der gerade am Zürcher Schauspielhaus spielende Hans Albers, die Schauspielerin (und Lebensgefährtin von Albers) Hansi Burg, der Komponist Rolf Liebermann, Therese Giehse und die Malerin Martha Tschudi. Lindtberg erinnerte sich an Burkhardts erste Begegnung mit Brecht und Helene Weigel: „Damit er wisse, mit wem er es zu tun habe, sagte Burkhard, wolle er ihnen zuerst ein paar andere Sachen vorspielen, die er komponiert habe. Er spielte O mein Papa<sup>27</sup> [...] und solche Sachen. Brecht wurde immer kälter und verbissener, denn was er hörte, war für ihn mit Gedanken an die Mutter Courage geradezu Antimusik. Dann klingelte es und Hans Albers, der mit Burkhard sehr befreundet war, erschien in fröhlichster Stimmung. Nun begann Burkhard – unter diesen denkbar ungünstigsten Umständen – seine Musik zur Courage vorzutragen, die von Brecht ziemlich herb aufgenommen wurde. Ich bin überzeugt, wenn man Brecht diese Musik unter anderen Umständen vorgespielt hätte, hätte er ganz anders reagiert. Brecht war allerdings damals schon festgelegt auf Dessau und hatte urheberrechtlich bestimmt, dass seine Courage nur mit Dessaus Musik



*Paul Burkhard (links) zusammen mit Rolf Langnese am Klavier, Zürich 1948. Der Pianist und Komponist Rolf Langnese (1904-1968) war seit 1944 musikalischer Leiter des Schauspielhauses Zürich und arbeitete u.a. mit Paul Burkhard und dem Kabarett „Cornichon“ zusammen. Er komponierte zahlreiche Werke, darunter die Bühnenmusik zu „Faust“ für die Salzburger Festspiele 1961/63. (Foto aus: Philipp Flury, Peter Kaufmann: O mein Papa ... Paul Burkhard. Leben und Werk. Zürich: Orell Füssli 1979, S. 58.)*

gespielt werden darf. Es hat mir wahnsinnig wehgetan, dass Brecht von Burkhardts Musik einen so falschen Eindruck erhalten hat, denn sonst war Burkhard ja der beste Verkäufer seiner Sachen, aber bei Brecht war eben seine verspielte, naive, menschenfreundliche Art ganz fehl am Platze. Brecht war leider ganz unansprechbar. [...] Die Musik von Dessau ist ja sehr gut, aber mir ist sie fast etwas zu raffiniert.“<sup>28</sup>

Dies war also – am 25. Februar 1948 – die

26 Unveröffentlichter Brief Burkhardts. Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung.

27 Chanson aus Burkhardts musikalischem Lustspiel „Der schwarze Hecht“ (1938), das weltweite Verbreitung fand.

28 Leopold Lindtberg im Gespräch mit Dorothea Baumann. In: Dorothea Baumann (Hg.): Musiktheater. Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 45, Bonstetten 1983, S. 241f.



Huldreich Georg Fröh am Klavier.  
(Foto: Sammlung Werner Wüthrich, Bern)

denkwürdige Begegnung zwischen Brecht und dem ihm bislang unbekanntem Komponisten Burkhard, die das weitere Schicksal der „Courage“-Musik zugunsten Dessaus entschied. Darüber hinaus soll sich Brecht an jenem Abend, der, wie Burkhard vermerkt, erst in den frühen Morgenstunden endete, noch längere Zeit intensiv mit Albers über Berlin unterhalten haben, was durchaus denkbar ist, denn Brecht war damals, wie wir auch aus anderen Zusammenhängen wissen, äußerst interessiert an Informationen aus Deutschland. Es sei angemerkt, dass dieses entscheidende Treffen in der Brechtforschung bisher nahezu unbekannt geblieben ist. Weder erwähnt es Werner Hecht in seiner detailreichen „Brecht Chronik“, noch in seinen 2007 erschienenen Ergänzungen.<sup>29</sup>

29 Werner Hecht: Brecht Chronik. 1898-1956. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1997. – Werner Hecht: Brecht Chronik. 1898-1956. Ergänzungen. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 2007. Vgl. dazu auch Werner Wüthrich: 1948 – Brechts Zürcher Schicksalsjahr. Zürich, Chronos Verlag 2006, S. 131f.

Nachdem für Burkhard die Angelegenheit zu seinen Ungunsten entschieden war, kam es aber doch noch zu einem kleinen Nachspiel. Am 23. Februar 1949, fast ein Jahr nach der persönlichen Begegnung mit Brecht, schrieb Burkhard an Kurt Reiss: „Ist Ihnen eigentlich Nachricht darüber gegeben worden, dass bei der Wieneraufführung von ‚Mutter Courage‘ im neuen Theater an der Scala meine Musik verwendet wurde? Zuerst wollte man die von Dessau nehmen,

aber Frau Giehse konnte sich nicht mehr umstellen und so kam es während der Proben allmählich dazu, dass nur meine Musik gespielt wurde.“<sup>30</sup> Die Schauspielerin soll hierzu den knappen Kommentar abgegeben haben: „Burkhard kannst du singen, Dessau musst du zählen: es war furchtbar!“<sup>31</sup> So hatte Burkhard noch einen späten Triumph über Brecht und Dessau, der vor allem Therese Giehse zu verdanken war, die sich beim Singen ziemlich schwer tat, weil Dessaus raffinierte Taktwechsel im Auftrittlied der Mutter Courage eine unüberwindliche Schwierigkeit für sie darstellten. Burkhard jedenfalls wird die lange Aufführungsdauer seiner „Courage“-Musik von 1941 bis 1949 (und vielleicht darüber hinaus) vermutlich mit Befriedigung und Genugtuung zur Kenntnis genommen haben.

30 Unveröffentlichter Brief Burkhard's. Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung.

31 Vgl. dazu den Schauspieler und Regisseur Ettore Cella, der dies im Gespräch mit Werner Wüthrich am 26. März 2001 in Brütten bei Winterthur überlieferte. Gesprächsaufzeichnung in: „Sammlung Werner Wüthrich, Bern“.

## Frühs Sezuan-Musik

Zwar ist die Materiallage zur „Sezuan“-Musik von Huldreich Georg Früh nicht vergleichbar umfassend dokumentiert, doch lassen sich auch hier einige für die Brecht-Forschung neue Erkenntnisse mitteilen. Die zunächst wichtigste Nachricht besteht darin, dass Frühs Bühnenmusik keineswegs verschollen oder nicht auffindbar ist, wie lange vermutet wurde.<sup>32</sup> Handschriftliches Notenmaterial zu Frühs Bühnenmusik befindet sich vielmehr im Besitz der Zentralbibliothek Zürich. Doch zunächst einige Informationen zum Komponisten, der selbst in der Schweiz heute nur Wenigen bekannt ist.

Huldreich Georg Früh wurde 1903 im Schweizer Kanton St. Gallen geboren, er stammt aus einer künstlerisch orientierten Familie: sein Bruder Eugen wurde Kunstmaler, sein Bruder Kurt war erst Theater-, dann Filmregisseur. Von 1927 bis 1932 studierte Früh am Zürcher Konservatorium u. a. bei dem Schweizer Komponisten Andreea (er hatte also den selben Lehrer wie Burkhard), unterrichtete dann die Fächer Klavier sowie Musiktheorie und war von 1938 bis 1942 als musikalischer Leiter und Pianist in dem antifaschistischen Zürcher Kabarett „Cornichon“ tätig. Von 1942 bis zu seinem frühen, krankheitsbedingten Tod 1945 war er Leiter der Abteilung Musik bei Radio Zürich. Im Gegensatz zu Burkhard schrieb Früh keine Operetten und Musicals, sondern Kammermusik, Klavier- und Orchesterwerke, Filmmusik, Lieder, Kabarettchansons, Werke für das Musiktheater und Ballett. In einem bislang noch nicht aufgefundenen Liederzyklus „Lieder der Zeit“ soll Früh auch Brecht-Texte vertont haben. Der Komponist vertrat in seiner Musik einen melodiös-tänzerischen Stil, der geprägt war von der poly- und freitonalen Sprache



Huldreich Georg Früh, 1943.  
(Foto: Sammlung Werner Wüthrich, Bern)

der französischen Musik, insbesondere der „Groupe des Six“.

Früh schrieb zur Zürcher Weltaufführung von „Der gute Mensch von Sezuan“ am 4. Februar 1943 die Musik. Noch ein weiterer Komponist, der Webern-Schüler Ludwig Zenk (1900-1949), komponierte Musik zur österreichischen Erstaufführung am Wiener Theater in der Josefstadt, die am 19. März 1946 stattfand. Doch beide Bühnenmusiken, die Brecht mit hoher Wahrscheinlichkeit nie gehört hatte, wurden später von Dessaus Musik verdrängt, die im März 1948 in Hollywood vorlag. Noch vor Dessau hatte Brecht bereits 1943 mit Weill über eine umfangreiche Musik zum „Sezuan“-Stück, die fast schon eine „halbe Oper“ ergeben sollte, verhandelt<sup>33</sup>, doch das Vorhaben wurde nicht ausgeführt. Dessau sollte dann in Zusammenarbeit mit Brecht die autorisierte Bühnenmusik schreiben.

33 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998. Band 27, S. 150, 183.

32 Vgl. Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull: Musik bei Brecht. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1988, S. 744.

Früh komponierte seine Bühnenmusik für eine kleine Besetzung: zwei Klaviere, Trompete, Schlagzeug, Triangel, Xylophon und Glockenspiel. In der Partitur sind folgende Musiknummern aufgeführt: „Das Lied vom Rauch“, „Lied des Wasserverkäufers im Regen“, „Von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten“, „Das Lied vom St. Nimmerleinstag“, „Das Lied vom achten Elefanten“ und eine „Göttermusik“ (wahrscheinlich ist damit das „Terzett der entschwindenden Götter“ gemeint). Neben diesen Liedern enthält die Bühnenmusik noch ein „Vorspiel“, drei „Zwischenspiele“ sowie ein „Melodram“ für eine noch nicht identifizierte Stelle im Stück.<sup>34</sup> Frühs Musik wurde nicht nur am Schauspielhaus Zürich, sondern auch für die Basler Nachinszenierung 1944 benutzt. Der Kritiker „C. S.“ schrieb über die Musik anlässlich der Uraufführung, dass „für die Komposition der Songs und Zwischenaktmusik sich Huldreich Georg Früh anscheinend die 1929 [sic!] uraufgeführte ‚Dreigroschenoper‘-Musik von Kurt Weill zum Vorbild genommen [hat]. Seine mit einem kleinen Orchester erzielten Klangkombinationen wirkten oft apart; das rhythmische Element überwiegt jedoch in seiner Partitur durchwegs das melodische“.<sup>35</sup>

Für uns stellt sich die Frage, ob Burkhardts und Frühs Bühnenmusiken zu den beiden wichtigsten europäischen Brecht-Inszenierungen im Zweiten Weltkrieg heute noch

von praktischem Interesse sind. Bekanntlich ist Theaterkunst eine transitorische Kunstform, also eine in der Zeit vergängliche. Und somit ist darüber nachzudenken, ob beide Bühnenmusiken innerhalb heutiger Inszenierungen eine Rolle spielen können. Dies bedingt auch, über den Sinn der vertraglichen Bindung bestimmter Bühnenmusiken an Brecht-Stücke zu diskutieren, beispielsweise im Hinblick auf die Kompositionen Dessaus. Für die vertragliche Bindung spräche, dass Brecht und Dessau in enger Zusammenarbeit ein abgestimmtes, aufeinander Bezug nehmendes Theaterstück mit Musik geschaffen haben. Doch wirken nicht auch auf das Produkt dieser präzisen Teamarbeit die Komponenten Ort und Zeit zerstörerisch ein? Oder anders formuliert: Was passiert mit Dessaus Musik, wenn sie heute an ganz andere Orte versetzt wird, zum Beispiel in eine japanische „Sezuan“-Inszenierung? Würde sie dem Inszenierungskonzept standhalten, oder könnte es geschehen, dass sie als unbrauchbar verworfen und durch Musik eines japanischen Komponisten ersetzt werden würde, also ein ähnliches Schicksal hätte wie zuvor die Kompositionen Burkhardts und Frühs gegenüber der sie verdrängenden Musik Dessaus? Brecht hatte bekanntlich viel für die Internationalisierung der Musik zu seinen Texten übrig gehabt. Diese Fragen werden uns – über den Anlass historischer Entdeckungen hinaus – immer wieder aufs Neue fordern.

Die Erstpublikation dieses Beitrags erfolgte in „dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation“, Heft 110, Juni 2010, S. 50-59.

34 Unter der Grundsignatur „Nachl. H. G. Früh“ befindet sich in der Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung folgendes Material: Der gute Mensch von Sezuan. Klavierstimme: Vorspiel I, Zwischenspiele I, II, III, Choral der Götter. Tinte, 4 unpaginierte Seiten. Klavierstimme: Das Lied vom Rauch. Tinte. Klavierstimme: Melodram. Tinte. 2ème piano: Vorspiel, Zwischenspiele I, II, III, Choral der Götter, Melodram. 6 S. teilweise paginiert. Trompete in B, 4 Seiten. S. 2 und 3 paginiert. Porträtzeichnung auf S. 4. Schlagzeug: 2 Blätter, Tinte. 2 einzelne Blätter, Bleistift. 1 Einzelblatt, Tinte: Das Lied vom St. Nimmerleinstag, mit Ausstreichungen. 3 Blätter mit Notizen für die Aufführung. Aus dem Material geht nicht hervor, ob dies Autographe des Komponisten sind.

35 In: National-Zeitung Nr. 63, Basel, 8.2.1943.



## KURT WEILL INSZENIEREN – DARF MAN DAS?

Von Prof. Dr. h.c. Joachim Herz

**Aus seinem letzten Vortrag über „Mahagonny“ auf der Kurt-Weill-Konferenz der Musikhochschule Dresden**

Die Quellenlage ist denkbar verworren: *Mahagonny* hat zwei Konzeptionen – das ist keine Schande, *Lohengrin* hat auch zwei.

Quelle Nr. 1 war ein Shimmy, mehrfach durch Schallplatten verbreitet: „Komm nach Mahagonne“ – womit gemeint war ein Ort echten Genusses.

Quelle Nr. 2: Das Zeugnis von Arnold Bronnen: „Das Wort Mahagonny war bei Brecht aufgetaucht, als er diese Massen braunbehemdeter Kleinbürger gesehen hat. Mahagonny, das war Spießers Utopia, jener zynisch-dumme Stammtisch-Staat, der aus Anarchie und Alkohol die bis dahin gefährlichste Mixtur für Europas Hexenkessel zusammenbraute.“

Diese zwei Konzeptionen ziehen sich durch bis in die Schlussansprache des Paule Ackermann auf dem elektrischen Stuhl, die ursprünglich lautet (und beide Fassungen sind in gedrucktes Material eingegangen): „Ich wünsche, dass ihr alle durch meinen schrecklichen Tod euch nicht abhalten lasst zu leben, wie es auch passt, ohne Sorgen. Denn auch ich bereue nicht, dass ich getan habe, was mir beliebt.“ Da spukt noch *Baal*.

Die spätere Fassung: „Jetzt erkenne ich: Als ich diese Stadt betrat, um mir mit Geld Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegelt. Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit.“

Also das genaue Gegenteil. Wenn man die erste Fassung sprechen lässt, hat das Stück



Joachim Herz, Frühjahr 2009

(Foto: Matthias Creutziger, Dresden)

überhaupt keinen Sinn. Lässt man die zweite sprechen, dann kommen Kronenwächter und erklären: Dieser Text ist nicht mit Kurt Weill abgesprochen, er darf nicht auf die Bühne kommen! Wobei nicht einmal bewiesen ist, dass Kurt Weill 1930 ihn nicht gekannt hat.

Mir erscheint die Sinnfrage hier sehr viel gewichtiger als die philologisch-akribische Unterscheidung zwischen „noch gemeinsam“ oder „bereits getrennt“. Bekanntlich gab es bei der Berliner Erstaufführung einen gewaltigen Krawall zwischen den beiden Autoren.

Im Text des Chorals werden zwei Versionen angeboten:

„Lasst euch nicht verführen, dass Leben wenig ist“ = lasst euch nicht verführen, das Leben sei wenig – das Leben ist im Gegenteil viel!

In der anderen Version: „Lasst euch nicht verführen, das Leben wenig ist“ = lasst euch nicht zu irgendwas verführen, am Leben ist sowieso nichts dran.

Und die Namen? Die Namen gibt es zur

Auswahl amerikanisch und deutsch. Kurt Weill und der Dirigent der Uraufführung, Gustav Brecher, fanden die amerikanischen nicht günstig: Der Zuschauer wird das Ganze von sich wegschieben als eine Wildwest-Story, dabei soll es ihn doch was angehen!

Die Jury eines Festivals für Neue Musik hatte die *Maßnahme* zurückgewiesen von Brecht und Eisler, in der Jury saßen Joseph Haas, Heinrich Burkard und Paul Hindemith. Brecht machte aus Jimmy einen Paule, damit war nun die ganze Jury als Holzfäller mit dabei in Mahagonny.

Die Autoren waren flexibel: Als ein Test mit einer Schulklasse zeigte, dass eines ihrer Stücke nicht ankam, gar abgelehnt wurde, machten sie aus ihrem *Ja-Sager* einen *Nein-Sager*. Womit sie ihr ursprüngliches Opus widerriefen.

Die Fassung der Berliner Erstaufführung von *Mahagonny* 1931 war eine ziemlich radikal andere als die der Uraufführung in Leipzig. Für Lotte Lenya wurde neu komponiert oder weggelassen, was sie nicht singen konnte. Und schließlich emigrierten beide Autoren – getrennt!

Immerhin hat Kurt Weill noch in den USA Songs von Brecht vertont, Brecht hat Kurt Weill eingeladen, für ihn Musiken zu schreiben für den *Schwejk* und den *Guten Menschen aus Sezuan* und diese Anknüpfungsversuche nach seiner Rückkehr vom Berliner Ensemble aus fortgesetzt.

Unter Kurt Weills provozierenden Rhythmen spüren wir nicht selten eine abgrundtiefe Trauer, die Ahnung von etwas Unabwendbarem, ein Abschiednehmen, eine Sehnsucht nach etwas, was unerreichbar bleiben wird. Die große Szene der Angst in *Mahagonny*, wo Kurt Weill in seine Figuren geradezu hineinzukriechen scheint, beendet Bertolt Brecht mit einem Wort, das die Szene abbricht: „Pause“ – Parodie auf die Fortsetzungsromane der Zeit.

Es gibt Musiknummern, die schon von den Autoren hin- und hergeschoben wurden

und offenbar ihren rechten Platz noch nicht gefunden haben. Die Arie des Paule, dass doch bitte die Sonne morgen früh nicht aufgehen möge, sonst sei ja alles in Ordnung (bei uns singt er diese Arie in einer Beckett-schen Mülltonne) – diese Arie hat nur Sinn in der Nacht vor der Hinrichtung, nicht vor dem Prozess. Auch der Benares-Song fand damals noch nicht seinen Platz. Mal haben die Autoren ihn sogar weggelassen, was nicht wenige heutige Bühnen ihnen nachtun, was dann etwa so ist wie *Tannhäuser* ohne Lied an den Abendstern.

Wenn man nun fragt, wieso eine solche Unordnung? Man darf nicht verwechseln die Produktionsbedingungen heute und damals. Heute wird die Produktion einer neuen Oper eingebettet erst einmal in eine dicke Pfründe, genannt „Auftragswerk“, aber damals, in diesen turbulenten Zeiten?

Die Crux ist, wie könnte es anders sein, natürlich „die Liebe“. Den herrlichen Tango der Schlange stehenden Männer vor dem Bordell hat die Zensur beseitigt. Was nun tun? Es fehlte einer der vier Programmpunkte! Brecht griff in sein Archiv und förderte zutage „das schönste Liebesgedicht des Jahrhunderts“, wie Kritiker meinten: Das Lied von den Kranichen und der Wolke, geschrieben viele Jahre vor *Mahagonny*. Und Kurt Weill steuerte bei eine 3stimmige Instrumentalbegleitung, eine Sinfonia, dass Johann Sebastian Bach nahebei aufgehört hätte. Mit *Mahagonny* hat dieses Kleinod nichts zu tun, in Berlin blieb es auch gleich wieder weg. Aber wir haben es nun und fragen uns „Wohin damit?“ Aber doch nicht in die Hinrichtung, wie der neue Auszug vorschlägt! Bei der Uraufführung traten auf ein Sänger im Frack und eine Sängerin im Abendkleid und demonstrierten „Bruch“. Das Kranich-Duett gehört in eine Phase, wo es mit Paule und Jenny noch glatt geht!

Wie meinte David Drew, der Herausgeber des neuen Klavierauszuges? „Die Natur des

Werkes selbst nötigt uns, weiter nach idealen Lösungen zu suchen, lange nachdem wir erkannt haben, dass keine gefunden werden kann.“

Da muss man aber auch suchen dürfen!

### Zum Tod von Prof. Dr. h.c. Joachim Herz

„Es gibt allgemein eine Entwertung von Maßstäben. Die Folge ist völlige Beliebigkeit. Manche fühlen sich an nichts gebunden und niemandem verpflichtet. Dabei hat ein Regisseur eine doppelte Verpflichtung – dem Autor und seinem Werk gegenüber, aber auch dem Publikum gegenüber.“ Dies sagte vor einem Jahr der in Dresden geborene Theaterregisseur Joachim Herz, streitbar wie immer. Auf 126 Produktionen von 60 Opern konnte er zurückblicken, darunter auf solche international zum „Klassiker“ gewordene Inszenierungen wie die „Butterfly“ an der Welsh National Opera 1978 oder Weills und Brechts Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ 1977 an der Komischen Oper Berlin, eine Inszenierung, die in die Theatergeschichte (nicht nur der DDR) eingegangen ist.

In Dresden 1924 geboren, studierte Herz an der dortigen Musikhochschule, kam 1953 als Assistent Walter Felsensteins nach Berlin, war von 1959 bis 1976 Operndirektor der Leipziger Oper und gelangte 1976 als Felsensteins Nachfolger an die Komische Oper Berlin. Da er sich den Vorgaben der DDR-Kulturbürokratie, wie man zu inszenieren habe, beharrlich entzog, kam seine Ablösung 1981 nicht unerwartet. Von 1981 bis 1991 war er schließlich Chefregisseur an der Staatsoper in Dresden, dann verabschiedete er sich von der Bühne. Sein „Ring des Nibelungen“ in Leipzig als Parabel auf den Kapitalismus nach 1871 war nicht nur großartig, sondern hatte Referenzcharakter.

Am 18. Oktober 2010 ist Joachim Herz 86jährig in Leipzig verstorben. Vorstehend drucken wir Ausschnitte aus seinem letzten Vortrag, den er rund zwei Wochen zuvor, am 2. Oktober 2010, auf der Tagung „Weill – Interpretationen“ an der Dresdner Musikhochschule gehalten hat. (JL)

## BRECHT-TAGE 2011

8. bis 11. Februar 2011

### Gewalt und Gerechtigkeit

Auf den Schlachthöfen der Geschichte: Jeanne d'Arc und ihre modernen Gefährtinnen bei Bertolt Brecht, Anna Seghers, Sarah Kane und Stieg Larsson



Ausgehend von einem Brecht-Stück und fokussiert in der Figur der Jeanne d'Arc soll die Thematik von Politik und Moral, Gewalt und Gerechtigkeit in den Vorträgen und Diskussionen bei den Brecht-Tagen 2011 zur Sprache kommen. Brecht/Hauptmann stellen ihre „Heilige Johanna“ in das Chicago der Weltwirtschaftskrise 1929 und führen sie zu der Einsicht, dass da, wo Gewalt herrscht, nur Gewalt hilft. Anna Seghers kommentiert mit ihrem Hörspiel über den Prozess der Jeanne d'Arc die stalinistischen Schauprozesse, wo Ketzer „gemacht“ werden, die Urteile schon zu Beginn fest stehen und es keine Gerechtigkeit gibt. Stieg Larssons Lisbeth Salander aus der „Millennium Trilogie“ kämpft ums Überleben und handelt wie eine moderne Jeanne d'Arc in der „Rüstung“ einer Punkerin, im Panzer ihrer Einsamkeit.

Konzeption und Projektleitung: Sonja Hilzinger. Mitwirkende: Ursula Elsner, Günther Heeg, Sonja Hilzinger, Denise Kratzmeier, Sebastian Kirsch, Frauke Meyer-Gosau, Fatima Mokadem, Gastão Moncada, Till Nitschmann, Martin Rector, Steffen Richter, Stefan Schnabel, Hans-Joachim Schott, Erhard Schütz, Julia Schumacher, Gesa Singer, Bernhard Spies, Marianne Streisand, Andreas Stuhlmann, Nils Tabert, Florian Vaßen, Jochen Vogt

Literaturforum im Brecht-Haus \* Chausseestr. 125  
\* 10115 Berlin \* Tel. (030) 2822003 \*  
E-Mail: info@lfbrecht.de



# Brecht Shop

*„Das Denken gehört zu den  
größten Vergnügungen  
der menschlichen Rasse.“*

Bertolt Brecht

Hier erhalten Sie alle lieferbaren Bücher,  
CDs, DVDs, Hörbücher und die berühmte  
Spieluhr zur Dreigroschenoper.

# MAHAGONNY-TAGUNG DER EV. AKADEMIE TUTZING

am Gärtnerplatz-Theater  
München

Großes Interesse fand die Einladung der Evangelischen Akademie Tutzing, zusammen mit dem Gärtnerplatz-Theater München eine Tagung zur aktuellen Inszenierung von „Mahagonny“ anzubieten, kombiniert mit einem Besuch der Inszenierung. Der große Chorraum des Theaters war überfüllt, und die Referenten Christoph Maier-Gehring (Dramaturg), Prof. Martin Geyer (Historiker, Uni München), Prof. Klaus Dörre (Soziologe, Uni Jena), Thomas Schulte-Michels (Regisseur) und Dr. Joachim Lucchesi (Arbeitsstelle Bertolt Brecht, Uni Karlsruhe) hatten ein aufmerksames Publikum.

Christoph Maier-Gehring schilderte die Biografien von Brecht und Weill, mit Schwerpunkt auf ihrer Zusammenarbeit und der Werkgeschichte.

Prof. Martin Geyer stellte heraus, dass Mahagonny im Unterschied zu anderen Zeitstücken wie etwa Walter Mehrings „Kaufmann von Berlin“ (1929) auch über die zeitliche Aktualität hinaus Bestand hat, weil sich in seinen Grundkonstellationen („vom rechten Weg abgekommen“) und der Diskussion über Geld und Konsum auch heute noch viele wiedererkennen können.

Prof. Klaus Dörre unternahm es, den „Casino-Kapitalismus“ zu erklären und damit einen Bogen vom Stück zum Heute zu schlagen; „Casino-Kapitalismus“ deshalb, weil in der Spekulation auf Aktien und andere Geldanlagen immer sowohl das Risiko des Verlusts als auch die Chance des womöglich großen Gewinns lauert.

Regisseur Thomas Schulte-Michels schilderte seinen Werdegang (Beginn als Assistent von George Tabori) und seine Art,



*Mahagonny am Gärtnerplatz: mit Wolfgang Schwaninger als Jim Mahoney und Heike Susanne Daum als Jenny Hill  
(Foto: Hermann Posch)*

am Theater zu arbeiten. Er steckte bereits in einer neuen Brecht-Inszenierung, dem „Puntila“ am Wiener Volkstheater (Premiere 19.11.2010).

Abschließend übernahm Dr. Joachim Lucchesi den Part, Erläuterungen zur Musik von Kurt Weill zu geben. Dieser Komponist sei eigentlich in Deutschland noch zu entdecken, weil fast ausschließlich auf die „Dreigroschenoper“ reduziert, die sein facettenreiches Œuvre überdeckt. Und er betonte, dass die Forschung gerade in Sachen „Mahagonny“ noch keineswegs abgeschlossen ist: Zur Entstehung der verschiedenen Fassungen taucht immer noch neues Material auf, und erst vor wenigen Jahren wurde bekannt, dass der Titel – der meist als Anspielung auf die NS-Braunhemden („Mahagoni“) interpretiert wird – sich durchaus auch auf den Titel eines Schlagers aus den Zwanzigerjahren beziehen könnte: „Komm nach Mahagonne“ von O. A. Alberts und Leopold Krauss-Elka (1922)<sup>1</sup>. (mf)

<sup>1</sup> Andreas Hauff, „Mahagonny ... Only a Made-Up Word“, *Kurt Weill Newsletter* IX/1, 7-9, zit. nach Michael J. Budds, *Jazz and the Germans*, 2002, S. 47.

## BALLETT, CHANSON UND WENIG THEATER

### Augsburg: Brecht/Shakespeare-Matinee der Brechtfreunde im Theaterfoyer

*Von Frank Heindl*

Zu den Größten des Theaters zählen sie beide allemal. Was sie sonst noch verbindet, wollten die Brechtfreunde am Sonntagvormittag im Foyer des Stadttheaters aufzeigen. „Brecht & Shakespeare“ nannte sich die Vorstellung; das Kaufmanns-& zwischen den Namen könnte auf eine gemeinsame geschäftliche Verbindung hinweisen: Denn beiden, Brecht wie Shakespeare, ging es unter anderem darum, mit neuen Methoden und Tricks möglichst viel Publikum ins Theater zu locken.

Helmar von Hanstein, neben der erkrankten Ursula Galli treibende Kraft der Inszenierung, wies in seinem zwischen die einzelnen Darbietungen gestreuten Vortrag darauf hin, dass dem englischen Dramatiker mit dem Londoner Globe Theatre eine Spielstätte zur Verfügung stand, die an die tausend Besuchern Platz bot, der oftmals dreimal täglich (!) zu füllen war. Theater war für Shakespeare auch ein Geschäft – keine öffentlichen Kassen unterstützten ihn und auch die Schauspieler wollten von den Theatereinnahmen leben. Das konnte nur gelingen, wenn man mit allgemeinverständlichen Themen die Vertreter aller Schichten ins Haus lockte.

So bediente sich Brecht, der berüchtigte „Abschreiber“, also auch bei dem altehrwürdigen Kollegen aus London, krepelte aber, wie immer, wenn er abkupferte, dessen Geschichten nach seinem Gusto um. Die Rede des Antonius etwa, die dieser bei Shakespeare an Cäsars Grab hält, um das Volk gegen den ehrenwerten Mitbürger Brutus aufzuwiegeln, baute Brecht flugs in seinen Arturo Ui ein. Hier allerdings erhält Ui, dargestellt von Matthias Klösel als eine Mischung aus Hitler und Al Capone, anhand dieser Rede von einem Schauspieler (Stefan Schön) Unter-

richt in Schauspielerei und Volksverhetzung – und so entlarvt Brecht nicht nur Hitler als miesen Schauspieler, sondern auch Antonius' Rede als agitatorische Rhetorik.

Ähnliche Kunstgriffe konnten die Brechtfreunde in Brechts Übungsszenen für Schauspieler deutlich machen: Julias (Isabell Münsch) bedingungslose, aber hoffnungslos idealisierte Liebe zu Romeo etwa konfrontiert Brecht mit der weitaus realistischeren Weltsicht einer Dienerin (Karla Andrä) – die auch noch wegen der Verliebtheitsmarotten ihrer Herrin ihren Zukünftigen aus den Augen verliert. Und wenn Brecht zeigt, wie Romeo Hab und Gut verkauft, um eine alte Liebschaft loszuwerden, vergisst er darüber nicht, das Schicksal des Pächters darzustellen, der nun nicht weiß, wohin er mit seiner Familie soll, und dafür auch noch die Verachtung Romeos mit auf den Weg bekommt.

Diese und andere Szenen sowie von Hansteins Vortrag verknüpfte die Inszenierung mit diversen Einlagen: Maria Bader und Daniel Zaboј tanzten die Balkonszene aus Sergej Prokofjews Romeo-und-Julia-Ballett in reinem Glücksempfinden, das noch nicht die geringste Vorahnung des kommenden Unheils enthält. Die Sopranistin Isabell Münsch ließ mit Geoffrey Abbott am Klavier zu Beginn Brechts „Ballade vom ertrunkenen Mädchen“ in Kurt Weills Fassung hinreißend mit scharfem Jazzakzent in der Stimme erklingen, um später umso opernhaft „schöner“ eine Arie aus Charles Gounods „Roméo et Juliette“ vorzutragen. Zum Schluss gab's dann noch Brechts „Sentimentales Lied Nr. 78“, in dem es auch ums Sterben und Vererben geht und Brecht frech warnt, man werde es einst bereuen, ihm nicht „alles“ gegeben zu haben.

Vielleicht hätte man sich noch mehr einschränken, weniger cursorischen Diskurs bieten und stattdessen einige Szenen länger ausspielen sollen. So kam das, was Brecht wie Shakespeare am meisten am Herzen lag, doch ein wenig kurz: das Theaterspiel.

(Nachdruck – leicht gekürzt – aus: DAZ  
– Die Augsburger Zeitung, 11.10.2010)

# EIN MUSICLETT ÜBER BI

Von Michael Friedrichs

Die Augsburgerin Paula Groß, geb. Banholzer (1901–1989), genannt Bi oder Bittersweet, wurde unsterblich durch das Werk ihres Geliebten Bert Brecht. Sie durfte ihn nicht heiraten, musste den gemeinsamen Sohn 1919 heimlich zur Welt bringen und von Pflegeeltern aufziehen lassen. Sie trennte sich von Brecht und heiratete 1924 den Kaufmann Hermann Groß. Im Alter, lange nach dem Tod ihres Mannes, brachte sie ihre Erinnerungen zu Papier und gab beachtliche Interviews.

Nun hat der Augsburgere Schriftsteller Peter Dempf, bekannt v. a. als Autor historischer Romane, ein „Musiclett“ verfasst. Der Titel: „Jetzt ist er tot, der Hund“ (leicht abgewandelter Ausruf von Hermann Groß, als er von Brechts Tod erfuhr; lt. Bi sagte er: „Nun ist der Hund doch noch vor mir gestorben“). Dempf wählt als Zeitpunkt der Handlung Brechts Tod 1956 und lässt die Heldin in Liedern über ihre Beziehung zu Brecht monologisieren. Textprobe:

„Bert legte den Finger in die Wunden der Zeit, /  
Verletzte sie alle, die sich um ihn geschart. /  
Sie tranken ihr Quantum der Bitterkeit / und  
haben sich Schmerz und Enttäuschung be-  
wahrt.“

Brechts Werk bleibt außen vor, wird nicht einmal zitiert – das Copyright stand dagegen. Auch Bi Banholzer wird in der Regel nicht wörtlich zitiert, aber der Großteil des Materials beruht auf den von ihr überlieferten Anekdoten. Auffällig: Es fehlen alle Hinweise auf ihre Sportlichkeit, mit der Brecht nicht mithalten konnte, beim Eislaufen, Schiffschaukeln, Tanzen. Für Dempf ist Bi vorrangig Opfer. Banholzer bei Dempf: „Er war ein Vampir, der die Menschen aussaugte.“ Banholzer selbst: „Die Zeit mit ihm möchte ich nicht missen, und ein Stück Brecht ist immer bei mir geblieben.“

Hiltrud Häntzschel („Brechts Frauen“) resümiert: „Von den frühesten Erwähnungen bis zu den nüchternen, fast spröden Selbstaussagen am Ende von Bittersweets Leben bleibt das ungestörte Bild einer Frau, die mit sich selbst im Einklang ist, unpräntiös, unintel-  
lektuell, unaffektiert, unkompliziert ...“

Die Komposition stammt von dem in der internationalen Jazz-Szene bestens bekannten Augsburgere Wolfgang Lackerschmid, der vor Jahren schon Brecht-Gedichte vertont hat. Er spielt selbst an einem Vintage-Piano mit original gesampelten Sounds aus dieser Zeit (Hammond Orgel, Wurlitzer, etc.). Es gibt swingende Stücke, aber auch typische 50er Schlager oder Tango zu hören.

Der Part der Bi – eine Mammutrolle – wird von Stefanie Schlesinger gesungen und gespielt, eine beeindruckende Leistung hinsichtlich Stimme, Variationsbreite und nicht zuletzt Gedächtnis. Das hohe Maß an Vertrautheit zwischen den beiden kommt der Aufführung sehr zugute.

Es ist bereits die 30. Uraufführung des Sensemble-Theaters, beifällig aufgenommen von der örtlichen Presse:

*Augsburger Allgemeine*, 15.11.2010: „Im Sensemble-Theater leidet Paula Banholzer hinreißend an Bert Brecht ... Der Einakter aus der Feder von Peter Dempf ... schreitet vom Allgemeinen zum Besonderen und vom Schein zum Sein.“

*DAZ – Die Augsburgere Zeitung*, 16.11.2010: „Eine deutliche Lektion dahingehend, dass der große Bertolt Brecht zumindest zu gewissen Zeiten eben doch als Frauenverschlinger empfunden wurde!“

Literatur: Paula Banholzer, So viel wie eine Liebe: Der unbekanntere Brecht. Erinnerungen und Gespräche, hrsg. von Axel Poldner und Willibald Eser, München: Universitas, 1981. Jürgen Hillesheim, Augsburgere Brecht-Lexikon, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. Hiltrud Häntzschel, Brechts Frauen, Reinbek: Rowohlt, 2003.

## BEGEGNUNGEN MIT BRECHT (2)

Unsere Serie mit Erinnerungen ergänzt den von Erdmut Wizisla herausgegebenen Band „Begegnungen mit Bertolt Brecht“ (Lehmann-Verlag Leipzig, 2009). Wir drucken Texte nach, die bereits publiziert worden sind, aber zu wenig Beachtung fanden. Und wir drucken – wie heute – Fundstücke aus dem Archiv. Der Herausgeber, der die Texte vorschlägt, führt kurz in sie ein.

Móric Mittelmann-Dedinský (1914–1989) war ein slowakischer Literatur- und Theaterwissenschaftler, Kritiker und Übersetzer, der 1936 mit einem Band surrealistischer Gedichte debütiert hatte. Wiederholt hat er über Brecht geschrieben. Seine Übersetzungen wurden in Bratislava und anderen Städten gespielt: „Leben des Galilei“ (1958), „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ (1963) und „Mann ist Mann“ (1974). Zusammen mit Peter Zajac übersetzte er die „Geschichten vom Herrn Keuner“. Und er verfasste das Vorwort zu einer umfangreichen Auswahl an Brecht-Texten in slowakischer Sprache, die 1983 in Bratislava erschienen ist. Móric Mittelmann-Dedinský war ein Kenner des Welttheaters. Neben Brecht galt sein besonders Augenmerk Hans Sachs, Lessing, Goethe und Heine, die er übersetzt und für seine Landsleute kommentiert hat.

Die drei Typoskriptseiten, deren Original im Bertolt-Brecht-Archiv liegt, sind, wie der handschriftlichen Datierung zu entnehmen ist, unmittelbar nach dem Brecht-Dialog zur Eröffnung des Brecht-Hauses in Berlin im Februar 1978 geschrieben worden. Möglicherweise hat Mathias Braun, der damals das Helene-Weigel-Archiv aufbaute, den Kollegen aus Bratislava aufgefordert, das im Gespräch Erzählte für das Archiv festzuhalten. Die Vorlage wurde vorsichtig bearbeitet (Orthographie, Interpunktion, Zeitformen der Verben), ohne dabei die Eigenheiten der Schreibweise zu nivellieren.

Brecht und Weigel hielten sich vom 19. bis zum 22. Oktober 1948 in Prag auf. Die Angabe, wann man in Prag zum ersten Mal von Brechts Wunsch, nach Europa zurückzukehren, gehört hatte, hat der Verfasser handschriftlich in seinem Typoskript korrigiert (zunächst stand dort 1948).

Der kurze Bericht, dreißig Jahre nach Brechts Aufenthalt in Prag geschrieben, enthält einiges, was in der biographischen Literatur bislang nicht vorkommt: namentlich Brechts Interesse für jüdische Riten. Gewiss wusste Brecht, dass Mittelmann-Dedinský als Jude in deutschen Konzentrationslagern gesessen hatte. An einigen Stellen des Textes meint man Brecht selbst zu hören – etwa wenn er der Burian-Inszenierung einen Mangel an Dialektik, Transparenz und Argumentationsstärke vorwirft. (EW)

### Móric Mittelmann-Dedinský: Eine kleine Erinnerung an Bertolt Brecht

Ich kann mich schon genau nicht erinnern, wann die erste Nachricht von Brechts Wunsch, nach Europa zurückzukehren, zum erstenmal in Prag auftauchte. Ich glaube, es war in den ersten Monaten des Jahres 1947. In dem Außenministerium, wo ich einige Freunde hatte / unter ihnen den Minister Dr. Vladmír Clementis / sagte man mir, dass der damalige tschechoslowakische Diplomat F. C. Weiskopf mit Brecht in Kontakt sei, da man in den Vereinigten Staaten Brecht scharf angegriffen hatte. Clementis sagte mir, dass er davon etwas Kenntnis habe. Nach einigen Tagen rief mich Egon Erwin Kisch an. Er sagte mir, dass F. C. Weiskopf mit ihm in Verbindung sei und eine Möglichkeit für Brecht suchte zurückzukehren. Er erzählte mir, dass die West-Zonenverwaltung ihm einen Passport für Westdeutschland nicht geben will und dass Brecht beabsichtigte, definitiv in die damalige Sowjet-Zone umzusiedeln, aber keine Möglichkeit habe, nach Berlin zu kommen.



Ich ging sofort mit diesen Informationen zu Dr. Clementis. Er empfing mich sofort, als ich dem Sekretär sagte, es handle sich um Bertolt Brecht. Ich erzählte ihm alles, was mir bekannt war. Clementis hörte aufmerksam zu und danach sagte er mir, er wird alles günstig für Bertolt Brecht und seine Familie erledigen und sich in dieser Sache mit kompetenten Stellen verbinden. Nach einer Woche sagte mir der Sekretär seines Kabinetts Dr. Miloš Ruppeldt, Brecht habe via Weiskopf einen tschechoslowakischen Dienstreise erhalten.

Mitte Oktober / den 15. oder 16. ? – ich weiß es nicht mehr / rief mich Dr. Ruppeldt, Brecht wird in den nächsten Tagen nach Prag kommen und sagte mir, ich möge mich mit dem Schriftstellerverband in Verbindung setzen. Ich tat es. Den 18. oder 19. Oktober, ich weiß es schon nicht genau, kam Brecht nach Prag. Es erwarteten ihn einige Mitglieder des Schriftstellerverbandes / ich war mit dabei / und man führte Brecht sofort in ein vornehmes Prager Hotel. Ich wurde bestellt, Brecht in Prag zu begleiten. Brecht kam ungefähr am Mittag nach Prag und verbrachte in Prag 3 Tage. Den ersten Abend waren wir im Theater D-46 / Divadlo 1946 / des E. F. Burian. Brecht fand die Aufführung zu „künstlerisch“, ja gekünstelt, es fehlte ihm an Dialektik, Transparenz und Argumentationsstärke. Jedoch sagte er lobende Worte über Burians theatralisches Können und Sehen, obwohl er darin viel Expressionistisches sah. Den nächsten Tag vormittags begleitete ich ihn in das Prager Ghetto. Am Anfang der Meiselgasse zeigte ich ihm das Haus, wo Franz Kafka geboren wurde und seine Jugend verbrachte, ein im Jugendstil gebautes Haus, das Brecht zur Bemerkung veranlasste: „Käfige. Es wundert mich nicht, dass er die Welt als Gefängnis sah.“ Danach gingen wir in die Alt-Neu-Synagoge. Mich wunderte, dass Brecht nicht wusste, dass Frauen in das Hauptschiff der Synagoge keinen Zutritt hatten und dass für sie auf der Galerie Plätze reserviert waren.

Ich zeigte ihm die Fahne, unter der Juden gegen Schweden in Prag gekämpft hatten, aber ihn interessierte viel mehr die wunderbare Architektonik der Synagoge, die er irrtümlich als die älteste Europas meinte / in Worms war sie älter /. Ich zeigte ihm die Vertiefung, von der aus der Vorbeter sang und erklärte ihm, dass dies sich auf den Psalm bezieht / „Aus der Tiefe rufe ich zu Dir Gott ...“ /. Ich erinnere mich: Brecht ging nochmals und nochmals zum Vorbeterstand, betrachtete die Vertiefung im Boden, schüttelte das Haupt und konnte sich vom Ort nicht trennen. Es sah aus, als ob er den Formalismus des israelitischen Glaubens bewunderte. Draußen zeigte ich ihm an der Pinchassynagoge die Uhr mit hebräischen Buchstaben, die von rechts nach links gingen. Er bedauerte sehr, dass er das Uhrwerk nicht sehen konnte. Am Nachmittag desselben Tages besuchten wir den Alten Friedhof. Ich begleitete ihn zunächst zum Grabmal des Rabbi Löw / am Wege zum Friedhof zeigte ich ihm die Rabbi-Löw-Statue mit dem nackten Mädchen am Prager Rathaus von dem tschechischen Bildhauer Šaloun /. Er frug mich, was die kleinen Kiesel und Steine bedeuten, die am Rande des Sarkophags angehäuft waren. Ich erklärte ihm, dass es Gaben sind für den Verstorbenen, damit er bei Gott für den Lebenden vorspreche. Ich beobachtete wiederum Brechts Kopfschütteln und schweigendes Hinschauen. Nach einer Weile nahm er ein Steinchen und legte es dahin. Danach interessierte er sich über das Judentum in Prag, über die Vernichtungen etc. Nachmittags wurde er vom Präsidium des Schriftstellerverbandes empfangen / samt Helene Weigel / und zum Abendessen. Den nächsten Tag begleitete ich ihn – so glaube ich Dr. Erik Kollár, aber das bin ich nicht sicher.

12. II. 1978

Bertolt-Brecht-Archiv Z 11/101-103

# US PACIFIC FORCES SINGEN BRECHTS KANONENSONG

Von Sabine Kebir

Am 21. Mai, nahe Honolulu, am Eingang von Fort Shafter, kontrolliert ein GI sorgfältig jeden Wagen der Taxikolonne, die die Teilnehmer eines Symposiums über Brecht in/und Asien zum Theatergebäude des Militärstützpunkts bringt. Ostdeutsche Mitglieder der International Brecht Society kennen ähnliche Kultureinrichtungen von sowjetischen Truppen, denen es aber nicht in den Sinn gekommen wäre, ein Stück eines Systemgegners aufzuführen. Anders die US Pacific Forces. Angeregt durch das Brecht-Symposium bieten sie eine Aufführung der Blitzsteinschen Fassung der Dreigroschenoper. Nicht nur die Musiker, auch die meisten Darsteller sind Soldaten und deren nahe Angehörige, die z. B. musikpädagogische Berufe ausüben. Und so ist denn auch der erste Eindruck die unverhohlene Begeisterung beim Spiel, die nur ein Laientheater aufbringen kann. So weit, so gut, so brechtisch. Ganz unbrechtisch ist, dass die Aufführung völlig nach den Rezepten des Broadway aufgebaut ist, genau so, wie der Meister sie in Amerika immer befürchtete. Mackie Messer und vor allem die Damen stellen, wo immer es möglich ist, atemberaubend gewaltiges Belcanto zur Schau. Die Story wird in ihrer ganzen Lustigkeit eins zu eins wiedergegeben, Verfremdungseffekte sucht man vergeblich. Die Spielfreude gerät bei dem mit Spannung erwarteten Kanonensong völlig außer Rand und Band. Amerikanische Mitglieder der Brecht Society mögen an so etwas gewohnt sein. Wir Deutschen sind verblüfft. In einer deutschen Kaserne könnten Lieder, in denen die Armee aus braunen oder blassen Rassen Beefsteak-Tartar macht, vielleicht illegal gegrölt, aber nicht in Kunstform dargeboten werden. Damit nicht genug. Nach der Aufführung bitten Regisseur und Ensemble die Brecht Society um Beurteilung der Aufführung. Die Deutschen versuchen, sich zu entziehen. Zum Glück finden sich

mehrere Amerikaner, die enthusiastisch loben. Ensemblemitglieder erzählen, wie viel ihnen diese engagierte Arbeit bedeutet hat. Der ganz in Gold getauchte Darsteller des Königsboten berichtet, dass er kürzlich vom Einsatz im Irak zurückgekommen sei und sich ganz mit der systemkritischen Aussage seiner Rolle identifiziere. Er vermittelt den Eindruck, damit eine Art persönlicher Buße zu verbinden.

Na und, bohrt Regisseur Brett Haarwood nach, wie findet ihr denn nun, dass wir hier den Kanonensong aufgeführt haben? Das finden alle natürlich toll. Haarwood gibt noch zum besten, dass darüber auch mit der Generalität verhandelt worden sei, die schließlich gemeint habe, dass der Kanonensong ohne weiteres dargeboten werden könne, da er ja keine Unwahrheiten über die Armee verbreite. Dass der Werbezettel das „revolutionary work“ nur für Erwachsene empfiehlt, hat eher mit der starken Präsenz von Prostituierten zu tun.

Seit Adorno und Horkheimer wissen wir – aber auch Brecht wusste es schon –, dass der große Magen Amerika alles und wirklich alles verdauen kann und dass das Verdauen von Kritik hier sogar wie ein Jungbrunnen wirkt. Diejenigen, die daraus immer noch ableiten, dass die Revolution eben doch wie der Sturm auf das Winterpalais stattfinden muss, sind aber auf dem Holzweg. Army, Police, CIA & Co sind doch viel zu gut gerüstet! Sie kommt nur voran durch wachsendes Potential von Kritik und Selbstkritik. Insofern – Dank den Künstlern von Fort Shafter!

Kritik und Selbstkritik bleiben aber – gerade wenn sie sich frei entwickeln dürfen – eine narzisstische Spielwiese abgehobener Künstler und Intellektueller, solange sie unfähig sind, sie den großen, von TV- und Konsumfrust gefesselten Mehrheiten zu vermitteln.

Erstveröffentlichung in „Freitag“, 12.6.2010

## GLAUBEN, RÄTSELN, WISSEN – 2. TEIL: STORM NIELSEN UND STORM PETERSEN

Von Hans Christian Nørregaard

Der Artikel *Making a point: Bertolt Brecht, Karin Michaëlis, and Denmark's master thief* von Beverley Driver Eddy im vorigen *Dreigroschenheft* (4/2010, S. 20–28) hat mich sowohl befremdet als auch – ich gebe es zu – geärgert. Die Fülle der Brecht-Literatur ist allmählich so unüberschaubar, dass keiner den Überblick behalten kann, was die fortlaufend publizierten Forschungsergebnisse betrifft. Da der Artikel von Driver Eddy sich in Sachen Brecht hauptsächlich mit dem Schwank „Alle wissen alles“ von Ruth Berlau und Brecht beschäftigt, ist es dennoch äußerst erstaunlich, dass Driver Eddy von den vielen Beiträgen zu eben diesem Thema, die 2002–2006 auf Deutsch veröffentlicht worden sind, keine Ahnung hat, was aus ihren Anmerkungen und ihrer Literaturliste einwandfrei hervorgeht.

Sabine Kebir hat als erste eingehender den unpublizierten Schwank in *Theater der Zeit* (2/2002 mit kommentiertem Textauschnitt) und mehrmals im *Dreigroschenheft* aufgegriffen. Selber habe ich nicht nur als Brecht-Experte, sondern auch und insbesondere als Däne von der Entstehungs- und der misslungenen Aufführungsgeschichte von „Alle ved alt“ berichtet, und zwar im *Dreigroschenheft* 4/2002 S. 11–18 unter dem Titel *Glauben, rätseln, wissen oder ein spätes Ruhmesblatt für Gustav Gabrielsen*. Ich will davon natürlich nichts wiederholen, nur auf diesen Text und zwei sehr interessante Illustrationen dazu hinweisen. Sabine Kebir hat meine Korrekturen berücksichtigt und mit dem Aufsatz *Alle wissen alles – ein vergessenes Stück von Bertolt Brecht und Ruth Berlau* im *Brecht Yearbook* 30 (University of Wisconsin Press 2004) ihre Arbeit weitergeführt. Auch spielt das Stück logi-

scherweise eine bedeutende Rolle in Kebirs Berlau-Biografie *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine* (Editions Lalla Moulati, Algier 2006).

Von alledem weiß Beverley Driver Eddy rein gar nichts. Stattdessen erzählt sie eine nette, recht packende Geschichte über Karin Michaëlis und ihren Umgang mit dem Einbrecher Harald Christian Storm Nielsen, der aber keineswegs die Solorolle als *Denmark's master thief* ausfüllen kann, weder in der damaligen Wirklichkeit noch in der Fiktion von Brecht/Berlau. Wie eingehend und ergiebig sich Brecht mit der doch sehr impulsiven und exzentrischen Michaëlis über die Biografie und den Charakter von Storm Nielsen (wenn überhaupt) unterhalten hat, bleibt dahingestellt; die Quellen schweigen. Die kriminelle Tätigkeit von Storm Nielsen ist nicht *the core of the drama* in „Alle wissen alles“. Das Stück war ursprünglich für Kopenhagen gedacht, und für ein dänisches Publikum wäre der Motor einer eventuellen Aufführung das Ratespiel: Wer ist *das bohrende X*? Ich will hier nicht noch einmal auf Alfred Julius Thorvald Framlev eingehen, der von Driver Eddy nur mit einer Anmerkung aus einer obskuren Quelle bedacht wird. Das bohrende X in „Alle wissen alles“ ist aber weder Framlev noch Storm Nielsen, sondern die frei erfundene Figur des Rentier Christensens, wie es sich in der allerletzten Minute der Handlung erweisen soll – ein ordinärer, abstoßender Kleinbürger, umgeben von Plüschmöbeln und einer Sammlung von Tabakspfeifen.

Es gibt zwei große Fragen zu „Alle wissen alles“: Welche Textteile und Anregungen stammen von Berlau, welche von Brecht,

welche auch noch von Grete Steffin? Und: gibt es eine versteckte politische Botschaft mitten im Klamauk? Das Stück spielt in Kopenhagen; von aktuellen Ereignissen lokal oder auf der Weltbühne fehlt jede Spur. Die gegenseitige Bespitzelung aller kann als Metapher einer Überwachungsgesellschaft interpretiert werden, auch in *dem* Sinne ist das Stück zeitlos. Driver Eddy liest darin eine Metapher für Nazideutschland, während Sabine Kebir die Sowjetunion, wo die Säuberungen 1936 angefangen hatten, mit einbezieht. Im heutigen Deutschland bei dem vielen Stasi-Gerede sollte das Stück eigentlich eine neue Chance haben, endlich uraufgeführt zu werden. Meiner Meinung nach sind diese Anspielungen dennoch zu vage, um eine Aufführung des wortreichen Dramas mit dem vielen Leerlauf zu rechtfertigen.

Ausgerechnet in dem vervielfältigten dänischen Manuskript fehlt aus Brechts „Vorwort zu einem Schwank“ (BFA 22 S. 502–503) die kurze, abschließende Passage über die Aktualität „der Bespitzelung und der besonderen Verdächtigkeit des redlichen Mannes in unserer Zeit“, die Driver Eddy zitiert, um zu beweisen, Brecht habe die Ausführungen von Karin Michaelis über die vorübergehend misstrauische Atmosphäre um Storm Nielsen auf der kleinen Insel Thurø nach Kopenhagen umgepflanzt, um daraus eine Allegorie über die Verhältnisse im Dritten Reich zu gestalten. Diese Passage aus dem Vorwort ist selbstverständlich nicht so kontrovers, dass Brecht, der sich auf dänisch anonymisierend „en gammel Dramatiker“ (ein alter Dramatiker) nennt, sie gestrichen hat, damit kein dänisches Theater daran Anstoß nehmen sollte, da kein Leser auf der Welt etwas gegen diese an und für sich banale Betrachtung einzuwenden hätte. Eher hat Brecht der deutschen Manuskriptfassung diese Worte hinzugefügt, um die enge Kopenhagener Geschichte zu verallgemeinern und schmackhafter zu machen, wenn sich eine Chance für eine

Aufführung im übrigen Europa, z. B. in der Schweiz, zeigen sollte.

*Jetzt endlich etwas Neues aus den verstaubten Archivalien:* Auch Sabine Kebir erwähnt verschiedentlich, dass die dänische Fassung „Alle ved alt“ ursprünglich anonym an das Königliche Theater in Kopenhagen eingereicht wurde. Ich bin dem nachgegangen. Das „Lustspiel“ wurde von Gustav Vøhtz, dem Rechtsanwalt von Ruth Berlaus Ehemann, dem Arzt Robert Lund, für einen anonymen Klienten am 20. Mai 1937 ans Theater geschickt. Es war schon am 16. Juni fertigbehandelt und ging mit einem kurzen Begleitschreiben an Vøhtz zurück: Man meine nicht, das Stück annehmen zu können. Es gibt aber in dem noch heute vertraulichen Zensurprotokoll des Königlichen Theaters eine handschriftliche Eintragung von dem damaligen Zensor, dem Schriftsteller J. Anker Larsen. Er bezieht sich auf das Motto, ein Zitat aus Shakespeares „Timon von Athen“, das dem Stücktext vorangestellt war, und auf den visuellen Vorbildcharakter, dem in den Spielanweisungen (wahrscheinlich von Brecht, angeregt von Berlau) die Zeichnungen des beliebten Humoristen Robert Storm Petersen (Storm P.) zugesprochen wurden. J. Anker Larsen schreibt am 11. Juni 1937:

„Das Motto ist bitterer Ernst, das Stück ein bitterer Scherz, sorgfältig ausgeklügelt. Klatsch und Misstrauen zerstören einen guten und rechtschaffenen Mann. So kann es gehen. Aber auf die Weise, wie es hier zugeht, kann es nur gehen, wenn eine einzige herausragende Eigenschaft in allen Personen agieren darf, als ob sie der *ganze* Mensch wäre, und [dadurch] die gesunde Vernunft zerstören darf. Diese Monomanie ist hier durchgeführt um ihrer selbst willen. Also, es gibt ja diejenigen, die dafür sind, dass Theater Theater sein soll und wohl *nur* Theater. Dieses Stück ist jedenfalls nur *Theater*, der Verfasser weiß es und will es. Er sagt, dass die Spielweise der Schauspieler ‚etwas von dem spielerischen

Realismus und der lustigen, aber natürlichen Übertreibung, die die Zeichnungen von Storm Petersen besitzen, haben soll.' Das ist richtig gesehen. Ob aber diese Übertreibung das ganze Stück hindurch immer wieder lustig wirken kann, ist schon eine große Frage. Die Zeichnungen von Storm P. füllen ja auch nicht die ganze Zeitung aus. – Es ist so wohl durchdacht, dass man fast das ‚weit davon entfernt liegende‘ *Leben* vergisst, woran das Theater – auch als bloßes Theater – uns doch erinnern sollte und wofür wir am liebsten ein bisschen empfinden sollten.“

Dies ist also die einzig erhaltene professionelle Kritik aus der Zeit. Man spürt die Ablehnung Anker Larsens der „Monomanie“ Brechts gegenüber, aber auch eine gewisse kühle Bewunderung vor deren Konsequenz: intellektuell konstruiertes Theater, aber weit entfernt von dem wirklichen Leben und den Empfindungen, die sich dort entfalten. So wurde der kalte Gehirnmensch Brecht nicht selten von den weichen Dänen beschrieben, auch wenn er nicht anonym auftrat, z. B. in Fällen wie „Der Dreigroschenroman“ und „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“. Dagegen kommt Anker Larsen nicht auf tagespolitische Hintergedanken im Manuskript, er bedauert nur das individuelle Schicksal des rechtschaffenen Fischhändlers Rasmusens. Die Lustigkeit ist aber Anker Larsens Hauptproblem: Ist dieser Schwank mit dem bitteren Beigeschmack witzig und unterhaltsam genug, um abendfüllend ein Publikum zu amüsieren? Kaum. Damit sind seine Aussichten am Königlichen Theater besiegelt.

Auch mir kommen die Beispiele des „dänischen Humors“ reichlich verschoben vor. Außerdem vermisse ich direkte oder versteckte Zitate von Brecht, der ja sonst ein Meister des Recyclens war, was in Ruth Berlaus Novellensammlung „Jedes Tier kann es“ (1940) ausgiebig ausgenutzt wird. Im Dialog von „Alle wissen alles“ ist eigentlich nur das auch in Dänemark bekannte Falla-

da-Zitat „Kleiner Mann, was nun?“ unmittelbar identifizierbar.

Ganz allgemein handelt das Stück von Klatsch, Tratsch, übler Nachrede. Es war zeit lebens ein privates Problem für Ruth Berlau, dass hinter ihrem Rücken geredet wurde, von ihrer Erotik, ihrem Alkoholkonsum, ihrem manchmal skandalösen Auftreten in der Öffentlichkeit. Da Brecht in seiner Zusammenarbeit mit Berlau nicht nur pädagogische, sondern fast immer auch therapeutische Ziele verfolgte, was sich ohne weiteres anhand von „Jedes Tier kann es“ und einer Menge bisher unveröffentlichter Kurzprosa demonstrieren lässt, sollte man auch in „Alle wissen alles“ diese Dimension nicht außer Betracht lassen. In Notizen aus den Jahren nach 1960 hat Berlau sie immer wieder unterstrichen: „Brecht war nicht lange in Dänemark, ehe er die Düfte des Klatsches einatmete. Darum bekam das Stück den Titel ‚Alle wissen alles‘.“ Und: „„Alle wissen alles“ ist eine Goldgrube, weil Brecht sich hier auf dänische Schlachtfelder einlässt – die ekelhaften Schlachtfelder des Klatsches.“ Während der gemeinsamen Arbeit haben sich Brecht und Berlau fast totgelacht, erzählte sie 1959 Hans Bunge. Ein vorläufig erfolgreicher therapeutischer Versuch, sich über das Gerede hinwegzusetzen und darüber aus vollem Herzen zu lachen?

Wer hat immer wieder Berlau zum Lachen gebracht? Der kauzige Wortakrobat und Alltagsphilosoph Storm Petersen. Auch seinen möglichen Einfluss auf das Manuskript soll man nicht unterschätzen. Einmal in der Woche veröffentlichte er in der Zeitung ein Bild von einer oder zwei Personen mit einer Aussage oder einem kurzen Wortwechsel darunter, wie etwa Heinrich Zille das auch in Deutschland getan hatte. Dem deutschsprachigen Manuskript im Brecht-Archiv ist außer den drei Rollenzeichnungen von Storm P. ein Zeitungsausschnitt dieser Art beigelegt (BBA 1981/48). Unter dem Titel „Das lautlose Haus“ sieht man zwei ältere

Herren in einem äußerst bizarren Interieur. Der eine flüstert dem anderen ins Ohr: „Sagen Sie dem neuen Mieter, er sollte eine weichere Zahnbürste benutzen.“ Diese Aussage hat in „Alle wissen alles“ Verwendung gefunden, aber nicht direkt, sondern umgekehrt, indem der Polizist Olsen dem Fischhändler Rasmussen sagt: „Merken Sie sich das: alle wissen alles! Meine Frau zum Beispiel wundert sich dauernd darüber, dass unser Nachbar, der Lehrer Frandsen, seine Zähne nicht putzt. Und da hat sie recht. Man hört nämlich nicht nur, dass einer seine Zähne putzt, sondern genau so, dass einer seine Zähne nicht putzt. Nun, infolgedessen: alle wissen alles!“ Brecht hat ab und zu solche Storm P.-Zeichnungen an Freunde ins Ausland geschickt, z. B. an den tschechischen Regisseur Emil F. Burian (BFA 29 S. 59), auch Brecht hat offenbar wie Berlau diesen schrägen Humor geschätzt.

Verblüffend an dem Artikel von Beverly Driver Eddy ist in meinen Augen eigentlich nur ihr Bericht über einen Aufsatz von Karin Michaelis in *Reader's Digest* vom Mai 1946, wo sie angeblich über ihren „Meisterdieb“ Storm Nielsen berichtet. Laut Driver Eddy hat Michaelis in *Reader's Digest* Storm Nielsen um der Diskretion willen in H.P./Hans Petersen umbenannt. (Ich habe irrtümlicherweise wie andere auch Storm Nielsen und Hans Petersen bisher für zwei unterschiedliche Personen aus dem Umfeld von Michaelis gehalten.) Jedenfalls soll Michaelis Storm Nielsen alias Hans Petersen eine melodramatische, filmreife Tätigkeit in der dänischen Widerstandsbewegung angeeignet haben, wo er bei einem Sprengstoffattentat ums Leben kommt – alles völlig aus der Luft gegriffen.

Eine ähnliche Wandlung gibt es auch um dieselbe Zeit, was die Auslegung von „Alle wissen alles“ betrifft – nicht bei Brecht, beileibe nicht, er hatte anderes, wichtigeres zu tun, sondern bei Ruth Berlau. Um 1938 hatte sie in ihren Briefen immer wieder „Alle ved

alt“ als ein „volkstümliches dänisches Stück“ nach altbewährtem Muster bezeichnet, das sie und Brecht ausschließlich geschrieben hatten, um sehr schnell viel Geld zu verdienen, was also misslang. Jetzt – 1946 – musste auch der alte Schwank reichlich verspätet als Widerstandsstück gegen die Nazis und die deutsche Besetzung von Dänemark herhalten. Das geschah in einem Interview Berlaus mit Charles Chaplin, das sie am 5. Oktober in der Kopenhagener Boulevardzeitung *Ekstra Bladet* als freie USA-Korrespondentin brachte. Zentrale Passagen davon sind zweifelsohne ebenso frei erfunden wie der abschließende heroisierende Teil von Michaelis' „Tatsachenbericht“ über Storm Nielsen/Hans Petersen. Berlau erwähnt Chaplin gegenüber unter den Dänen, die sie in der Fremde vermisst, insbesondere Storm Petersen. „Der Zeichner?“ erwidert Chaplin. Berlau: „Ja, und der Schauspieler und der Mensch.“ Sie verspricht Chaplin, am nächsten Tag Storm Petersens Originalzeichnung vom Fischhändler Rasmussen ins Filmstudio mitzubringen, was sie auch tut. Sie erzählt dem geduldigen Chaplin die komplette Story von „Alle wissen alles“, und er sieht sich das mitgebrachte Bild genau an. Berlau erklärt ihm eingehend die Funktion der sieben Hüte, die Rasmussen gleichzeitig auf seinem Kopf trägt, darunter ein Zylinder und ein Künstlerhut.

„Und der Künstlerhut?“ fragt Chaplin. „Der Künstlerhut, wann braucht er den?“

Es entsteht eine kleine Pause, wir sehen einander in die Augen, und dann kommt einer dieser unvergesslichen Augenblicke, an denen das Leben nicht übervoll ist.

„Ja, Fischhändler Rasmussen wird es sich ja nicht leisten können, ihn so oft zu tragen,“ sage ich. Dann springt Chaplin hoch. „Nein, denn den Künstlerhut, den Künstlerhut wird er tragen, wenn er die Wahrheit sagt, und es ist teuer, die Wahrheit zu sagen: Oh, der dänische Humor, der dänische Humor! Wir sahen es in der Untergrundbewegung: *Humor ist nicht harmlos, sondern ein Kampfmittel*.“

Am Schluss steigert sich Chaplin noch weiter: „Unter allen Völkern glaube ich, dass mich die Dänen am besten verstehen: Ich habe immer Humor als Kampfmittel verwendet.“

Absurder geht es kaum im Jahre 1946. Storm Nielsen und Storm Petersen fast Schulter an Schulter im dänischen Widerstand! Berlau versuchte ein Leben lang ihren Lieblingshumoristen Storm Petersen („den Chaplin Dänemarks“ nannte sie ihn 1937) zum Kommunistensympathisanten zu stilisieren, obwohl er völlig apolitisch war und hauptberuflich für die konservative Presse arbeitete. Da er noch heute mit Recht als Klassiker unter den dänischen Humoristen gilt, gab es eine kleine Sensation, als vor nur zwei Jahren ein Journalist groß herausbrachte, Storm P. sei bis 1944 zahlendes Mitglied der von Alfred Rosenberg gesteuerten Nordischen Gesellschaft gewesen. Das war zwar schon 1945 publik geworden, aber in der Zwischenzeit in Vergessenheit geraten.

So geht es manchmal. In einigen Jahren wird irgendein Japaner möglicherweise ein unbekanntes Stück von Brecht und Berlau namens „Alle wissen alles“ entdecken und seine Betrachtungen über diesen Fund publizieren, aber hoffentlich nicht nochmals in *Dreigroschenheft!*

In „Alle wissen alles“ sehe ich drei Teilelemente, die nicht unbedingt harmonisch zusammenwirken: 1. eine groteske Darstellung einer fast paranoiden Atmosphäre von gegenseitigem Misstrauen unter gewöhnlichen Leuten aus der Kleinbürgerschaft, die durch Storm Petersens Humor direkt oder indirekt beeinflusst ist, 2. eine recht belanglose kriminalistische *whodunnit*-Intrige, die den detektivisch interessierten Teil des Publikums kaum befriedigen kann, und 3. eine vorsichtig angedeutete Pabel, die sich womöglich mit der staatlichen Überwachung in Hit-

lers Deutschland und Stalins Sowjetunion befasst.

Dass Karin Michaelis die Anregerin einer oder mehrerer dieser Elemente sein sollte, sehe ich nicht ein. Das bleiben undokumentierte und wahrscheinlich auch undokumentierbare Mutmaßungen. In der Biographie von Brecht behält die damals weltberühmte dänische Schriftstellerin eine Schlüsselposition, die noch nicht in allen Einzelheiten enthüllt ist. Ob sie einander literarisch beeinflusst oder direkt gemeinsam gearbeitet haben, ist eine andere Frage. Schon die Behauptung von Michaelis am 20. Juli 1933 bei der Svendborger Polizei, sie sei eben dabei, Brechts gereimtes Kinderbuch „Die drei Soldaten“ ins Dänische zu übersetzen, ist mysteriös. Hat sie das nur gesagt, um Brecht in seiner neuen Umgebung auch literarisch einzubürgern? Ich weiß es nicht. Vielleicht weiß es Beverley Driver Eddy, die Michaelis-Expertin?

Driver Eddy kennt gewiss Brechts Grußadresse zum 70. Geburtstag von Karin Michaelis, die am 20. März 1942 in der New Yorker Wochenzeitung *Aufbau* veröffentlicht wurde. Brecht befand sich damals in Kalifornien, Michaelis in New York. Ein Jahr danach sahen sie sich wieder. Als Brechts „Svendborger Gedichte“ im Sommer 1939 in Kopenhagen erschienen waren, hatte Michaelis schon Europa verlassen. Er nutzte jetzt das Wiedersehen und ihren 71. Geburtstag, um ihr ein Exemplar davon zu überreichen. Ich hatte vor Jahren das Glück, dieses Heft in einem Kopenhagener Antiquariat zu erwerben. Darin hat Brecht mit seiner unverkennbaren Handschrift geschrieben: „Karin, der Svendborger Gastgeberin und Freundin im Exil in Dankbarkeit und Respekt b New York 20.III.43“.

Der dänische Brecht-Spezialist Hans Christian Nørregaard hat bereits 1963 im Brecht-Archiv gearbeitet – ausführliches Porträt auf [www.erinnerungsort.de](http://www.erinnerungsort.de)



*Jan Knopf in der Tür des Probenraums der STT, mit  
Teilen der ständigen Brecht-Ausstellung*

## BRECHTIGE NEUIGKEITEN AUS KOREA (SÜD)

*Von Jan Knopf*

Sonntag, 17. Oktober 2010: Mit Won-Yang Rhie – emeritierter Professor der Hanyang University – fahre ich mit dem neuen KTX, einer technisch verbesserten Version des TGV, mit über 300 Stundenkilometern nach Miryang ins Theatre Village, den Sitz der inzwischen weltbekannten Street Theatre Troupe (STT), gegründet 1986. Wir stehen vor dem neuen imposanten Freilichttheater, das aus einem zweistöckigen, nach innen gebogenen Gebäude mit einer Holzbühne besteht. Es bildet wie im antiken Theater die Kulisse bzw. den festen Bühnenbau mit vielfältigen Auftrittsmöglichkeiten und beherbergt zugleich die Geschäftsräume, die Probenräume, die Kostümbilderei, Werkstätten sowie u. a. im ersten Geschoss zahlreiche Schlafzimmer für die Truppe und auch für uns Besucher. Eines dieser Zimmer trägt den Namen »Mutter Courage«. Davor – ebenfalls einer antiken Skene nachempfunden – rundet sich die riesige Holzbühne, gut einen Meter hoch, besetzt mit zahlreichen Requisiten des letzten Festspielsommers. Ein runder Innenhof mit skurrilen, wie Harlekinen ge-

schmückten Laternen wird im Sommer mit Zuschauertribünen ausgerüstet, die 1500 Plätze umfassen und trotz der Tatsache, dass das Theaterdorf außerhalb, mitten in Lotus- und Reisfeldern liegt, stets voll besetzt sind. Ein weiteres Freilichttheater wird momentan für die Herstellung neuer Bühnenbilder verwendet. Auf der Rückseite des größeren geschlossenen Theaters mit 250 Plätzen prangt ein Gemälde mit dem Globe-Theatre Shakespeares, und natürlich ist auch Brecht nicht weit entfernt, der ein eigenes, kleines Brecht-Theater hat, in dem eifrig lernende Kinder gerade Gesang für eine bevorstehende Aufführung proben.

Bis vor kurzem war hier noch das Brecht-Zentrum Korea untergebracht, das Won-Yang Rhie gestiftet hat und am 1. August 2007 festlich eröffnet wurde. Meine Begrüßungsrede kam, weil ich nicht dabei sein konnte, über einen MP3-Player aus dem Off, kommentiert von den koreanischen Freunden: „Der liebe Gott spricht“ (ich kann nichts dafür). Auch ein kleines Gasthaus gibt es, in dem sich die etwa 50 Schauspieler und Bühnengehörigen, die hier wohnen, ihr Essen selbst bereiten (und natürlich auch für uns mit dem Extra eines Edelfischs). Es gibt keinen Tropfen Alkohol,





*Alexis Bug / Street Theatre Troupe Seoul: Der Berliner Gaettong (Fotos: Won-Yang Rhie)*

noch nicht einmal Bier, und gearbeitet wird fast rund um die Uhr. Als ich nach Mitternacht noch einen Spaziergang mache, höre ich aus dem Probenraum die fröhlichen Stimmen der Schauspieler und Schauspielerinnen, die wir während der Proben am Abend kennengelernt hatten und die am nächsten Morgen bereits um 7 Uhr wieder auf der Matte standen.

Wir fahren ins Künstlerdorf Doyo, in dem jetzt das Brecht-Zentrum untergebracht ist mit Lesesaal, Probenraum, Ateliers und Schauspielerwohnungen für die STT. Dort ist auch eine Dauerausstellung zu Brechts Leben und Werk zu sehen, die mein ehemaliger Schüler Seung Jin Lee, der längst Professor in Korea ist, mit Hilfe von Won-Yang Rhie erarbeitet hat. Es geht weiter nach Busan, wo wir den künstlerischen Leiter der STT Youn-Taek Lee, genannt der Claus Peymann von Korea, in seinem schmucken Kellertheater treffen, im Gamagol-Theater, dem Theater-Zentrum der Viermillionenstadt mit dem größten Hafen Koreas und dem größten und imposantesten Fischmarkt der Welt (was ich sagen darf, weil ich erst vor einem Jahr auf dem Fischmarkt in Tokyo war, meine japanischen Freunde um Nachsicht bittend). Youn-Taek Lees freundliches und verschmitzt lächelndes Gesicht strahlt die Freude des engagierten

Theatermanns aus, der gerade aus seinem weiteren Theater in Seoul, dem Guerilla-Theatre, kommend, unermüdlich an seinen Inszenierungen – auch Brecht'scher Stücke (u. a. »Mutter Courage und ihre Kinder«) – arbeitet und es geschafft hat, in wenigen Jahren sein Theater an die Spitze Koreas zu bringen sowie zahlreiche Gastspiele in Japan, China, der Türkei u. a. und nicht zuletzt mit dem »Berliner Gaettong«, einem Wiedervereinigungsstück (mit dem deutschen Michel), 2008 in Berlin, Hamburg und Köln durchzuführen.

In Zusammenarbeit der STT, der Koreanischen Brecht-Gesellschaft, des Brecht-Zentrums Korea und des Goethe-Instituts Seoul u. a. wird im nächsten Jahr, zwischen dem 15. März und 15. Mai, ein großes *Bertolt Brecht ± Heiner Müller Festival 2011* in Seoul stattfinden, wo im Guerilla-Theater folgende Stücke zu sehen sein werden: Brechts »Der Aufstieg des Arturo Ui« in der Übersetzung von Won-Yang Rhie, produziert von der STT unter der Regie von Alexis Bug (Berlin), der schon den »Berliner Gaettong« inszeniert hatte, und Brechts »Die Kleinbürgerhochzeit«, ebenfalls eine Produktion der STT unter der Regie von Yun Joo Lee. Von Heiner Müller insze-

niert Youn-Taek Lee »Der Auftrag« mit seiner Truppe, und schließlich kommt mit Marius von Mayenburgs »Der Hässliche« (Uraufführung 2007 an der Schaubühne Berlin) auch zum ersten Mal ein deutscher Gegenwartsautor auf die Bühne; übersetzt haben Eun-Ju Han und wiederum Rhie, Regie führt Kwang-Jin Youn, die Produktion übernimmt Urigeukyeonguso. Vorgesehen ist überdies, Martin Wuttke, den grandiosen Darsteller des Ui in Heiner Müllers Inszenierung von 1995 am Berliner Ensemble, und Mark Lammert, Müllers ehemaligen Mitarbeiter, für einen Workshop zu gewinnen. Zudem gibt es eine Ausstellung über Brecht und Müller, die mit Exponaten des Bertolt-Brecht-Archivs (BBA) und des Heiner-Müller-Archivs, jeweils Berlin, im Goethe-Institut von Seoul ausgestattet und durch Vorträge von Erdmut Wizisla, dem Leiter des BBA, und von mir eröffnet werden soll. Träger der Ausstellung ist das Goethe-Institut München. Insgesamt also ein gewaltiges Unternehmen, das einmal mehr beweist, dass Brecht überhaupt nicht tot ist, wie es die deutschen Feuilletons so gern möchten, und dass Brecht mit Heiner Müller ± nach wie vor ein prächtiges Paar bildet. Es bezeugt überdies einmal mehr, dass sich Theaterleute, die eine völlig andere kulturelle Herkunft aufweisen, für das führende deutsche Theater im 20. Jahrhundert immer noch begeistern können und es in Zukunft auch weiterhin werden. Und ich bin mir auch sicher, dass alle Vorstellungen ausverkauft sein werden, denn die Koreaner sind geradezu theatersüchtig. Ich habe in Seoul in einem Gästehaus gewohnt, das in einer Gegend mit nur 50 Theatern lag.

Noch einmal zurück zum Brecht-Zentrum. Nach seinem Umzug ins Künstlerdorf Doyo residiert es, nicht sehr weit von Miryang, in – für das von Mega-Städten überwucherte kleine Land Korea – ungewöhnlich idyllischer Landschaft, zwischen bewaldeten Bergen, Feldern mit dem Kohl für das berühmte Kimtschi, jetzt genannt Kumtschi

(teuer wie Gold, weil es eine Kohlmissenernte gab), Reisfeldern und Wiesen. Die Leute der STT und natürlich auch alle anderen gern gesehenen Gäste können dort einmal vom hektischen Leben in den Städten verschnauften und im Lesesaal vor der Wand mit der Brecht-Bibliothek, die Won-Yang Rhie gestiftet hat, zeitgenössischen Schriftstellern lauschen oder sich über die Aktivitäten des Brecht-Zentrums informieren oder die Bücher der Bibliothek lesen. Won-Yang Rhie sorgt dafür, dass die Kontakte zum BBA, zu meiner ABB, zu deutschen Theatern gepflegt sowie dass weitere Gastspiele der STT im Ausland organisiert und betreut werden, aber auch dass ausländische Theater wie die Berliner Volksbühne 2007 mit »Arsen und Spitzenhäubchen« und 2010 mit Anne Tismers »Hitlerline« (Regie jeweils: Alexis Bug) oder 2008 das Theater Osaka mit Brechts »Die Ausnahme und die Regel« an der prächtigen Spielstätte von Miryang auftreten. Neben seinen Übersetzungen arbeitet Won-Yang Rhie, der Träger des Bundesverdienstkreuzes 1. Klasse ist, auch als Dramaturg, veröffentlicht Theaterkritiken und -essays – in der Riesensbuchhandlung von Seoul haben Seung Jin Lee und ich in seinem neuesten Band mit Theateressays und Bühnenfotos geblättert – und dokumentiert das zeitgenössische Brecht-Theater in Korea mit seiner Kamera. Nach seiner Emeritierung hat er sich selbst zum Meisterfotografen ausgebildet und wartet nicht nur auf der Homepage des Brecht-Zentrums Koreas mit vorzüglichen Fotos auf, und natürlich sind die Fotos zu diesem Artikel auch von ihm. Und nicht zuletzt, da ja 2011 das „Kleist-Jahr“ (200. Todestag) ansteht, wagen sich Won-Yang Rhie als Übersetzer und Youn-Taek Lee als Regisseur auf Vorschlag des Programmbeauftragten der Akademie der Künste Johannes Odenthal ausgerechnet an »Penthesilea«, das von der STT am Guerilla-Theatre sicherlich mit koreanischem Bezug aktualisiert wird (mit welchem, verrate ich noch nicht; denn es soll ein Gastspiel in Berlin geben).



## BRECHTS OPER LUKULLUS – MACHWERK ODER MEISTERWERK?

Thorsten Preuß setzt mit seinem Buch  
Maßstäbe

Von Werner Hecht

Einige der Menschen, die heute über Brecht arbeiten, zeichnen sich durch sorglos gepflegte Ignoranz aus: Sie kennen nicht (oder kaum) die neuen Brecht-Ausgaben und auch nicht die neuen Forschungsergebnisse. Von den alten bevorzugen sie entweder solche, die von östlichen oder von westlichen ideologischen und politischen Kommentaren vorverurteilt sind. Im Kalten Krieg (bei einigen auch danach) ist ihnen verloren gegangen, was das Schaffen gerade dieses produktiven Künstlers auszeichnet, ja heraushebt: die erstaunliche Gründlichkeit der Stoffaufarbeitung und die kritische Haltung gegenüber den eigenen Arbeiten. Die erwähnten „Brecht-Forscher“ glauben, ihre Leser dadurch entschädigen zu können, dass sie ihren Vermutungen, genauer gesagt ihren Spekulationen, dem Versponnenen, dem Ausgeklügelten große Bedeutung zuordnen. Wenn aus dem Gegenstand ihres Interesses nichts mehr herauszuholen

ist, ergehen sie sich in philologischen, philosophischen, ideologischen und sonstigen Verbiegungen und interpretieren diese den verblüfften Lesern als „Neuigkeiten“.

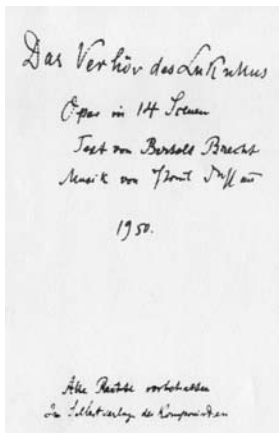
Ich habe allerdings gar keinen Grund, mich mit ihnen zu beschäftigen. Jan Knopf hat für sie schon 1974 den Entsorgungskübel „Bruch-Forschung“ angeschafft und verwaltet ihn noch immer mit Eifer.

Für Korrekturen und Ergänzungen meiner *Brecht Chronik* muss ich mich bei der Durchsicht der neuen Forschungsergebnisse seit Jahren im Bertolt-Brecht-Archiv auf dem Laufenden halten. Die permanente Lektüre der neuen Veröffentlichungen stimmt mich hoffnungsvoll. Es entstehen gegenwärtig in den Hochschulen und in den Verlagen erstaunlich viele faktensichere und kenntnisreiche Arbeiten über Brecht.<sup>1</sup> Ich möchte eines dieser Werke herausstellen, das ich für besonders gelungen halte: Es ist die im Ergon Verlag, Würzburg 2007, gedruckte Dissertation von Thorsten Preuß *Brechts „Lukullus“ und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions. Werk und Ideologie. Mit einem Vorwort von Joachim Herz*.

Preuß nimmt in seiner Arbeit eine „Rehabilitierung des Werkes“ vor, indem er erstmals den gesamten „Lukullus“-Komplex einbezieht. Er beschreibt den für Brecht typischen Schaffensprozess einer ständigen Veränderung des Textes von 1937 bis 1951; auf diese Weise will er einen „Blick auf das Werk selbst“ ermöglichen, „der von der Rezeption der kulturpolitischen Auseinandersetzungen und von ideologischen Vorurteilen verstellt worden war“ (30)<sup>2</sup>. Auf der Basis einer riesigen Fülle von Material leistet Preuß in der Tat einen wichtigen Beitrag zur deutsch-deutschen Kulturgeschichte.

1 Helgrid Streidt vom BBA listet sie regelmäßig für das *Dreigroschenheft* auf.

2 Seitenangaben beziehen sich auf das besprochene Werk.



Brecht in der Deutschen Staatsoper Berlin, 1951; Faksimile der Partitur (Dessau-Archiv); Brecht und Paul Dessau, 1951 (Foto: Saeger)

In dem Buch wird sehr differenziert der Entwicklungsweg und das zeitgeschichtliche Umfeld beschrieben: Berühmt wurde die Oper *Das Verhör des Lukullus* 1951 durch das Aufführungsverbot in der DDR und durch deren „Umarbeitung“ mit dem neuen Titel *Die Verurteilung des Lukullus*. Die kulturpolitischen Bedingungen waren zu dieser Zeit, als die Oper in die Schredermühle der Formalismus-Diskussion geraten war, für die Kunst in der DDR sehr ungünstig. Brecht und Dessau hatten sich gerade in der Berliner Staatsoper an die Arbeit gemacht, als der sowjetische Kulturoffizier W. S. Semjonow<sup>3</sup> in der von der sowjetischen Militäradministration herausgegebenen Zeitung *Tägliche Rundschau* eine Formalismus-Debatte nach sowjetischem Muster begann. Dass die Künste „in unserer Zeit zurückstehen“ müssen, hat Brecht im März 1951 seiner Mitarbeiterin Käthe Rülcke vorausgesagt: „die Formalismus-Diskussion helfe nicht nur nichts, sondern [sei] ein grober politischer Fehler.“<sup>4</sup> Die zähneknirschend geduldete öffentliche Uraufführung der Oper wurde nach dem Urteil des Schweizer Orchesterleiters Her-

mann Scherchen der größte Erfolg, den er bei einem modernen Werk erlebt hatte. Der von Partei und Regierung gewünschte Theaterskandal am 17. März 1951 blieb aus, stattdessen waren der außerordentliche Beifall und das gleichzeitige Verbot selbst ein Skandal ganz anderer Art. Die umgearbeitete Oper fand aber zunächst auf dem Nährboden des Kunstbetriebs in der DDR wenig Verbreitung.

Preuß wertet in sachlicher und kluger Weise die ungeheuer umfangreiche Literatur aus, die zu dem Thema erschienen ist. Er konstatiert in der Forschung eine erstaunlich unterschiedliche Bewertung der Oper in Ost- und Westdeutschland: Sechs Jahre nach der Uraufführung war *Die Verurteilung des Lukullus* in einer beispielhaften Inszenierung am Leipziger Opernhaus aufgeführt (und auch in Paris mit großem Erfolg gezeigt) worden; das (Meister-)Werk zählte bald in der DDR-Musikgeschichtsschreibung „zu den besten Beiträgen des Opernschaffens nicht nur der fünfziger Jahre“ (19).

In der Bundesrepublik war hingegen über *Die Verurteilung des Lukullus* auf länge-

3 Unter dem Pseudonym „N. Orlow“.

4 BBA 1264/06.

re Zeit der Stab gebrochen. In Knopfs *Brecht-Handbuch Theater* von 1980 war eine scharfe Kritik der veränderten Oper erschienen. Der Umstand, dass Brecht und Dessau das Verbot ihrer Oper anscheinend widerspruchslos hinnahmen und sich willfährig mit einer „Bearbeitung“ einverstanden erklärten, überschattete nunmehr das bisherige Bild von beiden: „In der Westforschung wurde das Stück vornehmlich als Opfer und Resultat staatlicher Zensur rezipiert; so begründet etwa Knopf sein negatives Urteil mit der ‚Veränderung der Oper aufgrund der Einsprüche des DDR-Ministerrats‘“ (20). Auch die westdeutschen Opernhäuser mieden das Stück in der Zeit, als es in der DDR zu einer der meistgespielten zeitgenössischen Opern aufrückte.

Erst nach dem Fall der Mauer war es möglich, dass Joachim Lucchesi mit einem umfangreichen Dokumentenband<sup>5</sup> der Forschung Material vorlegen konnte, das den Skandal von 1951 in ein anderes Licht stellte. Die Broschüre habe inflationär zu vielen weiteren Arbeiten geführt, von Preuß wird sie zu Recht als „Meilenstein der *Lukullus*-Forschung“ bezeichnet (23). Lucchesi hat an dem neuen *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*<sup>6</sup> wesentlich mitgearbeitet. Im Grunde fokussiere sich aber dadurch dennoch die Forschung sehr einseitig auf den Aspekt der Ideologie; der *Lukullus*-Komplex werde vorwiegend als „kulturpolitischer Fall“ rezipiert und reduziert.

In seiner Dissertation gewinnt der Autor dem Stoff neue Erkenntnisse ab, indem er in seine vergleichenden Darstellung auch die zahlreichen Zwischenfassungen einbezieht. Es handelt sich dabei, wenn wir die vielen einzelnen detaillierten Versionen in dieser Rezension aussparen, hauptsächlich um:

- ◆ *Das Verhör des Lukullus*, Radiostück in 14 Abschnitten, gedruckt 1940 in der Moskauer Zeitschrift *Internationale Literatur*;
- ◆ die Oper in 12 Bildern mit dem gleichen Titel, Anfang 1951 vom Aufbau Verlag gedruckt und (nur) an die Besucher der Uraufführung am 17. März verteilt;
- ◆ *Das Verhör des Lukullus*, eine frühe Libretto-Version von 1949/50, in Heft 11 der *Versuche* beim Suhrkamp Verlag im Juli 1951 erschienen;
- ◆ sowie um die letzte Fassung, unter dem Titel *Die Verurteilung des Lukullus* am 12. Oktober 1951 uraufgeführt.

Auch die früheste Bearbeitung des Stoffes, *Die Trophäen des Lukullus*, bezieht er in seine Darstellung ein. Er widmet der Erzählung, die nach seiner Meinung bisher nicht „nennenswert rezipiert“ (101) worden sei, ein größeres Kapitel und setzt sich mit dem antiken Stoff des „dezidiert ideologiekritischen“ Werkes (125) auseinander. Den Traumbericht des Lukullus sieht er als „utopisches Komplement“ zum *Caesar*-Roman an.

Interessant sind die Veränderungen, die der Komplex durch das Hörspiel erfährt. Preuß geht ausführlich auf die „Radiotheorie“ der zwanziger Jahre ein und auf ihre Weiterführung im Exil. Das „Radiostück“ entsteht im Herbst 1939 nach dem Beginn des 2. Weltkrieges, innerhalb des Werkes von Brecht nach der Arbeit an *Mutter Courage und ihre Kinder* und zeitgleich zu dem Attentat auf Hitler am 8.11.1939. Die gegen den Krieg und gegen die Kriegsbrandstifter gerichtete Tendenz des Stoffes ist eindeutig. Preuß untersucht die speziellen gestischen sprachlichen Mittel des Hörspiels: das Ausrufen, die Anrede, das epische Erzählen. Die Musik, die der Schwede Hilding Rosenberg komponieren sollte, spielte von Anfang an eine große Rolle (sie kam dann nicht zustande, weil der Radiosender Stockholm das Hörspiel aus politischen Rücksichten aus dem Programm nahm). Dass Brecht

5 *Das Verhör in der Oper*, hg. und komm. v. Joachim Lucchesi, Berlin 1993.

6 Band 1 *Stücke*, hg. v. Jan Knopf, wiss. Redaktion: Brigitte Bergheim, Joachim Lucchesi, Stuttgart/Weimar 2001, S. 401–418.

für den Komponisten bereits eine in 14 Abschnitte geordnete *Liste der Musikstücke*<sup>7</sup> aufgeschrieben hat, bestätigt die Tendenz des Radiostückes zu einer musikalischen Gestaltung, die den Umfang von Stücken mit Songs wesentlich überschritt (182). Die von der Geschichtsschreibung gefeierten großen Taten, wie sie am Beispiel des *Lukullus* typisiert dargestellt sind, werden auf „das ideologische Wertesystem hinterfragt“. (214) Der offene Schluss provoziert den Hörer (1939) zu einem eigenen Urteil (ein Optimismus, den Brecht nach der Rückkehr ins besiegte Deutschland verliert).

Die Dissertation geht ausführlich auf Roger Sessions' Oper *The Trial of Lucullus* ein, die ihm Brecht 1947 in der Übersetzung von Hoffman Ronald Hays für eine Studentenaufführung zur Verfügung stellte. Am 18. April 1947 erhielt sie an der Universität bei ihrer Uraufführung in Berkeley durchgängig positive Kritiken, es kam aber zu keinen nennenswerten Wiederholungen. Sessions' *Lucullus* ist durch die „ausgefallene Rezeption“ (215) ein weitgehend unbekanntes Werk geblieben. Da Brecht sich weder um die Entstehung noch um die Aufführung der Oper kümmerte (oder kümmern konnte?), hat sich auch die Forschung kaum mit ihr beschäftigt. Sessions war Hochschullehrer und galt als eine der einflussreichsten Persönlichkeiten des kulturellen Lebens. Preuß liefert eine präzise Beschreibung der Komposition der Oper mit zahlreichen Notenbeispielen und erforscht die zugrundeliegende (und Brechts Ansichten vielfach widersprechende) Ästhetik. „Nicht dass Sessions und Brecht unterschiedlichen Konzeptionen anhängen, macht die Problematik der Oper aus, sondern dass daraus keine produktive Spannung erwächst“ (295). Die Widersprüche und Brüche der Vorlage, die in der Übersetzung von Hays „erhebliche qualitative Mängel“ aufweise, sind durch die Musik eingeebnet worden.

7 BBA 21/30.



Roger Sessions (Foto: Life)

Als sich Dessau und Brecht 1949/50 die Funkoper vornehmen, war ihre Absicht eine Änderung des Genres, es ging um eine abendfüllende Opernvorstellung. Die Aufbaustrukturen werden auf musikalische Formen hin umgestaltet, viele Arien eingefügt, einige Texte zu Arien oder Ariosi umfunktioniert. Preuß stellt in dem Kapitel alle Änderungen dar und interpretiert sie. Auf Dessaus Wunsch wird z. B. der Schluss so umgeschrieben, dass ein großes Opernfinale möglich ist. Das ist eine der wichtigsten Veränderungen. Der offene Schluss des Radiostücks wird in der Oper die Entscheidung der Schöffen und der Sklaven: „Ah ja, ins Nichts mit ihm und ins Nichts mit / Allen wie er!“ Es kommt dadurch zu einem vorgegebenen Urteil, mit dem sich die Zuschauer identifizieren sollen. „Sein [Brechts] optimistischer Glaube an die Urteilsfähigkeit des Publikums war offensichtlich nach dem Krieg erschüttert [...]“ (304). Es sei konsequent, dass Brecht bei der Veröffentlichung des Hörspiels 1951 auf die Opernfassung mit den neuen Schluss zurückgreift. Während der Proben der Oper finden noch weitere Veränderungen statt.<sup>8</sup>

8 Heute wäre im Kommentar der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts (GBA) nachzutragen: Durch einen Glücksumstand ist ein Rundfunk-Mitschnitt von der Uraufführung der Oper *Das Verhör des Lukullus* am 17.3.1951 erhalten geblieben und Anfang der neunziger Jahre wieder aufgefunden worden: Die Textgrundlage, Band 6, S. 119–143, stimmt in vielen Details nicht mit der Spielfassung überein.

Die bei der Formalismuskritik geübte Kritik und das öffentliche Verbot der Oper *Das Verhör des Lukullus* führten praktisch zur ersten großen grundsätzlichen Differenz, die Brecht und Dessau mit der Partei und mit dem Regime hatten. Preuß stellt ihre Bemühungen dar, aus dem Radiostück für die Zeit zu Beginn des 2. Weltkriegs über das Verhör des großen (antiken) Kriegsverbrechers und nach der Aburteilung der „Helden“ (im Nürnberger Prozess) nach dem Krieg eine Oper zu gestalten. Indem er anhand der Partituren und der Textanschübe bzw. Textumstellungen die zahlreichen Veränderungen aufführt, die noch nie so gründlich beschrieben worden sind, überzeugt er den Leser glaubwürdig von dem unabgeschlossenen Arbeitsprozess; er hält es für richtiger, beide, „Hörspiel wie Oper als Stufen eines ‚work in progress‘ zu betrachten“ (392). Brechts und Dessaus Bereitschaft zur Umarbeitung<sup>9</sup> war tatsächlich „lediglich“ die Bereitschaft zur Weiterarbeit. Die Änderungen waren zu einem großen Teil bereits in die Aufführung vom 17.3.1951 eingegangen, andere sind nicht auf die Formalismus-Kritik zurückzuführen. Die Forschung hat über Jahrzehnte „höchst spekulative Erklärungsversuche angeregt“ (390). Das Werk sei „so pauschal unter ‚Ideologieverdacht‘ geraten: „Indem sich Brecht dem Druck der SED gebeugt habe, sei der *Lukullus* tendenziös geworden“, ein „Sündenfall Brechts“ sozusagen. Aber die extensiven Untersuchungen in dieser Arbeit haben gezeigt, dass nur eine

9 Die Anregung für die *Lukullus*-Umarbeitung wird verschiedenen Personen zugesprochen: Paul Dessau macht am 20.3.1951 dem ZK-Mitglied und Sekretär für Kulturfragen Hans Lauter den Vorschlag für eine „gründliche Durchsicht und Überarbeitung“. Im *Neuen Deutschland* v.19.9.1960 erinnert sich Dessau an die Diskussion mit dem Staatspräsidenten u. a.: „Die Umänderung des Titels unserer Oper in *Die Verurteilung des Lukullus* war ebenfalls ein Ergebnis dieses Gesprächs.“ (*Bei Wilhelm Pieck zu Gast.*) Manfred Wekwerth glaubt aber, er sei dabei gewesen, als Brecht den Staatspräsidenten Wilhelm Pieck anrief und ihm den Vorschlag der Änderung des Titels unterbreitete (Joachim Lang, *Neues vom alten Brecht*, Berlin 2010, S. 161).

„begrenzte, präzise bestimmbare Zahl von textlichen Modifikationen“ auf den Einfluss der Funktionäre zurückgeführt werden kann und diese „Brecht keineswegs widersprochen haben dürften“. „Der Ideologieverdacht, unter dem der *Lukullus* zeitweilig stand, fällt somit letztlich auf seine oft durchaus wohlwollenden Interpreten zurück“ (390).

Schließlich geht Preuß noch auf die Rezeption der Oper nach Brechts Tod ein und behandelt auch die entstandenen Parodien und Kontrafakturen „als Paradigmen produktiver Rezeption“ (393–458).

\*

Die als Titel dieses Aufsatzes gewählte rhetorische Frage, ob *Lukullus* ein Machwerk oder ein Meisterwerk sei (die Preuß am Anfang stellt), muss nach Lektüre dieses Buches mit dem Eingeständnis beantwortet werden, dass nicht wenige Machwerke verfasst worden sind, um diese Frage überhaupt aufkommen zu lassen. Das Standardwerk von Thorsten Preuß setzt neue Maßstäbe. Die Analysen und Interpretationen stützen sich auf ungewöhnlich große Kenntnisse und eine gut entwickelte Fähigkeit, sie aufzuspüren, zu sichten und zu beurteilen. Kein Gebiet, das Preuß berührt (Erzählungen, Hörspiel, Oper, Dramatik, Historie, Philosophie, Politik), wird beiläufig behandelt, der Leser wird immer aufs Genaueste mit der wichtigsten und auch mit der neuesten Sekundärliteratur konfrontiert. Das Verzeichnis seiner Quellen ist unerschöpflich; er hat es sich viel Fleiß kosten lassen, sie in den entlegensten Verstecken aufzufinden. Der Autor teilt mit ihren Verfassern der Arbeiten nicht immer eine Meinung, aber er geht mit ihnen nicht streitlustig (oder hämisch) ins Gericht, sondern er referiert sachlich seine neuen Erkenntnisse. Er bevorzugt gegenüber Leuten mit anderer Meinung den Grundgestus:

Lest eure Denkergebnisse noch mal durch und überprüft sie mit den meinen!

Was für eine Arbeit ist das, auf was für einem Niveau! Mögen seine Maßstäbe angelegt werden an alle Arbeiten der Forschenden, die Neuigkeiten von Brecht anbieten! Und möge Thorsten Preuß in einem Arbeitsbereich tätig werden, der ihm die volle Entfaltung seiner Kenntnisse und seiner Produktivität möglich macht!

\*

Es wird dem vorzüglichen Werk gegenüber anmaßend erscheinen, aber ich halte doch eine Ergänzung für notwendig. Brecht und Dessau haben 1951 die Veränderungen im Text und in der Musik u. a. auch vorgenommen, weil sie feststellten, dass die Voreingenommenheit der Kritiker auf deren Mangel an Kenntnissen zurückzuführen war. Im Grunde handelt es sich um einen ähnlichen Vorgang wie bei der Zusammenarbeit von Brecht und Hanns Eisler an dessen Libretto zu *Johann Faustus*, das 1953 ebenfalls in die offizielle Parteikritik geriet. Beide besprachen Veränderungen im Text, die auf „Vereinfachungen“ hinauslaufen, „so dass auch die reiferen Murxisten einiges verstehen können“. So schrieb es Brecht, nicht ohne Schmah, in einem Brief Ende Mai 1953 an Lou Eisler<sup>10</sup>. Die Unzulänglichkeit einiger Theoretiker, die sich dem Marxismus verpflichtet glaubten, hatte Brecht schon 1934 mit der neuen Wortbildung „Murxismus“ gebrandmarkt, und mit ebensolchen *Murxisten* hatte er es immer noch – und in besonderem Maße – in den fünfziger Jahren zu tun. Mir scheint die *undifferenzierte* Bezeichnung Brechts als „marxistischen“ oder „kommunistischen“ Dichter nach Kenntnis neuerer Dokumente fragwürdig. Seiner Assistentin Rüllicke gegenüber bezeichnete sich Brecht am 12.3.1951 (während der *Lukullus*-Debatte!) als „Bürger“,

der „in Opposition“ sei.<sup>11</sup> Schon 1940 hatte er sich über seine Einordnung als „bürgerlicher Dichter“ in seinem *Journal* selbst in ähnlichem Sinne bezeichnet. Dass er (wie auch Hašek, Silone und O’Duffy) für die Sache des Proletariats eintrete, ließe keinen Zweifel daran, dass er und die anderen genannten Dichter von der Tradition der bürgerlichen Kultur ausgehen. „Wichtig ist in unseren Werken auch die Technik des neu Anfangens,“ schreibt er, „von solchen entwickelt, welche die Tradition beherrschen, denn der neu Anfangende, der die Technik nicht beherrscht, fällt leicht unter die Herrschaft der Tradition zurück. Am sichersten geht man, wenn man uns als die Dialektiker unter den bürgerlichen Dichtern anführt und benutzt.“<sup>12</sup>

Werner Hecht publiziert über Brecht seit 1958. Ab 1962 edierte er zahlreich Brecht-Texte, zuletzt als einer der Hauptherausgeber die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* seiner Werke. Er schrieb die *Brecht Chronik* (1997) und die *Ergänzungen* dazu (2007) sowie *Brechts Leben in schwierigen Zeiten* (2007).

<sup>10</sup> Brecht *Chronik*, *Ergänzungen*, Frankfurt 2007, S. 120.

<sup>11</sup> BBA 1264//06.

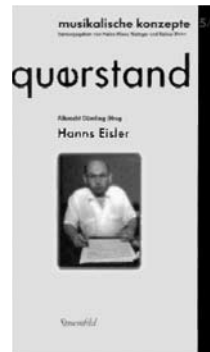
<sup>12</sup> GBA, Bd. 26, S.409.



# QUERSTÄNDE – MEHRFACH

Von Joachim Lucchesi

Hanns Eisler ist das 2010 erschienene *querstand*-Doppelheft thematisch gewidmet. Doch leider ist es auch – um in der musikbezogenen Begrifflichkeit zu bleiben – zu einem unerwarteten Abgesang auf jene respektablen 122 Bände geworden, welche in der Reihe *Musik-Konzepte* im Verlag *edition text+kritik* und unter der editorischen Bereuung von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn ab 1977 erschienen und die einen herausragenden Akzent in der deutschsprachigen Musikliteratur darstellten. Allerdings kündigte der Münchner Verlag *edition text+kritik* Ende 2003 den Herausgebern; über die nicht deutlich gewordenen Motive wurde in der Fachpresse zwangsläufig spekuliert. Das aufgekündigte Großprojekt wurde nunmehr im Stroemfeld Verlag in neuer Aufmachung sowie unter dem Reihentitel *querstand* (mit dem um 90 Grad verstellten „e“) von beiden Herausgebern fortgesetzt. Der neue Reihentitel deutet nicht nur auf einen musikalischen Sachverhalt hin, sondern auch auf ein quer liegendes, sperriges editorisches Konzept, das in der Themenwahl dem pluralistisch-populistischen Mainstream eine Absage erteilt. Klingt doch im Titel nicht nur der „diabolus in musica“, der Tritonus im Querstand an, sondern auch eine ästhetische Haltung (oder Verweigerungshaltung), die Metzger und Riehn seit ihrem ersten Band nicht müde wurden zu beschwören. Doch ungewollt und unbeabsichtigt ist das von Albrecht Dümling als Subherausgeber edierte Eisler-Heft nun zum Schlussakkord geworden. Denn als Metzger 2009 verstarb, fasste sein Co-Herausgeber Riehn den Entschluss, die begonnene Reihe *querstand* nicht mehr fortsetzen zu wollen. Nun ist dieser Eisler-Doppelband, was bei Arbeitsbeginn noch nicht zu ahnen war, zum Abgesang geworden, doch nicht nur auf die editorische Meisterleistung der *Musik-Konzepte*.



Mancher Abgesang mischt sich auch in das Leben und Werk Eislers thematisierende Heft ein, vor allem in jene die Sammelbeiträge beschließende (und hier erstmals veröffentlichte) Berliner Podiumsdiskussion von 1998, bei der Mathias Hansen einleitend seine Thesen über Eisler vortrug, in denen der das Scheitern der Eislerschen Klammer Musik und Politik konstatierte und den meisten Kompositionen seiner Kampfmusik kaum Überlebenschancen gab, während er der Schönberg und seiner Schule verpflichteten Musik, den Klaviersonaten, dem *Regen-Quintett*, dem Streichquartett historischen Bestand einräumte. Heftiger Widerspruch kam von den meisten der Mitdiskutanten, wenn auch hier zum Teil aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und Lebenserfahrungen urteilend (Konrad Böhmer, Günter Mayer, Jürgen Schebera, Gerd Rienacker, Wolfgang Hufschmidt, Rainer Brinkmann, Friedrich Schenker, Albrecht Betz, Claus-Henning Bachmann). Doch kaum war zu übersehen (Schebera deutete es an), dass beim Round table ausschließlich eine Generation zu Worte kam, welche die verfestigten Positionen ihrer DDR- sowie 68er-geprägten Eisler-Rezeption vertrat. Was durchaus legitim, aber schon wieder historisch war: die junge Generation der Wissenschaftler und der sich zu Eisler bekennenden Musiker fehlte hier geschlossen (aus welchen Gründen auch immer, das hätte man gern gelesen) und konnte den Diskurs alter Beharrungen nicht durch Ein-

griff oder Widerspruch in eine neue Stabilität (oder Instabilität) bringen. Schade, dass den Organisatoren der Veranstaltung nicht gelungen war, Vertreter verschiedener Generationen zum Streitgespräch über Eisler zusammenzuführen. Dennoch gehört die vor über zwölf Jahren geführte Diskussion – trotz ihrer Zeitbedingtheit – zum besonders Lesenswerten und Spannenden in diesem Heft.

Während dies in der thematischen Gliederung des Heftes der 5. Schwerpunkt war (*Eisler kontrovers*), gliederten sich die anderen Schwerpunkte folgendermaßen auf: Teil 1: *Eisler, Adorno und die Wiener Schule*; Teil 2: *Der eigene Weg*; Teil 3: *Komposition für den Film* und Teil 4: *Interpretation*. Vor allem die Teile 1 und 3 enthalten sehr lesenswerte und informative Beiträge, so zum Verhältnis von Eisler und Adorno (Schebera) mit einem nachfolgenden Abdruck von Adornos Notizen zu einem geplanten (doch nicht realisierten) Rundfunkvortrag über Eisler oder Dorothees Schubels Vergleich von Eisler- und Steuermann-Liedern, die sich identischen Brecht Gedichten widmen. Hinzu kommen Bernd Hellers Aufsatz über Eislers filmmusikalisches Wirken im Exil oder die von Albrecht Dümmling edierten Erinnerungen von Eislers Music Editor Ralph Ives. Ein sehr gelungener Band liegt der Forschung hiermit vor, in dem es so manches zu entdecken gilt, was der vielschichtigen Auseinandersetzung mit Hanns Eisler zu weiteren Impulsen verhelfen kann.

QuerStand. Musikalische Konzepte. Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hrsg.). Band 5/6 (Doppelband, hrsg. von Albrecht Dümmling); Hanns Eisler. Basel und Frankfurt a.M.: Stroemfeld Verlag 2010, 323 S., 48€.

## KLEINE HINWEISE (II)

Von Gregor Ackermann und Dirk Heißerer

### 1. Brecht über den *Mahagonny-Kompromiss*

Am 9. März 1930 fand im Leipziger *Neuen Theater* die Uraufführung der dreiaktigen Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Bert Brecht und Kurt Weill unter der Leitung von Gustav Brecher und Walter Brüggemann statt. Die Aufführung, bei der es, laut Alfred Polgar, „stark nach mitgebrachtem Unwillen (roch)“<sup>1</sup>, wurde aufgrund eines gesteuerten Krawalls von Nazis und Deutschnationalen einer „der größten Theaterskandale der Weimarer Republik“.<sup>2</sup> Der Aufführung folgten politische Diskussionen im Theaterausschuss der Stadt Leipzig und im Leipziger Stadtrat, die reichsweit in der Presse dokumentiert wurden. Über die politisch motivierten Rangeleien anlässlich weiterer Aufführungen des Werkes in Leipzig werden wir in den Kommentaren der GBA<sup>3</sup> und in dem gewichtigen Materialienband von Fritz Hennenberg und Jan Knopf<sup>4</sup> informiert. Eine kurze Stellungnahme Brechts zu dem Kompromissvorschlag, weitere Aufführungen nur in geschlossenen Vorführungen zu erlauben, findet sich in beiden Quellen allerdings nicht. Nur Werner Hecht erwähnt in seiner *Brecht Chronik* zwei Sätze aus Brechts Kommentar zum Vorschlag des Leipziger Stadtrates, „als ‚Kompromißlösung‘ geschlossene Vorstellungen der Oper vor Arbeiter-Organisationen“<sup>5</sup> zuzulassen. Hecht zitiert hier Brechts Einlassung nach einem Zitat aus Gustav Brechers „Mahagonny“-Beitrag für

1 Vgl. GBA 2, S. 464.

2 Ebd.

3 GBA 2, S. 464-469.

4 Brecht/Weill „Mahagonny“. Herausgegeben von Fritz Hennenberg und Jan Knopf. (1. Aufl.) Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

5 Werner Hecht: *Brecht Chronik 1898–1956*. (2. Aufl.) Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 283.

die Feuilletonkorrespondenz *Deutscher Theaterdienst* vom 16. März 1930.<sup>6</sup> Erstmals erschien Brechts Stellungnahme jedoch bereits am 13. März 1930 im Berliner *Film-Kurier*. Dort heißt es:

### Brecht gegen geschlossene Mahagonny-Vorstellungen.

In Leipzig soll den über Weill und Brechts „Mahagonny“ erregten Gemütern eine Kompromißlösung geboten werden: die Oper soll vor Arbeiterorganisationen usw. in geschlossener Vorführung in Szene gehen. Bert Brecht erklärt uns dazu: „Mit dem Kompromiß bin ich nicht einverstanden. Bühnenwerke gehören an die Öffentlichkeit. Eine geschlossene Vorstellung nützt uns nichts. Es wird Sache unseres Verlegers sein, dagegen einzuschreiten, wenn nur geschlossene Vorstellungen gemacht werden.“<sup>7</sup>

Mit diesem Hinweis ist die Bedeutung der Quelle aber noch nicht hinreichend gewürdigt. Der *Film-Kurier* enthält weit mehr Material zu Brecht, als in der GBA dokumentiert wurde. Der *Film-Kurier* ist als Mikrofilm bequem zugänglich und zudem jahrgangsweise durch einen Index erschlossen.<sup>8</sup> Der Brecht-Forschung eröffnet sich hier eine neue, vielversprechende Quelle.

Auf einen Brecht-Beitrag im *Film-Kurier* wollen wir wegen seiner besonderen Bedeutung aber bereits hier hinweisen: In der GBA wird der „Offene Brief“ von Brecht und Eisler an „die künstlerische Leitung der Neuen Musik Berlin 1930“ nach dem

Druck der *Versuche* (1931) ediert.<sup>9</sup> Im Kommentar wird zudem auf den Teildruck des *Offenen Briefes* im *Berliner Börsen-Courier* vom 13. Mai 1930 hingewiesen. Der *Film-Kurier* druckte jedoch in seiner Ausgabe vom 13. Mai 1930 den Text vollständig (mit einigen Varianten und Textverderbnissen) ab.<sup>10</sup> Dort finden sich auch die Erklärung Schünemanns und ein redaktioneller Nachtrag, der über den von Brecht und Eisler erwähnten, aber „namentlich nicht bekannten ‚Programmausschuß‘“<sup>11</sup> erfreulich deutlich Auskunft gibt: „Der ‚Programmausschuß‘ nennt auf Befragen jetzt endlich seinen (!) Namen. Es sind die Ministerialräte Kestenbergs und Haslindes, Prof. Dr. Schünemann, Prof. Hindemith, Funkintendant Dr. Flesch.“<sup>12</sup> Die Replik von Heinrich Burkard, Paul Hindemith und Georg Schünemann auf Brecht und Eislers *Offenen Brief* druckte der *Film-Kurier* in seiner Ausgabe vom 16. Mai 1930 ab.<sup>13</sup> Der instruktive Nachspann der Redaktion schließt mit der Bemerkung: „Vorsicht mit Dementis: sie verraten oft mehr als sie abzustreiten bestrebt sind.“<sup>14</sup>

## 2. Benefiz für Ernst Blass

Das Personenregister der *Brecht Chronik* verzeichnet keinen Nachweis zu dem Dichter und Film- und Theaterkritiker Ernst Blass (1890–1939), und auch das Register zur GBA nennt nur zwei Fundstellen mit Bezügen zu Blass, in denen er lediglich als Beiträger dort erwähnter Anthologien genannt wird. Über eine persönliche Bekanntschaft oder gar einen regen Austausch Brechts mit

6 Gustav Brecher: „Mahagonny“. In: *Deutscher Theaterdienst* (Berlin) Nr. 52 vom 16.3.1930, Blatt 185-186.

7 Brecht gegen geschlossene Mahagonny-Vorstellungen. In: *Film-Kurier* (Berlin) Jg. 12, Nr. 63 vom 13.3.1930, S. [2].

8 Die Indices zum *Film-Kurier* liegen in gedruckter Form vor. Die zugehörige Datenbank, ein Gemeinschaftsprojekt der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin und cinograph Hamburg, die bereits intern erstellt ist, soll zukünftig auch online zugänglich sein.

9 GBA 24, S. 97-98; Kommentar S. 486.

10 Brecht – Eisler: An die künstlerische Leitung der Neuen Musik Berlin 1930. Heinrich Burkard – Paul Hindemith – Georg Schünemann. In: *Film-Kurier* (Berlin) Jg. 12, Nr. 113 vom 13.5.1930, S. [2].

11 Ebd.

12 Ebd.

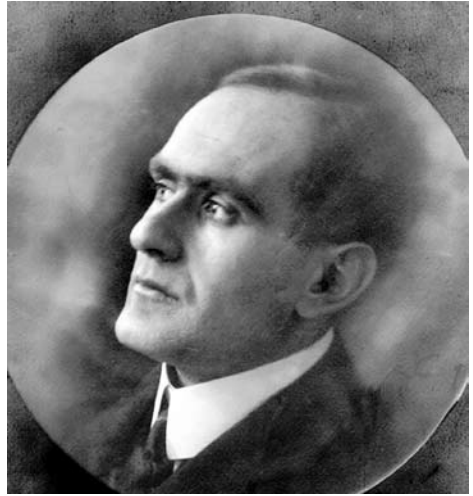
13 Die Leiter der „Neuen Musik“ verteidigen sich. An die Herren Bertolt Brecht und Hanns Eisler. In: *Film-Kurier* (Berlin) Jg. 12, Nr. 116 vom 16.5.1930, S. [2].

14 Ebd.

Blass ist uns nichts oder nur wenig bekannt. Zumindest bei den Aktivitäten von Brecht und Blass in der *Gruppe 1925* muss es aber zu einer Zusammenarbeit, zu gemeinsamen Aktionen der Autoren gekommen sein.

Ernst Blass, der an einer Augentuberkulose erkrankt war, die seine Sehkraft beständig minimierte, weilte 1927/28 während einiger Monate im Davoser Augensanatorium des Dr. Werdenberg. Zumindest temporär führte dieser Sanatoriumsaufenthalt zu einer Stabilisierung seiner Sehfähigkeit.<sup>15</sup> Im Januar 1928 fanden sich in Berlin Schriftstellerkollegen zu einer Benefizveranstaltung für Blass zusammen, an der sich auch Brecht beteiligte. In der *Vossischen Zeitung* berichtete Lotte Zavrel sehr anschaulich über das Ereignis (und lieferte dabei zugleich eine bislang unbekannte Brecht-Momentaufnahme):

**Für Ernst Blaß.** *Brecht, Bronnen* und *Rehfishch* hatten in das Haus von Hans J. Rehfishch geladen, um für den schwer erkrankten Dichter Ernst Blaß eine pekuniäre Hilfe aufzubringen. Brecht saß mit seinem scharfen Profil und einer langen Zigarre an des Hausherrn Schreibtisch und schleuderte mit seiner abgehackten, markanten Sprache Maximen aus dem „Lesebuch für Städter“ in die dichtbesetzten Zimmer. Diese erstaunlich einfachen Dinge wirken durch ihre Selbstverständlichkeit und die [un]geheure Prägnanz der Formulierung. Ein kurzer, abgehackter, maschineller Bericht über das Leben verschiedener Boxer „Gedenktafel für zwölf Weltmeister“ und ein paar Gedichte, „Kohlen für Mike“ (aus der „Vossischen Zeitung“ bekannt) und „Ueber das Frühjahr“ – „sitzend in Eisenbahnen, fällt dem Volk das Frühjahr auf“ – waren schlagend, weil echter Bert Brecht. *Bronnen* las stehend die Novelle: „Der blaue Adler“, ein erweiterter und



Ernst Blass (Foto: Verlag Edition Memoria Köln)

vertiefter Prozeßbericht (nach der „Times“). Zum Schluß unterhielt *Rehfishch* mit dem ersten Akt seines neuesten Dramas „Der Frauenarzt“, der in einem Café sehr plastisch hingestellte Typen vereinigt, die naturalistisch, schnoddrig, handfest, sich um den Arzt gruppieren, der vorhat, „allgemach bewußt vor die Hunde zu gehen“, durch verschiedene Zufälle aber vorläufig noch daran verhindert wird. Eine Attacke gegen die Medizin überhaupt, die Psychiatrie im Besonderen, amüsiert sehr. – Rehfishch konnte feststellen, das der Nachmittag soviel eingebracht hat, daß Ernst Blaß davon eine gute Weile in Davos leben kann, wo man Heilung für ihn erhofft.

L.Z.<sup>16</sup>

Im Mai 1928 kehrte Blass nach Berlin zurück und nahm seine Arbeit als Filmkritiker des *Berliner Tageblatts* wieder auf.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Angela Reintal: „Wo Himmel und Kurfürstendamm sich berühren“. Studien und Quellen zu Ernst Blass (1890-1939). Mit einer umfangreichen Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur. Oldenburg: Igel Verlag Wissenschaft 2000, S. 191–195.

<sup>16</sup> L.Z. (d.i. Lotte Zavrel): Für Ernst Blaß. In: *Vossische Zeitung* (Post-Ausg.). Berlin. Nr. 22 (W 18) vom 26.1.1928, Beil: Das Unterhaltungsblatt. Nr. 22, S. [3].

# NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 30. Juli bis 18. Nov. 2010

*Zusammenstellung: Helgrid Streidt*

## Kontaktadresse:

Archiv der Akademie der Künste  
Bertolt-Brecht-Archiv  
Chausseestraße 125  
10115 Berlin  
Telefon . . . . .(030) 200 57 18 00  
Fax . . . . .(030) 200 57 18 33

**Dr. Erdmut Wizisla** – Archivleiter (wizisla@adk.de)  
**Dorothee Friederike Aders** – Handschriftenbereich,  
Helene-Weigel-Archiv, Theatermaterialien (aders@  
adk.de)

**Uta Kohl** – Sekretariat, Video- und Tonträgerarchiv,  
Fotoarchiv (kohl@adk.de)

**Helgrid Streidt** – Bibliothek (streidt@adk.de)

**Elke Pfeil** – Brecht-Weigel-Gedenkstätte, Anna-  
Seghers-Gedenkstätte, Benutzerservice Archiv ADK  
(pfeil@adk.de)

## BBA A 4406

Arno Mohr: Bertolt Brecht und sein Theater in der Kunst von Arno Mohr; Arno Mohr zum 100. Geburtstag; Handzeichnungen und Druckgraphiken aus der Sammlung des Brecht-Weigel-Hauses Buckow; [Ausstellung im Brecht-Weigel-Haus Buckow, 29. Juli 2010 bis zum 30. Januar 2011] / [Katalogtexte: Margret Brademann]. - Buckow, 2010. - 23 S.: überw. Ill.

## BBA C 7149

Bachmair, Angela: Literaturgeschichte: Klampfenwettstreit mit einem Genie; Zeitzeugen erzählen von Begegnungen mit Bertolt Brecht. [Zu] Begegnungen mit Brecht / hrsg. von Erdmut Wizisla. - Leipzig: Lehmann, 2009.

In: Augsburg Allgemeine, Ausgabe vom 18. August 2010

## BBA C 7136

Bartl, Andrea: Transitorische Ästhetik: Bertolt Brechts „Flüchtlingsgespräche“ und einige exemplarische Fragen zum Schreiben im Exil / Andrea Bartl

In: Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik - 5(2010)3, - S. 280 - 283

## BBA C 7164

Bazinger, Irene: Chicago liegt dann doch nicht in Hollywood: Dschungelmaskenball: Katharina Thalbach inszeniert Brechts „Im Dickicht der Städte“ am Berliner Ensemble

In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ausgabe vom 2. November 2010

## BBA C 7129

Becker, Florian Nikolas: Capitalism and Crime: Brechtian economies in „The Threepenny Opera“ and „Love, Crime and Johannesburg“

In: Modern Drama. - 53(2010)2(Summer), - S. 159 - 186

## BBA B 1065

Brecht, Bertolt: Freiheit und Democracy oder Der anachronistische Zug / Bertolt Brecht. Mit Kupferstichen von Baldwin Zettl. Hrsg. von Herbert Kästner. - Einmalige Aufl. - Leipzig: Leipziger Bibliophilen-Abend, 2006. - [18] Bl.: Ill. + CD. - (Leipziger Druck; 16)

CD u.d.T.: Der anachronistische Zug: Ballade für Gesang, Klavier und Schlagzeug (1956) / Paul Dessau; Bertolt Brecht. Gesang Paul Dessau. Werner Stolz, Klavier. Walter Kodwitz, Schlagzeug. Aufgenommen am 9. Februar 1957.

Exemplar-Nr. 12/30 römisch nummerierten Künstler- und Verlegerexemplaren mit vom Künstler signierten Kupferstichen

## BBA C 7140

Boock, Barbara: „Der Spuk von Lübbenau“: eine literarisch-theatralische Liedgeschichte

Sonderdruck aus: Der Ring wird geschlossen, der Abendwind weht: Festschrift für Helmut (helm) König / hrsg. von Roland Eckert ... - Berlin: vbb, Verl. für Berlin-Brandenburg, 2010. - S. 201 - 207

## BBA A 4396

Brecht, Bertolt: The Caucasian chalk circle / Bertolt Brecht. Engl. version by Eric Bentley. - New ed. - London: Penguin, 2007. - XXVII, 104 S.: 20 cm. - (Modern classics)

Ausw.-Bibliogr. S. 101 - 104. - Translated from the German ISBN 978-0-14-118916-1

## BBA A 4392

Brecht, Bertolt: The good woman of Setzuan / Bertolt Brecht. Engl. version by Eric Bentley. - London: Penguin Books, 2007. - XXII, 112 S. - (Penguin modern classics)

ISBN 978-0-141-18917-8

## BBA C 7156

Brembeck, Reinhard J.: Die Hölle, als Misthaufen maskiert. Gerhard Mortier startet fulminant in Madrid mit Brecht & Weills „Mahagonny“-Oper

In: Süddeutsche Zeitung, Ausgabe vom 4. Oktober 2010

BBA B 1067

Briefe bewegen die Welt / Hellmuth Karasek. - Kempen, Niederrhein: teNeues, 2010. - 159 S.: zahlr. Ill.: 297 mm x 210 mm. ISBN 978-3-8327-9415-6

Darin: Bertolt Brecht an den VEB Radeberg Exportbierbrauerei [Brief vom 5. April 1956, Faksimile], S.80

BBA C 7139

Buse, Peter: It was better not to know; chess new / Peter Buse.

- In: Radical philosophy. - London. - 0300-211X. - 163.2010. - S.59 - 60

[Zu] McGettigan, Andrew: Benjamin and Brecht: attrition in friendship; chess new / Andrew McGettigan

In: Radical philosophy. - London. - 0300-211X. - 161.2010. - S.62 - 64: Ill.

BBA A 764 (38)

Communications from the International Brecht Society / Douglas College, German Department. - New Brunswick, NJ [u.a.]Nebentitel: The Brecht newsletter.Communications, the Brecht newsletter. - Nebent.teils: IBS-Communications. - Internetausg.:Communications from the International Brecht Society ISSN 0740-8943 38. - 2009

Darin u.a.:

Silberman, Marc: IBS Business Meeting / MLA Conference 2008, S.5 - 6

Rhie, Won-Yang: Bertolt Brecht Zentrum Korea: 2008 Symposium, S.12 - 15: Ill.

Schiller, Sybille: Brecht Freunde Augsburg: Brecht und Wagner Seminar, S.15 - 16

Bell-Metereau, Rebecca: 2008 MLA Conference: Sessions Abstracts, S.7 - 9

Berghahn, Klaus-L.: In memoriam Reinhold Grimm, S.23 - 24

Gill, Rena: In memoriam Stefan Brecht, S.24 - 29

Interview with Anne Bogart, S.83 - 85

Interview with Pirooz Ahghsa, S.86 - 92

Interview with Armina La Manna, S.93 - 95

Peter Kleinert interviewed by Antje Günther, S.96 - 101

Interview with Cláudia Tatinge Nascimento, S.102 - 107

Interview with Caridad Svich, S.108 - 112

Gabriele Jakobi & Robert McNamara interviewed by Claudia Biester, S.112 - 117

Setje-Eilers: Margaret: The Berliner Ensemble Interviews: Angelika Ritter, Eva Böhm, Ursula Ziebarth, Angela Winkler, S.118 - 153

McDowell, Stuart W.: "Verfremdung be damned!" Putting an end to the myth of Brechtian acting, S.158 - 168

Tatlow, Antony: Brecht's East Asia, S.174 - 177

Teng, Amber Tavis: Brechtian theatre as model of visual engagement in the art of Leon Golub, S.178 - 183

Ferran, Peter: The death of Brecht in California, S.183 - 187

García, Luis Ignacio: Brecht y América Latina, S.188 - 200

BBA C 7162

Decker, Gunnar: Revue der Untergeher. Katharina Thalbach inszeniert "Im Dickicht der Städte"

In: Neues Deutschland, Ausgabe vom 12. November 2010

BBA C 7120

Emmerich, Wolfgang: Benn oder Brecht? Benn und Brecht!

In: Durchquerungen: für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag / Iris Hermann; Anne Maximiliane Jäger-Gogoll (Hg.) - Heidelberg: Winter, 2008. - S.69 - 74

BBA C 7118

Ender, Britta: "Ein Vater ist für mich Bertolt Brecht, ein Großvater vielleicht": der Einfluss von Bertolt Brechts Theatertheorie auf Urs Widmers "Top Dogs"

In: Transiträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; Interviews mit Raoul Schrott, Albert Ostermaier, Hanns-Josef Ortheil, Andrea Maria Schenkel, Kerstin Specht, Nora-Eugenie Gomringer, Olaf neopan Schwanke und Franzobel / Andrea Bartl, Hrsg. Unter Mitarb. von Hanna Viktoria Becker - Augsburg: Wißner, 2009. - S.259 - 279

BBA C 7132

Ess, Hans van: [Rezension] Detering, Heinrich: Bertolt Brecht und Lao-tse. - Göttingen: Wallstein, 2008. - 111 S.: Ill.

In: Arbitrium. - 27(2009)3. - S.371 - 374

BBA C 7148

Fragen Sie Reich-Ranicki. [Antwort von Marcel Reich-Ranicki auf die Fragen von] Claudia Roth: Was ist Ihrer Ansicht nach an Brecht aktuell? Welche literarischen Impulse gehen von Brecht heute aus?

In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Ausgabe vom 26. September 2010

BBA C 7142 [2]

Gansel, Carsten: Erinnerungen an das Formalismusplenum in der DDR 1951 - Gespräch mit Hans Lauter

In: Rhetorik der Erinnerung: Literatur und Gedächtnis in den "geschlossenen Gesellschaften" des Real-Sozialismus / Carsten Gansel (Hg.) - Göttingen: V & R unipress, 2009. - (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 1) - S.433 - 445  
Das Gespräch mit Prof. em. Hans Lauter wurde im Verlauf des Sommersemesters 2006 geführt

BBA C 7142 [3]

Gansel, Carsten: Hoffnungen auf einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz - Gespräch mit Gustav Just

In: Rhetorik der Erinnerung: Literatur und Gedächtnis in den "geschlossenen Gesellschaften" des Real-Sozialismus / Carsten Gansel (Hg.) - Göttingen: V & R unipress, 2009. - (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 1) - S.425 - 432  
Das Gespräch mit Gustav Just wurde am 21. Mai 2007 in Prenden geführt.

BBA C 7143

Gier, Helmut: Brechtsammlung, Brechtforschungsstätte und Brechtthaus als Bestandteil der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

In: Dichternachlässe: Literarische Sammlungen und Archive in den Regionalbibliotheken von Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hrsg. von Ludger Syré. - Frankfurt am Main: Klostermann, 2009. - (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie: Sonderbde.; 98) - S.157 - 161

BBA C 7125

Heinz, Solveig M.: Book review. Calico, Joy Haslam: Brecht at the opera / Joy H. Calico. - 1. publ. - Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press, 2008. - XVI, 282 S.: Notenbeisp. - (California studies in 20th-century music; 9)

In: The German Quarterly. - 83(2010)3(Summer). - S.402 - 403

BBA C 7130

Helwig, Heide: "Heimkehr - fatal!": Paula Ludwig (1900-1974).

In: Treibhaus: Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. - 6.2010. Zur Präsenz deutschsprachiger Autorinnen / hrsg. von Günter Häntzschel ...- München: Ed. Text + Kritik. - S.86 - 103

BBA C 7147

Hillesheim, Jürgen: "Aber das Gestündeste ist doch einfach: Lavieren". Bertolt Brecht war ein Meister des taktischen Spiels. Zwei bislang unbekannte Briefe zeigen seine Raffinesse  
In: Die Welt, Ausgabe vom 1. November 2010

BBA C 7141

Horn, Christian: "Wer weiß, da kann doch drunt' ein anderer Brauch sein": Brecht, "Die Antigone des Sophokles" (1948)  
In: Horn, Christian: Remythisierung und Entmythisierung: Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. - Karlsruhe: Universitätsverlag 2008. - Zugl.: Karlsruhe, Univ., Diss., 2007. - S. 319 - 352  
<http://digbib.ubka.uni-karlsruhe.de/volltexte/1000008060>

BBA C 7122

Imbrigotta, Kristopher: Book review. „Verwisch die Spuren!“: Bertolt Brecht's work and legacy; a reassessment / ed. by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex. - Amsterdam [u.a.]: Ed. Rodopi; [Wechselnde Verlagsorte und Verleger], 2008. - 359 S. : Ill. - (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 66) (Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London; 92)  
In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. - Madison, Wis. - 102(2010)1, - S. 109 - 111

BBA C 7156

Ingendaay, Paul: Schuldig ist nur, wer nicht zahlen kann. Die Ára Mortier beginnt im Teatro Real nicht mit Buhrufen, sondern mit einem Paukenschlag: La Fura dels Baus inszenieren "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" als mitreißende Tragödie  
In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ausgabe vom 2. Oktober 2010

BBA C 7161

"Der Kapitalismus hält sich hartnäckig - Brecht aber auch" Katharina Thalbach über den Dichter, den Reiz des Boxens und ihre besondere Beziehung zum Berliner Ensemble, das ihre Kinderstube war  
In: Berliner Morgenpost, Ausgabe vom 28. Oktober 2010

BBA C 7123

Karir, Simran: Book review. Reiber, Hartmut: Grüß den Brecht: das Leben der Margarete Steffin. - Berlin: Eulenspiegel-Verl., 2008. - 383 S.: Ill.  
In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. - Madison, Wis. - 102(2010)2, - S. 257 - 259

BBA C 7142 [1]

Kaulen, Heinrich: Bertolt Brechts "Erziehung der Hirse" und die kollektive Erinnerungspolitik in der DDR  
In: Rhetorik der Erinnerung: Literatur und Gedächtnis in den "geschlossenen Gesellschaften" des Real-Sozialismus / Carsten Gansel (Hg.) - Göttingen: V & R unipress, 2009. - (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien; 1) - S. 39 - 51

BBA C 7165

Kiesel, Helmuth: Brechts und Eislers "Maßnahme" unter dem Aspekt ästhetischer und politischer Ambiguität  
In: Amphibolie - Ambiguität - Ambivalenz / hrsg. von Frauke Berndt; Stephan Kammer. - Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. - S. 307 - 320

BBA C 7117

Klawitter, Arne: Instrumentalisierte Hospitalität. Brechts Lehrstück über den Patriotismus und die Pragmatik des "Textparasiten"  
In: Figuren des Transgressiven: das Ende und der Gast / hrsg. von Kanichiro Omiya unter Mitarb. von Shizue Hayashi ... - München: Iudicium, 2009. - S. 180 - 198

BBA A 4393

Knopf, Julia: Literaturbegegnung in der Schule: eine kritisch-empirische Studie zu literarisch-ästhetischen Rezeptionsweisen in Kindergarten, Grundschule und Gymnasium / Julia Knopf. - München: Iudicium-Verl., 2009. - 364 S.: Ill., graph. Darst. - (Studien Deutsch; 40)  
Zugl.: Bayreuth, Univ., Diss., 2008  
ISBN 978-3-89129-953-1

BBA C 7150

Krebs, Hans: Anna und der Teufel auf dem Dach. Brecht in Kimrathofen. Neue Erkenntnisse über einen Einakter von 1919  
In: Augsburgener Allgemeine, Ausgabe vom 17. Juli 2010

BBA A 4405

Kuhnke, Manfred: Zu jener Zeit, die nun vergangen ist: Erinnerungstücke aus meinem Leben von der Niederlausitz bis zu den alten Römern / Manfred Kuhnke. - 1. Aufl. - Friedland/Meckl.: Steffen, 2009. - 263 S.: 21 cm. - (Edition Lesezeichen)  
ISBN 978-3-941681-05-7

BBA C 7137

Langemeyer, Peter: Ex libris Bertolt Brecht. [Zu] Die Bibliothek Bertolt Brechts: ein kommentiertes Verzeichnis / Erdmut Wizisla ... Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007  
In: literaturkritik.de. - (2010)5(Mai)  
[http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung\\_rez.php?rez\\_id=14277](http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=14277)

BBA C 7135

Langemeyer, Peter: [Zu] Neureuter, Hans Peter: Brecht in Finnland: Studien zu Leben und Werk, 1940 - 1941 / Hans Peter Neureuter. - 1. Aufl., Orig.-Ausg. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. - 367 S. - (Edition Suhrkamp; 2056)  
In: Germanistik. - Tübingen. - 50(2009/1-2), - S. 361 - 362

BBA B 441 (2010/Jahrbuch)

Laudenbach, Peter: Alte Sachlichkeit: Margit Bendokat sorgt in Nicolas Stemanns Inszenierung der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ dafür, dass es manchmal sogar am Deutschen Theater  
Berlin im Theater nicht nur um Theater geht / Peter Laudenbach  
In: Theater heute. - Berlin. - 0040-5507. - 51(2010/Jahrbuch), S. 98 - 100: Ill.

BBA C 7121

Leeder, Karen: 'Nachleben': Volker Braun and the death and afterlife of the GDR  
In: German Life and Letters. New Series. - Oxford. - 63(2007)3(July), - S. 265 - 279: Ill.

BBA C 7160

Lhotzky, Martin: Der Mensch ist des Menschen Fleischwolf. Michael Thalheimer inszeniert "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" von Brecht am Burgtheater Wien  
In: Neue Zürcher Zeitung, Ausgabe vom 1. November 2010

BBA C 7145

Marquardt, Hans-Werner: Brechts gefürchtete Tochter. [Gespräch mit Barbara Brecht-Schall]

In: B.Z. am Sonntag, Ausgabe vom 26. September 2010

BBA C 7131

McCloughan, Meade: Review. [Zu] Wizisla, Erdmut: Walter Benjamin und Bertolt Brecht - the story of a friendship / Erdmut Wizisla. Transl. by Christine Shuttleworth. - 1. publ. - London: Libris, 2009. - XXVII, 242 S.: Kt. ISBN 978-1-870352-17-8

In: Marx & Philosophy Review of Books

<http://www.marxandphilosophy.org.uk/reviewofbooks/reviews/2010/175>

BBA A 4397

Neues vom alten Brecht: Manfred Wekwerth im Gespräch / Joachim Lang. Hrsg. von Valentin F. Lang und Karoline Sprenger. - 1. Aufl. - Berlin: Aurora-Verl., 2010. - 189 S.: Ill., 23 cm ISBN 978-3-359-02515-3

BBA A 3530 (2010/3)

Olink, Hans: Gerda Goedhart, fotografe van Bertolt Brecht / Hans Olink

In: De Parelduiker. - Amsterdam. - 1384-6280. - 15(2010)3, - S.2 - 24: Ill.

BBA C 7133

Onderdelinden, Sjaak: [Rezension] „Verwisch die Spuren!“: Bertolt Brecht's work and legacy; a reassessment / ed. by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex. - Amsterdam [u.a.]: Ed. Rodopi; [Wechselnde Verlagsorte und Verleger], 2008. - 359 S.: Ill. - (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 66)

In: Arbitrium. - 28(2010)1, - S. 105 - 109

BBA C 7151

Ott, Günter: "Nein, es ist sinnlos zu leben". Vortrag Professor Stephan Parker über den kranken Brecht

In: Augsburgener Allgemeine, Ausgabe vom 29. Oktober 2010

BBA C 7126

Pajević, Marko: Review. Savage, Robert Ian: Hölderlin after the catastrophe: Heidegger, Adorno, Brecht / Robert Savage. - Rochester, NY: Camden House, 2008. - XVI, 234 S. - (Studies in German literature, linguistics and culture)

In: The Modern Language Review. - 105(2010)3, - S. 918 - 919

BBA C 7127

Pollack, Howard: Review. Calico, Joy Haslam: Brecht at the opera / Joy H. Calico. - 1. publ. - Berkeley, Calif. [u.a.]: Univ. of California Press, 2008. - XVI, 282 S.: Notenbeisp. - (California studies in 20th-century music; 9)

In: The Opera Quarterly. - 25(2009)3-4(Summer-Autumn), - S. 307 - 311

BBA B 1068

Poos, Heinrich: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration: (Bertolt Brecht); für 3 Männerstimmen, 3 Knabenstimmen und Klavier / Heinrich Poos. - Partitur. - Mainz [u.a.]: Schott Music, c 2009. - 24 S.

BBA B 1069

Poos, Heinrich: Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration: (Bertolt Brecht); für gemischten Chor und Klavier / Heinrich Poos. - Partitur. - Mainz [u.a.]: Schott Music, c 2009. - 24 S.

BBA C 7153

Prokop, Siegfried: Und nicht über, und nicht unter andern Völkern. Wie die beiden deutschen Staaten zu ihren Hymnen kamen und warum Brechts Kinderhymne so beliebt ist

In: Neues Deutschland, Ausgabe vom 9. Oktober 2010

BBA B 441 (2010/8-9)

Quickert, Anja: Neonkommunismus: In der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz versuchten Antonio Negri, Slavoj Žižek und Alain Badiou die "Idee des Kommunismus" zu retten / Anja Quickert

In: Theater heute. - Berlin. - 0040-5507. - 51(2010)8/9, - S. 83 - 84: Ill.

BBA C 7119

Rienäcker, Gerd: Oper – für drei Groschen?: Genese und frühe Wirkungsgeschichte

Die Oper im Wandel der Gesellschaft: Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa / Sven Oliver Müller ... (Hg.) - [München]: Oldenbourg / Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2010. - (Die Gesellschaft der Oper; Bd. 5) - S. 95 - 114

BBA C 7138

Schilders, Ed: De Amerikaanse paperbacks in de bibliotheek van Bertolt Brecht

In: CuBra: Cultureel Brabant [Zu] Die Bibliothek Bertolt Brechts: ein kommentiertes Verzeichnis / Erdmut Wizisla ... Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007

<http://www.cubra.nl/avati/jamesavati/bertoltbrecht.htm>

BBA B 1071

Schläbitz, Norbert: Bertolt Brecht, der gute Mensch von Sezuan / von Norbert Schläbitz. Hrsg. von Johannes Diekhans. - 1. Dr. - Braunschweig; Paderborn; Darmstadt: Bildungshaus Schulbuchverl., 2010. - 176 S.: Ill., graph. Darst. - (Einfach Deutsch: Unterrichtsmodell)

Das vorliegende Modell bezieht sich auf folgende Textausg.: Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan. Ed. Suhrkamp. ISBN 978-3-518-10073-8 ISBN 978-3-14-022338-6

BBA C 7158

Schmidt, Christopher: Die heilige Johanna der Schmachthöfe. Messe Mensch: Michael Thalheimer versprechopert Brechts Lehrstück am Wiener Burgtheater

In: Süddeutsche Zeitung, Ausgabe vom 3. November 2010

BBA C 7152

Schneider, Wolfgang: Frankfurter Anthologie. Kleine Ethik für schwüle Sommertage. [Zu Bertolt Brecht: Vom Schwimmen in Seen und Flüssen.]

In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ausgabe vom 7. August 2010

BBA C 7118

Schott, Hans-Joachim: Inszenierte Autorschaft: zur Problematik von authentischer Kunst im Kontext multimedialer Inszenierungen in Albert Ostermaiers "The Making Of. B-Movie"

In: Transitträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; Interviews mit Raoul Schrott, Albert Ostermaier, Hanns-Josef Ortheil, Andrea Maria Schenkel, Kerstin Specht, Nora-Eugenie Gomringer, Olaf neopan Schwanke und Franzobel / Andrea Bartl, Hrsg. Unter Mitarb. von Hanna Viktoria Becker - Augsburg: Wißner, 2009. - S. 235 - 257

BBA C 7154

Schütt, Hans-Dieter: Du sei Niemand! Castorf: "Lehrstück"

In: Neues Deutschland, Ausgabe vom 7. Oktober 2010



BBA C 7144

Schuster, Jacques: Der Zerberus von der Chausseestraße. Barbara Schall ist die Tochter von Bertolt Brecht und genießt als Nachlassverwalterin nicht den besten Ruf. Ist das ungerecht? Wahrscheinlich schon  
In: Die Welt, Ausgabe vom 16. Oktober 2010

BBA C 7155

Seidler, Ulrich: Auf dem Traktor oder unter dem Traktor. Fortgesetzter Volksbühnen-Durchbruch: Frank Castorf komplettiert seine Brecht'sche Lehrstück-Sammlung  
In: Berliner Zeitung, Ausgabe vom 7. Oktober 2010

BBA C 7128

Silcox, Heidi M.: What's wrong with alienation?  
In: Philosophy and Literature. - 34(2010)1(April), - S. 131 - 144

BBA C 7157

Skasa, Michael: Kasperlspiel der Bluthunde. Michael Thalheimer macht aus Brechts "Heiliger Johanna der Schlachthöfe" im Wiener Burgtheater einen Mordsspaß  
In: Die Zeit, Ausgabe vom 4. November 2010

BBA C 7159

Stadelmaier, Gerhard: Die Wirtschaft der Wahnsinnigen. Schwarze Messe in Marx-Moll: Michael Thalheimer inszeniert Brechts "Johanna" im Burgtheater  
In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ausgabe vom 1. November 2010

BBA C 7124

Stegmann, Vera: Book review. „Verwisch die Spuren!“: Bertolt Brecht's work and legacy; a reassessment / ed. by Robert Gillett and Godela Weiss-Sussex. - Amsterdam [u.a.]: Ed. Rodopi, 2008.  
In: The German Quarterly. - 83(2010)1(Winter), - S. 114 - 116

BBA C 7120

Steinweg, Reiner: Von Baalinesien nach Israel und zurück. Eine Selbstbefragung  
In: Durchquerungen: für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag / Iris Hermann; Anne Maximiliane Jäger-Gogoll (Hg.) - Heidelberg: Winter, 2008. - S. 269 - 274

BBA B 1070

Sylla, Fanta: Le processus de la prise de conscience des person-nages féminins de Bertolt Brecht (La Mere) et d'Ousmane Sembene (Le bouts de bois de dieu): une approche genre? / Fanta Sylla. - XIV, 288 S.  
Dakar, Univ., Diss., 2008

BBA C 7118

Teifel, Lena: Helmut Kraussers Coverversionen als Interpretation von Gedichten Bertolt Brechts und Heinrich Heines  
In: Transitträume: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; Interviews mit Raoul Schrott, Albert Ostermaier, Hanns-Josef Ortheil, Andrea Maria Schenkel, Kerstin Specht, Nora-Eugenie Gomringer, Olaf neopan Schwanke und Franzobel / Andrea Bartl, Hrsg. Unter Mitarb. von Hanna Viktoria Becker - Augsburg: Wißner, 2009. - S. 213 - 234

BBA A 4390

Theisohn, Philipp: Die Firma / Philipp Theisohn  
In: Theisohn, Philipp: Plagiat: eine unoriginelle Literaturgeschichte / Philipp Theisohn. - Stuttgart: Kröner, 2009. - S. 446 - 459

BBA B 1066

Unsel, Siegfried:  
Chronik / Siegfried Unsel. Hrsg. von Raimund Fellinger. - Berlin: Suhrkamp Literaturangaben  
Bd. 1. 1970: mit den Chroniken Buchmesse 1967, Buchmesse 1968 und der Chronik eines Konflikts 1968 / hrsg. von Ulrike Anders ... - 1. Aufl. - 2010. - 422 S.: Ill.  
ISBN 978-3-518-42161-1

BBA C 7120

Vaßen, Florian: Ästhetische Erfahrung. Wie alles anfang - der Weg vom Theater (spielen) über den Film zu den Medien  
In: Durchquerungen: für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag / Iris Hermann; Anne Maximiliane Jäger-Gogoll (Hg.) - Heidelberg: Winter, 2008. - S. 275 - 281

BBA A 4407

Yamamoto Yūzō - Bertolt Brecht: Chink Okichi - Die Judith von Shimoda / Text, Materialien und Kommentar hrsg. von Reinhart Meyer und Sven Schmalfuß. - Regensburg: Selbstverl. des Studententheaters, 2009. - 186 S.: Ill.  
ISBN 978-3-88246-324-8

Darin:

Yūzō, Yamamoto: The story of Chink Okichi: [Nyonin Aishi, Tōjin Okichi Monogatari (The sad tale of a woman, the story of Chink Okichi) (1929)], S. 1 - 112

From: Three plays by Yamamoto Yūzō, translated from the Japanese by Glenn W. Shaw. N.p.: Hokuseido Press, 1935, 1957. 83-247

Eichele, Herbert: Dichtung und Wahrheit: über Saito Kichi, genannt Tōjin O-Kichi (Ausländer-Kichi), S. 113 - 122: Ill.

Olsson, Hagar: Moderne japanische Dramatik: three plays by Yamamoto Yuzo (Hokuseido Press, Tokio 1935)(Svenska Pressen 3.8.1935. Deutsche Übersetzung Hans Peter Neureuter), S. 123 - 127

Takahashi, Marumoto: From „The story of Chink Okichi“ to „Die Judith von Shimoda“, S. 129 - 174

Neureuter, Hans Peter: Die Retterin Judith als Opfer: zur Einführung in Brechts Bearbeitung der „Judith von Shimoda“, S. 175 - 179

Schmalfuß, Sven: Übersetzungen, S. 181 - 186

## NETZFUND: PFULLINGEN STOLZ AUF BB

### Bertolt Brecht – made in Pfullingen

Am 15. Mai 1897 haben auf dem Pfullinger Standesamt Berthold Friedrich Brecht und Wilhelmine Friederike Sophie Brezing die Ehe geschlossen. Die kirchliche Trauung folgte am selben Tag durch Stadtpfarrer Maier in der Martinskirche. Dies an sich nicht außergewöhnliche Ereignis wurde dann ausgiebig im Bahnhofsgebäude, wo der Vater der Braut als Vorsteher beschäftigt war, gefeiert, und das junge Brautpaar hat wohl auch dort die Hochzeitsnacht verbracht.

Genau 9 Monate später, am 10. Februar 1898 brachte dann Sophie ihren Sohn Eugen Berthold Brecht in Augsburg zur Welt, der sich dann später Bertolt oder kurz Bert Brecht nannte und ein bedeutender Dichter des 20. Jahrhunderts wurde. Dieses Ereignis war für die Pfullinger Anlass, in den Jahren 1997/1998 unter dem Motto „Bertolt Brecht – made in Pfullingen“ an diesen großen Beinahe-Sohn der Stadt zu erinnern.

Quelle: <http://www.pfullingen.de/ceasy/modules/cms/main.php5?cPageId=178> Hier soll der Schriftsteller Bert Brecht gezeugt worden sein ...

Foto: Raimund Vollmer, <http://rv-bildertanz.blogspot.com/2010/10/pfullingen-was-einst-ein-richtiger.html>





Alt werden lohnt sich.  
Mit der Sparkassen-Altersvorsorge.

 Stadtparkasse  
Augsburg

Sie können zwar nicht ewig jung bleiben - aber sich aufs Alter freuen. Mit einer Sparkassen-Altersvorsorge entwickeln wir gemeinsam mit Ihnen ein auf Ihre individuellen Bedürfnisse zugeschnittenes Vorsorgekonzept und zeigen Ihnen, wie Sie alle privaten und staatlichen Fördermöglichkeiten optimal für sich nutzen. Vereinbaren Sie jetzt ein Beratungsgespräch in Ihrer Geschäftsstelle oder informieren Sie sich unter [www.sska.de](http://www.sska.de). **Wir begeistern durch Leistung - Stadtparkasse Augsburg.**



# Ändere die Welt, sie braucht es.

Bertolt Brecht

SPD-Stadtratsfraktion Augsburg

Rathaus 86150 Augsburg

Tel. (0821) 324-2150 Fax (0821) 39444

info@spd-fraktion-augsburg.de [www.spd-fraktion-augsburg.de](http://www.spd-fraktion-augsburg.de)

