

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

24. JAHRGANG

HEFT 4/2017



138

I E M IV.

Lf.Nr.	Name u. Vorname	Geburts- datum	Gestorben am
1.	Germer Anna	23. 4. 1882.	18. 1. 1942.
2.	Rosenzweig Arthur Israel	26. 11. 1887.	19. 1. "
3.	Gutmann Alador Israel	27. 12. 1864.	19. 1. "
4.	Weigl Siegfried	26. 1. 1868.	20. 1. "
5.	Freilicht Bernhard Israel	5. 11. 1871.	21. 1. "

Namentliche Aufstellung

der verstorbenen Zugewiesenen

aus dem Altreich u.a.

/ Herkunft u. Transporte /

gemeldet vom 1. bis einschl. 18. Januar 1942.



DI BALDAUF 5.3.1911 + 2.5.1942
FRANK BANHOLZER 30.7.1919
WILLI BANSCH 26.3.1921

NEUES ÜBER SIEGFRIED WEIGL UND FRANK BANHOLZER (FOTOS)
U. FISCHER ÜBER DEN DREIGROSCHENFILMPROZESS-ANWALT
KLAUS-DIETER KRABIEL ÜBER SURABAYA-JOHNNY
FRANK WAGNER ÜBER DIE EULE DER MINERVA

Wagner

brechtige Bildbände

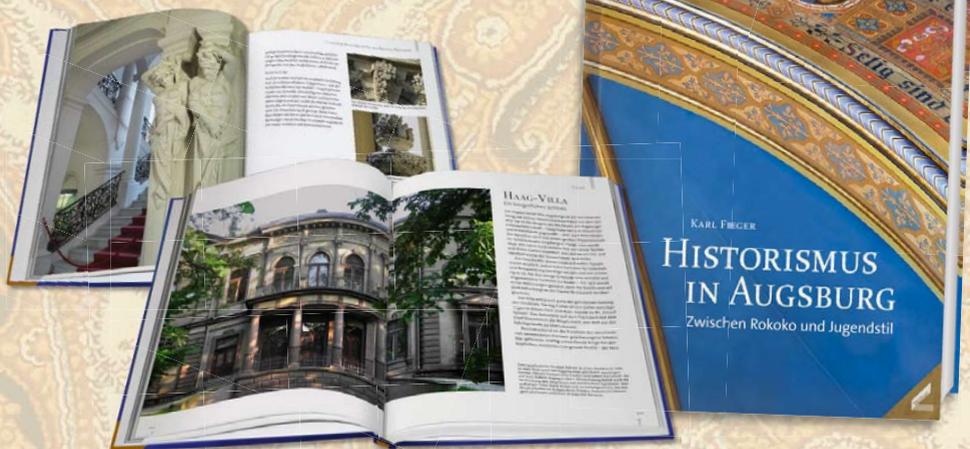
aus dem Wißner-Verlag



208 Seiten | über 400 farbige Abbildungen
ISBN 978-3-89639-969-4 | 19,80 €



216 Seiten | über 400 farbige Abbildungen
ISBN 978-3-95786-025-5 | 24,80 €



Mehr tolle Bildbände, spannende Erzählungen und weitere schöne Seiten von Augsburg finden Sie beim Wißner-Verlag unter www.wissner.com
Bücher erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag.

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

MUSIK

Neues vom „Surabaya-Johnny“ – Brechts erste Textfassung aus dem Jahr 1926.	3
<i>Klaus-Dieter Krabiel</i>	
Mary, Pity Women!	4
<i>Rudyard Kipling</i>	

FILM

„Frag Casper“: Brechts Dreigroschenfilmprozeß-Anwalt	9
<i>Ulrich Fischer</i>	

THEATER

Brecht/Weills „Mahagonny“ in Mannheim und Salzburg: Zwischen Revue-Langeweile und amüsanter Aktualität	22
<i>Ernst Scherzer</i>	
Brechts „Leben des Galilei“ am Linzer Landestheater	23
<i>Ernst Scherzer</i>	

REZENSIONEN

Über die Brecht-Stadt Leipzig	24
Aufführungs-Rezensionen bis 1932 dokumentiert	
Brecht im Bücherherbst: Auswahl angekündigter Neuerscheinungen	25
Brecht als Zeitgenosse (natur- wissenschaftlicher Geschichte	26
<i>Gerd Koch</i>	
Zwei Fundsachen zu Brecht und Pädagogik . 28	
<i>Gerd Koch</i>	

Pädagogik, Politik, Poesie.	29
Textmaterial zu einer Tagung: „Brecht gebrauchen“ <i>Dieter Henning</i>	

KUNST

Lange verschollenes Porträt von Helene Weigel wird versteigert	33
---	----

DER AUGSBURGER

Neue Ausstellungsstücke im Augsburger Brechtthaus	34
Dokumente zu Frank Banholzer und Siegfried Weigl <i>Michael Friedrichs</i>	
Am Grab des Obergefreiten Frank Banholzer <i>Fritz Kirchmeier</i>	38

THEATER

Brecht auf der Bühne	40
Bertolt Brecht-Inszenierungen in der Spielzeit 2017/18 in D, A und CH <i>Zusammenstellung: Nicola Ahr, Suhrkamp Verlag</i>	

HEGEL

Minima Hegeliana Zu Brechts Denkbildern (8) Die Eule der Minerva	42
<i>Frank Wagner</i>	

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht- Archivs	44
<i>Zusammenstellung: Helgrid Streidt</i>	

Schon vor vielen Jahren hat Gerhard Gross, der in Augsburg lebende Halbbruder von Brechts erstem Sohn Frank Banholzer, damit begonnen, etwas mehr Licht in das schwierige und kurze Leben von Frank zu bringen. Nun hat er auch die erstaunliche Verknüpfung von dessen Leben mit dem von Helene Weigels Vater Siegfried Weigl herausgefunden: Der hat Frank großzügig unterstützt und wurde wenige Jahre später Opfer des Holocaust. Eine neu gestaltete Vitrine im Augsburger Brechthaus zeigt einige Dokumente. – Zeitgleich hat der Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge die sterblichen Überreste von Frank und vielen anderen deutschen Soldaten umbetten und auf Stelen ihre Namen festhalten können, Fritz Kirchmeier hat uns den gekürzten Nachdruck seines Beitrags gestattet. – Und in Berlin kommt ein großartiges Porträt von Helene Weigel zur Versteigerung, vor 1928 gemalt von Rudolf Schlichter. Erstaunliches Zusammentreffen.

Klaus-Dieter Krabiel, der vor einem Jahr für das Dreigroschenheft Textvarianten in Brechts „Rat an die Schauspielerinnen C. N.“ nachgespürt hat, ist diesmal bei einem der berühmtesten Songs fündig geworden, dem „Surabaya Johnny“. – Ulrich Fischer hat viel Wissenswertes über den Anwalt herausgefunden, der Brecht im Dreigroschenfilmprozess vertrat: Paul Casper. – Unser Österreich-Korrespondent Ernst Scherzer trägt Kurzbesprechungen mehrerer Brecht-Inszenierungen bei. – Und es gibt wieder zahlreiche Buchrezensionen und Hinweise auf Neuerscheinungen dieses Bücherherbstes. Lesen Sie wohl!!

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat: Dirk Heißeferer, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autoren in dieser Ausgabe: Nicola Ahr, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Dieter Henning, Fritz Kirchmeier, Gerd Koch, Klaus-Dieter Krabiel, Ernst Scherzer, Frank Wagner

Titelbilder: Fotos aus der neu gestalteten Vitrine im Brechthaus, sowie von der Stele in Sebesh (Quellenangaben in den nachfolgenden Artikeln)

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028

 **Stadt Augsburg** Gefördert durch die Stadt Augsburg



bert brecht kreis · augsburg e.V.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

NEUES VOM „SURABAYA-JHONNY“ – BRECHTS ERSTE TEXTFASSUNG AUS DEM JAHR 1926

Klaus-Dieter Krabiel

Brechts Lied vom „Surabaya-Johnny“ gehört zu den Songs aus den 1920er Jahren, die sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen. Weltweite Bekanntheit erlangte es in Kurt Weills Vertonung für Elisabeth Hauptmanns Stück *Happy End*, das am 2. September 1929 zur Aufführung gelangte. Den Text aber hatte Brecht drei Jahre zuvor für ein anderes Stück verfasst: für Lion Feuchtwangers Schauspiel *Kalkutta, 4. Mai*, eine 1925/1926 entstandene Neufassung des Historiendramas *Warren Hastings. Gouverneur von Indien* (1916), die Brecht angeregt und an der er maßgeblichen Anteil hatte. Das Lied geht zurück auf eine Übersetzung der Ballade „Mary, Pity Women“ von Rudyard Kipling, „die Klage eines verlassenem Mädchens, das den untreuen Mann immer noch liebt“.¹ Am Beginn des zweiten Akts von *Kalkutta, 4. Mai* übt Lady Marjorie Hike „mit großer Sorgfalt zu einer Art Banjo den ‚Song vom Surabaya-Jhonny‘ [sic] ein“, lautet eine Regieanweisung.² „Der ‚Surabaya-Jhonny‘ ist verdammt schwer“, gesteht die Lady. „Ich habe ihn auf Ceylon gehört in den Kaf-

fee-Plantagen“ (ebd., S. 158). Wenig später heißt es, Marjorie „singt und steppt den Surabaya-Jhonny“ (ebd., S. 164). Sie hat daran offenbar ein ganz besonderes Interesse.³ Der Text des Liedes wird im Stück allerdings nicht mitgeteilt.

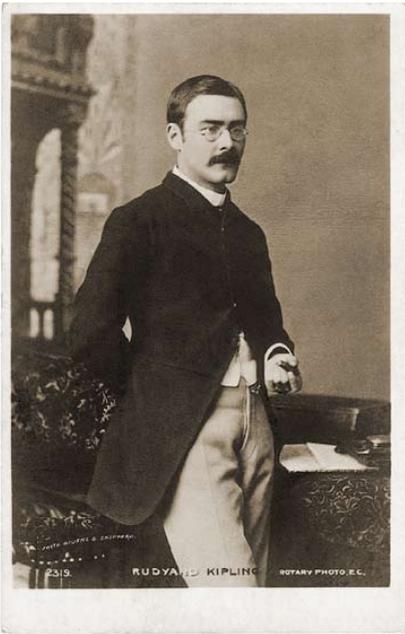
Im Hinblick auf geplante Aufführungen⁴ scheint sich Brecht bald um eine Vertonung bemüht zu haben. Erst seit Anfang der 1980er Jahre ist bekannt, dass es bereits im Mai 1927 eine Vertonung des „Surabaya-Johnny“ gab, gut zwei Jahre vor der von Kurt Weill. Sie stammte von Franz Servatius Bruinier (geboren 1905), Brechts erstem professionellen musikalischen Mitarbeiter, von dem die Brecht-Forschung bis dato nichts wusste. Die Entdeckung Bruiniers war dem Musikwissenschaftler Fritz Henzenberg zu danken, der mehrere Beiträge

1 James K. Lyon: Bertolt Brecht und Rudyard Kipling. Frankfurt a.M. 1976, S. 70. Lyon hat die Quelle aufgefunden (einem Hinweis von Elisabeth Hauptmann nachgehend, von der die Übersetzung stammte); er hat auch Brechts spätere Bearbeitungen des Liedes für die *Mutter Courage* sowie weitere Verwendungen des Motivs in seiner Lyrik dargestellt. Die Namen Surabaya, Burma, Johnny und Pandschab (Punjab) hat Brecht ebenfalls in Kipling-Übertragungen gefunden (ebd., S. 55).

2 Lion Feuchtwanger: *3 angelsächsische Stücke*. Propyläen-Verlag Berlin 1927, S. 157. Der Name, in der Erstausgabe regelmäßig „Surabaya-Jhonny“ geschrieben, wird im zweiten Abdruck des Stücks korrigiert: Lion Feuchtwanger: *Stücke in Prosa* (= Gesammelte Werke. 11). Amsterdam: Querido Verlag 1936, S. 45ff.

3 Was in dem Rollengedicht (eine von Kipling häufig verwendete Form) zum Ausdruck kommt, spiegelt nicht etwa das Schicksal der Lady, ihre persönliche Situation ist der des verlassenem Mädchens vollkommen entgegengesetzt: Nicht sie wurde verlassen, vielmehr war sie es, die ihren Ehemann, Viscount von Hike (sie nennt ihn Conny), verlassen hat und sich nun um Sir Warren Hastings, den Generalgouverneur von Indien, bemüht. Sie bringt ihre Bemühung um den Song und um die Ehe mit Hastings sogar in einen unmittelbaren Zusammenhang: Es sei momentan ihr wichtigstes Anliegen, lässt sie wissen, „meinen Song in Ordnung zu bringen und aus Connys Frau Warren Hastings Frau zu werden“ (a.a.O., S. 159).

4 Seine Uraufführung erlebte das Stück am 12. November 1927 in Königsberg und Krefeld; die Berliner Erstaufführung fand am 12. Juni 1928 im Staatlichen Schauspielhaus statt (Regie: Erich Engel, Bühnenbild: Caspar Neher, Musik: Hanns Eisler); vgl. Carl Wege: Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger: „Kalkutta, 4. Mai“. Ein Stück Neue Sachlichkeit. München 1988, S. 7. Ob das Lied bei den Aufführungen tatsächlich verwendet wurde, ist nicht abschließend geklärt.



Rudyard Kipling (1865-1936; Foto 1892, Wikipedia) wurde in Bombay geboren, aber nach England in die Schule geschickt. Anschließend arbeitete er mehrere Jahre in Indien als Journalist und Schriftsteller. Sein Gedicht „Mary, Pity Women!“ erschien 1896 in dem Band *Barrack-Room Ballads*. Zum Vergleich mit Brecht hier die erste Strophe von Kiplings Gedicht:

Mary, Pity Women!

Rudyard Kipling

You call yourself a man,
For all you used to swear,
An' leave me, as you can,
My certain shame to bear;
I 'ear! You do not care –
You done the worst you know.
I 'ate you, grinnin' there. . . .
Ah, Gawd, I love you so!
[...]

über den Pianisten und Komponisten veröffentlichte.⁵ Es folgten rasch weitere musikwissenschaftliche Publikationen zum Thema. 1985 erschien ein Aufsatz von Joachim Lucchesi über Bruinier und seine Brecht-Vertonungen⁶, im selben Jahr ein Kapitel in dem Standardwerk zum Thema Brecht und die Musik von Albrecht Dümling⁷. Das Handbuch *Musik bei Brecht* lieferte 1988 in knapper Form die Fakten zu beiden Vertonungen des Songs.⁸ 1990 fasste Hennenberg im *Brecht-Jahrbuch* in einem umfanglichen Resümee zusammen, was über Brechts ersten Komponisten in Erfahrung zu bringen war.⁹

Brecht hatte Bruinier 1925 im Berliner Funkhaus kennengelernt. Seit November des Jahres gab es eine sporadische Zusammenarbeit.¹⁰ Bekannt sind zehn Kompositionen, „die nach Textvorlagen Brechts entstanden.“¹¹ Brecht gab vielfach Melodien, Rhythmen und gestische Elemente vor,

- 5 Fritz Hennenberg: Brecht schreibt Lieder. Zu den kompositorischen Arbeiten und Liedereditionen der frühen Jahre. Die Zusammenarbeit mit Franz S. Bruinier, in: Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR 1981/6, S. 5-8. – Ders.: Der erste Brecht-Komponist, in: Die Weltbühne 78. Jg. (XXXVIII) (Berlin 1983), Heft 27 (5. Juli), S. 841 f. – *Brecht-Liederbuch*. Hrsg. und kommentiert von Fritz Hennenberg. Frankfurt a.M. 1985; dort S. 374 f.: „Brecht und Bruinier“.
- 6 Joachim Lucchesi: „Illustrator der Moderne“. Franz S. Bruinier – der erste Brecht-Komponist, in: Musik und Gesellschaft 35 (1985), Heft 5, S. 276-278.
- 7 Albrecht Dümling: Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik. München 1985, S. 127-134: „Berlin, Brecht, Bruinier“; zum Lied vom „Surabaya-Johnny“ S. 133 f., auch S. 201 f. und 206 f.
- 8 Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull: Musik bei Brecht. Frankfurt a.M. 1988, S. 340 f.
- 9 Nachrichten über den ersten Brecht-Komponisten, in: Brecht-Jahrbuch 15/The Brecht Yearbook 15: Essays on Brecht (1990), S. 1-43.
- 10 Vgl. die acht Autographe Bruiniers zu Texten von Brecht in: Bertolt-Brecht-Archiv. *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, bearbeitet von Herta Ramthun, Bd. 4 (Berlin, Weimar 1973), S. 165.
- 11 Hennenberg: Nachrichten über den ersten Brecht-Komponisten, S. 11; dort S. 11 f. die Titel mit den Angaben zur Überlieferung.

Bruinier übertrug die in einer persönlichen Kürzelschrift notierten Vorstellungen des Dichters in reguläre Notenschrift. Das Lied vom „Surabaya-Johnny“ war der letzte der Songs, die auf diese Weise entstanden – Anfang Mai 1927, wie sich aus Bruiniers Datierung seines Autographs ergibt, das sich in der Sammlung Kate Kühl (Akademie der Künste, Berlin) fand. Bruinier, der zur Spielzeit 1927/1928 als Dirigent des Operntheatres nach Den Haag ging, kehrte schwer erkrankt aus Holland nach Berlin zurück und starb, erst 23jährig, im Juli 1928 an Tuberkulose.

Von seiner Vertonung, ein Wechsel von Gesang und Sprechgesang, ist nur der Instrumentalsatz (Alt-Saxophon, Trompete, Banjo und Violine) überliefert, nicht der Klavierauszug mit Gesangsstimme¹², also auch nicht der Text. Da der Text des Liedes, den Brecht selbst nie veröffentlicht hat, in Feuchtwangers Stück *Kalkutta, 4. Mai* ebenfalls fehlt, ging man bisher offenbar davon aus, dass der Vertonung Bruiniers der uns heute vertraute, von Kurt Weill komponierte Wortlaut zugrunde lag. Das ist jedoch nicht der Fall. Brechts Lied aus dem Jahr 1926 wich noch in bemerkenswerten Details von der späteren Textfassung ab, wie sich jetzt belegen lässt.

Im Dezember 1927 gab Brecht dem Kritiker Hans Tasiemka in Berlin ein Interview.¹³ Er sprach über seine Jugendwerke, über das von ihm geforderte Theater, über Möglichkeiten der Kombination von Film und Bühne, über seine Zukunftspläne und seine Lieblingsbücher. Am Schluss spielte Brecht dem Interviewer „die Ballade ‚Jonny von Surrabaya‘“ [sic] auf dem Grammophon vor, „Carola Neher singt sie“. Dass es eine

auf Schallplatte aufgenommene Interpretation der Vertonung Bruiniers durch Carola Neher aus dem Jahr 1927 gab¹⁴, ist, soweit ich sehe, bisher nicht bemerkt worden. Es war eine der ganz frühen Schallplattenaufnahmen von Liedern Brechts, und Carola Neher war die Erstinterpretin des „Surabaya-Johnny“, nicht – wie zu lesen ist – die Berliner Kabarettistin Lore Braun, die das Lied am 17. März 1928 vortrug.¹⁵

Die Aufnahme ist nicht zuletzt deshalb von besonderer Bedeutung, weil nur auf dieser Platte die frühe, für *Kalkutta, 4. Mai* geschriebene Textfassung des Songs vom „Surabaya-Johnny“ überliefert ist. Sie hat dort folgenden Wortlaut¹⁶:

[1]
 Ich war jung, Gott, erst sechzehn Jahre
 Du kamest von Burma herauf
 Und sagtest, ich solle mit dir gehen
 Du kämest für alles auf.
 Ich fragte nach deiner Stellung
 Du sagtest, so wahr ich hier steh
 Du habest zu tun mit der Eisenbahn
 Und nichts zu tun mit der See.
 Du sagtest viel, Johnny
 Kein Wort war wahr, Johnny
 Du hast mich betrogen, Johnny, nach einer
 Stunde
 Ich hasse dich so, Johnny
 Wie du dasitzt und grinst, Johnny
 Nimm die Pfeife aus dem Maul, du Hund.

14 Erschienen bei Electrola (Ensemble Franz Bruinier, Interpretin: Carola Neher). Die Aufnahme ist in digital restaurierter Form auf zwei CDs wieder zugänglich: 1) „Nur für Raucher – Songs für Unverbesserliche“, 12000 Edition Berliner Musenkinder (Bestellnummer: 05673); und 2) „100 Jahre Kabarett – 1901-1933. Da machte was mit“, vol. 1, 05197 Bear Family Records (Bestellnummer: BCD16901). Freundliche Mitteilung des Deutschen Rundfunkarchivs, Frankfurt a.M.

15 Vgl. Hennenberg: Brecht-Liederbuch, S. 407; Lucchesi/Shull: Musik bei Brecht, S. 341.

16 Orthographie (Groß- und Kleinschreibung) und Zeichensetzung orientieren sich am Erstdruck des Liedes: Bertolt Brecht: *Gedichte*, Band II: 1913-1929. Frankfurt a.M. 1960, S. 244f.

12 Hennenberg: Brecht-Liederbuch, S. 375; Lucchesi/Shull: Musik bei Brecht, S. 340.

13 Erschienen am 26. Dezember 1927 u.d.T. „Meinungen und Pläne / Bert Brecht“ in der *Neuen Leipziger Zeitung*. Daraus die folgenden Zitate.

Surabaya-Johnny, warum bist du so roh?
 Johnny, Johnny, Johnny, mein Gott, ich liebe
 dich so.

Mein Gott, ich liebe dich so.

[2]

Zuerst war es immer Sonntag
 So lang, bis ich mitging mit dir
 Aber dann nach zwei Wochen
 War dir nichts mehr recht an mir.
 Hinauf und hinab durch den Pandschab
 Den Fluß entlang bis zur See:
 Ich sehe schon aus im Spiegel
 Wie eine Vierzigjährige.
 Du wolltest nicht Liebe, Johnny
 Du wolltest Geld, Johnny
 Ich aber sah, Johnny, nur auf deinen Mund.
 Du verlangtest alles, Johnny
 Ich gab dir mehr, Johnny
 Nimm die Pfeife aus dem Maul, du Hund.
 Surabaya-Johnny, warum bist du so roh?
 Johnny, Johnny, Johnny, mein Gott, ich liebe
 dich so.

Mein Gott, ich liebe dich so.

[3]

Eines Morgens in einem Sixpencebett
 Werd ich donnern hören die See
 Und du gehst, ohne etwas zu sagen
 Und dein Schiff liegt unten am Kai.
 Du hast kein Herz, Johnny
 Du bist ein Schuft, Johnny
 Du gehst jetzt weg, Johnny, sag mir den
 Grund.

Ich liebe dich doch, Johnny
 Wie am ersten Tag, Johnny
 Nimm die Pfeife aus dem Maul, du Hund.
 Surabaya-Johnny, warum bist du so roh?
 Johnny, Johnny, Johnny, mein Gott, ich liebte
 dich so.

Mein Gott, ich liebte dich so.

Das Lied vom „Surabaya-Johnny“ ist nicht nur von motivischem und musikalischem Interesse, es hat eine veritable Textgeschichte. Brecht hat seinen Song mehrfach überarbeitet, das erste Mal, als im Sommer 1929

Kurt Weills Vertonung für das Stück *Happy End* anstand.

Im Bertolt-Brecht-Archiv existieren zwei Blätter einer typierten Abschrift von unbekannter Hand (BBA 1554/30-31), die noch eng an die frühe Fassung anknüpft. Sie ist flüchtig getippt und fehlerhaft. Einige der Fehler lassen vermuten, dass es sich entweder um die Abschrift einer handschriftlichen Vorlage oder um eine Niederschrift nach Diktat handelt. Elisabeth Hauptmann hat das Blatt 1554/30 später – möglicherweise erst 1960 bei der Vorbereitung des Erstdrucks (vgl. Anm. 16) – mit Stift überschrieben: „v[on] Brecht Aus ‚Happy End‘ v[on] E. Hauptmann“ (was nicht völlig zutrifft, wie sich zeigen wird) und auf beiden Blättern ebenfalls mit Stift eine Reihe von Korrekturen vorgenommen. Die Strophen sind dreistufig angelegt: die Verse 9-14 und der dreizeilige (in Majuskeln getippte) Refrain sind jeweils eingerückt. Der Titelbegriff ist regelmäßig „Surabaja“ geschrieben. Der Refrain entspricht noch weitgehend dem der frühen Fassung; die beiden letzten Zeilen sind jedoch zur Vermeidung der Wiederholung verkürzt: „Johnny Johnny Johnny / Mein Gott ich liebe dich so!“

Gegenüber der Erstfassung liegen eine Reihe von Varianten¹⁷ vor. 1. Strophe: V. 1: sechzehn] neunzehn (EH korrigiert: 16); V. 11: nach einer Stund] die erste Stund (EH korrigiert: zur ersten Stund); V. 13: Wie du dasitzt] Wie du dastehst – In der 2. Strophe gibt es in V. 2 einen eindeutigen Fehler: bis ich mitging] bis ich durchging (er bleibt unkorrigiert). V. 3: dann nach zwei Wochen] schon nach zwei Tagen („Tagen“ von EH korrigiert: „Wochen“). In V. 6 heißt es in beiden Fassungen: bis zur See (EH korrigiert: bis an die See). Die letzte Zeile des Refrains beginnt: Mein Gott] Oh Gott

¹⁷ Die Variantendarstellung geht mit den editorischen Regeln eher lässig um; angestrebt wird eine möglichst leichte Lesbarkeit. – Der Name Elisabeth Hauptmanns erscheint in abgekürzter Form: EH.

Die 3. Strophe, in der Erstfassung nur aus 10 Versen (plus Refrain) bestehend, beginnt auf Blatt 1554/31 mit vier eingefügten Zeilen:

Nichts fürcht ich so sehr, als zu sehen
Das Schiff – denn dann gehst du von mir.
Nichts fürcht ich so, als zu hören
Die See – Und dorthin gehen wir.

Offenbar wollte Brecht die Zahl der Verse den beiden ersten Strophen angleichen, da Kurt Weill für die drei Strophen eine weitgehend identische Melodik und Rhythmik (mit geringer Varianz in der dritten Strophe) vorsah.¹⁸ Sein Klavierauszug (Gesang und Klavier), der noch 1929 im Druck erschien¹⁹, konnte sich deshalb auf *e i n e* der Strophen (die erste) beschränken. – Elisabeth Hauptmann hat die vier ergänzten Zeilen gestrichen und am rechten Rand neben einer Schweifklammer vermerkt: „die 4 Zeilen in der Weillschen Komposition, glaube ich, weggefallen“. Dies trifft zwar zu, in der Vertonung Weills sind die Zeilen jedoch durch vier andere Verse ersetzt (vgl. weiter unten).

V. 7 bzw. 11: Du gehst jetzt weg] Jetzt gehst du weg – V. 8 bzw. 12: Ich liebe dich doch] Ich liebe dich – Im Refrain ist das Perfekt der ersten Fassung („liebte“) den beiden ersten Strophen entsprechend ins Präsens überführt („liebe“).

Es existiert ein weiterer Überlieferungsträger des Songs. Er befindet sich auf zwei Seiten des typierten Bühnenmanuskripts von *Happy End* aus dem Jahr 1929 (S. 48 und 49, BBA 994/51-52). Gegenüber den Blättern BBA 1554/30-31 zeigt der Text

dort eine größere Anzahl von Eingriffen, in der 1. Strophe auch gravierende Fehler, bei denen es sich nur um Abschreibfehler handeln kann.

Der titelgebende Name wird nun regelmäßig „Surabaya“ geschrieben; das Personalpronomen der 2. Person Singular beginnt jeweils mit Majuskel. Varianten gegenüber den Blättern BBA 1554/30-31 (unter Berücksichtigung der Korrekturen von EH): 1. Strophe: V. 1: neunzehn/16] 16 – V. 7: habest] hättest – In den Versen 11 und 13f. finden sich (neben der Variante V. 13: da-stehst] steht) die erwähnten Fehler, die die rhythmische Struktur und das Reimschema der Strophe empfindlich stören. Da in V. 11 am Schluss „die erste Stund“ bzw. „zur ersten Stund“ fehlt, fehlt das auf „Du Hund“ (V. 14) reimende Wort. Ebenso fehlt V. 13 am Versende der Name „Johnny“ (Wie Du stehst und grinst), der die Verse 9-13 sonst regelmäßig abschließt; dagegen wird der Name in den V. 14 eingeschoben, wo er aus rhythmischen Gründen völlig fehl am Platze ist (Nimm die Pfeife aus dem Maul, Johnny, Du Hund!). Wie die drei Verse richtig lauten müssen, ist der Struktur der entsprechenden Zeilen in den Strophen 2 und 3 zu entnehmen, unmittelbar auch Kurt Weills Klavierauszug der 1. Strophe (vgl. Anm. 19). Sie waren bereits in der von Bruinier vertonten Erstfassung vorhanden und wurden von dort richtig in die typierte Abschrift BBA 1554/30 übernommen. Die Herausgeber des Songs in der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* waren schlecht beraten, bei der Textgestaltung der 1. Strophe ausgerechnet auf das Bühnenmanuskript von *Happy End* zurückzugreifen.²⁰

Im Bühnenmanuskript ist der Refrain jetzt vierzeilig. Er lautet in den Strophen 1 und 2:

18 Vgl. die Vertonung Weills (Klavierauszug und Gesang) in: Hennenberg: Brecht-Liederbuch, S. 106-110; zur Musik- und Textgestaltung dort S. 404f.

19 Kurt Weill: *Surabaya-Johnny*. Text von Bert Brecht. Gesang und Klavier. Universal-Edition (N.º 9862), Wien, Leipzig 1929. (Printed in Austria). 3 Seiten.

20 Bd. 13 (Berlin/Weimar, Frankfurt a.M. 1993), S. 345, Verse 13 und 15f.

Surabaya-Johnny, warum bist du so roh?
 Surabaya-Johnny, mein Gott, ich liebe Dich so.
 Surabaya-Johnny, warum bin ich nicht froh?
 Du hast kein Herz, Johnny, und ich liebe
 Dich so.

Strophe 3 hat in V. 2 die Variante: warum
 lieb ich Dich so

Strophe 2: V. 3: schon ... Tagen/Wochen]
 dann schon ... Wochen – V. 6: bis zur See/
 bis an die See] bis zur See (wie in der Erst-
 fassung) – Strophe 3: Am Anfang werden
 anstelle der von EH gestrichenen Zeilen
 vier neue Verse eingefügt:

Ich habe es nicht beachtet
 Warum Du den Namen hast,
 Aber an der ganzen langen Küste
 Warst Du ein bekannter Gast.

V. 11: Jetzt gehst du weg] Du gehst jetzt weg
 (wie in der Erstfassung) – V. 12: liebe dich]
 liebe Dich doch

In Weills Klavierauszug der 1. Strophe (vgl.
 Anm. 19) taucht in V. 2 erstmals die Lesung
 „Birma“ (statt „Burma“)²¹ auf. In V. 11 heißt
 es (wie in der Erstfassung): Johnny, nach ei-
 ner Stund, in V. 13 (wie im Typoskript BBA
 994/51): Wie du stehst

Die wenigen Textstellen belegen, dass Eli-
 sabeth Hauptmann, als sie den Erstdruck
 des Liedes für Band II der *Gedichte* Brechts
 vorbereitete (vgl. Anm. 16), mehrere Über-
 lieferungsträger konsultiert, an einigen
 Stellen wohl auch eigene Lesungen einge-
 führt hat. Im Erstdruck lauten die eben zi-
 tierten Varianten: V. 2: Birma (wie in Weills
 Klavierauszug), V. 11: in der ersten Stund
 (eine Lesung, für die eine Quelle nicht
 überliefert ist), V. 13: Wie du dastehst (wie

auf Blatt BBA 1554/30). V. 3 der 2. Strophe
 beginnt: Aber schon nach (ebenfalls nur auf
 Blatt BBA 1554/30 überliefert). Für die Le-
 sung „Ich hatte“ in V. 1 der 3. Strophe liegt
 eine Quelle nicht vor (auf Blatt 994/52 be-
 ginnt der Vers im Präsens: „Ich habe“). Die
 Liste könnte fortgeführt werden. Weitere
 Varianten finden sich in der Partitur Kurt
 Weills.²²

Weills Vertonung des „Surabaya-Johnny“
 wurde bei der Uraufführung von *Happy
 End* am 2. September 1929 im Theater am
 Schiffbauerdamm zum ersten Mal vorge-
 tragen. Wie im Fall der Vertonung Franz S.
 Bruiniers war es auch diesmal Carola Ne-
 her, die das Lied als erste sang – im 3. Akt
 in ihrer Rolle als Lilian Holiday.²³ Von Lotte
 Lenya dagegen stammt die Schallplatten-
 einspielung, die dem Song zu dem bis heute
 andauernden Erfolg verhalf.

Für Brecht war die Arbeit am „Surabaya-
 Johnny“ mit der Vertonung Weills been-
 det. Ein Interesse an der Veröffentlichung
 scheint er zu diesem Zeitpunkt nicht mehr
 gehabt zu haben. Für ihn standen zwische-
 nen andere Themen und andere Formen
 im Mittelpunkt. Sofern nicht noch ein
 Zeitungsdruck auftaucht (womit immer
 zu rechnen ist), gilt die Feststellung, dass
 Brecht das Lied selbst nie publiziert hat. ¶

21 Im deutschen Sprachraum war bis Ende der 1980er
 Jahre „Birma“, im englischen „Burma“ die gängige
 Bezeichnung. Seit 1989 ist der offizielle Name der
 früheren britischen Kolonie: Union Myanmar.

22 Vgl. Hennenberg: Brecht-Liederbuch (wie Anm.
 18).

23 Wenn überlieferte Berichte zutreffen, dann war Ca-
 rola Neher mit dem Lied vom „Surabaya-Johnny“ an
 dem Brecht-Abend beteiligt, der anlässlich des Be-
 suchs des Dichters in Moskau am 12. Mai 1935 im
 Klub ausländischer Arbeiter stattfand (vgl. den Bei-
 trag des Verfassers: „Bertolt Brecht und die Schau-
 spielerin Carola Neher“, der in Kürze erscheint).

„FRAG CASPER“: BRECHTS DREIGROSCHENFILMPROZESS-ANWALT

Ulrich Fischer

Zwar war für Bert Brecht sein spektakulärer Prozess um die Verfilmung der Dreigroschenoper, der mit einer Niederlage beim Landgericht Berlin I Mitte und einem nachfolgenden Vergleich endete¹, keine primär juristische Angelegenheit, sondern eine eminent kulturtheoretische, politische und soziologische. Davon zeugt sein breit angelegter und weithin beachteter Essay „Der Dreigroschenprozeß – Ein soziologisches Experiment“². Im Vorwort des Erstabdrucks formuliert er, dass seine Klage ein Versuch war, „aufgrund eines Vertrages Recht zu bekommen.“

In der Sache ging es um die Auslegung des am 21.5.1930, also fast zwei Jahre nach der Dreigroschenoper-Premiere, von der Filmproduktionsfirma Nero-Film-A.-G.³ (im

folgenden Nero) mit dem Brechtschen Bühnenverlag Felix Bloch Erben, Berlin, in Verbindung mit der den Weillschen Musikverleger Universal Edition, Wien, geschlossenen Vertrages über die Verfilmungsrechte an der Dreigroschenoper. Dessen § 9 beinhaltete folgendes Mitbestimmungsrecht der Autoren:

Die Produktion räumt den Autoren ein Mitbestimmungsrecht bei der kurbelfertigen Bearbeitung des Stoffes ein. Den Verlagen oder den Urhebern stehen gegen jede Form und Inhalt des durch die Produktion, bzw. ihren Rechtsnachfolger aufgrund der im Benehmen mit den Autoren angefertigten kurbelfertigen Bearbeitung hergestellten Films, des Propagandamaterials und dergleichen ein Einspruch nicht zu. Die Neukomposition von Musik und Bearbeitung der schon vorhandenen Musik darf nur durch den Komponisten Kurt Weill vorgenommen werden, der hierfür von der Produktion gesondert zu honorieren ist. Ebenso dürfen neue Gesangstexte zu der bereits bestehenden Musik sowie zu etwaigen Neukompositionen nur von dem Textdichter Bert Brecht verfasst werden, der auch zur Mitarbeit am kurbelfertigen Manuskript von der Produktion zu verpflichten ist. Die Produktion hat für diese Tätigkeit den Autor Bert Brecht gesondert zu honorieren. Entsprechende Abmachungen sind mit dem Komponisten Kurt Weill und dem Buchautor Bert Brecht zu treffen, welche in materieller Hinsicht die bei ersten Filmautoren üblichen Bedingungen und Honorarsätze enthalten müssen.⁴

Während die Verhandlungen mit Kurt

1 vgl. dazu zusammenfassende Darstellungen bei GBA 21, Seite 769 ff.; Panja Mücke, *Musikalischer Film – Musikalisches Theater/Medienwechsel und szenische Collage* bei Kurt Weill, Münster/New York/München/Berlin, 2011, Seite 98 ff. Burkhardt Lindner in *Brecht Handbuch*, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 4, Stuttgart/Weimar, 2003, Seite 134 ff.; Stephen Hinton, in *Stephen Hinton (Hrsg.), Kurt Weill-The Threepenny Opera*, Cambridge, 1990; Monika Dommann, [Elfenbeintürmer \(etü\)](#), [HistorikerInnen-Zeitschrift des Historischen Seminars der Universität Zürich 1 \(2015\)](#), S. 28-31; Bertolt Brecht/Slatan Dudow/Hanns Eisler/Ernst Ottwalt, *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*, Kommentar und Materialien, Zusammengestellt von Heinrich Geiselberger, DVD mit Begleitheft, darin Kommentar und Materialien, S. 6 ff.

2 GBA 21, Seite 448-514.

3 näheres zu dieser von Heinrich Nebenzahl und Richard Oswald bei Erika Wottrich (Hg.), *M wie Nebenzahl. Nero – Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood*, München, 2002. Der Name der Gesellschaft leitet sich ab aus: Nebenzahl Richard Oswald. Weitere Informationen zu Heinrich Nebenzahl und Richard Oswald bei Kay Weniger, *Es wird im Leben mehr genommen als gegeben*, Lexikon der

aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933-1945, Hamburg, 2011, Seite 359 f. bzw. 379 ff.

4 zitiert nach dem Urteil des Landgerichts Berlin I

Weill über eine vertragliche Vereinbarung im Sinne der geregelten Mitarbeit schon am 21. Juni 1930 zu Stande kamen, gestalteten sich die Verhandlungen zwischen der Nero und Brecht über dessen Mitarbeit am Drehbuch schwieriger. Zwar meldete Weill am 21. Juli 1930 an die Universal Edition, Brecht habe sich „endlich mit der Nero geeinigt“⁵, und fügte am 26. Juli hinzu, dass er gemeinsam mit Brecht am Ammersee „eifrig an dem Tonfilm Dreigroschenoper“ arbeite.⁶ Doch erst am 3. August 1930 kam es tatsächlich zu einer schriftlichen und rechtsverbindlichen Vereinbarung zwischen Brecht und der Nero, die beinhaltete, dass Brecht gemeinsam mit Caspar Neher und Slatan Dudow ein Exposé für das Drehbuch herstellen sollte. Das Drehbuch sollte dann – auf Wunsch Brechts – Leo Lania „im Benehmen mit Herrn Brecht“ schreiben „und zwar in Assistenz des Herrn Vajda“⁷.

Auf diese Vereinbarung nimmt Kurt Weill in einem Schreiben an die Universal Edition vom 6. August 1930 Bezug:

Wir (sic!) haben jetzt endlich mit Hilfe eines Rechtsanwalts durchgedrückt, das die uns vertraglich zugesicherte entscheidende Mitarbeit an dem Tonfilm 3-Gr.-O. in befriedigender Weise fixiert ist. Die Nero, rein industriell eingestellt u. dabei von einer seltenen Organisations-Unfähigkeit, wollte ganz offen-

sichtlich aus der 3-Gr.-O. einen harmlosen Operettenfilm machen. Dagegen mussten u. müssen wir uns mit allen Mitteln wehren. Die Arbeit am Drehbuch ist jetzt im Gange. Ich beschäftige mich unterdessen hier damit, die technischen und akustischen Voraussetzungen genau zu studieren und danach die Instrumentation zu ändern.

Der hier noch anonyme Rechtsanwalt steht im Mittelpunkt dieser Erkundungen. Sein Name ist Paul Casper und er sollte Brecht über die Gesamtheit der Auseinandersetzung begleiten.

Paul Casper⁸ wurde am 27.7.1903 in Berlin geboren, besuchte das Mommsen-Gymnasium der damals noch selbstständigen Stadt Charlottenburg, legte das Abitur im März 1921 ab und studierte Rechtswissenschaft in Heidelberg, Tübingen und Berlin, wo er 1924 am Kammergericht die Erste juristische Staatsprüfung bestand. Die Große Juristische Staatsprüfung, also das so genannte Assessorexamen, legte er 1928 mit dem außergewöhnlich herausragenden Prädikat „Gut“ ab. Noch im gleichen Jahr wurde er zur Rechtsanwaltschaft beim Kammergericht Berlin zugelassen, und er richtete seine Praxis Unter den Linden 17 gemeinsam mit dem Rechtsanwalt Helmut Ellerholz ein. Die Firma Nero hatte ihren Sitz nur ein paar Häuser weiter, Unter den Linden 21.

Am 17. September 1930 vermeldet Warner Bros./Tobis/National wieder auf Seite 1 des Film-Kurier per Anzeige: „Unter der Leitung von G.W. Pabst sind die Aufnahmen für „Die Dreigroschenoper“ Manuskript: Leo Lania und L. Vajda in vollem Gange“. Spätestens zu diesem Zeitpunkt wurde der Öffentlichkeit mittelbar deutlich, dass es hinter den Kulissen zu erheblichen Strei-

vom 4. November 1930 – 38 O 680.30/13 – UFITA 1931, Seite 73 ff.

- 5 Kurt Weill, Briefwechsel mit der Universal Edition, Hrsg. Nils Grosch, Stuttgart, 2002, Seite 260.
- 6 Kurt Weill, Briefwechsel mit der Universal Edition, Hrsg. Nils Grosch, Stuttgart, 2002, Seite 260.
- 7 Ladislav Vajda, eigentlich László Vajda, * 19. August 1877 in Eger, Ungarn; † 10. März 1933 in Berlin, war ein ungarischer Drehbuchautor, Theaterregisseur und Dramaturg und arbeitete ständig mit G.W. Pabst zusammen; sein gleichnamiger Sohn, * 18. August 1905 in Budapest; † 25. März 1965 in Barcelona, war später als Regisseur und Cutter erfolgreich, vgl. dazu Kay Weniger, Es wird im Leben mehr genommen als gegeben, Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933-1945, Hamburg, 2011, Seite 514 ff.

8 unvollständige weitere Angaben zu ihm bei Simone Ladwig-Winters/Rechtsanwaltskammer Berlin (Hrsg.), Anwalt ohne Recht, Das Schicksal jüdischer Rechtsanwälte in Berlin nach 1933, 2. Aufl., Berlin, 2007, Seite 133.

tigkeiten, besser Zerwürfnissen, zwischen Brecht, Lania und der Nero gekommen war. Ohne dass dies im einzelnen hier ausgeführt werden kann, ging es dabei vor allem darum, dass Brecht die Vorstellung hatte, der Film müsse aufgrund seiner spezifischen Bedingungen deutliche stilistische und inhaltliche Abweichungen vom Bühnenwerk aufweisen. Dies nahm die Nero am 23. August 1930 zum Anlass, vom Zusatzvertrag mit Brecht vom 3. August zurückzutreten und sich Schadensersatz vorzubehalten. Zugleich wurde nun Béla Balázs⁹ anstelle von Lania mit dem Drehbuch beauftragt. Trotz dieser „Kündigung“ arbeitete Brecht jedoch weiter am Drehbuch, weil er den Rücktritt der Nero für unbeachtlich hielt.¹⁰ Damit war die juristische Auseinandersetzung eröffnet und Brecht beauftragte Paul Casper, Vorbereitungen für eine Klage gegen die Nero zu treffen.

Die zugespitzte Lage zeigte sich auch darin, dass die von Brecht beauftragte Anwaltskanzlei, also die Anwälte Casper und Ellerholz, per Rohrpost am 24. September ein Antwortschreiben des Rechtsanwaltes der Nero, Dr. Fischer¹¹, folgenden Inhalts erhielt: „Wie mir meine Mandantin mitteilt, versucht Herr Brecht sie dadurch seinen Wünschen gefügig zu machen dass er damit droht, sich an die Öffentlichkeit zu wenden. Ich lasse es dahingestellt, ob es

von Herrn Brecht zu verantworten ist, die Öffentlichkeit über die bestehenden Differenzen zu unterrichten, halte es jedoch unter allen Umständen für unstatthaft, dass Herr Brecht sich über die Qualität des Manuskripts, welches er noch gar nicht kennt und über den in der Fabrikation befindlichen Film abfällig äußert. Meine Mandantin wird ihn für alle Schädigungen, die ihr aus einem derartigen Verhalten erwachsen, haftbar machen.“¹²

Paul Casper hatte sich aber nicht beim Landgericht beim Berliner Kammergericht zulassen lassen. Das führte nun zu dem Problem, dass er vor dem Landgericht Berlin I Mitte nicht „postulationsfähig“ im oben skizzierten Sinne war. Das Vertrauen Brechts muss trotz dieser Komplikation doch so groß gewesen sein, dass er in Kauf nahm, dass Casper die eigentlichen prozessualen Handlungen vor dem Landgericht nicht vornehmen konnte. Diese wurden dem Sozius Rechtsanwalt Helmut Ellerholz übertragen, er unterschrieb die Klageschrift, die am 30.9.1930 beim Landgericht Berlin I Mitte einging.

Der eigentliche Prozessbevollmächtigte war und blieb natürlich Rechtsanwalt Casper. Er war es auch, der zusammen mit Kurt Weills Anwalt Otto Joseph, der am 1. Oktober 1930 für seinen Mandanten eine zwar nicht auf identische, aber doch rechtsähnliche Gründe gestützte Klage gegen die Nero beim Landgericht Berlin I eingereicht hatte, eine am 2. Oktober 1930 im Berliner Börsen-Courier veröffentlichte gemeinsame Erklärung verfasst hatte:

Unsere Mandanten, Brecht und Weill, haben die Verfilmungsrechte der ‚Dreigroschenoper‘ einer Berliner Filmgesellschaft übertragen und sich im Hinblick auf die Erfahrungen bei der Verfilmung bekannter Bühnenwerke ausdrücklich im Verträge vor-

9 Béla Balázs, * als Herbert Bauer am 4. August 1884 in Szeged, Österreich-Ungarn; † 17. Mai 1949 in Budapest, war ein ungarischer Filmkritiker, Ästhetiker, Schriftsteller, Drehbuchautor, Librettist, Regisseur und Dichter (Quelle Wikipedia), der von Brecht in seinem Dreigroschenprozess-Essay zusammen mit Vajda als „Literaten geringen Ranges“ abqualifiziert wurde, GBA 21, Seite 448-514, hier S. 492.

10 vgl. zum Ganzen Klaus-Dieter Krabel, in Brecht Handbuch, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 3, Stuttgart/Weimar, 2002, Seite 122 ff.

11 * 1. Juli 1888 in Kattowitz; keine Angaben zum Versterben; Kanzlei Kurfürstendamm 38/39, siehe Simone Ladwig-Winters/Rechtsanwaltskammer Berlin (Hrsg.), Anwalt ohne Recht, Das Schicksal jüdischer Rechtsanwälte in Berlin nach 1933, 2. Aufl., Berlin, 2007, Seite 162.

12 Bertolt Brecht Archiv, Berlin, BBA 385/01.

behalten, dass der Film nur aufgrund eines im Benehmen mit dem Autor ausgearbeiteten kurbelfertigen Manuskriptes hergestellt werden dürfe. Der eigenartige Stil der ‚Dreigroschenoper‘ erforderte diesen Vorbehalt, durch den, auch vertraglich, verhindert werden sollte, dass im Wege üblicher Schablone das Werk, seiner Eigenheiten entkleidet, lediglich die stoffliche Unterlage für einen vielleicht netten Unterhaltungsfilm bildet. Die Autoren halten es für unverantwortlich, eine Vorzensur gewisser Verleiher und Lichtspieltheaterbesitzer im künstlerischen Fragen zu dulden und sich deren Unterstützung des Publikums zu eigen zu machen. Sie halten sich der Öffentlichkeit gegenüber für berechtigt und verpflichtet, die inhaltlichen und stilistischen Eigenarten der „Dreigroschenoper“ auch bei einer Verfilmung des Werkes zu wahren. Die grundsätzlich entgegengesetzte Einstellung der Filmfirma zwingt die Autoren zur gerichtlichen Klarstellung. Die Klage (sic!) ist vor dem Landgericht I erhoben. Termin steht am 17. Oktober 1930, vormittags 10:00 Uhr, vor der Spezialekammer des Landgerichts I unter dem Vorsitz des Landgerichtsdirektors Weigert an.

Zum Prozessauftritt erschienen dann Bertolt Brecht und Paul Casper in Begleitung von dessen Anwaltskollegen Helmut Ellerholz. Nachdem dieser den Antrag aus dem eingereichten Klageschriftsatz verlesen hatte, konnte er das Wort dem „Hauptbevollmächtigten“, Rechtsanwalt Casper übertragen. Dieser unterbreitete gleich zu Beginn der Verhandlung einen Vergleichsvorschlag: Die ursprüngliche „Beggars Opera“ von John Gay solle Gegenstand der Verfilmung sein. Der Film könnte dann „Bettleroper“ heißen. Brecht würde sich in diesem Falle bereiterklären, seine Songs mit Weills Musik dazu zu geben, so dass also der Filmtitel heißen könnte „Bettleroper mit Songs von Weill/Brecht aus der Dreigroschenoper“.¹³ Einmal ganz abgesehen davon, dass hier

Brecht großzügig über den nicht anwendenden Kurt Weill verfügte, musste solch ein Vergleich schon deshalb scheitern, weil die Nero völlig zu Recht darauf hinwies, sie habe nicht die Filmrechte an der Bettleroper gekauft, sondern an der Dreigroschenoper. In der mündlichen Verhandlung, das jedenfalls lässt sich der Prozess-Berichterstattung insbesondere im Filmkurier vom 18.10.1930 entnehmen, verhält sich Rechtsanwalt Casper relativ passiv. Er überlässt zu großen Teilen seinem Mandanten das Wort, insbesondere dort, wo es um grundsätzliche Fragen des Urheberrechts und der „Stilwahrung“ geht. In seinem Plädoyer geht es ihm zum einen darum, den Streitwert, der vom Gericht vorläufig mit 20.000 Reichsmark angesetzt war und nach dem sich die Kosten des Rechtsstreites richten, die letztlich die unterlegene Partei zu zahlen hat, zu senken. Das Interesse der Filmgesellschaften, neben der Nero waren das mittlerweile die Tobis und Warner, die als Nebenintervenienten aufgrund einer Streitverkündung der Nero auf deren Seite im Prozess beigetreten waren, ging demgegenüber dahin, den Streitwert möglichst hoch zu treiben, umso das finanzielle Risiko Brechts mit abschreckender Wirkung zu erhöhen. Das Gericht beließ es aber bei der äußerst moderaten Streitwertfestsetzung auf 20.000 Reichsmark. Im Übrigen argumentierte Casper defensiv, sozusagen juristisch konservativ. Er beschränkte sich nämlich auf die fallbezogene, konkrete wertbezogene Auseinandersetzung mit den zu Grunde liegenden Verträgen: Zum einen dem schon erwähnten Verfilmungsvertrag vom 21. Mai 1930 und der Sondervereinbarung, die Brecht im Hinblick auf seine Arbeit am Drehbuch mit der Nero am 3. August 1930, also erst kurz vor Beginn der Dreharbeiten, abgeschlossen hatte. Die urheberrechtlichen und kunsttheoretischen Ausführungen überließ er seinem Mandanten.

Rechtsanwalt Casper gelang es nicht, was an

¹³ Film-Kurier, Ausgabe vom 18.10.1930

sich auch Aufgabe eines Prozessbevollmächtigten ist, die argumentative und prozessuale Gestaltungsrolle zu übernehmen, nicht zuletzt deshalb, um die vertretene Partei, die nicht selten in einer emotionalen Stresssituation ist, zu entlasten und zu schützen. So kam es dazu, dass sich Brecht zu lautstarken verbalen Auseinandersetzungen im Gerichtssaal hinreißen ließ. Während des abschließenden Plädoyers der Beklagten-seite durch Rechtsanwalt Dr. Frankfurter¹⁴, den Tobis-Anwalt, einen herausragenden Vertreter seiner Zunft, kommt es so zu einem Eklat im Gerichtssaal. Als Rechtsanwalt Dr. Frankfurter unter Hinweis auf frühere Verhandlungen Weills und Brechts über eine Verfilmung mit anderen Produktionsfirmen und Gesellschaften ausführte, „es habe ein Angebot über 15.000 Dollar aus Amerika vorgelegen, bei dem bestimmt keine Stilwahrung vorgesehen worden wäre“, verließ Brecht „unter Protest“ den Saal vor Abschluss der Verhandlung.¹⁵

Daran wird es jedoch nicht gelegen haben, dass die Klage Brechts mit Urteil vom 4. November 1930 abgewiesen wurde. Denn die Erfolgsaussicht der Brechtschen Klage war aufgrund der im konkreten Fall zu beurteilenden Verträge von Anfang an mehr als ungewiss, ja fast aussichtslos. Brecht ging es ja auch weniger um einen juristischen Sieg, als um Entlarvung von Strukturen. Und seine Anweisung an Rechtsanwalt Casper, gegen das Urteil Berufung einzulegen, begründete und legitimierte er Monate später, in seiner schon eingangs erwähnten sozio-

logischen Studie „Der Dreigroschenprozeß – Ein soziologisches Experiment“¹⁶, als strategisches Verhalten nach der Urteilsniederlage, im Pluralis Maiestatis wie folgt:

Wir wiesen unsere Anwälte an, mit unserm Geld so sparsam wie möglich umzugehen, da Geld uns die Möglichkeit bedeutet, ohne Bevormundung zu arbeiten, und unser Vertrauen auf die Gerichte nicht viel größer war als das auf die Industrie. Unser Risiko betrug über 15.000 Mark. Der Sieg der Vernunft der Tatsachen war nur eine Frage der Zeit. Es war besser, den ersten Prozess zu verlieren als den dritten. [Mit dem „dritten“ meint Brecht das Revisionsverfahren vor dem Reichsgericht in Leipzig, das auf das Berufungsverfahren beim Berliner Kammergericht gefolgt wäre, der Verfasser] Das bestimmte unser Verhalten nach verlorenem ersten Prozess. Der unangenehmste Fall wäre natürlich eingetreten, wenn wir in der ersten Instanz gewonnen hätten (Weill passierte dies), denn dann hätte uns wahrscheinlich gewöhnlicher Geldmangel gehindert, den wirklichen Rechtszustand klarzustellen, der darin bestand, dass wir in der dritten Instanz verloren hätten. Der Film wäre herausgekommen, indem uns das Gericht erlaubt hätte, gegen Hinterlegung einer Summe, die wir nicht besaßen, dieses Herauskommen zu verhindern. Ein Sieg in der dritten Instanz hätte dann bewiesen, daß die Industrie auch in diesem Falle erwiesenen Unrechts höchstens einen kleinen Schadensersatz riskierte. Aber Recht wäre dann Recht geblieben. Und wir wären daran schuld gewesen! Das Glück hat uns davor bewahrt, daß durch uns nachgewiesen worden wäre, es gäbe noch Richter im Kapitalismus.¹⁷

Lotte Eisner berichtet am 17. November im Film-Kurier:

Die Einlegung der Berufung war somit rein taktisch bestimmt. Da Rechtsanwalt Casper, wie dargestellt, beim Kammergericht in Ber-

14 12. Dezember 1873 Bielitz; † 2. Februar 1953 Montevideo; Kanzlei Nikolsburger Platz 2, Wilmersdorf, also direkt neben dem Bühnenverlag Felix Bloch Erben, der in der Nr. 3 residierte; bei Horst Göppinger, Juristen jüdischer Abstammung im „Dritten Reich“, 2. Aufl., München, 1990, Seite 280, als „bekanntester Filmanwalt“ bezeichnet. Er war im übrigen, wie der Film-Kurier am 20.7.1928 meldete, maßgeblich an der Gründung der Tobis beteiligt und saß auch in deren Aufsichtsrat. Außerdem war er Autor in der Weltbühne.

15 Prozessbericht im Film-Kurier vom 21.10.1930.

16 GBA 21, S. 448-514.

17 GBA 21, Seite 460 f.

lin zugelassen war, konnte er hier selbst alle prozessrelevanten Handlungen, so z. B. seine Vertretung anzeigen und (Antrags-) Schriftsätze einreichen, vornehmen. Schon auf den 23. Dezember war die Berufungsverhandlung anberaumt. Doch dazu kam es nicht. Außergerichtlich hatte nämlich Rechtsanwalt Casper die bei Gericht gescheiterten Vergleichsverhandlungen weitergeführt und am 19. Dezember eine gütliche Einigung erzielt.¹⁸

Deren Einzelheiten werden unter anderem im Film-Kurier vom 20. und 23. Dezember 1930 veröffentlicht. Hier jedoch (erstmal) der genaue Wortlaut:

„Zwischen
dem Schriftsteller Bert Brecht
einerseits
und der Nerofilm A.G. und den ihr beigetretenen
Nebenintervenienten Tonbild-Syndikat A.G.
(Tobis) und Warner Broth.

andererseits
schwebt in den Akten 38.O. 680.30 des Land-
gerichts I Berlin ein Rechtsstreit, der durch fol-
genden Vergleich beseitigt wird:

I.

Brecht verzichtet auf den im Prozess geltend gemachten Anspruch und somit auf das von ihm behauptete, von der Beklagten und den Nebenintervenienten bestrittene Recht der Mitwirkung und des Einspruchs bezüglich der aufgrund des Vertrages vom 21. Mai 1930 von der Beklagten und den Nebenintervenienten hergestellten oder herzustellenden Verfilmung der „Dreigroschenoper“ in deutscher oder in ausländischen Versionen.

II.

Die Beklagte und den Nebenintervenienten gestatten aber Brecht, die Dreigroschenoper Brecht/Weill zu verfilmen oder ton-zu-verfilmen und zwar unter folgenden Bedingungen:

18 Die Darstellung bei Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt, 1997, Seite 296, Burkhardt Lindner in Brecht Handbuch, hrsg. von Jan Knopf, Bd. 4, Stuttgart/Weimar, 2003, Seite 136 und in GBA 21, Seite 777, der Vergleich sei schon am 19. November 1930 zustande gekommen, ist somit unzutreffend.

a) in Deutschland darf Brecht seine Verfilmung oder Ton-Verfilmung der Dreigroschenoper zur öffentlichen Aufführung bringen frühestens zwei Jahre nach der ersten öffentlichen Aufführung des Films der Beklagten und Nebenintervenienten, auf jeden Fall jedoch ab 31.12.1933.

b) in allen übrigen Ländern kann Brecht den Film oder Tonfilm frühestens 3 Jahre nach der ersten öffentlichen Aufführung des Films der Beklagten und der Nebenintervenienten in den betreffenden Lande zur Aufführung bringen.

c) Bzgl. einer englischen Fassung des Films oder Tonfilms gilt folgende Besonderheit:
Die Herstellung und Aufführung einer solchen Fassung ist Herr Brecht erst vom 31.12.1935 ab gestattet unter der Voraussetzung, dass bis dahin die Beklagte oder die Nebenintervenienten oder deren Rechtsnachfolger eine solche Fassung des Films nicht hergestellt haben. [...]

III.

Die Beklagte und die Nebenintervenienten oder ihre Rechtsnachfolger verpflichten sich, bei der Titelbezeichnung und ferner bei allen Ankündigungen des Films, welcher Art sie auch sein mögen, die Worte zu bringen:

„frei nach dem gleichnamigen Werk von Brecht und Weill“.

Sie verpflichten sich ferner, allen Abnehmern des Films die gleiche Verpflichtung aufzuerlegen.

IV.

Die Parteien erkennen an, gegeneinander keine Schadensersatzansprüche zu haben.

V.

Die Beklagte und die Nebenintervenienten zahlen als Gesamtschuldner an den Kläger zu Händen der RA. Dr. Ellerholz und Dr. Casper, unter den Linden 17, sein rechtliches Vertragshonorar von 9.000.--Mk. und für die Kosten von Brecht 7000 Mk.

Im übrigen tragen die Parteien und die Nebenintervenientin ihre außergerichtlichen Kosten des Prozesses selbst, die Gerichtskosten werden zwischen Brecht einerseits und den anderen Vergleichsschließenden andererseits geteilt.¹⁹

So wie die Klage mit einer begleitenden Er-

19 Bertolt-Brecht - Archiv, BBA 1120/01-03.

klärung in der Presse erhoben wurde, hätte meines Erachtens auch der Vergleichsschluss durch eine fachkundige Erklärung der Öffentlichkeit erläutert werden müssen. Denn der finanzielle Teil des Vergleiches, insbesondere die 7000 Reichsmark²⁰, gaben nicht nur denjenigen, die in dem Prozess ein reines Erwerbsmanöver Brechts sahen, sondern auch wohlmeinenderen Zeitgenossen Anlass für interpretatorische und kritische Bemerkungen. Nicht wenige Beobachter sahen insbesondere in der Zahlung von 7000 Reichsmark eine versteckte „Abfindung“, mit der sich Brecht seine kulturpolitische Position habe abkaufen lassen.²¹ Casper hat es zu diesem Zeitpunkt meines Erachtens versäumt, für juristische Klarheit zu sorgen. Denn tatsächlich war es so, dass das Vergleichsergebnis nichts mit der urheberrechtlichen Überlegungen zu tun hatte, sondern schlicht und ergreifend den Sachverhalt regelte, dass die Nero sich dazu verpflichtete, den mit Brecht vereinbarten Werklohn für die Drehbuchherstellung trotz der erfolgten Kündigung der Vereinbarungen zu zahlen.

Die öffentliche Diskussion über den Brechtschen Vergleich, die sich über Weihnachten und den Jahreswechsel beruhigt hatte, wurde am 5. Februar 1931 erneut heftig angefacht, denn an diesem Tage wurde in der Presse die Tatsache verkündet, dass sich nun auch Kurt Weill verglichen habe. Der erfolgreiche Abschluss dieser Vergleichsverhandlungen, wurde, wie sich aus einem Schreiben Walter Steinthals²² an Her-

bert Ihering vom 10. Februar 1931²³ ergibt, im Wesentlichen von Ersterem nicht nur vorbereitet, sondern maßgeblich gestaltet. Steinthal nimmt in diesem Schreiben auf den von Casper verhandelten Vergleich Bezug und schreibt:

Ich habe [...] darauf gedrungen, dass Weill, um Missdeutungen zu vermeiden, seine Gerichtskostenhälfte und seine Anwälte selbst bezahle, und ich habe dies auch erreicht [...] Den eigentlichen Prozessvergleich mit der Nero habe natürlich nicht ich abgeschlossen, sondern Weills Anwalt. Aber ich kenne ihn und habe der abschließenden Verhandlung beigewohnt. Er enthält kein Wort von einer Abfindungssumme. Ich kann mir nur vorstellen, dass Uebelwollende oder besonders Schlaue aus den umstehend genannten Vertragsbestimmungen eine Abfindungssumme herauszulesen wünschen, *genau wie bei Brecht*. [Die vier kursiv gesetzten Worte sind nachträglich mit anderer Schrifttype von Steinthal eingefügt worden.] Kernpunkt ist, dass Weill in diesem Produktionsvertrag Rechte eingeräumt worden sind, wie sie bisher im Film einem Autor noch nie gewährt wurden. Darauf allein kommt es an, darum allein durfte Weill sich vergleichen.

In derselben Ausgabe des Reichsfilmblasses, in der die umstehende Karikatur erschien, polemisierte Hans Erdmann²⁴:

„Brechts Theater der Prozesse“, Dreigroschenheft 2016, Seite 26–34 und „Ein vergessener Dessauer Weggefährte Kurt Weills – Erinnerung an Walter Steinthal“, Dessauer Kalender 2017, Seite 84–93.

20 so fragt der Film-Kurier in seiner Ausgabe vom 18. Februar 1930: „Was erhielt Bert Brecht?“ und nennt die oben aufgeführten Zahlungen.

21 vgl. dazu den Kommentar in Lichtbild-Bühne vom 21. Januar 1931, Nr. 18; Fred Hildebrand in Berliner Tageblatt in der Abend-Ausgabe vom 6. Februar 1931 und der (anonyme) Kommentar in der Morgen-Ausgabe vom 18.2.1931; siehe auch Lothar Starks offener Brief, abgedr. in Photo: Casparius zur gleichnamigen Ausstellung der Stiftung Deutsche Kinemathek vom 23. Februar bis 5. März 1978 in der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Seite 222 f.

22 Zur Person Walter Steinthal siehe meine Aufsätze:

23 Nachlass Herbert Ihering, Akademie der Künste Berlin, Konvolut Steinthal.

24 Hans Erdmann Thimotheos Guckel (* 7. November 1882 in Breslau; † 21. November 1942 in Berlin) war ein deutscher Filmmusik-Komponist und Musikpublizist. Hans Erdmann war sein Künstler- u. Autorename. Ab 1924 schrieb Erdmann als Musikredakteur für das Reichsfilmbblatt und die Zeitschrift Filmtechnik. 1926 wechselte er zur Zeitschrift Film-Ton-Kunst, die sich mit der Theorie und Praxis von Stummfilm-Begleitmusiken beschäftigte. 1928 leitete Erdmann die Akademie für Filmmusik am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin

„Sic transit – – – Eine melancholische Ballade
 Lasst uns froh die Klappen schmieren
 An den Flöten und Klavieren!
 Denn für Brechten und für Weillen
 Müssen wir uns arg beeilen,
 Singen einen Ehren-Song:
 - - - - Gong! - - - -
 Die Dreigroschenoper wollte,
 Möchte – durfte, könnte – sollte
 Steil den Weg des Ruhms erklettern
 Hin zur Leinwand von den Brettern
 Nach bewährtem Kunstprinzip.
 Piep!
 Aber kaum was ausgehandelt,
 Wurde sie auch schon verschandelt
 Vom Genie blieb nicht die Spur
 In der ganzen Partitur.
 Die Autoren fanden dies
 mies.
 Und der Dichter tunkt in Tinten,
 Und er schrieb: „Die faulen Finten
 Sollen euch hier nicht gelingen!
 Hört ihr´s ?! – Götz von Berlichingen!! -
 Ich steh´ auf für Kunst und Recht. -
 Brecht“
 Schon fuhr auf der Komponi – nste
 Wild sich durch die Haargespinste:
 „Ich erkläre mich solidar´sch!
 Denn der Brecht hat Recht: mies war´sch!
 Pfeif´ auf die Dukaten!! – Heil!!!
 Weill!“
 Aber leider gute Mores
 Bringen Sorgen, Sorgen – Zores.
 Wilde Streiter werden weicher,
 Der akute Zorn wird bleicher,
 Winkt als chron´isches Ehrenpflaster:
 Zaster.
 O wie schnell hat sich verflüchtigt,
 Umgesetzt und hinverdichtet
 Die Courage in Moneten!

und bildete dort junge Filmmusikkomponisten aus. Damit war er einer der wichtigsten Theoretiker der Stummfilmmusik in den zwanziger Jahren. Zusammen mit Giuseppe Becce und Ludwig Brav verfasste Erdmann 1927 das Allgemeine Handbuch der Filmmusik, ein Standardwerk der Stumm-Film-Kinomusik. (Quelle Wikipedia)

Heu! – Sic transit ... Laßt die Flöten!
 Klappt's Klavier zu, es war nischt! -
 Pscht !

Zwei Tage später nahm das Berliner Tageblatt²⁵ den Weillschen Vergleich zum Anlass, die gesamte Geschichte der Verfilmung der Dreigroschenoper unter dem Titel „Der Roman eines Film-Manuskripts“ noch einmal aufzurollen:

[...] nachdem die Anwälte Brechts zunächst 25.000 DEM verlangt hatten, einigte man sich auf eine Summe von 16.000 DEM. Bei diesem Vergleich wurde auf Wunsch Brechts formuliert, das 9000 DEM als Resthonorar gelten, während 7000 DEM zur Abdeckung „seiner weiteren Kosten“ dienen sollten. Gerichts- und Anwaltskosten wurden vergleichsweise geteilt und waren nicht, wie jetzt in den von Brecht beeinflussten Berichtigungen behauptet wird, von der Nero zu tragen. An dem wahren Sachverhalt ändert diese Formulierung gar nichts, denn Tatsache ist und bleibt, dass Brecht keinerlei Forderungen hatte, vielmehr Schadensersatzansprüche gewärtigen und die gesamten Gerichts- und Anwaltskosten tragen musste. Alle Zahlungen also, die an ihn im Wege des Vergleichs geleistet worden sind, sind freiwillige Zahlungen oder, krass gesagt, Abstandszahlungen. Infolge dieses Vergleichs erklärte Brecht, dass er seinen Einspruch gegen die Aufführung des Films zurückziehe, verpflichtete sich im übrigen mündlich, keine Polemik gegen Filme zu führen oder zu veranlassen. Die Berichtigungen, die jetzt verschiedentlich erschienen, sind also mindestens im Falle Rechtsanwalt Caspers bewusst wahrheitswidrig, wenn von „längst überfälligen Honorarforderungen für geleistete Arbeiten“ gesprochen wird.

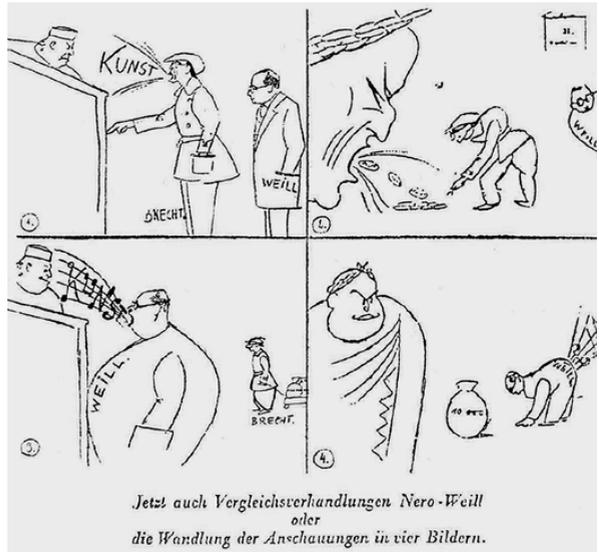
Das war natürlich ein heftiger Angriff auf die Anwaltsehre von Paul Casper und er nahm die Gelegenheit wahr, in einer längeren Stellungnahme im Berliner Tageblatt

²⁵ Abend-Ausgabe vom 21. Februar 1931.

seine und die Position Brechts klarzustellen:²⁶

Ein [...] wesentlicher Streitpunkt der Vergleichsverhandlungen war die Forderung der Nero, dass Brecht sich verpflichten sollte, den Film nicht öffentlich zu kritisieren, und zwar weder unmittelbar noch mittelbar (!). Diese Forderung wurde abgelehnt, und Brecht hat sich ausdrücklich das Recht zur Kritik aller Vorgänge und des Films vorbehalten. Die entgegengesetzte Mitteilung der Nero beruht auf Unwahrheit. Ohne Rückerlangung der Verfilmungsrechte und die öffentliche Dokumentation der Ablehnung der Verantwortung für den Film hätte Brecht einen Vergleich niemals abgeschlossen. Nachdem dieses Ziel erreicht war, handelte es sich noch darum, Brecht von finanziellen Verlusten nach Möglichkeit freizustellen. Ich hätte es nicht verantworten können, für Brecht einen Vergleich abzuschließen, durch den er sich in sehr hohe Kostenschulden stürzte, die für ihn vermeidbar waren. Ich habe mit Brechts Geld (auch was das Risiko betrifft) stets genau gerechnet, gerade weil seine Arbeit zum größten Teil nachweisbar kein Geld einbringt („Der Jasager“, „Die Maßnahme“, „Das Badener Lehrstück“, „Das Lesebuch für Städtebewohner“, „Die Geschichte vom Herrn Keuner“, usw.) und weil weitere kompromisslose Arbeit durch Übernahme enormer Schulden gefährdet werden kann. Brecht ist nicht geldgierig, wie alle wissen, die ihn kennen. Sonst hätte er das im Termin gemachte Angebot einer Abfindung von 25.000 Mark (er forderte diesen nicht, sondern lehnte die angebotene Abfindung ab) angenommen. Denn wenn er auch kein Kaufmann ist, so weiß er doch immerhin, dass 25.000 Mark Abfindung mehr sind als 9000 Mark Honorar für gelei-

²⁶ Berliner Tageblatt vom 28. Februar 1931, Abend-Ausgabe.



Anonyme Karikatur im Reichsfilmbblatt vom 6. Februar 1931.

stete Arbeit. Im übrigen hat das Gericht mit keinem Wort den Honoraranspruch Brechts verneint, sondern hat [...] den Rücktritt als solchen für unberechtigt erklärt. Er konnte den Honoraranspruch also auch nicht verloren haben, da er die Arbeit geleistet hatte, und wie das Urteil feststellt, bis zu dem unberechtigten Rücktritt zur Mitarbeit bereit war [...] Von den 7000 Mark Prozesskosten hat Brecht nicht einen Pfennig behalten. Die Vereinbarung bedeutete niemals etwas anderes, als dass Brecht seine Prozesskosten und sein Vertragshonorar erhielt, und dadurch vor Vermögensverlusten geschützt werden sollte, nachdem über die urheberrechtlichen Verhältnisse eine Einigung zu Stande gekommen war. Eine Entstellung bedeutet es, wenn die Nero mitteilt, die Kosten des Rechtsstreits seien geteilt worden. Die im Vergleich enthaltene Klausel, dass die übrigen Prozesskosten geteilt werden sollten, kam lediglich für den theoretischen, praktisch jedoch kaum möglichen Fall in Betracht, dass infolge Heraussetzung des Streitobjektes durch das Gericht noch höhere Kosten entstanden. Sachlich bedeutete die Vereinbarung nichts anderes, als dass die Filmgesellschaften Brechts Pro-

zesskosten übernahmen, was der Nero in Wirklichkeit auch sehr gut bekannt ist.

Ohne völlig unangebrachte Beckmesserei lässt sich aber doch sagen, dass Paul Casper glücklicher hätte agieren können, als er den Vergleich für Brecht aushandelte und formulierte und ihn dann anschließend unkommentiert der Presse übergab. Er musste wissen, dass der Prozess nicht überall mit Sympathie verfolgt wurde. Im Gegenteil, es gab hämische Kommentare von allen Seiten, von Links und von Rechts. Und er musste auch wissen, dass die Öffentlichkeit mit juristischen Feinheiten überfordert ist. Es hätte deshalb nahe gelegen, wesentlich mehr Wert auf allgemein verständliche Klarheit zu legen und insbesondere auch die Kostenfragen nicht hinter dem missverständlichen Begriff der „weiteren Kosten“ zu verstecken.

Auch in der Weltbühne kam es, auch erst nach dem Weillschen Vergleichsschluss, ebenfalls zu einer heftigen und intensiv geführten Kontroverse zwischen Béla Balázs und Herbert Ihering.²⁷ In ihr meldete sich auch Paul Casper wieder zu Wort, der „im Auftrage von Bert Brecht“ das folgende Schreiben an die Weltbühne sandte, die es auch umgehend veröffentlichte²⁸:

1. Es ist unrichtig, dass Herr Bert Brecht in irgend einer Form während oder nach Beendigung des Prozesses Mitarbeit an dem Film geleistet hat. Damit wird also auch hinfällig, dass er hierfür eine Abfindung erhalten hat.
2. Es ist unwahr, dass Bert Brecht das Prinzip, zu dessen Schutz er den Prozess gegen die Nero-Film A.-G. angestrengt hat, hat fallen lassen. Der Abschluss eines Vergleichs wurde vielmehr seitens des Herrn Brecht davon abhängig gemacht, dass er nach einer gewissen Zeit, und zwar in Deutschland schon

nach zwei Jahren, das Recht zur Verfilmung der Dreigroschenoper nach seinen eignen Ideen wieder erlangte. 3. Es ist unrichtig, dass Brecht aufgrund des abgeschlossenen Vergleichs oder im Zusammenhang damit eine Abfindung oder Zuwendung irgendwelcher Art erhalten hat. Richtig ist vielmehr, dass er lediglich das Resthonorar aus dem Verträge für die von ihm geleistete Arbeit erhalten hat und von den Prozesskosten freigestellt wurde.

Sollte Rechtsanwalt Paul Casper gewährt haben, damit sei der Dreigroschenoperprozess endgültig vorbei, so hatte er sich insofern geirrt, als die hier nur cursorisch angerissenen Auseinandersetzungen über Sinn und Unsinn des Brechtschen Vergleichs in eine weitere rechtliche Auseinandersetzung mündeten, in der Paul Casper auch an Brechts Seite focht. Diesmal ging es aber nicht gegen die Filmkapitalisten, sondern um die Rechtssache Bertolt Brecht vs. Ludwig Marcuse. Dieser aus heutiger Sicht skurrile Streit hat seinen Ausgangspunkt in einer „parodistischen Szene“ von Ludwig Marcuse mit dem Titel „Brecht ist Brecht“, die im „Tage-Buch“ vom 4. Februar 1931²⁹ erscheint und im 3. Bild einen gegen die Filmindustrie protestierenden Brecht auftreten lässt:

DIE FILMINDUSTRIE Wir bieten sechstausend, siebentausend, achttausend (als Entschädigungssumme für die Filmrechte).

BERT BRECHT nimmt die Pfeife aus dem Maul; spuckt die gelbe Tabaksauce ins Mikrofon: Ich protestiere!

DIE FILMINDUSTRIE Neuntausend, zehntausend, elftausend..., sechzehntausend. Außerdem gehört Ihnen, verehrter Herr Dichter, von heute an der ganze Shakespeare. Sie können ihn als von Ihnen geschrieben betrachten.

²⁷ siehe dazu die Weltbühne vom 10. Februar 1931, Seite 232 f., vom 17. Februar 1931, Seite 265 f., vom 24. Februar 1931, Seite 297 ff. und vom 3. März 1931, Seite 336 f.

²⁸ Weltbühne Seite 265 f.

²⁹ Weltbühne Seite 259 ff.

BERT BRECHT Gut! Klare Sache! Man wird mich aber wieder erkennen, wenn ich abermals Schild und Lanze trage. (Schild und Lanze werden ihm abgenommen und in die Hundehütte geschleppt.)

Das fand Brecht gar nicht witzig und er beauftragte Rechtsanwalt Paul Casper, an das „Tage-Buch“ folgende Erklärung zu senden, die dort auch am 21. Februar 1931³⁰ veröffentlicht wird:

Es ist unwahr, dass Herr Brecht anlässlich des in dem Prozess um die Verfilmung der Dreigroschenoper abgeschlossenen Vergleichs sich eine Abfindungssumme hat gewähren lassen. Richtig ist vielmehr, dass er lediglich das aufgrund des ursprünglichen Vertrages vereinbarte restliche Honorar für die von ihm geleistete Arbeit erhalten hat und von den Prozesskosten freigestellt worden ist. Darüber hinausgehende Leistungen hat er weder empfangen noch sich versprechen lassen. Herr Brecht hat auch im Vergleichswege das Recht zurückerhalten, die Dreigroschenoper nach einem gewissen Zeitraum, und zwar in Deutschland schon nach zwei Jahren, nach seinen eigenen Ideen verfilmen zu lassen.

Die Veröffentlichung dieser aus meiner Sicht allerdings zu spät erfolgten Klarstellung wird jedoch gekontert von einer neuerlichen Attacke Marcuses unter dem Titel „Brecht ist doch nicht Brecht.“³¹ In ihr wiederholt Marcuse den Vorwurf an Brecht, in der rechtlichen Auseinandersetzung um die Verfilmung der Dreigroschenoper unredlich gehandelt zu haben. Nun allerdings geht Brecht nicht nur publizistisch, sondern auch juristisch in die Offensive und droht über Rechtsanwalt Casper Ludwig Marcuse mit einer Zivilklage. Ludwig Marcuse schildert die Güteverhandlung in seinen Erinnerungen so:

Wir kamen vor den Friedensrichter. Ich

30 Weltbühne Seite 308.

31 Weltbühne Seite 309.

lernte dort den ‚armen bb‘ kennen. Es begann, wie auf mancher Friedens-Konferenz, auf der man sich trifft, um zu demonstrieren, dass man nur *seinen* (kursiv im Text) Frieden will und den Frieden des anderen für Unfrieden hält. Brecht hatte einen Rechtsanwalt mitgebracht, ich keinen – und verlangte, dass mein Gegner entsprechend abrüste. Es wurde zwei Stunden Geschäfts-Unordnung gespielt; Brecht erfand mit viel Fantasie eine Reihe von Paragraphen, die es gar nicht gab, endlich waren wir zu dritt. Der Friedens-Engel³², wahrscheinlich ein Kaufmann im Filzschuhen, versuchte es mit der Technik des Konklaues [...] und drohte gemächlich, uns nicht wegzulassen, bevor wir nicht Frieden geschlossen hätten [...] wir sprachen Frieden zwei weitere Stunden, was unsere Beziehung erheblich verschlimmerte; Aussprachen produzieren meist eine Feindseligkeit, die vorher nicht da war, als man noch nicht so viel ausgekramt hatte. Da wurde der Mann des Friedens zum Abendbrot gerufen. Und ich sah zum ersten Mal, was ich später wieder und wieder erlebte: die Verwandlung des Drachen bb in eine Friedenstaube. Unser Diplomat war kaum aus dem Zimmer, als Brecht Worte, Stimme und Haltung völlig änderte. Er wurde liebenswürdig, gesprächig, von abgeklärtem Witz. Er versicherte zutraulich: es käme ihm nicht darauf an, was ich oder irgendwer in der Welt von dem denke, nur was gedruckt würde; denn das könnte geschäftsschädigend sein. Er hakte sich ein und schlug vor, den Trottel am Abendbrottisch zu hintergehen: alles unterschreiben, was er wolle – um dann, auf der Treppe schon, den frisch-fröhlichen Krieg weiterzuführen.³³

„Das Tage-Buch“ vom 16. Mai 1931³⁴ veröffentlichte daraufhin eine gemeinsame

32 Die in der GBA 21, Seite 780 verwendete Begrifflichkeit „Friedensrichter“ ist unzutreffend.

33 jedoch nicht ein Friedensrichter, wie auch von der GBA 21, Seite 780 unter Hinweis auf Ludwig Marcuses in der Stuttgarter Zeitung vom 9. April 1960 veröffentlichten Bericht „Mein Prozess mit Bert Brecht“ dargestellt, sondern ein Schiedsman.

34 GBA 21, Seite 791 f.

„Erklärung“ von Paul Casper und Leopold Schwarzschild, dem Herausgeber des „Tage-Buchs“, mit folgendem Wortlaut:

Am 14. Februar 1931 erschien im „Tage-Buch“ ein Artikel von Ludwig Marcuse, der in parodistischer Form den Prozess Bert Brechts gegen die Nero-Film-Gesellschaft in Sachen des Films „Dreigroschenoper“ behandelt. Wegen dieses Artikels beabsichtigte Bert Brecht, eine Klage gegen Dr. Marcuse anhängig zu machen. In diesem Stadium haben die beiden Unterzeichneten, der Rechtsbeistand Bert Brechts und der Herausgeber des „Tage-Buch“, sich veranlasst gesehen, die Angelegenheit mit den streitenden Parteien außergerichtlich zu erörtern. Da die Satire Marcuses, die ihr Autor ausdrücklich bestätigte, sich keineswegs auf das Gesamtschaffen Brechts bezog und weit entfernt von der Auffassung war, dass Brecht sein literarisches Schaffen materiellen Zielen unterordne, und da auch aus der finanziellen Gestaltung des Vergleichs keine gegenteiligen Folgerungen gezogen werden sollten, bleibt von dem Streitfall die folgende sachliche Meinungsverschiedenheit übrig: Marcuse behauptet, dass ein Autor, der wegen eines künstlerischen Prinzips einen Prozess angestrengt hat, diesen Prozess bis zum Ende durchführen muss. Brecht hingegen behauptet, sein prinzipielles Prozessziel sei es gewesen, Klarheit über die rechtlichen Verhältnisse der Filmautoren zu schaffen. Diese Klarheit hat er sich verschafft. Seine konkreten Ziele, die er auch erreicht hat, waren, sich das Recht zur nochmaligen Verfilmung der Dreigroschenoper nach seinen eigenen Angaben zu verschaffen sowie die künstlerische Verantwortung für die vorliegende Verfilmung öffentlich abzulehnen. Diese Ziele hat Brecht bereits im Eingang der Gerichtsverhandlung klar angegeben. [...] Nachdem also nunmehr der Streitfall lediglich auf eine Diskussion über die Möglichkeiten eines solchen Prozesses hinausläuft, halten alle Beteiligten das Gericht nicht für kompetent, hierüber zu entscheiden. Brecht verzichtet demnach auf seine Klage.

Zum Zeitpunkt der Einigung und der Veröffentlichung befindet sich Brecht in Südfrankreich.³⁵ Aus dem Hotel Beauvau in Marseille schreibt er an Helene Weigel am 14. Mai 1931: „Schick mir das ‚Tage-Buch‘, wo eine Erklärung Marcuses drin steht, wenn nicht, frag Casper!“³⁶

Brechts anwaltliche Verbindung zu Paul Casper blieb auch über den Dreigroschenoperfilm hinaus erhalten. Denn Paul Casper war auch einer der Beteiligten an dem Filmprojekt „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?“. Die GBA versteht den Abdruck des Textes „Tonfilm ‚Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?“³⁷ mit dem Hinweis, das Typoskript sei „gezeichnet“ mit: „Brecht. Dudow. Höllering. Kaspar. Ottwald. Eisler. Scharfenberg.“³⁸ Bisher war unklar, welche Person sich hinter „Kaspar“ verbarg. Im Dreigroschenheft 4/2012 hatte Helmut G. Asper nur vermuten können, dass die bisherige Zuschreibung, bei der im Zusammenhang mit dem Film genannten Person „Kaspar, Kasper, Casper“ handle es sich um Brechts Freund Caspar Neher³⁹ falsch ist und dass es sich in Wirklichkeit um Paul Casper, also Brechts Rechtsanwalt aus dem Dreigroschenoperfilm-Prozess handelt. Nun dürften alle Zweifel beseitigt sein. Denn in einem Brief Slatan Dudows aus Paris an Bert Brecht vom 4. September 1936 fragt ersterer im Zusammenhang mit Vorführungen des „Kuhle Wampe“-Films in Paris und Zürich Brecht, ob er, also Brecht, die relevanten Filmverträge noch habe und „auch andere Abmachungen, die Casper später mit Höllering⁴⁰ gemacht

35 Werner Hecht, *Brecht Chronik*, Frankfurt, 1997, Seite 307.

36 „ich lerne: gläser+tassen spülen“, Bertolt Brecht/Helene Weigel, *Briefe 1923–1956*, hrsg. von Erdmut Wizisla, 2. Aufl., Berlin, 2012, Seite 69.

37 GBA 21, Seite 544–547

38 GBA 21, Seite 795.

39 in GBA 21, Seite 795.

40 * 20. Juli 1897 in Baden bei Wien; † 10. Februar 1980 in London, Bruder von Franz Höllering, vgl. bei Kay Weniger, *Es wird im Leben mehr genommen als gegeben*, Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933–1945, Hamburg,

hatte. Meine sind alle z.Zt. in Berlin von der Gestapo mit beschlagnahmt.⁴¹ Und dass es sich bei „Casper“ um Paul Casper handelt, ist zweifelsfrei. Geklärt ist damit wohl auch, welchen Rechtsanwalt Brecht in dem oben genannten Text meinte, den die GBA (Bd. 21, Seite 796) nicht ermitteln konnte. Georg Höllering, der vermutete, er sei gemeint, war es meines Erachtens jedenfalls nicht.

1932 hatte Paul Casper seine Sozietät mit Helmut Ellerholz beendet und war auch aus den bisherigen Kanzleiräumen Unter den Linden 17 ausgezogen. Die neuen Kanzleiräume waren spektakulär, nämlich im 1930 bis 1932 errichteten „Shell-Haus“, dem emblematischen Gebäude der „Neuen Sachlichkeit“ von Emil Fahrenkamp, nicht wenige halten es auch heute noch für das schönste modernere Gebäude Berlins, das mittlerweile vom Bundesministerium für Verteidigung angemietet wurde. Sein neuer Sozius wurde Klaus Bonhoeffer⁴², der in Heidelberg studiert hatte und mit einer Arbeit über „Die Betriebsräte als Organ der Betriebsgenossenschaft“ promoviert worden war. Im April 1933 erhielt Casper – wie fast alle jüdischen Rechtsanwälte in Berlin⁴³ – Berufsverbot. Die Löschung seiner Zulassung erfolgte im Juni 1933 und wurde veröffentlicht im JMBI vom 30.6.1933, Nr. 31, Seite 203. Er flüchtete Anfang Juni 1933 und hielt sich „bis November 1934 in Frankreich, zeitweise auch in Eng-

land auf, ohne die Möglichkeit einer beruflichen Tätigkeit.“⁴⁴ Von November 1934 bis Mai 1941 lebte er in Portugal und versuchte dort, „durch kaufmännische Tätigkeit meinen Lebensunterhalt zu verdienen, jedoch infolge des Fehlens der Vorkenntnis auf diesem Gebiet ohne oder zeitweilig mit geringem Erfolg.“ Ende Mai 1941 gelang es ihm, in die USA einzureisen und Unterkunft in New York zu finden.⁴⁵ Erst „nach längerer Zeit (fand ich) eine Tätigkeit in einer Exportfirma für Automobil-Ersatzteile“, schreibt er in seinem Lebenslauf.⁴⁶ Diesen hatte er erstellt, um seine Wiederzulassung als Rechtsanwalt in Berlin zu erreichen, die er mit Schreiben vom 4. Oktober 1952 beim Kammergerichtspräsidenten in Berlin beantragte. Er schreibt: „Ich bitte um eine Zulassung unter Befreiung von der Residenzpflicht. Mein fester Wohnsitz ist gegenwärtig in New York, USA. Eine Reihe meiner früheren, jetzt in den USA ansässigen Mandanten sowie sonstige Parteien, die Rechtsbeistand in Berlin suchen, haben mir für den Fall der Wiederzulassung die Übertragung ihrer Angelegenheiten zugesagt. Ich sehe hierin die Grundlage für den Aufbau meiner neuen Anwaltspraxis.“

Nachdem er den Kammergerichtspräsidenten davon überzeugt hatte, dass seine kaufmännische Tätigkeit als Angestellter einer Exportfirma für Automobil-Ersatzteile mit der anwaltlichen Tätigkeit kompatibel war, wurde er wieder beim Kammergericht zugelassen und von der Residenzpflicht befreit. Mit Schreiben vom 30. September 1960 gab er dann seine Zulassung zurück und er wurde von der Liste der beim Kammergericht zugelassenen Anwälte gestrichen.⁴⁷ ¶

2011, Seite 581 f.; siehe auch Eduard Höllering, Georg und Franz Höllering und die sudetendeutschen Bühnen, Regensburg, 1998.

41 Zitiert nach Hermann Harmann/Christoph Hesse (Hrsg.), Briefe an Bertolt Brecht im Exil 1933 bis 1941, Berlin/Boston, 2014, Seite 584f.

42 * 5. Januar 1901 in Breslau; † 23. April 1945 in Berlin, Bruder von Dietrich Bonhoeffer, der ab 1935 als Rechtsberater (Chef-Syndikus von 1937 bis 1944) bei der Lufthansa tätig war und als Mitwisser des 20. Juli am 1. Oktober 1944 verhaftet und am 2. Februar 1945 durch den Volksgerichtshof zum Tode verurteilt wurde (Wikipedia).

43 Siehe Simone Ladwig-Winters/Rechtsanwaltskammer Berlin (Hrsg.), Anwalt ohne Recht, Das Schicksal jüdischer Rechtsanwälte in Berlin nach 1933, 2. Aufl., Berlin, 2007, Seite 57 f.

44 Maschinenschriftlicher Lebenslauf vom 4. Oktober 1952, Wiederzulassungsakte Landesarchiv Berlin Landesarchiv Berlin B Rep. Nr. 486.

45 266 West End Avenue, Upper West Side von Manhattan.

46 Landesarchiv Berlin B Rep. Nr. 486.

47 Landesarchiv Berlin B Rep. Nr. 486.

BRECHT/WEILLS „MAHAGONNY“ IN MANNHEIM UND SALZBURG: ZWISCHEN REVUE-LANGEWEILE UND AMÜSANTER AKTUALITÄT

Ernst Scherzer

Wie schwierig es ist, eine anständige Aufführung von „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ zustande zu bringen, haben vor Jahren schon Salzburg (gemeint sind die unter der neuen Intendanz künstlerisch völlig uninteressant gewordenen Festspiele) und – weit weniger verwunderlich – bei der dortigen Erstaufführung die Wiener Staatsoper bewiesen.

Nun hat diesen beiden negativen Beispielen das eigentlich überaus schätzenswerte *Nationaltheater Mannheim* ein drittes hinzugefügt und die beiden anderen sogar noch unterboten. Die Inszenierung von Markus Dietz bemüht zwar die Technik des Hauses, erschöpft sich aber sonst im Stehen der Protagonisten an der Rampe und legt sich im Wesentlichen nur auf die eine der im Stück besungenen Lieblingstätigkeiten der Männer fest, nämlich das Lieben. Ein einziger berührender Moment gelingt, wenn Jenny und Jim voneinander Abschied nehmen. Weshalb der von einer Choristin erschossen wird, weiß wohl nur der Regisseur ... Musikalisch geriet die von Benjamin Reiners dirigierte Produktion passabel, zumindest was das Orchester betrifft. Von den Sängern entsprach am ehesten Thomas Berau in der doch kleinen Rolle des Sparbüchsen-Bill. Gibt es im beachtlichen Ensemble wirklich keine bessere Jenny Hill, dass man die dünnstimmige Laura Nicorescu als Gast verpflichten musste? Nicht mehr als bemüht gelang Will Hartmann der Jim Mahoney. Erfreulich immerhin das große Publikumsinteresse mitten im Sommer, unverständlich der jubelnde Beifall. Der konnte wohl nur in Unkenntnis der wahren Qualitäten dieser Oper hervorgerufen werden.



In Salzburg: Eric Greene, Frances Pappas, Rainer Maria Roehr (Foto: Anna-Maria Löffelberger)

Leider verbindet dieser Umstand ein wenig mit der *Salzburger Landestheater*-Aufführung: Dort wurde in der Premiere an den unpassendsten Stellen gelacht. Und noch ein weiterer, die Interpretin der Jenny war nämlich identisch, kam nur gesanglich in dem kleinen Haus etwas besser über die Rampe. Davon abgesehen gelang Jacopo Spirei im Gegensatz zu seinem eine langweilige Revue vorführenden Kollegen eine die heutige Konsumgesellschaft prächtig auf den Arm nehmende Deutung der Vorlage. Vielleicht gerieten dadurch die ersten Hintergründe ein bisschen zu sehr ins Abseits. Eine Figur wie die Leokadja Begbick hätte etwas mehr Sarkasmus vertragen, als diesen Frances Pappas zu geben vermochte. Insgesamt war es aber doch ein auf hohem Niveau vergnüglicher Operabend, wie man sich ihn natürlich nicht nur bei Brecht und Weill wünscht, diesen aber besonders angemessen erscheint. Dazu trug in hohem Maße das von Adrian Kelly geleitete Mozarteumorchester Salzburg bei. Erwartungsgemäß herausragend aus der Sängerschar der Jim Mahoney von Franz Supper als liebenswerter Naturbursche mit helden-tenoraler Stimme. ¶

(Trailer zu beiden Inszenierungen gibt es bei Youtube)

BRECHTS „LEBEN DES GALILEI“ AM LINZER LANDESTHEATER

Ein lustvoller Theaterabend

Ernst Scherzer

Auf musikalischem Gebiet geriet die erste Spielzeit des neuen Intendanten auf eine Weise, die man als „durchwachsen“ zu bezeichnen pflegt. Weshalb eigentlich, ist dies doch bei fleischlichen Genüssen eher als Vorzug anzusehen; und davon handelt schließlich auch Bertolt Brechts spätes Stück „Leben des Galilei“, das seine österreichische Erstaufführung seinerzeit keiner größeren Bühne, vielmehr den eher laienhaften Burgfestspielen im kärntnerischen Friesach zu verdanken hatte! Und da kann der Unterzeichnete nicht umhin, auf die vor allem szenisch ziemlich dürftige – also im negativen Sinn „laienhafte“ – Produktion der um eine zu Galileo Galilei verwandte Figur, nämlich Johannes Kepler, kreisende Hindemith-Oper „Die Harmonie der Welt“ im Linzer Musiktheater hinzuweisen: Nach den vorherigen Erfahrungen trat er den diesmal in die altherwürdigen Kammer-spiele (das ehemalige Große Haus daneben wurde zum Schauspielhaus umgebaut) Weg mit zumindest gemischten Gefühlen an.

Umso größer geriet die Überraschung, einem Abend beiwohnen zu dürfen, wie man ihn immer wieder erhofft und doch nur selten erlebt. Nicht nur einfach rundum gelungen, sondern von allen durchwegs famosen Schauspielern mit einer Lust dargeboten, die sich auch auf das Premierenpublikum übertrug. Ausnahmsweise nahm man dafür sogar eine doch ziemlich drastische Kürzung auf etwa zwei pausenlose Stunden in Kauf. Wie weit die sehr verfremdend erklingende Musik noch von Hanns Eisler stammt, blieb als einzige Frage offen.

Die Inszenierung hält auf der Drehbühne von Anneliese Neudecker die Darsteller



*Der gefangene Galilei mit seiner Tochter: Christian Taubenheim, Theresa Palfi, Markus Pendzialek.
© Jochen Quast*

beinahe ständig auf Trab, Katrin Plötner ist um Regie-Einfälle keinen Moment verlegen, und wo es angebracht erscheint, gerieten diese voller Witz. Davon profitierte vor allem Markus Pendzialek, der damit den Andrea Sarti beinahe zur Hauptfigur aufgewertet hat. Christian Manuel Oliveira verkörperte trefflich den Kardinal Belarmin: Äußerlich eine fast sympathische Erscheinung, mit seinen Äußerungen einer vorgefassten Meinung ein Widerling.

Im Mittelpunkt der gefeierten Aufführung blieb glücklicherweise dennoch der Interpret der Titelrolle. Wie Christian Taubenheim den Galilei auf die Bühne gestellt hat, würde jedem mit der Aufgabe gewachsenen Schauspieler zur Ehre gereichen. Überrascht begegnet einem bei der ins Freie verlegten Premierenfeier ein junger, völlig bar jener sich als Perücke erweisenden Haare geradezu „moderner“ Schauspieler.

Für die bei der Vorstellung etwas ins Leere gehende Antwort auf seine partiiengemäß letzte Frage sorgte die Natur mit dem über dem Theater aufgehenden Mond; die Nacht war tatsächlich „Hell!“ ♪

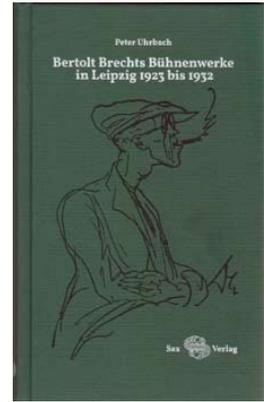
REZENSION ÜBER DIE BRECHT-STADT LEIPZIG

Aufführungs-Rezensionen bis 1932 dokumentiert

Der rührige Sax-Verlag hat eine Fleißarbeit von Peter Uhrbach herausgebracht: Eine Dokumentation von Artikeln der Leipziger Presse über Brecht-Aufführungen in Leipzig von 1923 bis 1932, also von *Baal* bis kurz vor der Machtübernahme, gespeist aus den Zeitungsbeständen des Stadtarchivs Leipzig. Der Band ist auf diese Weise eine willkommene Ergänzung der umfangreichen Dokumentation von Monika Wyss, „Brecht in der Kritik“, von 1977. Dort wurden zwar die Leipziger Brecht-Uraufführungen des *Baal* (1923 im Alten Theater) und *Mahagonny* (1930 im Neuen Theater) bereits breit dokumentiert, aber nicht unbedingt aus der Leipziger Presse, und nicht alle zeitgenössischen dortigen Presseorgane waren berücksichtigt worden. Da gab es immerhin *Leipziger Neueste Nachrichten*, *Leipziger Tageblatt*, *Leipziger Volkszeitung*, *Neue Leipziger Zeitung* sowie *Sächsische Arbeiterzeitung*. Zusätzlich zu den Uraufführungen nimmt Uhrbach auch die Rezensionen zu Leipziger Erstaufführungen von Brecht-Stücken auf: Da gab es 1923 *Trommeln in der Nacht* im Schauspielhaus, 1928 *Leben Eduards II.* im Alten Theater, *Mann ist Mann* im Schauspielhaus und die *Dreigroschenoper* im Alten Theater, 1931 den *Dreigroschenoper*-Film, 1932 *Die Maßnahme* in der Alberthalle des Krystallpalasts.

Es sind auch Entdeckungen zu machen. Die im Buch abgedruckte Vorschau des Spielplans des Leipziger Komödienhauses für 1932 war vielversprechend: Uraufführungen u.a. von Brechts *Die Mutter* (nach Gorki) sowie *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* wurden da angekündigt, ebenso die Uraufführung eines Stücks *Die Bluttat von Germersheim* von Hans [Hermann] Borchardt

Peter Uhrbach,
Bertolt Brechts Bühnenwerke in Leipzig 1923-1932, 196 Seiten, Hardcover, ISBN 978-3-86729-192-7, 18 €



in der Regie von Brecht – dazu kam es nicht mehr. Es gibt Notizen von Brecht zu diesem Drama in GBA 21, S. 212-213, datiert auf „um 1927“. Die Herausgeber der GBA konnten sie keinem Theaterstück zuordnen; der Text, obwohl 1928 gedruckt, scheint verschollen.

Einige Theaterzettel und Porträtzeichnungen sind eingestreut, darunter im Ausschnitt die Brecht-Karikatur des leider ungenannten Emil Stumpp 1925. Ein Porträt von Helene Weigel 1932 wird versehentlich Brecht zugeschrieben, es stammt wie auch ein abgedrucktes Brecht-Porträt von dem Leipziger Grafiker Erich Gruner (Dank an Volkmar Häußler).

Urbach ergänzt seine Dokumentation durch eigene knappe Erläuterungen zum Zeithintergrund und gelegentliche Anmerkungen zu Künstlern und Redakteuren. Sein Buch macht neugierig auf die Geschichte der diversen Leipziger Bühnen; hierauf einzugehen hätte offenbar den Band gesprengt. Ein Namensregister wäre hilfreich. Zumindest einige Repros von Originalartikeln wären wünschbar, ebenso eine optisch klarere Trennung der einzelnen Rezensionen. Brechts Name ist im biografischen Nachspann leider teilweise falsch geschrieben. Trotzdem ein sehr willkommenes Buch! ♪ (mf)

BRECHT IM BÜCHERHERBST: AUSWAHL ANGEKÜNDIGTER NEUERSCHEINUNGEN

Suhrkamp: Nach den Bänden 1, 2 und 7 erscheint im Oktober *Notizbücher Band 3: 1921*, hrsg. von Martin Kölbl und Peter Villwock (735 Seiten, 58 €); – ferner: *Benjamin und Brecht – Denken in Extremen*, hrsg. von Erdmut Wizisla (240 Seiten, 32 €). Im März 2018 erscheint *Leben des Galilei* in der Edition Suhrkamp Letterpress, Satz und Layout Erik Spiekermann (160 Seiten, 42 €).

Akademie der Künste im Oktober: *Mord im Fahrstuhlschacht*. Tatsachenreihe von Bertolt Brecht und Walter Benjamin. Comic von Steffen Thiemann (Holzschnitt), mit Texten von Steffen Thiemann und Erdmut Wizisla (32 Seiten, 7,50 €)

Königshausen + Neumann kündigt an: September: Helmut Koopmann, *Bösartigkeiten und Einsprüche: Studien zum Werk Bertolt Brechts* (Brecht - Werk und Kontext, 350 Seiten, 49 €); – Dezember: „*der staub, den sie bei ihren kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie*“: *Realitätskonzeptionen in Bertolt Brechts Texten* (Brecht – Werk und Kontext) von Doris Neumann-Rieser (388 Seiten, 48 €); – ferner: *Minima Hegeliana: Brechts Denkbilder* von Frank D. Wagner (220 Seiten, 29,80 €)

Theater der Zeit, November: *Recycling Brecht: Materialwert, Nachleben, Überleben* (Recherchen), hrsg. von Günther Heeg (220 Seiten, 18 €)

Verbrecher-Verlag, November: *Laxheit in Fragen geistigen Eigentums: Brecht und Urheberrecht* (lfb texte), hrsg. von Annett Gröschner und Christian Hippe (320 Seiten, 24 €) ¶



BRECHT ALS ZEITGENOSSE (NATUR-) WISSENSCHAFTLICHER GESCHICHTE

Gerd Koch

Arbeite ich theaterpädagogisch mit Kolleginnen und Kollegen aus anderen Disziplinen zusammen, etwa mit Lehrenden in den Naturwissenschaften (Physik, Chemie, Biologie) oder mit Geschichtslehrer*innen beziehungsweise Sozialpädagog*innen, die biografisch vorzugehen pflegen, dann ziehe ich gerne das Buch von Hippe und Ißbrücker aus der Tasche und schlage die Seiten 309–325 auf – nämlich: die chronologische Synopse „Naturwissenschaftlich/technisches Ereignis“ und „Brechts Biografie/Werk“ (zusammengestellt von Ißbrücker). Durch diesen Zeitstrahl wird der Theatermensch Brecht als Zeitgenosse (natur-)wissenschaftlicher Geschichte sichtbar. Erst dann gehen wir exemplarisch an Beiträge verschiedener Autoren und Autorinnen des Buches heran und können sie doppelt kontextualisieren: im literarischen Werk und in der Zeitgeschichte.

Aber auch für Kolleginnen und Kollegen aus der Theater- bzw. Literatur- und Erziehungswissenschaft kann dieser Zugang sinnvoll sein – sind doch die verschiedenen hier versammelten Lesarten des Brechtschen Werkes durch Natur- und Kulturwissenschaftler*innen (entstanden aus Kurzvorträgen und Gesprächen während der Brechtstage 2015 im Literaturforum in Brecht-Haus zu Berlin), häufig genug an- und aufregend auch für sie und für ‚klassische‘ Brechtianer*innen.

Bekannt ist in der Regel die brechtsche Behandlung des Galileo-Galilei-Stoffes – immerhin als „Leben des Galileo Galilei“ betitelt, so dass der Zeitkontext schon im Stück selbst angelegt ist, was auch durch Brechts Bearbeitungen seines eigenen Stückes und

Christian Hippe, Volker Ißbrücker, i. A. des Literaturforums im Brecht-Haus (Hg): **Brecht und Naturwissenschaften**. Berlin: Verbrecher 2017 [333 S., ISBN 978-3-95732-156-5]

der Prologe (S. 265 ff.) deutlich wird und damit in den Kontext politischer Verantwortung von Wissenschaft, wie sie etwa erst 1974 von der UNESCO in der „Empfehlung zur Stellung der wissenschaftlichen Forscher“ zum Ausdruck kommt (vgl. S. 281). Musikhistorisch interessierte Kolleginnen und Kollegen weisen mich bei der Gelegenheit auf den Vater von Galileo hin, nämlich Vincenzo, der Lautenist, Komponist und Musiktheoretiker (Harmonielehre) war. Und sein Sohn Galileo war es, der die physikalischen, schwingenden Verhältnisse der Saiten später messbar machte. Brecht fragt rhetorisch: „was hat Wissenschaft mit Kunst zu tun?“ Und er antwortet, dass die „Vorgänge in der Welt von Menschen“ so verwickelt sind, dass „alle (Hv. gk) Hilfsmittel für ihr Verständnis herbei(zu)ziehen“ seien (vgl. S. 262) – also auch die Künste.

Lukas Mairhofer (Philosoph/Physiker) etwa wendet sich in diesem Buch (S. 67 ff., 137 ff.) aus Fragestellungen der „Heisenbergschen Unschärferelation“ und aus Gesprächsnotizen Brechts mit dem Physiker und Philosophen Hans Reichenbach im Exil an Brechts „Kaukasischen Kreidekreis“, der häufig als Agitationsstück bzw. als Folklore missverstanden wird: Welche sichtbaren

VOLKER ISSBRÜCKER UND
CHRISTIAN HIPPE (HG.)

BRECHT UND NATURWISSEN- SCHAFTEN

und nicht sichtbaren ‚Kausalitäten‘, ‚Ungleichzeitigkeiten‘, ‚Überlagerungen‘ und „Wirkungsquanten“ (Brecht) herrschen in Verhaltens- und Entscheidungsprozessen des Stückes? Die Rolle des Beobachters, des „Sängers“ im „Kreidekreis“ wird wie ein „Experimentator“ (S. 148) erkannt, der zugleich das Geschehen beeinflusst. Mairhofer zitiert Brecht zustimmend: „So beobachten wir nicht das normale Leben der mikrokosmischen Welt, sondern ein *durch unsere Beobachtung verstörtes Leben*“ (S. 142, Hv. gk).

Anne Dippel berichtet von ihrer Feldforschung im Kernforschungsinstitut CERN: „ich möchte begreifen, wie sich Wissensproduktion in einem technischen Raum vollzieht und welche Bedeutung der Mensch in seinem Miteinander hier hat, wie das soziale Zusammensein gestaltet ist, welche Rolle die Maschine spielt und in welchem Wechselspiel sie stehen. Das andere, was das CERN interessant für die Ethnologie macht, ist, dass es seinem Charakter nach ein großes Sozialprojekt ist. Es ist ein transnationaler und interkultureller Raum. Die größte Maschine, die gebaut worden ist, ist letztlich auch die Verwirklichung des Traums vom Turmbau zu Babel“ (S. 82 f.); „das Wort ‚Feld‘ (...) haben die Sozialwissenschaften aus der Physik übernommen; umgekehrt wandert das Wort ‚Kollektiv‘ aus den Sozialwissenschaften in die Physik (...) Das ist eine sehr interessante Wendung in der Wissensproduktion“ (S. 87 f.).

Katharina Brinkert kommt zu diesem Schluss: „Der Naturwissenschaftler und Experimentator wird (...) zum Regisseur einer Experimentierreihe, die einem Theaterstück gleicht: Er konzipiert ein Experiment, eine Szene, das er nach bestimmten Regeln verfremdet, um einen Sachverhalt, der unter Beobachtung steht, zu verdeutlichen und hervorzuheben. Die experimentelle Verfremdung wird damit zugleich zu einem Untersuchungswerkzeug, ohne das es nicht

möglich wäre, natürliche Gesetze, Prozesse und Phänomene zu beobachten und zu erklären. Die Aufgabe des Wissenschaftlers ist es, gleichzeitig genau zu beobachten, kritisch dem experimentellen Aufbau gegenüber zu bleiben, ihn stetig zu evaluieren und die Ergebnisse sorgfältig und objektiv auszuwerten.“ (S. 259 f.) Brinkert fasst prägnant zusammen: „Das epische Theaterstück (ist) als naturwissenschaftliches Experiment (zu verstehen).“ (S. 259)

Sie kommt damit zu einem Schluss, den der Wissenshistoriker Yehuda Elkana 1986 unter diesem Titel vorlegte: „Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft“ (Wissenschaftliche Sonderausgabe im Suhrkamp Verlag). Solch listiges, scharfsinniges, auch praktisches Weisheitswissen wird in der griechischen Mythologie der ersten Geliebten des Zeus, der Metis, zugeschrieben.¹

Die Herausgeber Ißbrücker und Hippe leiten ihren Sammelband mit einem Brecht-Zitat ein: „Argumente wirkten auf mich begeisternder als Appelle an mein Gefühlsleben, und Experimente beschwingten mich mehr als Erlebnisse“ (S. 7). Das hier vorgelegte Buch liefert gleichwohl all dies: Argumente, Appelle, Gefühlsleben, Experimente und auch hervorragende Erlebnisse. Eine empfehlenswerte Lektüre! ♣

Prof. Dr. Gerd Koch ist Emeritus der Alice-Salomon-Hochschule Berlin.
koch@ash-berlin.eu

1 Siehe auch: „Die List der Vernunft: Metis“, in: Yehuda Elkana/Hannes Klöpfer: Die Universität im 21. Jahrhundert. Für eine neue Einheit von Lehre, Forschung und Gesellschaft. Hamburg 2012, S. 229 ff., und die Notiz „My Mentor Yehuda“ von Rivka Feldhay in: Yehuda Elkana: Leben in Kontexten. Life in Contexts. Wissenschaftskolleg zu Berlin 2015, S. 112 f.: „Science and Beyond“ – Elkanas MA-Hauptfach (1966) war Physik, die Nebenfächer: Mathematik und Geschichte der Wissenschaften, S. 28.

ZWEI FUNDSACHEN ZU BRECHT UND PÄDAGOGIK

Gerd Koch

Die renommierte Buchreihe „Pädagogik und Politik“ will „pädagogische und erziehungswissenschaftliche Grundthematiken“ darstellen und „Ansätze von Personen und Organisationen“ in Quellen vorstellen, die „im weitesten Sinne der kritischen Pädagogik zuzurechnen sind“. Band 10 aus dem Jahre 2016 liefert als „Eine kommentierte Anthologie“ (Untertitel): „Sozialistische Pädagogik“ – und hat darin auch Bertolt Brecht einen guten Platz eingeräumt (S. 51–64) – mit Brecht-Texten zur Großen und Kleinen Pädagogik, zur Theorie der Pädagogien, aus „Die Mutter“, „Leben des Galilei“. Der Autor David Salomon kommentiert diese Quellen unter dem Titel „Eingreifendes Denken“ oder Der Politische Dichter als Pädagoge: „Dass im Fall Brechts von der in diesem Band üblichen Beschränkung auf einen Text oder Fragmente eines Textes abgewichen wird, begründet sich aus der (...) Besonderheit, dass der hier vorgestellte Autor nicht Pädagoge (...), sondern Dichter und Regisseur ist, (und) sich *der* eine theoretische Text schwerlich finden lässt, der geeignet ist, sein pädagogisches Denken einigermaßen zu repräsentieren.“ (S. 60) Deutlich wird, dass Brecht sowohl *intentional* wie *funktional* pädagogisch denkt und handelt und dies im Kontext seines literarischen Werkes *und* im Zeitzusammenhang tut – letzterer ist ihm kein gleichgültiger; denn, so schreibt Salomon zugespitzt, Brecht seien „Revolutionen immer zugleich als Lernprozess“ (S. 57) erschienen.

Der Beitrag zu Brecht steht im Kontext dieser Pädagogen und Pädagoginnen (im z. T. weiteren Verständnis): Siegfried Bernfeld, Hermann Duncker, Charles Fourier, Shloyme Gilinsky und Berthold Otto, Rosa Luxemburg, Anton Semjenovič Makarenko, Karl Marx, Robert Owen, Clara Zetkin,

Franz Heinrich Ziegenhagen. Sichtbar wird ein weites Verständnis von Sozialismus als einer kritischen Theorie und Praxis menschlicher Solidaritätsbemühungen (siehe näher die Einleitung, S. 9–22: „Sozialistische Pädagogik?“).

Benjamin Paul-Siewert, Robert Pfützner, Michael Winkler (Hg): Sozialistische Pädagogik. Eine kommentierte Anthologie. Baltmannsweiler 2016 (Schneider Verlag Hohengehren), 258 S. (in der Buchreihe „Pädagogik und Politik“, hrsg. von Armin Bernhard, Eva Borst, Matthias Rießland)

2015 legte Uwe Hirschfeld seine „Notizen zu Alltagsverstand, politischer Bildung und Utopie“ vor – ohne deutlichen Bezug auf Brecht wurden diese (mehr als) Notizen nicht verfasst! Unter der Kapitelüberschrift „Das mütterliche Moment der politischen Bildung“ setzt Hirschfeld als Motto Brechts Maxime: „Der Lernende ist wichtiger als die Lehre.“ (S. 118) Mit Bezug auf Kant und hier weitergeführt mit Ernst Bloch und an anderen Stellen mit Antonio Gramsci gibt Hirschfeld dem interessierten Leser / der Leserin hoffnungsvoll / überbrückend dies auf den Weg. „Wer einmal die Selbstverfügung im Lernprozess erfahren hat, den ekelt auf immer alle Belehrung, womit er vorher aus Not vorliebnahm, weil seine Vernunft etwas bedurfte und nichts Besseres zu ihrer Unterhaltung finden konnte“ (S. 174) – das Lehren & zugleich Lernen vermittelt Brechtscher Lehr-Lern-Stücke ist hier sehr prägnant skizziert und auch der Begriff ‚Unterhaltung‘ ist angemessen im Brechtschen Zusammenhang, hatte Brecht doch die Sicherung (materiell-sozialen) ‚Unterhalts‘ mit der notwendigen Sicherung von ‚Unterhaltung‘ (als kommunikative Vergnügung) in seine Perspektive genommen.

Uwe Hirschfeld: Notizen zu Alltagsverstand, politischer Bildung und Utopie. Hamburg 2015 (Argument Verlag), 243 S. (in der Reihe „Werkstatt-Texte“, Band 6) ¶

Textmaterial zu einer Tagung: „Brecht gebrauchen“

Dieter Henning

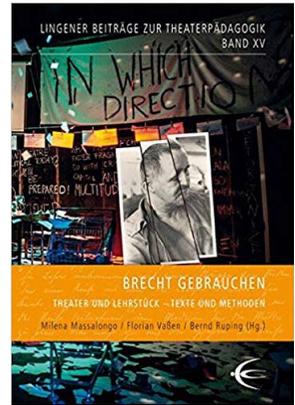
I Differenziert und konkret: Individuum und Gemeinschaft

Sucht man nach einem übergeordneten Thema sämtlicher Beiträge des anzuzeigenden Buches,¹ wird man bereits im gemeinsamen Vorwort der Herausgeber darauf hingewiesen, dass die vielfältigen Zusammenhänge und Kontradiktionen von Ich und Kollektiv das einigende Band der Referate und Gespräche einer theaterpädagogischen Tagung zu Brechts Lehrstücken ist, die 2015 am Comer See in der Villa Vigoni stattgefunden hat. Es sind insgesamt zahlreiche und umfassende Berichte sowohl zur theoretischen wie praktischen Arbeit mit den Lehrstücken von Brecht. Brecht hat bekanntlich selbst fünf seiner Stücke aus den 30er-Jahren zu den Lehrstücken gerechnet: „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis“, „Der Jasager, Der Neinsager“, „Die Maßnahme“, „Die Ausnahme und die Regel“ und „Die Horatier und die Kuriatier“. Über alle fünf Stücke erfährt man in den Texten und Gesprächen viel oder kann Analytisches auf sie beziehen; darüber hinaus ist der wiedergegebene Diskussionsprozess auf das gesamte Werk Brechts zu beziehen. Für alle, die mit Brecht zu tun haben, sowohl diejenigen, die ihn einfach lesen, wie diejenigen, die in der Theaterpraxis mit ihm arbeiten, ist der Band eine der interessantesten Veröffentlichungen zu Brecht aus dem Jahr 2016.

Ein mögliches inhaltliches Fündigwerden kann nicht insgesamt und umfassend dar-

1 Milena Massalongo/Florian Vaßen/Bernd Ruping, *Brecht gebrauchen. Theater und Lehrstück – Texte und Methoden*, Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band XV, Berlin: Milow 2016, .

436 Seiten,
25 Euro



gestellt werden, deshalb seien im Nachfolgenden – nach der kurzen Übersicht zum Thema von Ich und Kollektiv im Band – zwei Themen herausgegriffen und kurz betrachtet. Zum einen das der Widerstandskraft des Einzelnen; wie kommt jemand dazu, sich zu wehren, das ist die Frage; wie sind Prozesse mit Hilfe der Lehrstücke von Brecht vorstellbar, dass jemand aus Verunsicherung und Infragestellung der eigenen Person, die er nicht nur als eigene Schwäche erlebt, sondern als von außen auferlegtes Scheitern, zum Widerständler wird, der Veränderungen plant. Zweitens wird die Frage der Betrachtung von Geschichte in den Lehrstücken unter dem Aspekt der durcharbeitenden Wiederholung dessen, was war, beleuchtet. Selbstverständlich können nicht sämtliche Beiträge namentlich genannt werden. Interessant ist alles. Früh im Band stellen die Herausgeber die Frage, ob und inwiefern das von Benjamin den Lehrstücken Attestierte, dass sie eine pädagogische, eine politische und eine poetische Wirkung besitzen (Benjamin meint, oft in dieser Reihenfolge), heute in der verschiedensten Theaterarbeit herausgeholt und artikuliert werden kann. In aller vorhandenen Vielfalt der Theaterarbeit. Nützlich ist wie der vom Brauchen und Gebrauchen, den die Herausgeber gewählt haben, einer von vielen zentralen Begriffen

bei Brecht – fällt für jegliche Theaterarbeit ab, auch für andere Stücke als die Brechts.

Aus der Zeit um 1931, eine genaue Datierung ist schwer möglich, also zur Zeit des Entstehens der fünf Lehrstücke, hat Brecht einen Satz notiert, den die Beiträge allesamt zum Maßstab haben, ohne das zu benennen oder sich unterzuordnen; er tritt wie eine Selbstverständlichkeit auf: „*Der Lernende ist wichtiger als die Lehre.*“² In dieser Hinsicht zeichnet die Texte eine spezifische Güte aus. Die zusätzlich darin besteht, dass sämtliche Anregungen, die man der Lektüre verdanken kann, welche zur Praxis im umfassenden Sinne sind; wenn es um Lehre geht, ist es „*eine Lehre zur Praxis*“ (S. 22). Brecht „gebrauchen“ soll offensichtlich nicht nur heißen, dass auf der Tagung Brecht „gebraucht“ worden ist, sondern dass, wenn das auch andere tun, Brecht gebrauchen, denen, wenn das gesucht wird, ein wenig Erfahrungsschatz und Handreichung dargeboten werden soll. Brecht erscheint in bestimmten Zusammenhängen als brauchbar. Dass das so ist und worin jene bestehen, ist im Zentrum. Insofern ist die Aufforderung, Brecht zu gebrauchen, ein Werbeprogramm zur Befassung mit Brecht. Ein Ausweis der Nützlichkeit.

Auch die Lehrenden sind Lernende, wenn sie die Lernenden wichtiger nehmen als die Lehre, lernen sie von denen; insofern ist Brechts Satz einer, der raffinierte Bezüglichkeiten aufzeigt. Lernen ist immer „*ein Lernen am Selbst*“ (S. 19), Offenheit ist die Bereitschaft für die verschiedensten Fremdheitserfahrungen (Florian Vaßen nennt das in seinem Beitrag „*Alterität*“), die mit der eigenen wie der fremden Subjektivität, der von außen, die eigenen Potentialitäten entbergen hilft und zu anderen Umgangsformen mit der eigenen Person führen kann. Identität wird einem z. B. als Loyalitätsangebot bewusst und man lernt,

seiner „*Selbstkonstitution*“ Eigensinniges wie Gefährdendes hinzuzufügen und realisiert in Spielformen, weit über Theaterpraxis hinaus, etwas, das Brecht Lebenskunst genannt hat; u.a. mit so etwas umzugehen wie „*pluralisierter Identität*“ (ebd.).

Milena Massalongo stellt dar, wie wichtig Brechts Versuch anzusehen ist, Kunst als „Gebrauchsgegenstand“ zu verstehen; die Lehrstücke drängen sich in Lebenszusammenhänge und Lebensformen von Mitspielern wie Zuschauern hinein und wollen dort Produktivität hervorrufen und entfalten (Gerd Koch betrachtet den Brechtschen Begriff der Produktion und Produktivität und sieht für den Einzelnen ein Moment von Selbstverwirklichung erreichbar; was nicht funktionieren wird ohne Widerständigkeit). Dass in sämtlichen Anstrengungen Verhältnisse von Theorie und Praxis im Diskurs anstehen, zeigt Bernd Ruping in seinem Beitrag. Marianne Streisand und Finn Iunker weisen auf einer wichtigen Aspekt von Brechts Begriff der Gemeinschaft hin, er ist nicht allein vor dem Hintergrund eine sozialistischen Bezugs zu sehen, sondern auch aus der Begegnung mit der Reformpädagogik am Ende der Weimarer Republik erwachsen. Neben dem Kontakt zur reformpädagogischen Karl-Marx-Schule in Neukölln hatte Brecht in den Beziehungen zu Helene Weigel, Peter Suhrkamp und Walter Benjamin Kontakte zu drei Personen, die mehr oder weniger intensive Erfahrungen in solchen Schulen hatten. Hans-Thies Lehmann und Helene Varopoulou widmen sich explizit der Genese und Entfaltung von Subjektivität im Lernprozess, als einen in der Auseinandersetzung mit Kollektivität in der verschiedensten Gestalt. Sie messen ab, was dabei Theaterarbeit in allen möglichen Formen für eine Rolle spielen kann.

Darüber hinaus wird im gesamten Band aus zahlreichen theaterpraktischen Arbeiten

2 BFA 21, S. 531.

berichtet. U. a. ist mit dem Zitat aus Brechts „Fatzer“-Fragment: „*Ich scheiße auf die Ordnung der Welt*“ von Versuchen die Rede, aus Fatzers Gesten und Haltungen Interessantes für „eine Lebenskunst der jungen Generation“ (S. 29) zu erarbeiten. Was Vaßen in seinem Beitrag hervorhebt und mit dem Brechtschen Begriff der „Selbstverständigung“ umschreibt, ist stets in mehrfachen Bezügen Gegenstand in sämtlichen Beiträgen. Die, die als Theatertheoretiker oder -praktiker nach außen treten, arbeiten an ihr und entwickeln sich in ihrer Arbeit, wie diejenigen, an die man sich richtet, in Prozesse der „Selbstverständigung“ versetzt werden. Zu keinem Zeitpunkt wird in den Darlegungen der Versuch unternommen, irgendwo Weltanschauliches zu implantieren; dass jemand, der sich anheischig macht, andere Menschen zu repräsentieren, denen anrät, was sie zu denken und zu tun haben. Was konkrete und sehr grundsätzliche Kritik an politischer und sozialer Wirklichkeit gerade möglich und zum Gegenstand macht. Ganz im Sinne des an Wirklichkeit und Praxis und an materiellem Erfolg der Leute orientierten Brecht.

2 Ungesunde Lust, wie Räder zu sein

Der Bericht Benjamins über die Gespräche mit Brecht in Svendborg 1938 ist in vielfacher Hinsicht bemerkenswert. Florian Vaßen zitiert in seinem Beitrag (S. 55) in einer Weise daraus, die ebenfalls Grundlage für einige der anderen Beiträge zu sein scheint (soweit das übersehen werden kann), weil sich Widerständiges und Rebellisches, die Traute zu Abweichendem und zur Orientierung am Eigenen – auch an der eignen Lust – als Treffermöglichkeit und gelingender Erfolg darstellen lassen. Benjamins Bericht hat nicht zuvorderst die Lehrstücke im Auge, sondern umfasst die frühen Stücke und das „Fatzer“-Fragment, kann aber auf sämtliche Individualität, soweit sie eine ist und als solche darstellbar gemacht werden kann, die in den Lehrstücken Ge-

meinschaft und Kollektiv gegenübersteht, bezogen werden. Brecht habe vom Versuch einer Darstellung gesprochen, dass der Revolutionär „aus dem schlechten, selbstischen Typus ganz ohne Ethos von selber hervorgehen“ könne. Kennzeichnen lasse sich der Typus u.a. mit Fatzers Aussage, kein Rad im Getriebe der Welt sein zu wollen³ und mit dem anscheinend antiselbstischen: „*Auch habe ich starke Unlust, einzig zu tun/ Von vielen Taten die, welche mir nützlich.*“⁴ Sich auf Gesellschaft zu beziehen, und davon seinen Nutzen ziehen zu wollen, ist etwas, das seine Person, sein Selbst nicht ausfüllt und nicht ausmacht, er entdeckt, dass er nicht „der Verwertertyp“ ist, der mit dem Angebotenen zufrieden sein kann. Was ihm auffällt, ist, dass er vor allem mit moralischen Angeboten („Ethos“) nichts anfangen kann. Darin wird das Aufsehen-erregende der Satzes von Brecht gegenüber Benjamin gesehen werden können. Sich nicht als „schlechter“ Typus vorwerfen zu lassen, man relativiere die eigenen Bedürfnisse und Wünsche nicht genügend am vorliegenden und erwerbbareren Nutzen. Seine von Brecht gemeinte Schlechtigkeit besteht gerade im Verzichten auf ein solches Relativieren. Gegen dergleichen Vorwürfe ist wie gegen das in ihnen empfohlene Widerstand angesagt. Von dieser Aufstandsbereitschaft, in welchen Lagen und in welchen Umständen auch immer, handeln viele der Beiträge des Bandes. Theaterpraxis ist pädagogische Anleitung zu Selbstbewusstsein, um politisch sich nicht in Formen von Positivität einbinden zu lassen. Die Poesie eines eigenen Lebens verliert sich womöglich.

3 Stücke „durchleuchteter Geschichte“⁵

Im Beitrag von Francesco Fiorentino „Unterbrechen, Wiederholen, Darstellen. Über Brechts Lehrstück „Die Maßnahme“ lässt

3 „Eure ungesunde Lust/ Wie Räder zu sein/ Ich aber will's nicht“, BFA 10, S. 463.

4 Alle Zitate: Brecht gebrauchen, S. 55.

5 BFA 23, S. 402.

sich etwas aufgreifen, das anschließt an das angesprochene Moment der Ich-Pflege und der „Selbstverständigung“. Es soll dabei nicht um die weitere Diskussion um Brechts Stück gehen, sondern darum, was in seinem Gebrauch aus ihm entwickelt werden kann. Davon schreibt Fiorentino. Es sind „Infragestellungen“ zum Zwecke des „Bewusstwerdens“ (S. 290). Es ist dies ein Gestus, eine Haltung, die viele der Beiträge lesenswert macht; Praxisbezüge werden nicht allein auf Theaterpraxis ermöglicht, sondern zu dem, worauf Theaterpraxis abzielt: das wirkliche Leben, das geführt wird. Das außerhalb des Theaters.

In Brechts „Die Maßnahme“, worauf Fiorentino hinweist, ist ein wirkliches Leben vorbei. Das des jungen Genossen, er ist von seinen Begleitern umgebracht worden. Vorbei ist auch ein Stück von deren wirklichem Leben, sie haben getötet. Das Stück bietet einen Diskurs der Täter über ihr Tötertum und Täterbewusstsein wie über Opfertum und das spezifische Opferbewusstsein des jungen Genossen. Brecht spiele eine „Wiederholung“ durch und eröffne die „Chance eines Sich-Selber-Zusehens“ (S. 293), meint Fiorentino. Brechts Text, der – 1930 geschrieben – manchmal (ohne dass das jetzt nachgewiesen werden muss) in die Nähe zum – nach 1929 in der Sowjetunion siegreichen – Stalinismus gestellt worden ist, ist nicht nur damals, sondern heute auch, aber in anderer Weise, eine Vorschlag zu Diskursivität. Zur „Dekonstruktion des Selbstverständlichen“ (S. 292). Die im Stück gegenüber einem Kontrollchor sich rechtfertigenden Agitateure tun nicht nur das, sie bestehen auf ihrer Selbstreflexion.

In der weiten Diskussion um das Stück „Die Maßnahme“ hat Hans-Thies Lehmann darauf hingewiesen, dass im Stück trotz aller Aufforderung, eine andere Lösung des Konflikts zwischen Einzelnem, dem jungen Genossen, und dem Kollektiv, hier der Par-

tei, zu finden, anscheinend kein Ausweg angegeben werden kann.⁶ Der Verweis darauf, dass keine grundsätzlichen Entscheidungen bezüglich Opfertum gefällt werden können, war dem bei Brecht vorgeführten Prozessverfahren stets zu entnehmen; Fiorentino fügt der Analyse von Brechts Stück hinzu, dass es eine „Überwindung des Wiederholungszwangs“ (S. 292) thematisiert und in die Verbindung zu einem Begriff des Aufarbeitens, konkret des „Durcharbeitens“ im psychoanalytischen Modell gebracht werden kann. Was ausgesprochen wird, ist eine Warnung vor der Verdrängung des Stattegefundenen, es ist dies in vielfältiger Hinsicht ein Bezug auf eine aktuelle Diskussion (z. B. die Verdrängung vergangener Gewalt, das gilt für die Gewalt in den gegenwärtigen Konflikten, die Menschen erleben, wie für die weiter zurückliegende und wegen mangelnder Aufarbeitung weiterhin Wirkungen zeitigende sowohl des Nationalsozialismus wie des Stalinismus, mangelnde Aufarbeitung gebiert Wiederkehr): „Es gibt keine Verdrängung ohne eine Wiederkehr des Verdrängten, das aber nie in reiner Form wiederkehrt (als solche existiert es auch nicht), sondern immer verzerrt, durch etwas Anderes substituiert.“⁷

Es ist ein eigener Gebrauch von Brecht und hier der Darstellung zu ihm und seinem Werk, wenn man anfügt, dass unter dem Aspekt der Wiederholung Brechts gesamtes Werk gesehen werden kann, als ein zur Geschichte der Arbeiterbewegung, wie der von Aufklärung und Emanzipation zugehöriges. Vieles wird wiederholend aufgegriffen und kann als solches „durgearbeitet“ und gebraucht werden. Das Lernen in Sachen Politik ist u. a. eine auf die Gegenwart bezogene Aufarbeitung von Vergangenheit, von Gewesenem, wie weit es auch zurückliegt. Welche Diskussion weiter anliegt und dass ein Gebrauch des Werks von Brecht einen weiteren Verlauf

6 Brecht gebrauchen, S. 296.

7 Ebd. S. 298. Hervorhebung dort.

hat, lässt die Formulierung zur „Maßnahme“ bei Fiorentino erkennen: „*Der Tod des einzelnen, der am Anfang vom kollektiven Jubel übertönt wurde, und in der Abstraktion der Theorie verloren ging, wird ins Zentrum der Gemeinschaft gestellt – als stummer Verweis auf eine revolutionäre Ethik jenseits des Prinzips der Stellvertretung, das die Schuld auf Distanz hält.*“⁸ Der junge Genosse ist nur mehr als Stimme in Brechts Text gegenwärtig, sein Körper hat keinen Auftritt, außer dadurch, dass er abwech-

8 Ebd. S. 296.

selnd von den anderen Darstellern gespielt wird, kommt er als Figur nicht vor. Die anderen Genossen haben ihre tödliche Tat folgendermaßen begründet: „*Noch ist es uns, sagten wir/ Nicht vergönnt, nicht zu töten. Einzig mit dem/ Unbeugbaren Willen, die Welt zu verändern, begründeten wir/ Die Maßnahme.*“⁹ Sie führen als Gemeinschaft der Partei eine weitere Gemeinschaft ins Feld: die der Welt. Es ist eine Flucht in die Abstraktion, statt zu begründen, weshalb es wann und wo wem besser gehen sollte. ¶

9 BFA 3, S. 124.

LANGE VERSCHOLLENES PORTRÄT VON HELENE WEIGEL WIRD VERSTEIGERT

Rudolf Schlichter war im Zwanzigerjahre-Berlin der Maler der aufsteigenden Stars. Sein berühmtes Brecht-Porträt von 1926 hängt (bald wieder) im Münchner Lenbach-Haus; das auf 1928 datierte Porträt von Helene Weigel, das 1933 im Besitz des Schauspielers Alexander Granach war, galt lange Zeit als verschollen. Granach gab es vor seiner Flucht ins amerikanische Exil einem Bekannten zur Aufbewahrung; zu einer Rückerstattung konnte es nicht kommen, Granach starb 1945 in New York.

Das Bild hatte sicher eine besondere Bedeutung für Granach – er stand mit Helene Weigel in Brechts „Mann ist Mann“ auf der Bühne, die Berliner Erstaufführung war Anfang 1928. Das Gemälde zeigt Weigel vor Elementen des Bühnenbilds zu diesem Stück (Hintergrund „Kilko“). ¶



Rudolf Schlichter, *Porträt Helene Weigel* (Öl auf Leinwand, 83,5 x 60 cm, 1928). Das Bild kommt zur Auktion bei Grisebach am 30.11., Schätzwert 200.000–300.000 Euro. Siehe auch <https://www.grisebach.com/> (Dank an Dirk Heißerer für Hinweise).

NEUE AUSSTELLUNGSSTÜCKE IM AUGSBURGER BRECHTHAUS

Dokumente zu Frank Banholzer und Siegfried Weigl

Michael Friedrichs



Im Brechthaus ausgestellt: 2x Frank Banholzer im Winter, als Musikant und als Soldat. (Fotos: Archiv Gerhard Gross)

Es ist das Verdienst von Gerhard Gross, dem in Augsburg und Südafrika lebenden Sohn von Paula Banholzer und Halbbruder ihres ersten Sohnes Frank, mehr Licht in dessen schwieriges Leben gebracht zu haben. Auf erstaunliche und eindrucksvolle Weise ist es verknüpft mit dem Leben von Helene Weigels Vater Siegfried in Wien. Und auch über ihn hat Gerhard Gross Recherchen angestellt und mit Archiven korrespondiert. Die wichtigsten Ergebnisse sind seit kurzem im Augsburger Brechthaus zu sehen: im ersten Stock im Raum über Brechts Leben im Exil.

Das Leben von Brecht und auch von Helene Weigel ist in erheblichem Umfang dokumentiert, weil beide großen Wert darauf legten, Schriftliches zu bewahren. Vor allem aber deshalb, weil ihnen mit ihren Kindern die Flucht ins Exil gelang und den Nazis nur relativ wenig in die Hände fiel. Frank Banholzer und Siegfried Weigl stehen für die Schattenseite: Sie erlitten, was der Familie Brecht/Weigel erspart blieb.

Das Kind von Brecht und Paula (Bi) Banholzer wurde am 30. Juli 1919 in Kimratshofen im Allgäu geboren und am 2. August auf



Josefsheim in Reitenbuch (Foto 1918, Repro privat)

den Namen Frank Otto Walter Banholzer getauft, Brecht bekannte sich von vornherein zu seiner Vaterschaft. Es gibt zunächst keinen anderen Weg, als das Kind am Ort in Pflege zu geben – weder Vater noch Mutter können Frank zu sich nehmen. 1925 wird er in Kimratshofen eingeschult. Ein Jahr später wird er im September für einige Zeit – die Dauer ist nicht bekannt – im Josefshaus Reitenbuch bei Gessertshausen aufgenommen. Wieder ein Jahr später bittet Brecht Helene Weigel, mit Frank einen Arzt zu konsultieren und über „den für ihn günstigsten Beruf“ zu sprechen. 1929 im September wird Frank in der fünften Klasse von der Schule abgemeldet und kommt in ein Sanatorium in Wien. Eine Zeitlang ist er nach einer Mitteilung von Marianne Zoff dann auch bei ihren Eltern in Wien. Hauptsächlich aber kümmert sich Helene Weigel um die Unterbringung und ärztliche Versorgung von Frank in Wien, bis er 1935 von seiner Mutter nach Augsburg geholt wird.

Als 1933 Brecht und Helene Weigel ins Exil gehen, geht ihr Weg über Österreich. Brecht ist zwei Wochen lang gemeinsam mit Weigel in Wien 8 am Hamerlingplatz 4/1/8 gemeldet, dann fährt er weiter nach Bern; Weigel bleibt etwas länger. Dies ist die letzte Gelegenheit für Vater und Sohn, sich zu sehen; der Hamerlingplatz ist 2 km von der Wohnung von Siegfried Weigl entfernt (1913-38 in Wien 9, Berggasse 30/1/4).

Helene Weigel setzt auch aus dem däni-

schen Exil heraus die Betreuung von Frank fort, sie bedankt sich 1935 brieflich bei dem Wiener Arzt Dr. Georg Frankl, der Frank medizinisch und psychologisch betreut hat. Im November schreibt Frank an seine „Liebe Tante Helli“ und teilt ihr mit, dass er endlich in der Nähe von Augsburg eine Lehrstelle bekommen hat.

Die sicherlich erheblichen Kosten für Aufenthalt und Betreuung von Frank in Wien hat, wie Gerhard Gross noch von seiner Mutter erfahren hat, Siegfried Weigl getragen. Er war Prokurist eines Textilunternehmens in Wien und relativ wohlhabend. Das Viertel, in dem er wohnte, war jüdisch geprägt; dass er in derselben Straße wie Sigmund Freud wohnte, war sicherlich Zufall.



Leopoldine Weigl, geb. Pollak, mit ihren Töchtern Stella und Helene, fotografiert in dem namhaften Fotostudio von Nicolaus Stockmann.

134

" I E N IV.

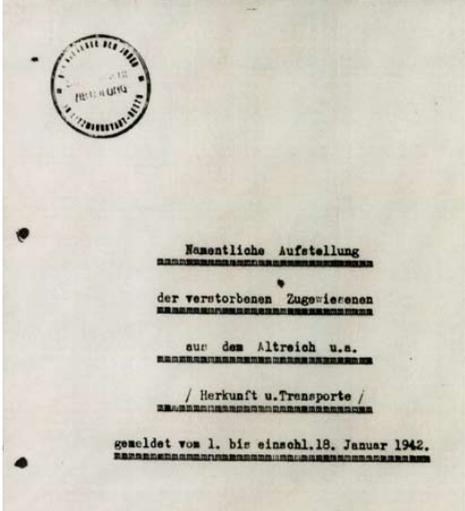
Lf.Nr.	Name u. Vorname	Geburtsdatum	Gestorben am
1.	ermer Anna	18. 4. 1882.	18. 1. 1942.
2.	Rosenzweig Arthur Israel	26. 11. 1887.	19. 1. "
3.	Gutmann Aludor Israel	27. 12. 1864.	19. 1. "
4.	Weigl Siegfried	26. 1. 1868.	20. 1. "
5.	Steinilic Bernhard Israel	8. 11. 1871.	21. 1. "

sein Vermögen auflisten, Wertsachen abliefern, eine „Judenvermögensabgabe“ in Höhe von 14.000 Reichsmark zahlen sowie einen „Sicherheitsbescheid“ über 19.100 Reichsmark. Er musste seine Wohnung mit Einrichtung und Erinnerungsstücken verlassen und wurde in der Währingerstraße 33 einquartiert.

In der zweiten Oktoberhälfte 1941 werden rund 5000 meist ältere Jüdinnen und Juden aus Wien in das Getto Lodz in Polen deportiert. Darunter ist am 28.10.1941 als Gefangener Nr. 931 Siegfried Weigl.

Dieses Getto wird von den Nazis „Getto Litzmannstadt“ genannt, nach dem General und Parteimitglied Karl Litzmann (1850–1936). Es ist das am längsten existierende Getto in Polen, eingerichtet im April 1940, und nach dem Warschauer Getto das zweitgrößte. Es ist ein Elendsviertel, fast ohne Abwasseranschluss, in dem bereits 60.000 Juden leben; weitere 100.000 werden dort zwangsweise einquartiert. Sie werden durch Zwangsarbeit ausgebeutet, viele werden in die Vernichtungslager deportiert. Die Lebensbedingungen werden eindrücklich geschildert in dem erst vor wenigen Jahren veröffentlichten Tagebuch der Jugendlichen Rywka Lipszyc über die Monate Oktober 1943 bis April 1944, erschienen bei Suhrkamp.

Innerhalb weniger Wochen sterben im Getto Hunderte an Hunger, Krankheit und Er-



Liste der verstorbenen Juden des Gettos Lodz/Litzmannstadt (Quelle: Archiwum Państwowe w Lodzi)

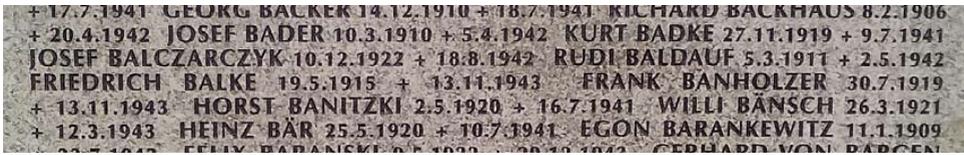
schöpfung. Siegfried Weigl stirbt am 20. Januar 1942.

Im Jahr darauf stirbt auch Frank Banholzer. Er war 1938 zum Reichsarbeitsdienst eingezogen worden, wurde gleich nach Kriegsbeginn Soldat und musste Kriegseinsätze in Frankreich und Russland mitmachen. In Russland stirbt er bei einem Anschlag auf ein Wehrmachtsskino in Parchow am 13. November 1943.

Mit der Ergänzung der Ausstellung im Augsburgsberger Brechthaus ist, wenn auch auf engstem Raum, eine wichtiger blinder Fleck in der Brecht-Überlieferung aufgehoben. ¶

AM GRAB DES OBERGEFREITEN FRANK BANHOLZER

Fritz Kirchmeier



Sebesh ist eine Kleinstadt im äußersten Westen Russlands, nahe den Grenzen zu Lettland und Weißrussland gelegen. Sanfte Hügel, schier unendliche Wälder und eine Vielzahl an Seen prägen die Landschaft. Drei Jahre lang, von Sommer 1941 bis Sommer 1944 war das Gebiet von den deutschen Truppen besetzt. Östlich des Ortes sind deutsche Tote aus dieser Zeit begraben. Der Friedhof entstand jedoch erst vor etwas mehr als einem Jahrzehnt. Seitdem überführen die Mitarbeiter des Volksbundes die Gebeine der Soldaten hierher, die sie in der Region geborgen haben. 35 000 sind es bis heute. Anfang September, als sich die Einweihung des Friedhofes zum zehnten Mal jährte, wurden in einer deutsch-russischen Gedenkstunde weitere Soldaten in Sebesh bestattet. Sebesh ist einer der zahlreichen Sammelfriedhöfe, die der Volksbund seit 1990 an den Kriegsfrenen im Osten angelegt hat.

Im Juli haben Arbeiter der Firma „Trust-40“ aus St. Petersburg zusätzliche Namenstelen auf der Kriegsgräberstätte in Sebesh aufgestellt. Es sind zentnerschwere Granitsteine, fast so groß wie eine Zimmertür. Auf beiden Seiten sind in alphabetischer Ordnung die Namen, Geburts- und Sterbedaten von über 110 Toten zu lesen. Das Gravieren der Tafeln hat eine computergesteuerte Maschine in der Werkhalle der Baufirma erledigt. Die Datei mit den Namen aber wurde in Kassel zusammengestellt, wo die Zentrale des Volksbundes ansässig ist.

22 Stelen mit insgesamt 5019 Namen waren es in diesem Sommer. Sie stehen jetzt

neben den Blöcken 8 und 13. Damit sind die Grasflächen gemeint, wo die genannten Toten ruhen – und auch jene, die nicht identifiziert werden konnten. Jedes Grab misst 80 mal 50 Zentimeter. So klein sind die Särge, in die am Ende die Gebeine eines Menschen passen. 23 500 Namen sind in Sebesh zu lesen, 35 000 Gräber. Wir wissen zu wenig über diese Menschen.

Doch in einem Einzelfall können wir uns der Biografie eines Gefallenen annähern. Es ist Frank Banholzer (1919–1943), begraben in Block 8, Reihe 30, Grab 2365, Sohn des Schriftstellers Bertolt Brecht. Dessen Jugendliebe zu Paula Banholzer und ihr gemeinsamer Sohn Frank sind Themen, mit denen sich etliche Literaturwissenschaftler befasst haben.

Dabei mutet es wie ein heimtückischer Winkelzug des Schicksals an, dass der Sohn des Nazigegners Brecht, dessen Bücher 1933 auf den Scheiterhaufen der Nationalsozialisten brannten, der auf Goebbels' schwarzer Liste der verbotenen Autoren stand, dem die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt wurde und der ins Exil flüchten musste, dass ausgerechnet dessen Sohn im Dienst seiner Feinde an der Ostfront ums Leben kam.

Um seine tatsächliche Herkunft zu verschleiern, hatte er in seiner Akte als Vater „Bert Banholzer“ angegeben, wohnhaft in Friedberg. Auch den Vornamen der Mutter hatte er verfälscht und Berta statt Paula eingetragen.



Juli 2017: Arbeiter aus St. Petersburg errichten weitere Namenstelen an den Gräbern in Sebesh. (Fotos: Trust-40)

Seine militärischen Vorgesetzten beurteilten Frank – 1,67 Meter groß, schlank, leichte Brille – als Soldaten ohne Ehrgeiz, ohne sonderliche körperliche und geistige Fähigkeiten. Der Literaturwissenschaftler Erich Unglaub deutet dessen verschlossenes Verhalten als eine Art Tarnung. Das hieße, dass Frank Banholzer ein zeitweise konspiratives Leben führte. Oft genug war er ausgegrenzt worden, nun grenzte er sich selber aus.

Anfang September 1943 wird Frank an die Ostfront versetzt. Am 13. November 1943 – also keine drei Monate später – stirbt er bei einem Sprengstoffanschlag auf ein Wehrmachtskino in der russischen Stadt Porchow. Er wird auf dem dortigen „Heldenfriedhof“ begraben, 24 Jahre alt. Porchow, wo Frank Banholzer 1943 in den Trümmern des deutschen Kinos ums Leben kam, liegt etwa 90 Kilometer östlich von Pskow und war damals eine Stadt der Wehrmachtlazarette. Als die Rote Armee 1944 den Ort zurückeroberte, kam es zu erbitterten Gefechten, in deren Verlauf nahezu die ganze Stadt zerstört wurde.

Die Gräber des deutschen „Heldenfriedhofes“ wurden eingeebnet, entweder von den abziehenden deutschen Truppen oder danach von der einheimischen Bevölkerung. Später ließ die Kreisverwaltung ein Sportgelände mit Zuschauertribüne über den vergessenen Gräbern anlegen. Jahrzehntlang wurde hier Fußball gespielt.

Es dauerte lange, bis der Volksbund die Erlaubnis erhielt, die Toten zu bergen. Als das Stadion 2008 ohnehin saniert werden sollte, gab es endlich grünes Licht. Mehrere Wochen benötigten die Mitarbeiter des Volks-

bundes, um die Gräber der etwa 2000 Toten unter dem Fußballrasen zu öffnen und ihre Gebeine nach Sebesh zu überführen. Darunter waren auch die sterblichen Überreste von Frank Banholzer. Er war durch seine Erkennungsmarke zweifelsfrei zu identifizieren. 2017 schließlich betonierten die Bauarbeiter auf der Kriegsgräberstätte in Sebesh die Stelen ein, auf denen auch sein Name zu lesen ist. ¶

Literatur:

Jürgen Hillesheim, Augsburgs Brechtlexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze, Würzburg 2000
Erich Unglaub, Brechts Landkarten. In: Augias Nr. 63 (2003) S. 19-31.

Der Artikel (hier gekürzt) entstammt der Homepage des Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge. Wir danken für die Nachdruckerlaubnis.

BRECHT AUF DER BÜHNE

Bertolt Brecht-Inszenierungen in der Spielzeit 2017/18 in D, A und CH

Zusammenstellung: Nicola Ahr, Suhrkamp Verlag

mit Premierendatum, soweit vorhanden (Stand: 31.8.2017, ohne Berliner Ensemble)

V/WA =Verlängerungen bzw. Wiederaufnahmen aus vorherigen Spielzeiten

Titel	Ort	Theater	Premiere
BERTOLT-BRECHT-ABEND	Augsburg	FaksTheater Augsburg	V/WA
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Berlin	Berliner Ensemble	V/WA
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Cottbus	Staatstheater Cottbus	27.01.2018
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Marburg	Hessisches Landestheater	V/WA
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Radebeul	Landesbühnen Sachsen	25.11.2017
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Berlin	Schaubühne am Lehniner Platz	01.10.2017
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Bremen	Theater Bremen	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Dresden	Staatsschauspiel Dresden	24.02.2018
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Freiberg	Mittelsächsische Theater und Philharmonie GmbH	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Hannover	Niedersächsisches Staatstheater Hannover	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Heidelberg	Theater und Orchester Heidelberg	29.09.2017
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Heilbronn	Theater Heilbronn	22.09.2017
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Kaiserslautern	Pfalztheater	30.09.2017
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Berlin	Berliner Ensemble	23.09.2017
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Tournee (A, CH, D)	Konzertdirektion Landgraf, Titisee-Neustadt	V/WA
DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES	Wiesbaden	Hessisches Staatstheater Wiesbaden	20.01.2018
DIE DREIGROSCHENOPER	Basel	Theater Basel	08.02.2018
DIE DREIGROSCHENOPER	Berlin	Berliner Ensemble	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Darmstadt	Staatstheater Darmstadt	31.05.2018
DIE DREIGROSCHENOPER	Dessau	Anhaltisches Theater Dessau	02.03.2018
DIE DREIGROSCHENOPER	Dresden	Staatsoperette Dresden	28.04.2018
DIE DREIGROSCHENOPER	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	11.11.2017
DIE DREIGROSCHENOPER	Halle	Neues Theater Schauspiel Halle	18.02.2018
DIE DREIGROSCHENOPER	Hamburg	Thalia Theater	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Köln	Theater Tiefrot	30.09.2017
DIE DREIGROSCHENOPER	Landshut	Kleines Theater Kammerspiele	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	München	Münchner Volkstheater	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Neubrandenbg./ Neustrelitz	Theater und Orchester GmbH Neubrandenburg/ Neustrelitz	01.02.2018
DIE DREIGROSCHENOPER	Trier	Theater Trier	30.09.2017
DIE DREIGROSCHENOPER	Zürich	Schauspielhaus Zürich	14.09.2017
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Bonn	Theater Bonn	22.09.2017

Titel	Ort	Theater	Premiere
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Münster	Theater Münster	V/WA
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Berlin	Schlosspark-Theater	20.02.2018
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Essen	Studio-Bühne Essen	11.11.2017
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Magdeburg	Theater Magdeburg	23.02.2018
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Halle	Neues Theater Schauspiel Halle	V/WA
DIE MASSNAHME	Leipzig	Schauspiel Leipzig	V/WA
DIE TAGE DER COMMUNE	Berlin	Theater unterm Dach	17.11.2017
FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE	Bonn	Euro Theater Central	V/WA
FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE	Essen	Ruhrgebietstheater / Theater Courage	V/WA
HANS IM GLÜCK	Burladingen-Melchingen	Theater Lindenhof	V/WA
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	V/WA
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Zürich	Schauspielhaus Zürich	V/WA
IM DICKICHT DER STÄDTE / Titel: „Dickicht“ nach Bertolt Brecht	Berlin	Maxim Gorki Theater	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Essen	Theater Essen	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Köln	Horizont Theater	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Linz	Landestheater Linz	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Schwerin	Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Fürth	Stadttheater Fürth	13.01.2018
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Gera	Bühnen der Stadt Gera	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Hamburg	Thalia Theater	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Klagenfurt	Stadttheater Klagenfurt	22.03.2018
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER / Titel: „Labor - Mutter Courage“ nach Bertolt Brecht	Lübeck	Theater Lübeck	29.09.2017
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Osnabrück	Theater Osnabrück	17.02.2018
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Paderborn	Theater Paderborn	25.11.2017
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Tournee (A,CH,D)	Ensemble Phoenix	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Wien	Burgtheater	V/WA
TROMMELN IN DER NACHT	München	Münchner Kammerspiele	14.12.2017
UNTERGANG DES EGOISTEN JOHANN FATZER	Augsburg	Theater Augsburg	23.02.2018
UNTERGANG DES EGOISTEN JOHANN FATZER	Berlin	Deutsches Theater Berlin	V/WA



Das Berliner Ensemble ist kein Teil der Suhrkamp-Liste. Für den 23.9. hat es die Premiere von „Der kaukasische Kreidekreis“ angekündigt; später soll es Wiederaufnahmen von „Dreigroschenoper“ und „Arturo Ui“ geben. Demnächst hoffen wir ein detaillierteres Bild davon geben zu können, wie die neue Intendanz mit der Brecht-Tradition des Hauses und den Erwartungen des Publikums umzugehen plant. (Foto von 2011; mf)



MINIMA HEGELIANA ZU BRECHTS DENKBILDERN (8) DIE EULE DER MINERVA

Frank Wagner



„In den Zeiten der Umwälzung, den furchtbaren und fruchtbaren, fallen die Abende der untergehenden Klassen mit den Frühen der aufsteigenden zusammen. Dies sind die Dämmerungen, in denen die Eule der Minerva ihre Flüge beginnt.“ (GBA 23, 290)

Brecht bezieht sich mit diesem Text auf den § 19 im *Kleinen Organon für das Theater*, in dem von einem „wissenschaftlichen Geist in der Tiefe“ die Rede ist, der Klasse der Arbeiter zugehörig und damit die Klasse der Bürger ablösend. Brechts Eule wird, insofern Untergang und Aufgang in eins fallen, zumindest eine halbe Früh-Eule, gehört also einer anderen Gattung an als der einer ganzen Spät-Eule, deren Bild unauslöschlich kulturell durch Hegel geprägt ist.

Hegel hatte die *Vorrede seiner Rechtsphilosophie* mit einem doppelten metaphorischen Donnerschlag beendet. „Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit einbrechender Dämmerung ihren Flug.“ (RPh, tw 7, 28) Das ist eine ganze Spät-Eule, da ihr Blick einzig zurückgeht, ins Alte, ins Gewordene, ins Verdämmernde. Morgendämmerung wäre frische Farbe, aufsteigende Sonne, junges Leben. Der Geist einer Philosophie des Grau in Grau liefert nur Nachzeichnungen, Anamnese statt Antizipation, Erinnerung statt Entwurf, blasses Grau statt sattes Grün. Ruhe wird erste und letzte Bürgerpflicht. Die Eule der Minerva hat in der Antike einen mehrfachen Symbolgehalt. Sie ist Symbol für Klugheit und Weisheit. Das ist der Flug der Eule. Sie gilt auch als Unglücksbote. Was sie zum Liebling der Athene gemacht

habe, so fasst Paulys Realencyclopädie zusammen, sei der „unheimlich funkelnde Glanz seiner großen Augen“ gewesen. Die Eule, genauer der Steinkauz (nach Brehm: *Athene noctua vidalii*), ziert immer noch Münzen oder gelehrte Ordenssysteme. Die Eule ist als Symbol der Rationalität das Wappentier der Aufklärung und in keinem anderen Sinn gebraucht Hegel dieses Symbol. Durch das Auge der Eule blickt Geschichte auf sich selbst zurück, findet eine Gesellschaft ihre eigene Wahrheit, rundet sich Retrospektive zu einem abgeschlossenen Bild. Hegel sieht sich in der Tradition der Lehre Platons. Diesem war Wissen nichts als Wiedererinnerung. Auch Aristoteles zitiert Hegel einvernehmlich. Für diesen musste erst alles Notwendige zum Verkehr des Lebens vorhanden sein, dann konnte philosophische Erkenntnis anheben. Die Auguralkunde kennt allerdings auch eine prophetische Kraft der Eule.

22. Oktober 1818. In seiner Rede zum Antritt des philosophischen Lehramtes an der Universität Berlin erwähnt Hegel ausdrücklich den Zeitpunkt und den Standpunkt seiner akademischen Wirksamkeit. Die „Morgenröthe eines gediegenern Geistes“ wird begrüßt, der „Geist der Jugend“ angerufen, alles für die „Freyheit einer interesselosen wissenschaftlichen Beschäftigung“. Doch dann folgt das biblische Bild des Sonntags. „Verkehr mit der Philosophie ist als der Sonntag des Lebens anzusehen.“ Die Werk-tage sind endliche Wirklichkeit. Die Woche ist bürgerliche Arbeit. Am Sonntag erhebt der Mensch „sein Auge von der Erde zum Himmel“. Philosophie wird „Staatsveranstaltung“. Sollte irgendein Hörer an diesem Tag erwartet haben, dass auch nur eine Reformidee oder eine Freiheitsparole des

Wartburgfestes aus dem Jahr zuvor sich in dieser Antrittsrede wiedergefunden haben möge, so muss er enttäuscht den Hörsaal verlassen haben. Hegel gibt sich angekommen im preußischen Staat, mit Dankbarkeit, und sieht sich in dessen Diensten, mit Pflichtbewusstsein.

23. März 1819. In Mannheim wird August von Kotzebue ermordet. Die Demagogenvorfolgung nimmt Fahrt auf. Denunziationen und Dienstenthebungen beginnen. Schüler Hegels werden verhaftet. Der Theologe de Wette, ein renommierter Kollege Hegels, wird seines Lehramtes enthoben und aus Preußen verjagt. Die Universitäten verlieren das Recht auf freie Lehre. Schleiermacher ist gefährdet. Hegel wird beargwöhnt und observiert.

25. Juni 1820. Hegel beendet seine *Vorrede zur Rechtsphilosophie* mit dem berühmten Bild vom Flug der Eule. Kein Spitzel der Kirche, kein Zensor in Staatsdiensten wird in dieser *Vorrede* einen Anlass zur Intervention finden. Das Nihil obstat für den Druck war leicht zu erreichen. Hegel hat sich in seiner ersten offiziellen Publikation in Staatsdiensten gegenüber Kirche und Staat unangreifbar gemacht. Jede Reflexion darüber, wie ein Staat sein solle, ist verabschiedet. Das Pathos der Kritik ist verstummt.

Zwanzig Jahre zuvor hatte Hegel noch anders zu reden vermocht. „Die Philosophie regiert die Vorstellungen, und diese regieren die Welt. Durch das Bewußtsein greift der Geist in die Herrschaft der Welt ein.“ (JS, tw 2, 560f.) Solcher Praxisbezug von Philosophie hätte Brecht besser gefallen, obgleich immer noch erzidealistisch. Dialektik hat Brecht bei Hegel in den Originalschriften mit Eifer studiert. Er hat etwas von dem „unheimlich funkelnden Glanz“ verspürt, den die ars magna der Dialektik in die Augen zaubert.

Doch ist Hegels Werk für Brecht nur Spät-Eule? Für Brecht gab es in Sachen Hegel den geachteten Gewährsmann Ernst Bloch. Dieser hatte die seltene Souveränität, den konservativ-ängstlichen Hegel vom fort-

schrittlich-mutigen Hegel zu unterscheiden. Bloch, der Philosoph einer Ontologie des Noch-Nicht, urteilt erfrischend deutlich. „Hegels Satz bleibt reaktionär.“ (ed. Suhrkamp, Subjekt-Objekt, 246f.). Bloch sieht bei Hegel noch eine nachwirkende feudale Statik, ein Hemmnis für einen Begriff der Neuheit. Gleichwohl kämpft Hegel gegen einen Neufeudalismus mit fürstlichem Gewaltmonopol, also für die Anerkennung von Gesetzen, für das Einklagen von Pflichten des Staates, für die Rechtsstellung des Bürgers, insgesamt für die Herrschaft der Vernunft als Gegenentwurf zum Gottesgnadentum alter Zeiten. Die Teilung der Gewalten nach Montesquieu – hinter Hegels konservativer Maske bahnt sich revolutionärer Geist eine schon nicht mehr unterirdische Bahn. Gegen die Deutschtümelei und den Judenhass der Zeit (Fries, Jahn, Arndt) setzt Hegel eine fundamentale Humanität. Der Mensch gelte, weil er Mensch sei, nicht weil er Jude, Katholik, Protestant, Deutscher, Italiener sei. Das ist Hegels Antwort auf Jahns Parole: „Haß alles Fremden ist des Deutschen Pflicht.“

Das Bild vom Flug der Eule bekommt eine eigene Färbung. Der Flug wird lesbar als Prozess, Dialektik als Fluss der Dinge wird vorstellbar, der Flug erreicht die Morgendämmerung. Der „unheimlich funkelnde Glanz“ des Eulenauges wird Ausdruck des Wirkens der Vernunft, wird zum Gegenbild der niedergesunkenen Lider der Gläubigkeit feudaler Untertanen. Brecht folgt Bloch. Wenn er dabei von einem Witz spricht, meint er genauer den Blitz der Erkenntnis, der eine geschichtliche Lage schlaglichtartig ins Helle treibt. „Die größten Aufrührer bezeichnen sich als die Schüler des größten Verfechters des Staates.“ (GBA 18, 264) Die Spät-Eule hat der Früh-Eule den Weg gebahnt. ¶

Im 4. Quartal erscheint das neue Buch von Frank D. Wagner bei Königshausen + Neumann: *Minima Hegeliana: Brechts Denkbilder*. Ca. 220 Seiten, ca. 29,80 €

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 27. Februar – 07. September 2017

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

Kontaktadresse:

Akademie der Künste
Bertolt-Brecht-Archiv
Chausseestraße 125
10115 Berlin
Telefon (030) 200 57 18 00
Fax (030) 200 57 18 33
E-Mail bertoltbrechtarchiv@adk.de

Prof. Dr. Erdmut Wizisla – Archivleiter (wizisla@adk.de)
Iliane Thiemann – Handschriftenbereich, Helene-Weigel-Archiv, Theaterdokumentation (thiemann@adk.de)
Anett Schubotz – Sekretariat, audiovisuelle Medien, Fotoarchiv (schubotz@adk.de)
Helgrid Streidt – Bibliothek (streidt@adk.de)
Elke Pfeil – Brecht-Weigel-Gedenkstätte, Anna-Seghers-Gedenkstätte, Benutzerservice Akademie der Künste Archiv (pfeil@adk.de)

BBA A 4938
Bertheau, Anne:
„Das Mädchen aus der Fremde“: Hannah Arendt und die Dichtung : Rezeption – Reflexion – Produktion / Anne Bertheau. - Bielefeld : transcript, [2016]. - 412 Seiten. - (Lettre) Dissertation, Universität Paris IV, Sorbonne, 2010
ISBN 978-3-8394-3268-6 - ISBN 978-3-8376-3268-2 - ISBN 3-8376-3268-7
Darin:
Bertolt Brecht, Seite 71-82
Beispiele für poetisches Denken : Heidegger und Benjamin, Seite 181-196
„W.B.“, Seite 295-302

BBA A 4937
Beyond evidence : das Dokument in den Künsten / Daniela Hahn (Hg.). - Paderborn : Wilhelm Fink, [2016]. - 264 Seiten : Illustrationen
Beiträge teilweise deutsch, teilweise englisch
ISBN 978-3-7705-5747-9

BBA A 4939
Blocher, Friedrich:
Bertolt Brechts Humor in seinen Stücken zwischen 1938 und 1944 / Friedrich Blocher. - Hamburg : Verlag Dr. Kovač, 2017. - 101 Seiten : 21 cm x 14. 8 cm, 147 g. - (Poetica ; Band 142)
ISBN 978-3-8300-9324-4 - ISBN 3-8300-9324-1

BBA A 4952
Brecht, Bertolt:
Aruturo ui no kōryū / Brecht, Bertolt, Ichikawa, Akira [Übersetzer]. - Oosaka : Matsumotokōbō, 2016. - 507 Seiten : 18 cm. - (AKIRA ICHIKAWA COLLECTION ; 4)
ISBN 978-4-944055-85-2 - ISBN 4-944055-85-4

BBA A 4946
Brecht, Bertolt:
Conversas de Refugiados / Bertolt Brecht. Traduçã, posfácio e notas Tercio Redondo. - São Paulo : Editora 34, 2017. - 157 Seiten
ISBN 978-85-7326-658-0

BBA A 4951
Brecht, Bertolt:
Svendborgdigte / Bertolt Brecht ; oversat af Henrik Borberg, Ulla Gjedde og Hans Christian Nørregaard ; efterskrift af Hans Christian Nørregaard ; udgivet i samarbejde med BaggårdTeatret, Svendborg Egnsteater. - [Kbh.] : Multivers, 2017. - 301 Seiten
ISBN 9788779173545 - ISBN 8779173543

BBA A 3503.3 (2)
Brecht, Bertolt:
Teatro completo / Bertolt Brecht. Trad. de Miguel Sáenz. - Madrid : Alianza Ed. - (Biblioteca Brecht) (El libro de bolsillo)

2. Brecht, Bertolt: Vida de Eduardo II de Inglaterra. - Tercera edición. - Madrid : Alianza Editorial, 2016. - 241 Seiten : 18 cm. - (Teatro completo ; 2) (El libro de bolsillo) (Biblioteca de autor)
ISBN 978-84-9104-299-0

BBA A 3503.3 (3)
Brecht, Bertolt:
Teatro completo / Bertolt Brecht. Trad. de Miguel Sáenz. - Madrid : Alianza Ed. - (Biblioteca Brecht) (El libro de bolsillo)

3. Brecht, Bertolt: La ópera de cuatro cuartos. Tercera edición. - Madrid : Alianza Ed., 2016. 292 Seiten : 18 cm. - (Teatro completo ; 3) (El libro de bolsillo)
ISBN 978-84-9104-300-3

BBA A 3503.3 (8)
Brecht, Bertolt:
Teatro completo / Bertolt Brecht. Trad. de Miguel Sáenz. - Madrid : Alianza Ed. - (Biblioteca Brecht) (El libro de bolsillo)

8. Brecht, Bertolt: El interrogatorio de Lúculo. - Tercera edición. - Madrid : Alianza Ed., 2017. 324 Seiten : 18 cm. - (Teatro completo ; 8) (El libro de bolsillo)
ISBN 978-84-9104-563-2

BBA A 4883

Brecht und die Fotografie / a cura di Francesco Fiorentino e Valentina Valentini. - Roma : Bulzoni, 2015. - 227 S. : Ill., 24 cm. - (Biblioteca teatrale : Audio-videoteca teatrale ; 11)
ISBN 978-88-7870-982-9

Darin:

Heeg, Günther: Reenacting Brecht! Rendere produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht!, Seite [13]-27 : Illustrationen

Valentini, Valentina: Truth is concrete : la fotografia per rifondare la pratica teatrale, Seite [29]-59 : Illustrationen

Fiorentino, Francesco: Brecht e la letterarizzazione della fotografia, Seite [61]-76

Finter, Helga: L' ascolto della foto: da Brecht a Wilson, Seite [77]-90 : Illustrationen

Fragapane, Giacomo Daniele: Qualcosa di vero : la "Kriegs-fibel" tra storia della fotografia e teoria della storia, Seite [91]-121

Di Tommaso, Luca: Brecht, Barthes e la fotografia, Seite [123]-142 : Illustrationen

Paolucci, Gianluca: Brecht, Jünger e la fotografia in guerra, Seite [143]-165

Disanto, Giulia A.: A proposito di fotografia e montaggio : Bertolt Brecht e la sperimentazione artistica del dadaismo berlinese, Seite [167]-180

Rusciano, Dora: Uso politico e funzione sociale della fotografia : su Brecht e Tucholsky, Seite [181]-193

Costagli, Simone: La macchina da scrivere, le forbici e la colla : le immagini dialettiche nel "Journal" di Bertolt Brecht, Seite [195]-212 : Illustrationen

Adami, Milo: Gli attraversamenti leggeri di Bertolt Brecht, Seite [213]-227

BBA B 1163 (5)

Brechtivs'kyj časopys : statti, dopovidi, ese ; zbirnyk naukovy-ch prac' (filolohični nauky) = Brecht-Heft / Ministerstvo Osvity i Nauky Ukraïny, Žytomyrs'kyj Deržavnyj Universytet Imeni Ivana Franka, Navčal'no-Naukovyj Instytut Inozemnoi Filolohii, NTK "Dramaturhija", Brecht-Zentrum ; Akademija Mystectv m. Berlin, Archiv Bertol'ta Brechta. - Žytomyr : Vyd. ŽDU Imeni Ivana Franka
In kyrill. Schr.
ISSN 2303-9612

2016, No. 5. - (Brechtivs'kyj časopys)

BBA B 1179 (2017/1)

Caissa : Zeitschrift für Schach- und Brettspielgeschichte. - Neunkirchen : Verlag Chaturanga, 2016-. - 30 cm
ISSN 2363-8214 - ISSN 2363-8214

2.2017. - Neunkirchen : Verlag Chaturanga. - (Caissa)

BBA B 30 (2017/5)

Decker, Gunnar: Alle gegen alle : Maxim Gorki Theater: „Dickicht“ nach Bertolt Brecht / Gunnar Decker
In: Theater der Zeit. - Berlin. - 72. Jahrgang, Heft 5 (Mai 2017), Seite 45

BBA A 3064 (2015/6)

Der Deutscherhundert : Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. - Seelze : Friedrich ; Stuttgart : Klett ; Seelze ; Velber : Friedrich, 1948-. - (Die erziehungswissenschaftliche Bücherei : Reihe 3)
ISSN 0340-2258

2015,6: Brechts Theater und seine Zukunft

Darin:

Patrut, Iulia-Karin: Unterbrechung und Widerspruch : Brechts epische Dramaturgie, Seite 6-14

Gilcher-Holtey, Ingrid: Das Konzept des Eingreifenden Denkens : Bertolt Brecht in der Rolle des Intellektuellen, Seite 15-22

Bodenburg, Julia: Theater ohne Zuschauer : die Lehrstücke, Seite 23-31 : Illustrationen

Becker, Florian N. T.: Bertolt Brecht und Heiner Müller : von der „Maßnahme“ zu „Mausier“ / Florian N. Becker, Seite 32-40 : Illustration

Quickert, Anja: Kill your darlings! Streets of Berladelphia : Pollesch/Hinrichs/Neumann übersetzen Bertolt Brechts „Fatzler“, Seite 42-51 : Illustration

Englhart, Andreas: Brecht als Regisseur und das Theater der Gegenwart, Seite 52-60 : Illustrationen

Vaßen, Florian: Brecht gebrauchen : Theaterpädagogische Perspektiven in Bertolt Brechts Theaterarbeit, Seite 61-69

Speicher, Hannah: Brecht Ost vs. Brecht West : ein Besuch im Brechtthaus in Augsburg, Seite 70-72

Huhn, Franziska Katharina: Lebensmaske. Fratze. Mensch : Mit Müller Brecht lesen/spielen, Seite 73-75

BBA A 4941 (2016/2)

German life and letters. - Oxford ; Malden : Wiley-Blackwell. - Volume 69, Number 2 (April 2016). Rethinking Brecht: A special number / edited by Stephen Parker and Steve Giles.
ISSN 0016-8777

Darin:

Hillesheim, Jürgen: 'Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus ...': Brechts „Baal“ und die „Winterreise“ von Wilhelm Müller und Franz Schubert, Seite 158-172

Schonfield, Ernest: The rhetoric of business in Brecht's "Dreigroschenroman", Seite 173-191

Parker, Stephen: Taoist paradox and socialist-realist didactics : re-grounding the Galileo complex in the 'Danish' "Leben des Galilei". Brecht's testimony from the 'finsternen Zeiten', Seite 192-212

Revermann, Martin: Brecht and Greek tragedy : re-thinking the dialectics of utilising the tradition of theatre, Seite 213-232

Summers, Caroline: The playwright as epic translator ? : "Mother Courage" and the intertextual construction of an 'English Brecht', Seite 233-255

Schütte, Uwe: Mit, gegen und nach Brecht: Heiner Müllers „Fatzler“, Seite 256-268

Gezen, Ela: Brecht on the turkish stage : adaption, experimentation, and theatre aesthetics in Genco Erkal's „Dostlar Tiyatrosu“, Seite 269-284

BBA A 4955

Grenzen & Gestaltung : Figuren der Unterscheidung und Überschreitung in Literatur und Sprache ; Festschrift für Georg Guntermann zum 65. Geburtstag / Nikolas Immer, Stefani Kugler und Nikolaus Ruge (Hg.). - Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, [2015]. - 351 Seiten : Illustrationen, 21 cm, 579 g

ISBN 978-3-86821-608-0

Darin:

Lernen, Birgit: Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“ : ein Ruf nach der „Menschlichkeit des Menschen“, Seite [59]-71

Hurm, Gerd: Die Rhetorik des Details: Barthes, Brecht und die epochale Fotoausstellung „The Family of Man“, Seite [323]-331

Schößler, Franziska: Protest und gesellige Leidenschaft - Brechts (Stadt-)Theater und seine Erben, Seite [343]-351

BBA A 289 (2017/3)

Habel, Sabrina: Wahrheitskunst : Brechts Anleitung zum richtigen Lesen / Sabrina Habel

In: Sinn und Form / hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. - Berlin, 2017. - 69. Jahr, Heft 3 (Mai/Juni 2017), Seite 422-425

BBA A 4958

Hambloch, Sabrina:

Une certaine tendance brechtienne : Brechts Einfluss auf Theoriebildung und Praxis der Nouvelle Vague / Sabrina Hambloch. - Hamburg : Avinus, [2017]. - 130 Seiten : 15 cm. - (Hefte zur Medienkulturforschung ; 17/2017)

ISBN 978-3-86938-085-8

BBA A 4948

Die „Hamburgische Dramaturgie“ der Medien : Egon Monk (1927-2007) - Autor, Regisseur, Produzent / Julia Schumacher, Andreas Stuhlmann (Hg.). - Marburg : Schüren, [2017]. - 293 Seiten : Illustrationen, 22 cm x 15 cm. - (Aufblende ; Band 17)

ISBN 978-3-89472-980-6 - ISBN 3-89472-980-5

Darin:

Slevogt, Esther: Auf dem Platz neben Brecht : Egon Monks Jahre am Berliner Ensemble 1949-1953, Seite 15-28

Enthält: Dienstaussweis des Berliner Ensemble für Egon Monk, 1952 [Faksimiledruck]

BBA A 4944

Hillesheim, Jürgen:

Die Wanderung ins „nunc stans“ : Wilhelm Müllers und Franz Schuberts „Die Winterreise“ / Jürgen Hillesheim. - 1. Auflage. - Freiburg i. Br. ; Berlin ; Wien : Rombach Verlag, [2017]. - 242 Seiten : Illustrationen. - (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae ; Band 220)

ISBN 978-3-7930-9849-2

BBA A 4932

Jäger, Lorenz:

Walter Benjamin - Das Leben eines Unvollendeten / Lorenz Jäger. - 1. Auflage. - Berlin : Rowohlt, März 2017. - 395 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-87134-821-1 - ISBN 3-87134-821-X

BBA A 1417 (2015/2)

Jourdeuil, Jean:

Grenzgänge / Jean Jourdeuil ; herausgegeben von Stefan Tiggens und Christina Schmidt ; mit einer Bildstrecke von Mark Lammert. - Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau, 2015. - 141 Seiten : Illustrationen. - (Maske und Kothurn ; 61. Jahrgang, Heft 2)

ISBN 978-3-205-20138-0

BBA A 4949

Jovanović, Nenad:

Brechtian cinemas : montage and theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins, and Lars von Trier / Nenad Jovanovic. - Albany : State University of New York Press, [2017]. - xiv, 262 Seiten : Illustrationen. - (The SUNY series, horizons of cinema)

ISBN 978-1-4384-6363-6

Darin:

Introduction : Revisiting Brecht, Seite 1-32

Brecht the filmmaker : the "Great Method"adjusted, Seite 33-62 : Illustrationen

Jean-Marie Straub and Danièle Huillet : the caveman's avant-garde, Seite 63-112 : Illustrationen

Peter Watkins : Intuitive Brechtianism, Seite 113-167 : Illustrationen

Lars von Trier : Brechtian cinema in the postmodern era, Seite 169-205 : Illustrationen

Whither Brecht?, Seite 207-212

BBA A 4947

Kaspar, Peter S.:

Der gute Mensch von Assuan / Peter S. Kaspar. - Berlin : Carpathia Verlag, 2017. - 405 Seiten.

ISBN 978-3-943709-15-5 - ISBN 3-943709-15-9

BBA A 4940.6

Kermani, Navid:

Zwischen Koran und Kafka : west-östliche Erkundungen / Navid Kermani. - 6. Auflage. - München : C.H. Beck, 2016. - 364 Seiten.

ISBN 978-3-406-66662-9

Darin:

Die Wahrheit des Theaters : das schiitische Passionsspiel und die Verfremdung, Seite 163-193

BBA B 1179 (2017/1)

Lange, Bernd-Peter: Hierarchiespiele : Schach spielende Frauen um Bertolt Brecht / von Bernd-Peter Lange

In: Caissa. - Neunkirchen, 2. Jahrgang, 1 (2017), Seite 40-47 : Illustrationen

BBA A 4960

Lehr, Thomas:

Schlafende Sonne : Roman / Thomas Lehr. - München : Carl Hanser Verlag, [2017]. - 637 Seiten

ISBN 978-3-446-25647-7 - ISBN 3-446-25647-4

BBA A 4956

Lösener, Hans:

Gegenstimmen : eine Dramendidaktik : mit Leseübungen zu Szenen aus Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ / Hans Lösener. - Baltmannsweiler : Schneider Verlag Hohen-

gehren GmbH, [2017]. - VII, 241 Seiten : Illustrationen, Diagramme, 23 cm x 15,5 cm
ISBN 978-3-8340-1743-7 - ISBN 3-8340-1743-4

BBA B 441 (2017/3)

Marcus, Dorothea: Erlösende Unterhaltung : Brecht „Furcht und Elend des Dritten Reiches“, Kroetz „Furcht und Hoffnung in Deutschland: Ich bin das Volk“ / Dorothea Marcus
In: Theater heute. - Berlin. - 58. Jahrgang, Nummer 3 (März 2017), Seite 55 : Illustration

BBA A 4943

Müller, Heiner:

„Für alle reicht es nicht“: Texte zum Kapitalismus / Heiner Müller ; herausgegeben von Helen Müller und Clemens Pornschlegel in Zusammenarbeit mit Brigitte Maria Mayer. - Erste Auflage, Originalausgabe. - Berlin : Suhrkamp, 2017. - 388 Seiten : Illustrationen. - (edition suhrkamp ; 2711)
ISBN 978-3-518-12711-7 - ISBN 3-518-12711-X

BBA A 4945

Norris, Bruce:

The resistible rise of Arturo Ui / Bertolt Brecht ; adapted by Bruce Norris ; from a literal translation by Susan Hingley. - London : Bloomsbury Methuen Drama, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2017. - 144 pages : 20 cm
ISBN 978-1-350-05210-9 - ISBN 1-350-05210-8 - ISBN 978-1-350-05211-6 - ISBN 978-1-350-05212-3

BBA A 4565 (5)

Not, Lehre, Wirklichkeit / herausgegeben von Matthias Naumann, Tina Turnheim. - Berlin : Neofelis Verlag, [2017]. - 182 Seiten : Illustrationen, 21 cm x 13,5 cm. - (Mülheimer Fatzerbücher ; 5)

ISBN 978-3-95808-133-8 - ISBN 3-95808-133-9

Darin:

Naumann, Matthias: Not, Lehre, Wirklichkeit : Der Rest ist Fatzner / Matthias Naumann / Tina Turnheim, Seite [7]-19

Wicke, Joshua: Mauerphantasien : Überlegungen zur fraktalen Grenze und ihrer Überschreitung / Joshua Wicke, Seite [22]-34

Schmücker, Reinold: Wozu berechtigt Not? : Brechts „Fatzner“-Fragment und die Grundlagen einer Notethik / Reinold Schmücker, Seite [35]-48

Messerschmidt, Astrid: Not - Lehre - Wirklichkeit - Bildung / Astrid Messerschmidt, Seite [49]-60

Ertel, Erhard: NOT-WENDIG : Lehrstücke inszenieren / ein Gespräch zwischen Erhard Ertel und Joachim Fiebach, Seite [61]-72

Rhein, Johannes: Rückprojektionen des 'Prinzips Hoffnung'? : zum kritischen Potential kontrafaktischer Szenarien / Johannes Rhein, Seite [73]-88

Turnheim, Tina: Fragen-Antworten-Erklärungen : ein Brecht-Medley / Tina Turnheim, Seite 89-102

Mundt, Lisa: Die freie Theaterszene in Japan : Akteur*innen, Themen und Tendenzen / Lisa Mundt, Seite [105]-119 : Illustrationen

Heeg, Günther: Chiten : Fatzner / Günther Heeg, Seite [121]-122 : Illustration

Miura, Motoi: „Ich bin doch nicht Fatzner!“ / Motoi Miura. Aus dem Japanischen von Markus Wernhard, Seite [125]-[140] : Illustrationen

Holtsch, Alexandra: Fatzners große Untergangsshow : zur Regie und Musik / Alexandra Holtsch, Seite [145]-152 : Illustrationen

Wickert, Gregor: Fatzners große Untergangsshow : zum Raum / Gregor Wickert, Ausstattung, Seite 153-154 : Illustration

Bender, Sonja: Fatzners große Untergangsshow : zum Bild / Sonja Bender, Video. - Illustrationen, Seite 154-157

Wirth, Christoph: Über F++++RLIVE : ein Kommentar aus einer zukünftigen Vergangenheit / Christoph Wirth, OBJECTIVE SPECTACLE, Seite [163]-180 : Illustrationen

BBA A 4950

Raikh, Asher:

Sof ha-a'oam : nyvfir myn ha-ahirah ha-exprssionistit ha-germanit / a'rikah, tirgum mi-germanit - Asher Reikh. - Tel Aviv : ha-Kibuts ha-me'uhad, 2013. - 238 Seiten
ISBN 003100054843

Darin:

[Brecht, Bertolt: Die Pappel vom Karlsplatz, Der Abschied, Schicke mir ein Blatt, Vom armen B.B., Großer Dankchoral], Seite 173-178

BBA B 441 (2017/7)

Reuter, Stephan: Diener mit Fehlfunktionen : Brecht „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“, nach Robert Walser „Jakob von Gunten“ / Stephan Reuter

In: Theater heute. - Berlin. - 58. Jahrgang, Nummer 7 (Juli 2017), Seite 66 : Illustration

BBA A 4937

Rokem, Freddie: The archives of "The exception and the rule" : Brecht in kibbutz Givat Haim 1938 and 2013 / Freddie Rokem

In: Beyond evidence / Daniela Hahn (Hg.). - Paderborn, [2016]. - Seite [225]-242 : Illustrationen

BBA B 1176 (1)

BBA B 1176 (2)

Das schönste Theater : Bertolt-Brecht-Platz Nr. 1 : Berliner Ensemble 1999 - 2017 : Direktion Claus Peymann / Herausgeber: Direktion Berliner Ensemble. - Berlin : Alexander Verlag, [2017]

ISBN 978-3-89581-446-4 - ISBN 3-89581-446-6

Band 1. Theater, Bilder, Theater, Augenblicke. - [2017]. - 594 Seiten : Illustrationen

Band 2. Theater, Arbeit, Theater, Einblicke. - [2017]. - 354 Seiten : Illustrationen + 1 Plakat

BBA B 851 (63)

Sibilak, Carolin: Solidarität mit Brecht?: Forschung zu neuen Brecht-Vertonungen / von Carolin Sibilak

In: Eisler-Mitteilungen / hrsg. von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft. - Saarbrücken. - 63 (April 2017), Seite 20-24 : Illustrationen

BBA A 4935

Tanaka, Tokuchi:

Doitsu no kabuki to Burehito [Bertolt Brecht]-geki / Tokuchi Tanaka. - Tōkyō : Enishi Shobo, 2015. - 285 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-4-908073-20-5

BBA A 4931

Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas: Wokół Bertolta Brechta : studia i szkice / redakcja Grażyna Barbara Szewczyk, Zbigniew Feliszewski, Marta Jadwiga Bąkiewicz. - Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2016. - 354 Seiten : 24 cm

ISBN 9788324230037 - ISBN 8324230033

Darin:

Wizisla, Erdmut: Bertolt Brecht i Helene Weigel : urywki korespondencji / Erdmut Wizisla ; z języka niemieckiego przełożyła Grażyna Barbara Szewczyk. Seite 323-335.

Enthält: Auszüge aus dem Briefwechsel von Bertolt Brecht und Helene Weigel

BBA A 4957

Urbach, Peter:

Bertolt Brechts Bühnenwerke in Leipzig : 1923 bis 1932 : Brecht-Stücke im Spiegel der Leipziger Presse / dokumentiert von Peter Urbach. - 1. Auflage. - Markkleeberg : Sax-Verlag, 2017. - 195 Seiten : Illustrationen, 21 cm x 13 cm

ISBN 978-3-86729-192-7 - ISBN 3-86729-192-6

BBA B 30 (2017/5)

Weinhold, Chris: Amüsement und Skandal : das diesjährige Augsburgs Brecht-Festival unter der neuen Intendanz von Patrick Wengenroth / Chris Weinhold

In: Theater der Zeit - Berlin. - 72. Jahrgang, Heft 5 (Mai 2017), Seite 74-75 : Illustration

BBA B 278 (70)

Werres, Laura: Inklusive Workshops am Theater RambaZamba : zum Beispiel zur Inszenierung „Der gute Mensch von Downtown“ in der Regie von Gisela Höhne / Laura Werres

In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. - Uckerland, 2005-. 33. Jahrgang, Heft 70 (2017), Seite 25-27 : Illustration

BBA A 4953

Wieland, Karin:

Das Geschlecht der Seele : Hugo von Hofmannsthal, Bert Brecht und die Erscheinung der modernen Frau / Karin Wieland. - München : Carl Hanser Verlag, 2017. - 304 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-446-25674-3 - ISBN 3-446-25674-1

Darin:

Bertolt Brecht - Carola Neher - Helene Weigel, Seite 121- [275] : Illustrationen

BBA B 441 (2017/5)

Wille, Franz: Der Gangster von der Bar : Sebastian Baumgarten entdeckt im Berliner Maxim Gorki Theater Brechts „Im Dickicht der Städte“ neu als Synchrontext / von Franz Wille
In: Theater heute. - Berlin. - 58. Jahrgang, Nummer 5 (Mai 2017), Seite 52-53 : Illustration

BBA A 4942

Wizisla, Erdmut:

Ben'jamin i Brecht : istorija družby = Benjamin und Brecht / Erdmut Vicisla ; perevod s nemeckogo pod redakcij Sergeja Romaško ; perevod: Svetlana Averkina, Jurij Solomatin. - Moskva : Grundrisse, 2017. - 454 Seiten : Illustrationen, 20 cm
Kyrillisch, russisch

BBA B 1174 (2)

Wizisla, Erdmut: Katastrophal oder produktiv? : die Freundschaft von Benjamin und Brecht in einer Ausstellung / Erdmut Wizisla

In: Journal der Künste / Akademie der Künste. Berlin, [2017]-. Ausgabe 2 (April 2017), Seite 36-39 : Illustrationen

BBA A 4936

Žižek, Slavoj:

Weniger als nichts : Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus / Slavoj Žižek ; aus dem Englischen von Frank Born. - 1. Auflage. - Berlin : Suhrkamp, 2016. - 1407 Seiten. - (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 2188)

ISBN 978-3-518-29788-9 - ISBN 3-518-29788-0

BRECHT

Das gesamte Programm
jetzt unter
www.buchhandlung-am-obstmarkt.de



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11
86152 Augsburg
Telefon 0821-518804
Fax 0821-39136
post@buchhandlung-am-obstmarkt.de
www.buchhandlung-am-obstmarkt.de

Gutes tun ist einfach.

Mit den Förderstiftungen und dem HAUS DER STIFTER
der Stadtsparkasse Augsburg.



**»Ausstellung vom 13.10.2017
bis 07.01.2018«**

Besuchen Sie die Ausstellung im Atrium des Finanz- und Gesundheits-
zentrums der Stadtsparkasse Augsburg, Sparkassenplatz 1, Friedberg,
Montag bis Freitag von 08:00 Uhr bis 22:00 Uhr.