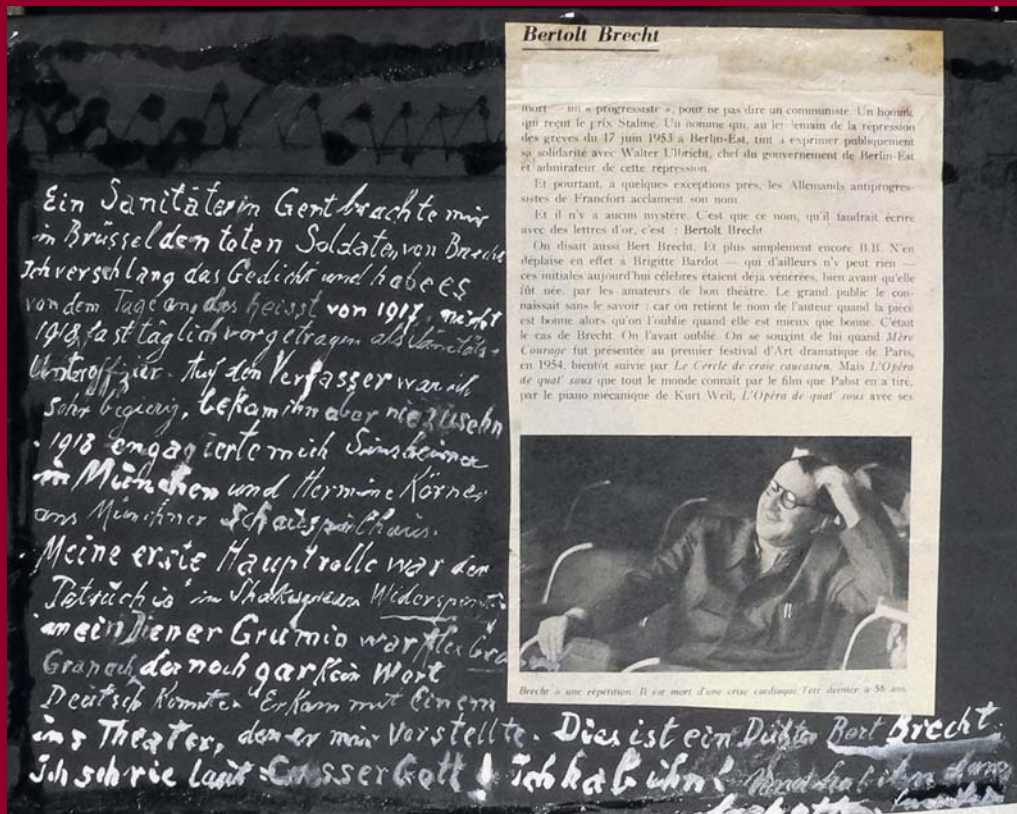


DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

26. JAHRGANG

HEFT 4/2019



**BRECHTS „LEGENDE VOM TOTEN SOLDATEN“, DER FÜNFTE LENZ
UND DIE RÄTEREVOLUTION IN DER LESART JÜRGEN HILLESHEIMS
WO SCHLECKTEN BRECHT UND FREUNDE EIS? BEI ZANNANTONI!
DIE ANARCHIE DER LIEBE ODER EIN DICKER WEISSER FLECK
IN DER BRECHT-LANDSCHAFT (TRETJAKOW-NEUAUSGABE)
BRECHT AUF DEN BÜHNEN, LESERBRIEFE, REZENSIONEN**

Brechts erste Begegnung mit dem Kommunismus

5

„... vollens ganz zum Bolschewisten geworden ...“?
Die Räterepublik 1919 in der Wahrnehmung Bertolt Brechts
Ausstellungskatalog

Brechts
Ansichten
zur Räte-
revolution



Wissner

Die Staats- u. Stadtbibliothek Augsburg würdigt den 100. Jahrestag der Räterepublik mit einem Ausstellungskatalog. ISBN: 978-3-95786-196-2 | 19,80 €
152 Seiten | Hardcover mit Prägung | 21 × 27,5 cm | erhältlich in der Staatsbibliothek, im Buchhandel oder direkt beim Verlag: www.wissner.com

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

DER AUGSBURGER

Brechts „Legende vom toten Soldaten“, der fünfte Lenz und die Räterevolution in der Lesart Jürgen Hillesheims	3
<i>Michael Friedrichs</i>	
Wo schleckten Brecht und Freunde Eis? bei Zannantoni!	12
<i>Michael Friedrichs</i>	

BRECHT INTERNATIONAL

Der dänische Brechtspezialist Hans Christian Nørregaard ist tot	18
<i>Sabine Kebir</i>	

KLEINIGKEIT

Soziale Pädagogik &/mit Bertolt Brecht – eine Fundsache	20
<i>Gerd Koch</i>	

REZENSIONEN

Die Anarchie der Liebe oder Ein dicker weißer Fleck in der Brecht-Landschaft	22
Zur zweibändigen Neuausgabe von Sergej Tretjakows „Ich will ein Kind!“ <i>Jan Knopf, ABB Karlsruhe</i>	
<i>Die Ausnahme und die Regel:</i> Lehrstückspielen im Film begreifen (Lehrstück Methode Steinweg).	30
<i>Alke Bauer</i>	
Kinderlieder mit Metaebene (Karoline Sprenger: <i>Bertolt Brechts Kinderlyrik</i>)	32
<i>Karin Perz</i>	

<i>Hauspostille</i> und ihre Beziehung zu anderen lyrischen Zyklen – erstmals untersucht (Karoline Sprenger, <i>Bertolt Brechts Hauspostille als Kontrafaktur lyrischer Zyklen</i>)	34
<i>Michael Friedrichs</i>	
Brecht: „Präzision nützt nichts“ – in diesem Fall schon (<i>Bertolt Brecht Notizbücher, Bd. 4</i>)	38
<i>Michael Friedrichs</i>	
Vom Suchen und (sich) Finden (Theaterkritik von Ludwig Marcuse)	40
<i>Joachim Lucchesi</i>	

THEATER

Was wird hier gespielt? Brecht auf den Bühnen	43
Bertolt Brecht-Inszenierungen in der Spielzeit 2019/20 <i>Zusammenstellung: Nicola Ahr, Suhrkamp Verlag</i>	

LESERBRIEFE

Leserbrief zu Peter Viertel	46
<i>Helmut G. Asper</i>	
Leserbrief zu Leonardo	46
<i>Siegfried Seidel</i>	

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs	47
<i>Zusammenstellung: Helgrid Streidt</i>	
Literaturhinweis: Krenek und Brecht	52

KLEINIGKEIT

Berliner Adressbücher digital verfügbar	53
---	----

Wie Brecht zur Räterevolution in Augsburg stand, und zur Revolution insgesamt, dazu hat der Leiter der Augsburger Brecht-Forschungsstätte apl. Prof. Dr. Prof. h.c. Jürgen Hillesheim zum Jubiläumsjahr eine Reihe von Publikationen vorgelegt: Zeitungsartikel, Katalog und Buch. Mit dem Ausgangspunkt seiner Argumentation (der „fünfte Lenz“ in Brechts „Legende vom toten Soldaten“ beziehe sich auf die Ereignisse im Frühjahr 1919, also lehne Brecht die Revolution ebenso ab wie den Krieg) setzt sich der erste Artikel in diesem Heft auseinander.

Jan Knopf weist auf eine materialreiche Neuauflage von Sergej Tretjakows „Ich will ein Kind!“ hin, die es ermöglicht, einen ‚blinden Fleck‘ der Brechtforschung aufzulösen und den Komponisten Edmund Meisel in den Blick zu nehmen.

Ein ‚blinder Fleck‘ war auch erstaunlich lange der Eisladen, in dem Brecht und Freunde sich oft trafen – der Laden von Daniel Zannantoni konnte nun geortet werden, dank Augsburger Stadtarchiv.

Joachim Lucchesi hat eine sehr lesenswerte frühe „Dreigroschenoper“-Besprechung von Ludwig Marcuse entdeckt.

Sabine Kebir macht darauf aufmerksam, dass der dänische Brechtforscher Hans Christian Nørregaard im Juli verstorben ist, und würdigt ihn in einem Nachruf.

Die sehr hilfreiche Zusammenstellung von „Brecht auf den Bühnen“ im In- und Ausland hat uns wieder Nicola Ahr (Suhrkamp) zur Verfügung gestellt – vielen Dank!

Und wir haben wieder zahlreiche Rezensionen, die Neuerwerbungsliste des Bertolt-Brecht-Archivs, sowie Leserbriefe.

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

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe: Nicola Ahr,

Alke Bauer, Michael Friedrichs, Sabine Kebir, Jan Knopf,

Gerd Koch, Joachim Lucchesi, Karin Perz, Helgrid Streidt

Titelbild: Aus einem Album von Georg August Koch (Zeitungsausschnitt von 1957 nicht identifiziert)

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.

BRECHTS „LEGENDE VOM TOTEN SOLDATEN“, DER FÜNFTE LENZ UND DIE RÄTEREVOLUTION IN DER LESART JÜRGEN HILLESHEIMS

Michael Friedrichs

Dass Brecht deren Aktionen [die der Räte-revolution 1919] tatsächlich als schlichte Fortsetzung des Krieges betrachtet, lässt sich philologisch nachweisen und zwar eindeutig. In das Stück ist die *Legende vom toten Soldaten* integriert. Sie wird gesungen, als Kragler für die Räterevolution geworben werden soll. Der Krieg sei, wie gesagt, im „fünften Lenz“. Wenn man nachrechnet, kommt man damit exakt auf das Frühjahr 1919, die Zeit der Räteunruhen in Bayern und des Spartakus-Aufstandes in Berlin. Die Revolutionäre führen also Krieg, und der Einzelne tut gut daran, sich fern zu halten, will er nicht unter die Räder geraten. (Jürgen Hillesheim, „War er nicht vielmehr Antirevolutionär?“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.11.2018; Nachdruck in: 3gh 1/2019, S. 9–13, hier S. 10)

Nachrechnen als philologischer Nachweis? Genauerer Betrachtung hält schon die Rechnung nicht stand, und auch philologisch haut die Argumentation nicht hin. Da Hillesheim auf seiner Gleichung „fünfter Lenz = Räterevolution“ seine Theorie von Brechts angeblich lebenslanger Ablehnung von Revolution aufbaut, soll eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser These versucht werden.

Die Materiallage in Sachen „Legende vom toten Soldaten“ (Brecht nennt sie auch „Ballade“ oder „Moritat“) ist äußerst unbefriedigend: Wir haben keine Handschrift und kein Typoskript aus Brechts Frühzeit, ein Druck kommt erst 1922 im Rahmen des Stücks „Trommeln in der Nacht“ zustande, und zur Frage „fünfter/vierter Lenz“ liegt lebenslang kein Sterbenswörtchen des Autors vor. Die während Brechts Lebzeiten veröffentlichten Versionen des Gedichts in

den Erstaussgaben *Trommeln in der Nacht*, *Taschenpostille*, *Hauspostille*, *Lieder Gedichte Chöre* und *Hundert Gedichte* weisen zahlreiche Varianten auf, die Frage „vierter/fünfter Lenz“ ist dabei nur eine von mehreren (siehe nachfolgende Liste). Wie weit es sich bei diesen Varianten um geplante Änderungen handelt, um aktuelle Eingebungen, vielleicht auch mal um ungenaue Übermittlung, lässt sich kaum entscheiden.

Für den Textvergleich wurden die Originalausgaben in der Augsburgers Staats- und Stadtbibliothek benutzt. Auch die rare *Taschenpostille* von 1926 ist dort vorhanden. Das erste Mal taucht der „vierte“ Lenz in *Lieder Gedichte Chöre* (Paris 1934) auf, eine Begründung ist nicht überliefert. Die angeblich getreuen Reprints der *Taschenpostille* des Aufbau-Verlags 1958, 1978 und 1985 enthalten den „vierten“ statt des „fünften“ Lenzes, sowie weitere unausgewiesene redaktionelle Eingriffe. Vor allem wurde dort das Gedicht „Gesang des Soldaten der roten Armee“ kommentarlos gestrichen. Also könnte man über einen möglichen Zusammenhang zum hier gewählten „vierten Lenz“ nachdenken, und so kam vielleicht Hillesheims These zustande: Brecht hatte 1951 in einem Schreiben an seinen Verleger Suhrkamp verlangt, den „Gesang des Soldaten der roten Armee“ aus der Neuauflage der *Hauspostille* zu tilgen (GBA 30, S. 68); Peter Suhrkamp sagte das zu (BBA 787/30). Der Text kann verstanden werden als Herabsetzung der deutschen Räterevolution oder auch der Russischen Revolution. Man habe daher diesen Text gestrichen und bei der Gelegenheit den „fünften“ in den „vierten“ Lenz geändert. Also beziehe sich auch diese Änderung auf die Ereignisse

von 1919 – „fünfter Lenz = Räterevolution“, die demnach für Brecht eine Fortsetzung des schrecklichen Krieges bedeute.

Die – soweit mir bekannt – einzige Korrektur von „fünf“ zu „vier“ stammt von Margarete Steffin, in der Fahnenkorrektur der nicht mehr zum Druck gelangten Sammlung von Brecht-Gedichten bei Malik 1938 (BBA 123/75). Das kann eine Anpassung an die Version in *Lieder Gedichte Chöre* sein, und es erscheint denkbar, dass ein Missverständnis wie das von Hillesheim, der „fünfte Lenz“ bedeute rechnerisch 1919, vermieden werden sollte.

Aber eine kategorische Entscheidung Brechts wie im Falle des „Soldaten der roten Armee“ hat es im Fall „fünfter/vierter Lenz“ offenbar nicht gegeben, warum auch. Aus meiner Sicht wird die Variante „fünfter/vierter Lenz“ von Hillesheim in mehrerer Hinsicht fehlerhaft mit Bedeutung aufgeladen. Seine These lässt sich erschüttern:

- (1) durch das Bedeutungsspektrum des Wortes „Lenz“,
- (2) durch Publikationen der Zeitzeugen Walter Brecht und Hanns Otto Münsterer,
- (3) durch Hillesheims frühere Forschungsergebnisse,
- (4) durch die Erinnerungen von Georg August Koch,
- (5) durch von Hillesheim nicht berücksichtigte Quellen,
- (6) durch klärende Ergänzungen von Texten, die Hillesheim verkürzt zitiert,
- (7) durch einen Vergleich der Fassungen in verschiedenen Editionen.

(ZU 1) Das Wort „Lenz“ bedeutet zunächst Frühling, aber sein Bedeutungsfeld ist umfassender, es wird literarisch auch in der Bedeutung „Jahr“ verwendet, etwa von Gleim und Schiller (vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 12, <http://woerterbuchnetz.de>). Brecht selbst verwendet den Begriff

ähnlich im „Lied von der großen Kapitulation“: „Einst, im Lenze meiner jungen Jahre“ (GBA 14, S. 448). In seinen vertiefenden Publikationen zum Thema (*Katalog* und *Buch*; siehe bibl. Anhang) erwähnt Hillesheim diesen Wortgebrauch durchaus – um ihn dann aber im konkreten Fall für irrelevant zu erklären.

(ZU 2) Walter Brecht schreibt in *Unser Leben in Augsburg, damals* (Frankfurt: Suhrkamp, ²1985, S. 276):

„Der Krieg kroch in seinem fünften und letzten Jahr auch an Eugen näher heran. Eugen wurde am 14. Januar [1918] gemustert und für den Garnisonsdienst ausgehoben. Vater bemühte sich mit zwei Gesuchen um die Zurückstellung. Das erste wurde genehmigt, das zweite, vor der abgelaufenen Frist gestellt, abgelehnt. Von Mitte August an mußte Eugen mit seiner Einberufung rechnen.“

Für Walter Brecht ist also das Jahr 1918 das „fünfte“ Jahr des Krieges, durchgezählt ab 1914: einfach das fünfte Jahr, in dem Krieg war. Das dürfte dem damaligen Sprachgebrauch entsprochen haben.

Hinweise sowohl auf die Datierung als auch darauf, dass der Text nicht sofort aus einem Guss war, sondern über die Zeit verändert wurde, gibt Hanns Otto Münsterer in seiner Schilderung des Jahresanfangs 1919 (*Bert Brecht: Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922*, Aufbau, 1966):

„Am 19. [Januar 1919] ist ein Brechtfest bei Gabler. Trotz der Erregung, in der wir uns nun dauernd befinden – denn unser Herz schlägt weit links, wenn auch weniger aus politischer Einsicht als aus jugendlichem Draufgängertum –, wird gerade in diesen Tagen die erste größere Sammlung Brechtscher Gedichte zusammengestellt. *Klumpfenfibel* soll sie heißen“ (S. 89).

„Es sind aber auch sehr revolutionäre Lieder

dabei, und in der *Legende vom toten Soldaten* steht, am Schluß mit verstellten Zeilen wiederkehrend, noch die großartige Strophe:

Es hat ein jeder Stand seine Pflicht.
Die Musiker machen Radau.
Der Pfarrer macht ein frommes Gesicht
und die Ärzte machen k. v.“ (S. 90-91)

Auch der „Gesang der Soldaten der roten Armee“ wird da erwähnt; dazu schreibt Münsterer:

„Mit der regulären Truppe der Sowjetunion hat dieses anarchische Lied natürlich gar nichts zu tun; dennoch scheint die Möglichkeit eines Mißverständnisses den Dichter später zur Unterdrückung dieses wichtigen Gedichtes bewogen zu haben.“ (S. 91)

Die „Klumpfenfibel“, im Januar 1919 konzipiert, hätte demnach die erste Veröffentlichung der „Legende vom toten Soldaten“ werden sollen. Sie kam nicht zustande, und ein Manuskript oder Typoskript ist nicht erhalten. Ob da „vierter“ oder „fünfter“ Lenz stand, kann man nicht wissen. Die beiden Publikationen von Münsterer und Walter Brecht sind im *Katalog* von Hillesheim zwar bibliografisch gelistet, wurden aber offenbar nicht konsequent ausgewertet.

Münsterer hat eine weitere Variante überliefert – demnach gab es mal die Überlegung, den Reim „flotten Marsch“ / „Beine vom Arsch“ zu ersetzen durch: „Marsch, der packt“ / „Beine im Takt“; diese Variante, entstanden vermutlich mit Rücksicht auf die Zensur, wurde irgendwann verworfen (Münsterer-Nachlass in der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur Ana 479, Schachtel 15; siehe auch GBA 11, S. 310). Es wird deutlich, dass die Entstehung dieses zentralen Brecht-Textes nicht ein einmaliger Schöpfungsakt war, sondern ein längerer Prozess.

Und 1964 erwähnt Münsterer in einem Vor-

trag, dass die „Legende vom toten Soldaten“ ein Konfliktpunkt bei der Drucklegung der *Taschenpostille* war:

„Der Georg-Müllerverlag, ängstlich geworden durch verschiedene Zensurschwierigkeiten, trat von seinen Verbindlichkeiten zurück, obwohl der Satz des Baaldramas schon seit Monaten fertig stand. [...] Bei der *Taschenpostille* hat sich mit Kiepenheuer Ähnliches abgespielt, es wurde nachträglich die Weglassung des toten Soldaten verlangt, worauf Brecht nicht einging.“ (Typoskript „Aus der Sturm- und Drangzeit Brechts“, Vortrag in Tübingen am 9.12.1964, S. 20, Staats- und Stadtbibliothek München, Signatur Ana 479, Schachtel 15)

(ZU 3) Jürgen Hillesheim hat 2003 die faszinierende Entdeckung publiziert, dass das von Brecht im Druck der *Trommeln in der Nacht* genannte Geburtsdatum des angeblichen Infanteristen Grumbeis identisch ist mit dem Geburtsdatum von Caspar Neher. Er hat damit eine plausible Verbindung zwischen Neher's Verschüttungserlebnis 1917 und der „Legende“ hergestellt und nimmt dementsprechend eine Entstehung „1917 oder spätestens 1918“ an („Bertolt Brechts Eschatologie des Absurden“, in: *Brecht Yearbook* 2003, online verfügbar; Nachdruck in: J.H., *Von Baal zu Baal*, Würzburg 2017, S. 79). Bei diesem frühen Entstehungsdatum scheidet ein Bezug auf die Räterevolution offensichtlich aus. Warum Hillesheim mittlerweile davon ausgeht, dass der Text später entstanden sei, teilt er nicht mit.

Die Bedeutung des Bezugs auf die Räterevolution soll dem Lied im Stück laut Hillesheim dramaturgisch dadurch zuwachsen, dass es von dem Schnapshändler Glubb gesungen wird. Im Unterschied zu *Baal* ist in *Trommeln in der Nacht* der Liedtext nicht innerhalb der Szene abgedruckt und dient nicht der Charakterisierung der Hauptfigur. Das Lied ist eine Einlage, die ohne viel Schaden für das Stück auch entfallen könnte. Und in

der 20-bändigen Suhrkamp-Ausgabe von 1967 hat man tatsächlich darauf verzichtet, das Gedicht im Anhang abzdrukken. – Das Lied wird von den Kneipengästen übrigens unwillig aufgenommen, vielleicht eine Reminiszenz auf Brechts Erfahrungen auf der „Wilden Bühne“ 1921 in Berlin (vgl. Trude Hesterberg, *Was ich noch sagen wollte*, Berlin: Henschel 1971, S. 106–109). Kragler ist keineswegs Teil der Szene, als Glubb singt, auch wenn Hillesheim das meint, Kragler tritt erst zwei Seiten später auf.

Sollen wir für die Länge dieser Einlage nun Glubb als Sprachrohr des Autors sehen? Es wäre ohnehin ein Widerspruch, wenn Glubb, der doch Kragler für die Beteiligung an der revolutionären Aktion gewinnen will, die Revolution mit dem verhassten Krieg gleichsetzen würde.

(ZU 4) Im 3gh 4/2001 (S. 20–30) habe ich Erinnerungen des Schauspielers Georg August Koch an die „Legende vom toten Soldaten“ dokumentiert und kommentiert. Georg August Koch datiert sein Kennenlernen der Ballade definitiv auf 1917 – das könnte ein Irrtum in der Rückerinnerung sein, denn er kann sich hierbei nicht auf Dokumente stützen. Klar wird aber, dass das Gedicht erheblich vor November 1918 existiert hat. In Hinsicht auf die Frage „vierter Lenz/fünfter Lenz“ dürfte das Gedächtnis des Schauspielers vergleichsweise zuverlässig sein. Er betont, seinerzeit „vierter Lenz“ gesprochen zu haben, demnach dürfte „fünfter Lenz“ eine spätere Änderung sein. Das könnte einfach bedeuten, dass der Text 1917 mit dem „vierten“ Lenz geschrieben und im nächsten Jahr, 1918, entsprechend geändert wurde. Auf den Folgeseiten dokumentieren wir entsprechende Stellen aus seinen Erinnerungs-Alben.

(ZU 5) Hillesheim nutzt nicht alle relevanten Quellentexte. Vom Edieren von Quellen – er hatte, zusammen mit Uta Wolf, im Rahmen seiner Tätigkeit an der Brecht-Forschungs-

stätte 1997 Brechts Schülerzeitschrift „Die Ernte“ als Gesamtausgabe herausgebracht, damals eine Sensation – hat er sich zurückgezogen und bedauert nun, dass die Tagebücher Caspar Neher, die in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek liegen, „bis heute unveröffentlicht“ sind (*Katalog*, S. 100). (Man muss allerdings zugeben, dass sowohl Münsterers als auch Neher's Handschrift nur von Experten einigermaßen fehlerfrei entziffert werden kann; ich habe mir für diesen Artikel Münsterer vorgenommen und konnte vielfach nur ein Fragezeichen setzen.) Hillesheim bildet eine Seite aus Neher ab, transkribiert sie aber unvollständig (dazu siehe unten). „Unveröffentlicht“ stimmt übrigens nur teilweise, Kölbl/Villwock haben in Band 1 ihrer *Notizbücher*-Edition immerhin 29 große Druckseiten aus den Neher-Tagebüchern 1917–1920 im Anhang dokumentiert (S. 423–451), darunter auch das von Hillesheim abgebildete Blatt. – Auch Münsterers Aufzeichnungen werden nur teilweise genutzt, obwohl er der eifrigste und gewissenhafteste Chronist des Brecht-Freundeskreises war. Auszüge daraus finden sich ebenfalls im Anhang von *Notizbücher*-Band 1, und schon in Münsterers *Mancher Mann* (Frankfurt: Fischer, 1987) hat Manfred Brauneck innerhalb seines Nachworts auch Aufzeichnungen Münsterers von November 1918 bis April 1919 exzerpiert; nicht immer fehlerfrei, deshalb zitiere ich nach den *Notizbüchern*. Da heißt es beispielsweise:

18.4.1919: „Brecht setzte uns viel über den Vorteil einer Räterepublik auseinander. Er kann überhaupt sehr gut überzeugen. Einmal sagte er: ‚Der Bolschewismus ist eine Krankheit, die überwunden werden wird, nur gehen wir vorher zu Grunde.‘“ (S. 457)

22.4.1919: „Nachmittags war ich bei Bert Brecht. Er hatte in den Nächten Brehm <Georg Prem> bei sich. Die Leute aus der Nachbarschaft behaupteten aus dem Fenster sei geschossen worden. Wir sprachen über

den Baal, zu dem er eine neue Szene schrieb. Dann holten wir Caß <Caspar Neher> und er brachte wunderbare Bilder und Szenenentwürfe zu Baal“ (S. 458)

Dem Revolutionär Georg Prem ermöglicht Brecht nach der Niederlage der Revolution zwei Nächte lang Unterschlupf und verhindert so seine Verhaftung. Im FAZ-Artikel schreibt Hillesheim:

„Mit großer Wahrscheinlichkeit wollte Brecht Prem, mit dem er wenig zu tun hatte, ins Exil verhelfen, damit er sich besser an dessen Frau, mit der er bereits Jahre zuvor recht eng gewesen war, heranmachen konnte.“ (3gh 1/2019, S. 11)

Im *Katalog* formuliert Hillesheim etwas vorsichtiger:

„Brecht selbst war an diesen beiden Tagen abwesend. Ob er bei seinem Entgegenkommen, das durchaus justiziabel war, darauf spekulierte, Lilly Prem so ein wenig näher zu kommen, [...] kann man nicht wissen.“ (S. 29)

Laut Münsterer war Brecht in diesen Tagen keineswegs „abwesend“, und ein Anbandelversuch Brechts gegenüber der brillanten und selbstbewussten Lilly Prem wird weder von Münsterer (der sie als Rednerin bei der „Protestversammlung für Liebknecht und Rosa Luxemburg“ am 27. Januar erwähnt; *Notizbücher* S. 455) noch anderswo überliefert.

Auch zu Entwurf und Beurteilung des Stücks „Trommeln in der Nacht“ hat Münsterer Informationen festgehalten (allerdings nicht in den erhaltenen Teilen seines Tagebuchs):

„Während wir in Augsburg bei den nächtlichen Straßenkämpfen dabei sind, beim Sturm aufs Justizgebäude und beim Waffenfassen im Artilleriedepot“ [d.h. anschließend an

die Nachricht von der Ermordung von Kurt Eisner am 21. Februar 1919], und auf eisernen Ofenschirmen, die als Tragbahre dienen müssen, Tote und Verwundete abschleppen, erlebt Brecht die Ereignisse in München. Er haust dort in einer bravbürgerlichen, mit Plüschmöbeln ausgestatteten Stube zu ebener Erde [...], alles gerade die richtige Umgebung für das neue Drama, das hier in drei Tagen niedergeschrieben wird und den Titel *Spartakus* trägt. Es soll eigentlich nur Geld bringen, dichterisch ist es nach Brechts eigener Meinung im Gegensatz zum *Baal* nicht viel wert.“ (Münsterer, *Bert Brecht*, S. 93)

(ZU 6) Besonders ärgerlich finde ich an einigen Stellen Hillesheims Politik der Auslassung bei Zitaten, durch die Leute, die nicht in der Lage sind, die Zitate zu überprüfen, seine Interpretation vielleicht glaubhaft finden. Hier zwei Beispiele, die mir ins Auge fielen.

(6A) Aus Brechts Brief an Paula Banholzer vom 15. April 1919 hat Hillesheim das Thema der Ausstellung zitiert, die vom 1. März bis 26. April 2019 in der Staats- und Stadtbibliothek zu sehen war. Er zitiert den Brief allerdings nicht nach der orthografisch bereinigten GBA (Bd. 28, S. 81), wie er angibt; seine Transkription unterscheidet sich andererseits auch von der Wiedergabe in der Edition *Liebste Bi*, die Hillesheim gemeinsam mit Helmut Gier 1991 bei Suhrkamp herausgebracht hatte (dort S. 38–43 mit vollständiger Reproduktion dieses Briefes). Aber darum soll es hier nicht gehen. Hillesheim zitiert im *Katalog* wie folgt:

„Übrigens bin ich vollens ganz zum Bolschewisten geworden. Freilich bin ich gegen jede Gewalt, und da ich hier Einfluß habe, kann ich da einiges tun. Jetzt wird Widerstand mit allen Mitteln organisiert – aber wenn Ihr hört, daß Augsburg nicht gekämpft und Blut vergossen hat, dann kannst Du sicher sein, daß ich, ganz hinten stehend und den meisten unsichtbar, sehr darum verdient bin.“

Einmal wird die Räterepublik doch durchdringen. Na, zu Wichtigerem!“ (S. 31)

Ist die Selbstironie, mit der Brecht sich hier beschreibt, nicht mehr als deutlich? Sicherlich geht es ihm u. a. darum, dass Paula Banholzer sich keine Sorgen um ihn machen soll. Hillesheim, sonst mit dem ganzen stilistischen Sensorium der Literaturwissenschaft ausgestattet, vermag diese Ironie anscheinend nicht zu erkennen: „Als Mann von Einfluss wollte Brecht gelten“ (S. 31). Aber was folgt im Brief auf den letzten von ihm zitierten Satz, was ist das für Brecht „Wichtigere“? Im FAZ-Artikel schreibt Hillesheim:

„Dann wechselt Brecht das Thema, um, wie er schreibt, ‚zu Wichtigerem‘ zu kommen. Das war sein erstes großes Drama *Baal* [...]“

Der Brief an Paula Banholzer geht allerdings so weiter:

„Na, zu Wichtigerem! Wie geht es Dir? Bitte, behandle den kleinen Sohn des großen Brecht recht höflich! Ich freue mich immer so über Deine Briefe!“

Es war damals ein Geheimnis, aber heute ist es weithin bekannt: Paula Banholzer ist in dieser Zeit schwanger, das Kind Frank wird am 30. Juli 1919 geboren. Soll man es dem werdenden Vater verübeln, dass er im Brief an die werdende Mutter das gemeinsame Kind als wichtiger bezeichnet als den aktuellen Fortgang der Revolution? Brechts Urteil über die Relevanz der Revolution kann man aus dem Brief an seine Geliebte nicht überzeugend ableiten. Im *Buch* überschreibt Hillesheim das entsprechende Kapitel etwas pompös so: „Privates oder: Die Selbststilisierung zum großen Revolutionär“ (S. 46).

(6B) Im *Katalog* erweitert Hillesheim seine These dahingehend, dass „auch Neher die Revolution als Fortsetzung des Krieges betrachtet“ (S. 100). Er bildet auf der Folge-

seite ein Tagebuchblatt vom 21. April 1919 ab und er transkribiert trotz der schlechten Lesbarkeit nur die untere Hälfte, auch die nur teilweise:

„Spartakus kämpft noch in Oberhausen und Lechhausen und hält sich. [...] Bert besuchte ich, ich konnte mich längere Zeit mit ihm unterhalten und wir sprachen von Kunst und über Politik. Baal wird eben fertig und gedeiht. Es ist schön. Baal tanzt. Baal frißt. Baal verklärt sich. Es wird hin und her geschossen.“ (*Katalog*, S. 100)

In der erwähnten *Notizbücher*-Edition ist die Passage so transkribiert:

„Spartakus kämpft noch in <den Augsburger Vororten> Oberhausen und Lechhausen und hält sich. \ Es ist schön – schön, unendlich schön. \ Bert besuchte ich, & ich konnte mich einige Zeit mit ihm unterhalten und wir sprachen von Kunst und über Politik. Baal wird fertig und gedeiht. Es ist schön. \ Baal tanzt Baal frißt Baal \ verklärt sich \ Es wird hin und her geschossen.“ (S. 432)

Hillesheim schreibt „längere Zeit“ statt korrekt „einige Zeit“ und „eben fertig“ statt „fertig“ – das mögen Flüchtigkeitsfehler sein, der Eile geschuldet, mit der diese termingebundene Veröffentlichung vorbereitet wurde. Im *Buch*, S. 35, wird das noch einmal getoppt durch einen weiteren Fehler: „Bert besuchte mich“, statt „ich“). Aber Neher's „Es ist schön – schön, unendlich schön“, diese emphatische Würdigung der anhaltenden Verteidigung von Spartakus, einfach auszuklammern, um dann behaupten zu können, für Neher sei Revolution ebenso schrecklich gewesen wie Krieg, ist mit Flüchtigkeit nicht zu entschuldigen.

(ZU 7) Eine Übersicht über die Variante „fünfter/vierter Lenz“ zeigt, dass in den Ausgaben nach 1945, noch zu Lebzeiten Brechts, beide Versionen ohne erkennbare Systematik auftreten:

fünfter: Trommeln in der Nacht 1922, Taschenpostille 1926, Hauspostille 1927, Hauspostille Suhrkamp 1951, Hundert Gedichte Aufbau 1951, 1954

vierter: Lieder Gedichte Chöre 1934, (Malik 1938,) Hundert Gedichte Aufbau 1958, Taschenpostille Aufbau 1958, 1978, 1985, Ges. Werke Suhrkamp 1967, Gedichte Aufbau 1973, Gedichte Suhrkamp 1976.

Nachfolgend werden die wichtigsten **VARIANTEN** in zentralen Publikationen aufgeführt, hauptsächlich aus der Lebenszeit Brechts. Unterschiedliche Zeichensetzung oder entfallenes „e“ in Wörtern wie „Gefallne“ wurde nicht berücksichtigt. Rätselhaft erscheinen die Veränderungen beim „entblößten Weib“, bei der „Flocke Schnee“ sowie die Konjunktive im Befund des Doktors. Und im Erstdruck verneigten sich die „Brüder“, nicht die „Bäume“. (*mf*)

Trommeln in der Nacht, 1922

Die Ballade vom toten Soldaten

- Und als der Krieg im fünften Lenz
- es war noch nicht an der Zeit.
- Der Sommer zog über die Gräber hin
- und der Doktor fand, der Soldat wär k. v.
- und er drückte sich vor der Gefahr.
- und sein entblößtes Weib
- Voran die Musik mit Tschindara
- die Farben schwarz-weiß-rot
- So zogen sie mit Tschindrara
- im Sturm eine blasse Flocke Schnee.
- Die Brüder verneigten sich; Vollmond schien.

Zum Gedächtnis des Infanteristen Christian Grumbeis, geboren den 11. April 1897, gestorben in der Karwoche 1918 in Karasin (Süd-Rußland). Friede seiner Asche! Er hat durchgehalten.

Taschenpostille 1926:

Legende vom toten Soldaten

- Und als der Krieg im fünften Lenz
- Es war noch nicht an der Zeit.
- Der Sommer zog über die Gräber hin
- Und der Doktor fand, der Soldat war k. v.
- Und er drückte sich vor der Gefahr.

- Und sein halb entblößtes Weib
- Voran die Musik mit Tschindrara
- Die Farben schwarz-weiß-rot
- So zogen sie mit Tschindrara
- Im Sturm eine blasse Flocke Schnee.
- Die Bäume verneigten sich; Vollmond schien.

Hauspostille 1927:

Legende vom toten Soldaten

- Und als der Krieg im fünften Lenz
- Es schien ihm noch vor der Zeit.
- Der Sommer zog über die Gräber her
- Und der Doktor fand, der Soldat war k. v.
- Und er drückte sich vor der Gefahr.
- Und sein halb entblößtes Weib
- Voran die Musik mit Tschindrara
- Die Farben schwarz-weiß-rot
- So zogen sie mit Tschindrara
- Wie im Sturm die Flocke Schnee.
- Die Bäume verneigten sich. Vollmond schien.

Lieder Gedichte Chöre 1934:

Legende vom toten Soldaten

- Und als der Krieg im vierten Lenz
- Es war noch nicht an der Zeit.
- Der Sommer zog über die Gräber her
- Und der Doktor fand, der Soldat war k. v.
- Und er drückte sich vor der Gefahr.
- Und ein halb entblößtes Weib
- Voran die Musik mit Tschingdrara
- Die Farben schwarz-weiss-rot
- So zogen sie mit Tschingdrara
- Im Sturm eine blasse Flocke Schnee.
- Die Bäume verneigten sich. Vollmond schien.

Hundert Gedichte 1918-1950 (1954)

Legende vom toten Soldaten (1918)

- Und als der Krieg im fünften Lenz
- Es schien ihm noch vor der Zeit.
- Der Sommer zog über die Gräber her
- Und der Doktor fand, der Soldat war k. v.
- Und er drückte sich vor der Gefahr.
- Und ein halb entblößtes Weib
- Voran die Musik mit Tschindrara
- Die Farben Schwarz-Weiß-Rot
- So zogen sie mit Tschindrara
- Wie im Sturm die Flocke Schnee.
- Die Bäume verneigten sich, Vollmond schien,

Hundert Gedichte 1918-1950

(1958)

Legende vom toten Soldaten

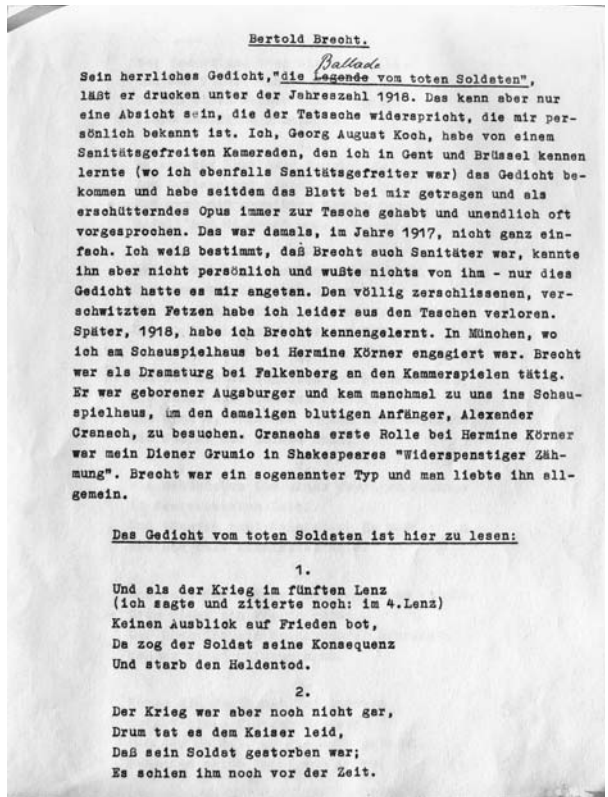
- Und als der Krieg im vierten Lenz
- Es schien ihm noch vor der Zeit.
- Der Sommer zog über die Gräber her
- Und der Doktor fand, der Soldat war k. v.
Und er drückte sich vor der Gefahr.
- Und ein halb entblößtes Weib
- Voran die Musik mit Tschindrara
- Die Farben Schwarz-Weiß-Rot
- So zogen sie mit Tschindrara
- Im Sturm eine blasse Flocke Schnee.
- Die Bäume verneigten sich,
Vollmond schien

„Reprint“ Taschenpostille

(1958, 1978, 1985)

Legende vom toten Soldaten

- Und als der Krieg im vierten Lenz
- Es war noch nicht an der Zeit.
- Der Sommer zog über die Gräber her
- Und der Doktor fand, der Soldat war k. v.
Und er drückte sich vor der Gefahr.
- Und sein halb entblößtes Weib
- Voran die Musik mit Tschindrara
- Die Farben schwarz-weiß-rot
- So zogen sie mit Tschindrara
- Im Sturm eine blasse Flocke Schnee.
- Die Bäume verneigten sich,
Vollmond schien.

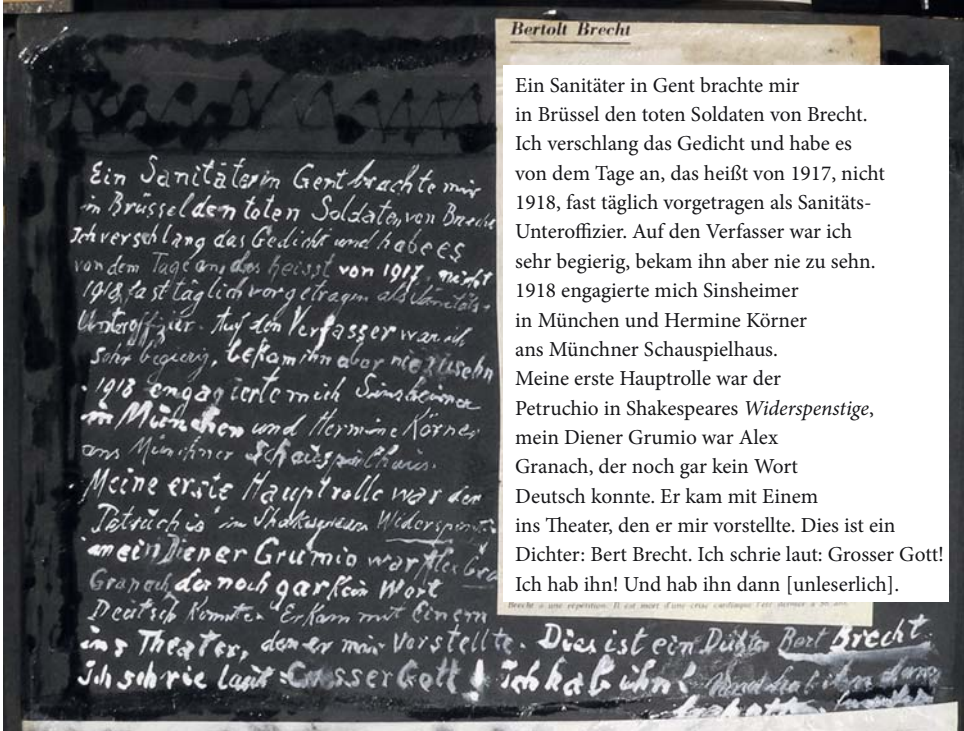


Die Erinnerungen von Georg August Koch sind lebendig, die Zeitangaben möglicherweise nicht immer zuverlässig, wo Dokumente nicht zur Hand waren. Das erste Engagement des Schauspielers war übrigens in Augsburg in den Spielzeiten 1906/07 und 1907/08 - da war Brecht noch zu jung für Theaterbesuche. Während des Krieges gegen Frankreich veranstaltete Koch 1917 am Pfauen-Theater in Zürich einen „Deutsch-französischen Vortrags-Abend für zeitgenössische Dichtung“. Er war früh ein engagierter Künstler.

Katalog: „vollens ganz zum Bolschewisten geworden ...“? Die Räterepublik 1919 in der Wahrnehmung Bertolt Brechts: Ausstellungskatalog, hrsg. von Jürgen Hillesheim und Karl-Georg Pfändner, Augsburg: Wißner, 2019

Buch: Jürgen Hillesheim, Zwischen Affirmation und Verweigerung: Bertolt Brecht und die Revolution. Brecht - Werk und Kontext, Bd. 8. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2019

Notizbücher: Bertolt Brecht, Notizbücher 1 bis 3, 1918-1920, hrsg. von Martin Kölbel und Peter Villwock, Band 1, Berlin: Suhrkamp, 2012



Bertolt Brecht

Ein Sanitäter in Gent brachte mir in Brüssel den toten Soldaten von Brecht. Ich verschlang das Gedicht und habe es von dem Tage an, das heißt von 1917, nicht 1918, fast täglich vorgetragen als Sanitäts-Unteroffizier. Auf den Verfasser war ich sehr begierig, bekam ihn aber nie zu sehn. 1918 engagierte mich Sinsheimer in München und Hermine Körner ans Münchner Schauspielhaus. Meine erste Hauptrolle war der Petruccio in Shakespeares Widerspenstige, mein Diener Grumio war Alex Granach, der noch gar kein Wort Deutsch konnte. Er kam mit Einem ins Theater, den er mir vorstellte. Dies ist ein Dichter: Bert Brecht. Ich schrie laut: Grosser Gott! Ich hab ihn! Und hab ihn dann [unleserlich].



Der Schauspieler Georg August Koch (1883–1963) stellte gegen Ende seines Lebens zehn umfangreiche Fotoalben mit Dokumenten, Typoskripten und Rollenbildern zusammen (in Privatbesitz). Im Ersten Weltkrieg war er länger am „Deutschen Theater in Belgien“ tätig. In der Weimarer Republik spielte er in Brecht-Stücken mit und lernte Brecht und Helene Weigel kennen. 1953 holte Helene Weigel ihn ans Berliner Ensemble – Höhepunkt seiner Theaterlaufbahn. Als seine beste Rolle galt der „Schauspieler“ im „Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui“ an der Seite von Ekkehard Schall (alle Abbildungen aus seinen Alben).

BILDUNGSZENTRALE BEIM GENERAL-GOUVERNEMENT.

DEUTSCHES THEATER IN BRUSSEL

LEITUNG: Dr. S. SCHMITT.

BRÜSEL. MUNTSCHOUBURG.
(Théâtre de la Monnaie.)

28. VORSTELLUNG.

Dienstag, den 29. Oktober 1918, abends 7 1/2 Uhr:

Neuinstudiert:

Wilhelm Tell

Schauspiel in 5 Aufzügen von FRIEDRICH von SCHILLER.

Spielleitung: Heinrich RÖMER.

PERSONEN:

Hermann Gessler, Reichsvogt in Schwyz und Uri	Diétrich v. Oppen	Soppi, Hirtenknahe	Hans Lerroi
Werner, Freier v. Attinghausen	Gerhard Fischer	Gertrud, Sauschners Gattin	Torka Collag
Baenerer	Hans Kaiser	Helwig, Tella Gattin, Fürst Tochter.	Erna König
Ulrich von Rudenz, sein Neffe	Karl Keller-Nebri	Berta von Brunck, eine reiche Erbin	Clara Kühsemann
Werner Stauffer	Karl Keller-Nebri	Armgard	Anna Küppers
Konrad Hunn	Karl Keller-Nebri	Mechthild	Magna Reichardt
Isel Hedwig	Karl Keller-Nebri	Eliseth	Kate Kraker
Hans auf der Mauer	Karl Keller-Nebri	Hildegard	Gertrud Witzin
Jörg im Hofe	Karl Keller-Nebri	Walzer	Maria Werner
Ulrich der Schulze	Karl Keller-Nebri	Wilhelm	Kil Gules
Walter Fürst	Karl Keller-Nebri	Friesenhard	Adolf Kleschle
Wilhelm Tell	Karl Keller-Nebri	Leuthold	Joh. Schmidt
Rossmann, d. Pfarrer	Karl Keller-Nebri	Rudolf der Harraz, Gesslers Stallmeister	Karl Keller-Nebri
Petermann, der Sigrist	Karl Keller-Nebri	Johannes Parricida, Herzog von Schwaben	Dr. Ingo Frantz
Kuno, der Hirte	Karl Keller-Nebri	Hans Knaack	John Schmidt
Werni, der Jäger	Karl Keller-Nebri	John Schmidt	Kawser Bergmeister
Hansli, der Fischer	Karl Keller-Nebri	Willy Joach	Josef Fabritius
Arnold von Medelhof	Karl Keller-Nebri	Viktor Ahlers	Hermann Wilbert
Konrad Baumgarten	Karl Keller-Nebri	Hieb, Assmann	
Near von Sarraz	Karl Keller-Nebri	Adolf Kleschle	
Struß von Wanklerhof	Karl Keller-Nebri		

WO SCHLECKTEN BRECHT UND FREUNDE EIS? BEI ZANNANTONI!

Michael Friedrichs



Ladengeschäft von Vittorio Toscani in der Maximilianstraße 64 (Ausschnitt aus einer Postkarte aus der Privatsammlung ing. Francesco Mazzorana – Luciano del Favero)

Gelegentlich liest man in der Literatur, vor allem in den Tagebuchaufzeichnungen von Hanns Otto Münsterer, dass der Freundeskreis von Brecht Eis essen war, und zwar bei „Zanantoni“. Aus heutiger Sicht kann das überraschen: Nachkriegsgeborene erinnern sich noch gut, wie die italienische Eisdielen als sommerliches Kulturgut Einzug in die Städte hielt. Aber tatsächlich hatte es italienisches Speiseeis hier bereits vor dem ersten Weltkrieg gegeben.

Das Stadtarchiv Augsburg hat im August entsprechende Archivalien vorgestellt (<https://stadtarchiv.augsburg.de>). Demnach „waren um 1890 die ersten italienischen ‚Eispioniere‘ mit ihren Handwägen ins Deutsche Kaiserreich gezogen“, und als erster in Augsburg meldete Ernesto Gei 1895 seinen Verkauf von Speise-Eis an. „An den Verkaufsplätzen vor der Stadtmetzg, in der Fugger- und Annastraße erfreuten sich die Eiswägen Ernesto Geis bald großer Beliebtheit.“ 1905 übergab Ernesto Gei den Be-

trieb an seinen Landsmann Vittorio Toscani (*Foto oben*).

Vor Ernesto Gei hatten durchaus auch andere hier Speiseeis angeboten, nämlich Konditoren. Die italienische Konkurrenz wurde von ihnen nicht gern gesehen, und 1910 wurde auf Drängen der Konditoren der mobile Eisverkauf in der Stadt verboten. Als Folge entstand die noch heute so genannte „Eisdielen“ – der Verkauf verlagerte sich in Hauseingänge und kleine Läden. Vittorio Toscani allerdings verfügte bereits über ein Ladengeschäft in der Maximilianstraße 64. Seine Tätigkeit in Augsburg wurde durch den ersten Weltkrieg beendet – denn mit Kriegseintritt Italiens im Mai 1915 musste er Deutschland verlassen.

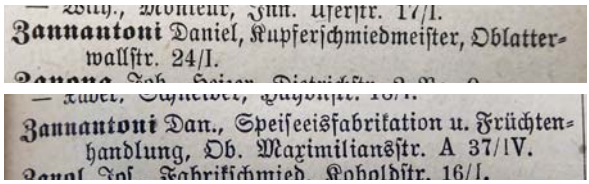
Im Stadtarchiv gibt es eine umfangreiche Akte über den „Verkauf von Speise-Eis im Umherziehen“ (Bestand 23, Nr. 148), in dem zahlreiche Anträge der diversen Parteien ab 1885 dokumentiert sind (*Bild rechts*).

Gewerbe	Gartl. No.	Gewerbelokal, Laden etc.	Betriebsmerkmale	Datum der Anmeldung			Datum der Niederlegung			Bemerkungen		
				Tag	Monat	Jahr	Tag	Monat	Jahr			
Kupfer- und Kesselflicker- werk	✓	Wolffstr. 24 Blumenstr. 24 Kesselflicker- werk		15	IV	07	26	IV	2	13. 1850	✓	
Speise-Eis- herstellung	✓	Lokale Altm. A 37, 1. obere Hofstr.		6	4	12	5	12	18	1856		
Verkauf von Speise-Eis	✓	D 107, 1. Hofstr.		6	4	12	5	12	3	1	14	1856
Verkauf von Speise-Eis	✓	H 64, 1. Hofstr.		29	4	12	6	12	7	10	12	1856

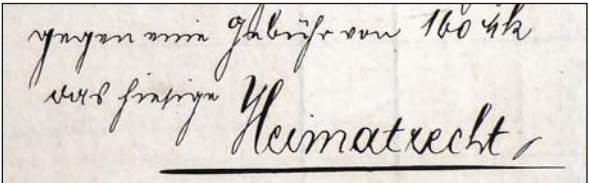
Ausschnitt aus der Gewerbekartei: Daten zu Daniel Zannantonis Speise-Eis-Betrieb ab April 1912. Die Adressen sind für die Innenstadt in der platzsparenden Litera-Form angegeben: „A 37“ = Maxstraße 87, betrieben bis 1918; „D 107“ = Frauentorstraße 9, betrieben bis 1914; „H 64“ = Vorderes Kretzengässchen 2, betrieben nur bis Oktober desselben Jahres.



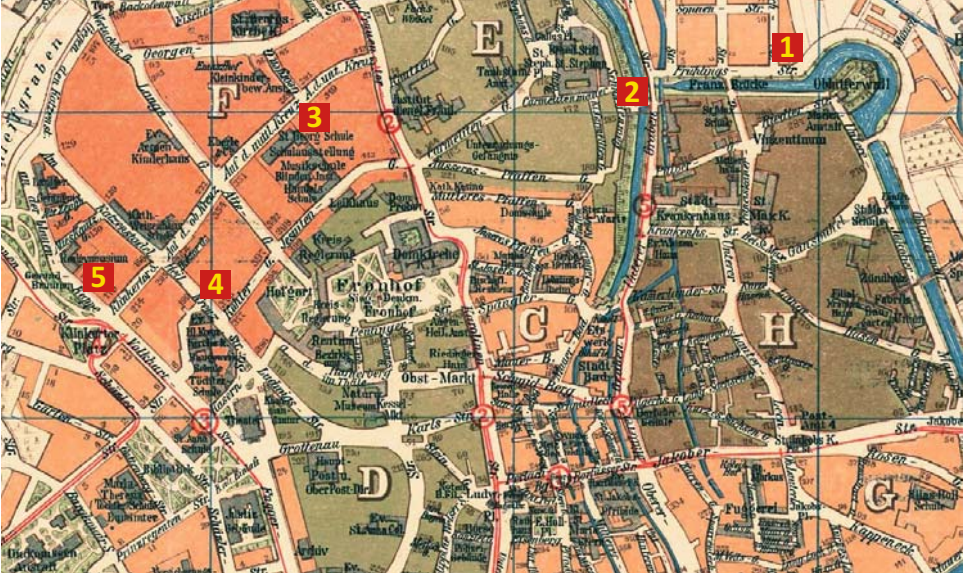
„Verkauf von Speise-Eis im Umherziehen“ – eine umfangreiche Akte ab 1885 (Stadtarchiv Augsburg, Bestand 23, Nr. 148)



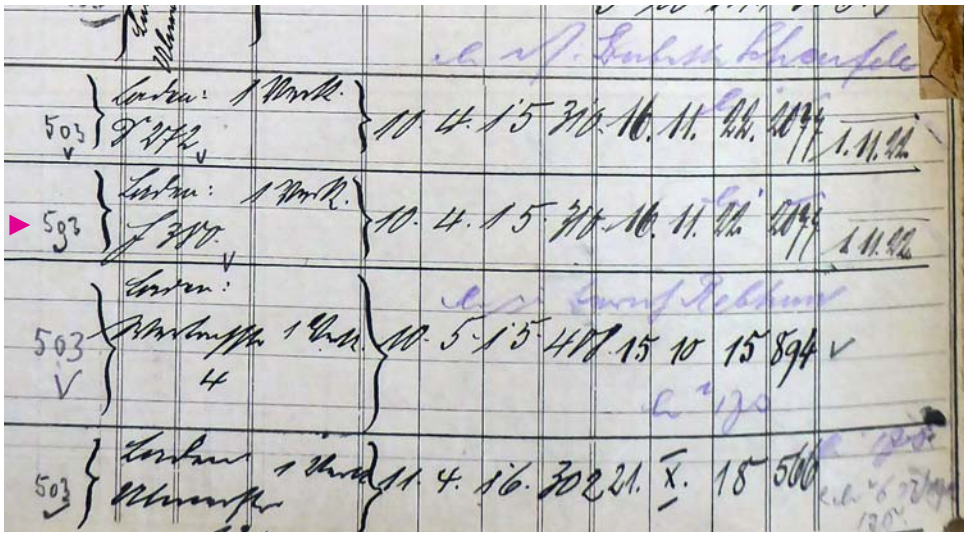
Oben: Einträge im Adressbuch Augsburg 1910 und 1918.
Unten: Gewährung des „Heimatrechts“ im Melderegister 1904.



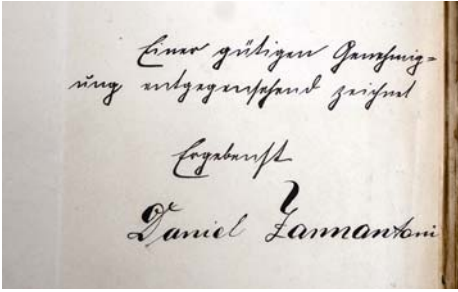
Und wann trat Zannantoni auf den Plan? Dank der Gewerbekartei des Stadtarchivs und des Melderegisters können wir auch hier einiges in Erfahrung bringen. Daniel Zannantoni ist 1871 in Italien geboren, sein erster Beruf war Kupferschmied und Kesselflicker, er meldete



Auf dem Stadtplan von 1920 lassen sich einige typische Wege von Brecht in seinen letzten Schuljahren gut nachvollziehen. Er wohnt in der Bleichstraße (1), in wenigen Minuten kommt er von da über die Schwedenstiege (2) zur Straße Auf dem Kreuz (3), wo in Hausnummer 23 Paula Banholzer und ihre Eltern wohnen. Ein paar Schritte weiter und dann links ist die Heilig-Kreuz-Straße: der Eisladen von Zannantoni (4) ist in Nr. 10, gegenüber der Kirche, und zum Realgymnasium (5) sind es dann nur ein paar Schritte.



Das Haus Heilig-Kreuz-Straße 10 hatte die Litera-Bezeichnung F 380, dort unterhielt Zannantoni vom 10.4.1915 bis zum 16.11.1922 einen Eisladen. Er lag fast direkt auf Brechts Schulweg von der Bleichstraße zum Realgymnasium an der Blauen Kappe. In einem Schreiben an Heiner Hagg vom 1. Januar 1917 erwähnt Brecht diese Adresse. (Quelle: Stadtarchiv Augsburg, Gewerbekartei)



Einer der Anträge, die einzureichen waren, wenn Daniel Zannantoni etwa vorhatte, im Winter auch geröstete Kastanien anzubieten oder die Eisläden auch am Sonntag zu öffnen (negativ beschieden).



Visitenkarte aus der Speiseeis-Akte des Stadtarchivs Augsburg (Bestand 23, Nr. 148). Die Filiale in der Heilig-Kreuz-Straße war zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht eröffnet.

sich im Jahr 1900 mit Wohnsitz in Augsburg an und führte ab 1907 eine Werkstatt in der Oblatterwallstraße. Er konnte während des Krieges in Augsburg bleiben, denn er hatte bereits 1904 „gegen eine Gebühr von 160 Mk das hiesige *Heimatrecht* und durch Naturalisationsurkunde der k. Regierung von Schwaben und Neuburg [...] die Staatsangehörigkeit im Königreich Bayern und die Bundesangehörigkeit im deutschen Reiche“ erworben, auch für sich, seine Frau und seinen Sohn Hermann Daniel (Melderegister). Nach den vorliegenden Informationen war er damit ab 1915 der einzige „Italiener“, bei dem man in Augsburg Speiseeis bekommen konnte.

Bereits im April 1912 eröffnete Daniel Zannantoni einen Laden in der Oberen Maximilianstraße A 37 (heute Maximilianstraße 87), wo er Eis herstellte und zum Verkauf anbot. In der Gewerbekartei wurde ausdrücklich vermerkt, dass er „1 elektr. Motor“ besaß, offenbar für die Eisherstellung. Und er betrieb bereits je eine Filiale in „D 107“ und „H 64“, das sind Frauentorstraße 9 und Vorderes Kretzengässchen 2. Er handelte zudem mit Obst und Südfrüchten, und ab 1913 kamen weitere Filialen hinzu, teils nur für wenige Monate. Ein Geschäft in der Ulmerstraße 12 betrieb er von 1916 bis 1918. 1924 beendete er sei-

ne Geschäftstätigkeit in Augsburg und zog nach München.

Eine seiner Filialen, die in der Heilig-Kreuz-Straße, hat offenbar eine besondere Rolle in Brechts Freundeskreis gespielt. Es fand sich zwar nur ein Hinweis auf diesen Ort, aber es gibt mehrere Erwähnungen von „Eis“ in Briefen von Brecht (übrigens keineswegs nur im Sommer) und mehrere Fundstellen von „Zannantoni“ bei Brechts Freund und Chronist Hanns Otto Münsterer (er schreibt den italienischen Namen nur mit einem n). Nachfolgend die bisher aufgefundenen Belege.

BRECHT, Brief an Heiner Hagg (1.1.1917):

Lieber Heinz! Es geht heute Montag abends 6^h in den Eisladen vis-a-vis der Heilig † Kirche in der Kreuzstraße. Réunion der Sylvesterspukgestalten. (Werner Frisch und K.W. Obermeier, *Brecht in Augsburg*, Berlin: Aufbau, 1997, S. 125f; in GBA 28, S. 23 mit etwas anderer Transkription)

Frisch/Obermeier haben von **MARIA ROSA AMANN** etwas über einen Eisdielenbesuch erfahren:

„Im Frühsommer 1916 wurde mir in einer kleinen Eisdielen Eugen Brecht vorgestellt. Ich

war vom ersten Augenblick an beeindruckt von den ausgezeichneten Manieren des Gymnasiasten, von seinen Kulleraugen, die heimlich nach mir schielten. Davon hatten jedoch die Mitschülerinnen, die an meinem Tisch saßen, nichts bemerkt. Und tatsächlich steckte er mir noch zur gleichen Stunde einen Zettel zu, auf dem er mir ein Kompliment über mein langes Haar machte und mich eindringlich um ein Rendezvous bat. [...]“ (S. 114–115)

Brecht am 29. Dezember 1917:

Lieber Cas!
Es ist viel Schnee über allem. Ich fahre Schlittschuh und esse Eis. [...] (GBA 28, S. 40)

Brecht Anfang Februar 1918 an Caspar Neher:

Das Eis geht nimmer.¹ Jetzt muß ich wieder Eis essen anfangen. Leider hat die kleine Rosmarie („Bumerang“ nenne ich sie neuerdings) im Eisladen (ich warne dich vor dem „Auf den Bauch fallen!“) geäußert: im Geschlechtlichen würde sie es nicht so genau nehmen! [...] (GBA 28, S. 43)

Brecht Anfang Juli 1918 an Caspar Neher:

„Hier ist alles herrlich: Blaue, schöne, heiße Sonne! [...] Wolfzahn! Wald! Allee! Mein Zimmer, nachts! Willst Du nicht auf meinem Sofa sitzen? Ich will meine Gitarre stimmen! Der Eisladen! Lampions! Bittersweet! [...] (GBA 28, S. 60)

Auch bei **CASPAR NEHER**, dem Maler, Autor und späteren Bühnenbildner kommt der „Eisladen“ vor (zitiert nach *Notizbücher* Bd. 1², wo seine Tagebücher auszugsweise transkribiert sind):

¹ gemeint ist wohl das Schlittschuhlaufen.
² *Bertolt Brecht Notizbücher Band 1 (1918–1920)*, hrsg. von Martin Kölbel und Peter Villwock, Berlin: Suhrkamp, 2012

1919

10. **Mai** Ich ging zu Bert in den Eisladen. Dort war es schön. Man spricht über Zukunft und ist froh, daß man in der Jetztzeit lebt. [...] S. 434

17. **Mai** Wir begleiteten Bert, der Orgel im Eisladen treffen wollte. [...] (S. 435)

Bei **HANNS OTTO MÜNSTERER**, mit Brecht fast ehrfürchtig befreundet ab 1917, werdender Schriftsteller und Arzt, gibt es die meisten Fundstellen (ebenfalls zitiert nach *Brecht Notizbücher Band 1*; Kursive in spitzen Klammern sind editorische Erläuterungen):

1918

Die meiste Freude gewährte mir das Zusammensein mit Bert Brecht. Wir trafen uns in der Wohnung, im Tripperlazarett, in Zanantonis Eisladen, beim Gabler [...] (S. 454)

1919

14. **April** Ich war mit Brecht. Wir gingen zu Brehm <Georg Prem>, dem Rätekommandanten v. A. <von Augsburg>, dann in Zanantonis Eisladen am Kreuz. [...] (S. 457)

24. **April** [...] Im Eisladen. Bert tanzte mit der Eismamsell. Zur Gitarre.

25. **April** Bert Brecht las mir viel aus seiner Jugend vor, von Bittersuit und von der kleinen Ostheimer. Der Plärrer ist noch nicht und das ist traurig. Wir gingen in Zanantonis Eisbude und aßen sehr viel Gefrorenes. Bert setzte dabei der Dame auseinander, daß man nun bald mit der Kommunistisierung der Weiber beginnen werden. [...] (S. 459)

26. **April** [...] Auf dem Plärrer und in der Eisbude Ich habe eine Gitarre gekauft um dreißig Mark. [...] (S. 459)

Auch in Münsterers Buch *Bert Brecht: Erinnerungen aus den Jahren 1917–1922* ist die Erinnerung an Zannantonis Eisbude

aufbewahrt – und in den zeithistorischen Kontext gestellt:

Obwohl wir in Gablers Taverne und Zananonis Eisbuden herumbummeln, wo Brecht sich mit Madame unterhält oder mit dem Eisfräulein zur Gitarrenmusik tanzt und ihr vorschwadroniert, daß in den nächsten Tagen die erste Verordnung zur Kommunistisierung der Weiber herauskäme, herrscht eine fieberhafte Betriebsamkeit nach allen Richtungen, ziellos und um jeden Preis. (Berlin: Aufbau, 1966, S. 95)

Und in folgender längeren Passage aus dem gleichen Buch, die nicht genau datiert ist, aber wohl im Frühjahr oder Sommer 1919 spielt, wird noch einmal deutlich, welche verbindende Rolle das Eisessen für Brechts Freundeskreis spielte:

Ein andermal – ich war damals selbst nicht zugegen – stellte Brecht in einem größeren Kreis die Forderung auf, die Kinder sollten den Eltern weggenommen, vom Staat aufgezogen und wenigstens bis zu einem gewissen Alter gemeinschaftlich und gleichheitlich ausgebildet werden. Damit kam er bei der Hupfauer Käthe, einem der drei Steinickemädchen³ gewaltig schief an. Sie wusch ihm regelrecht den Kopf: wie er, der beschirmt und behütet in der Nestwärme der Familie aufgewachsen sei und sich wahrlich nicht über mangelnde Liebe seiner Mutter zu beklagen habe, so daherreden könne! Natürlich entstand im ganzen Kreis, in dem Brecht als eine Art Primadonna betrachtet wurde, aschfarbenes Entsetzen, und einer der Freunde, der mit der Hupfauerin damals in engen Beziehungen stand, eröffnete ihr beim stadtüblichen Bummel in der Karolinenstraße, sie habe jetzt alles verschüttet und würde sicher vom ganzen Brechtkreis geschnitten werden. „Das werden wir gleich haben“, meinte die Hupfauerin, ging schnurstracks auf die

heranziehende Clique los und sagte mit der verbindlichsten Geste: „Meine Herren, darf ich Sie für heute zu einer Eispartie bei mir einladen?“ Und siehe, alle sagten zu, alle kamen, vom Geschnittenwerden war keine Rede, und Brecht selbst, so behauptete die Käthe noch Jahrzehnte hernach, habe das Gefrorene dabei gleich mit dem Schöpflöffel verzehrt. (S. 117–118)

Wenn man diese meist recht unbeschwert klingenden Einträge liest, muss man sich vielleicht ins Gedächtnis rufen, dass erst Krieg war, dann Revolution. Und der Ausklang der Pubertät. Die jungen Leute mussten damit leben. Es wird deutlich, dass der Besuch der Eisdiele dem Zusammensein und dem Austausch diente. Der Schrecken des Krieges – der ja damals vor allem außerhalb von Deutschland stattfand – wurde auf diese Weise etwas kompensiert, es war der Versuch, etwas Normalität im täglichen Leben aufrecht zu erhalten.

Es kommt einem merkwürdig vor, dass das Thema Eisdiele in der umfangreichen Brecht-Literatur nicht erforscht wurde. „Gablers Taverne“ ist natürlich besser belegt, vor allem in Frisch/Obermeier seit 1975, und das Haus steht auch noch (wenn auch seit langem in beklagenswertem Zustand). Aber was es mit dem Eisessen und Eisladen auf sich hatte, ein Thema, das doch hier und da und durchaus von verschiedenen Personen erwähnt wird, das haben wir Augsburgener liegen lassen – und nur vor Ort, mit der entscheidenden Hilfe der Unterlagen im Stadtarchiv Augsburg, war diese Recherche möglich. ¶

Mein herzlicher Dank gilt insbesondere Dipl.-Archivar (FH) Mario Felk, Stadtarchiv Augsburg, sowie Hartmut Schreyer, dem neugierigen und gut vernetzten Augsburgener Antiquar.

3 d.h. Mitarbeiterinnen der Leihbücherei Steinicke

NACHRUUF DER DÄNISCHE BRECHTSPEZIALIST HANS CHRISTIAN NØRREGAARD IST TOT

Sabine Kebir

Hans Christian Nørregaard, der kompetenteste Brechtkenner Dänemarks, ist im Alter von 76 Jahren am 10. Juli gestorben. Ich verdanke ihm viel: Ohne ihn hätte ich das Buch *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine* über *Ruth Berlaus Leben und Arbeit vor, mit und nach Bertolt Brecht* nicht schreiben können. Seine Verdienste darum sind um so größer, weil er Ruth Berlau überhaupt nicht schätzte und ein Buch über sie eigentlich überflüssig fand. Er war angewidert vom feministisch inspirierten Hype um Brechts Frauen, die angeblich seine Texte geschrieben haben sollten. Kurze Zeit vorher war John Fuegi, der diese These weltweit zu verbreiten sich anschickte, in Kopenhagen gewesen und hatte u. a. auch Nørregaards Vertrauen missbraucht. Das hatte juristische Konsequenzen nach sich gezogen.

Angeregt zu einem Buch über Ruth Berlau hatte mich Rudi Hassing, ebenfalls Brechtkenner aus Dänemark, der, zusammen mit Nørregaard, zum 100. Geburtstag Brechts einen zweiteiligen Dokumentarfilm *Unter dem Strohdach. Brecht und Dänemark* dramaturgisch betreut hatte.

Da ich weder vom Land Dänemark noch von dänischer Sprache und Geschichte einen Schimmer hatte, musste Hassing mich lange überreden, und ich kam auch erst nach Kopenhagen, nachdem die Deutsche Forschungsgesellschaft Unterstützung für das Projekt zugesagt hatte. Hassing zeigte und erklärte mir die beiden Teile des Films über einen ganzen Tag lang, was ein vorzüglicher Einstieg in die Geschichte der Zeit war, in der Brecht in Dänemark Zuflucht gefunden hatte. Ich würde sagen: Einen so

detailreichen, genauen, zugleich unpräzisen Film über Brecht und Deutschland hat Deutschland bisher nicht zustande gebracht. Und deutsche Fernsehanstalten haben es auch nicht für nötig befunden, dieses wichtige Zeugnis über die sieben dänischen Jahre Brechts einzukaufen.

Hassing machte mich mit Nørregaard bekannt, der mit mir einige Berlau-Orte in Kopenhagen erwanderte und mir fortan in etlichen persönlichen Begegnungen oder auch in stundenlangen Telefonaten getreulich über alles Auskunft gab, was ich über Dänemark und die Kulturwelt, in der Ruth Berlau gelebt hatte, wissen wollte und musste. Obwohl er mir keinen Zweifel ließ, dass er seine Landsmännin meiner Mühe nicht für würdig hielt, schusterte er mir sogar Materialien aus seinem Privatarchiv zu, die in keinem der Berlau-Archive in Kopenhagen und Berlin vorhanden sind.

Nørregaard war nicht nur Brecht-Spezialist, sondern hatte sich auch intensiv mit der DDR-Kultur befasst. 1968 drehte er für das dänische Fernsehen einen Film über das kulturelle Leben in der DDR. Weil darin auch eine Sequenz über einen Besuch Wolf Biermanns bei Robert Havemann vorkam, wurde er mit mehreren Jahren Einreiseverbot bestraft. 1976 konnte er einen Film über Ernst Busch drehen, der 1980 von der ARD gezeigt wurde. Für den dänischen Rundfunk berichtete er von 1963 bis 2000 über Kulturereignisse in der DDR, insbesondere über das Theaterleben. Aber er war keineswegs nur auf diesen Zweig deutscher Kultur spezialisiert, sondern durchaus auch im dänischen Kultur- und Literaturleben präsent. Seit den sechziger Jahren beschäftigte er

sich ebenfalls intensiv mit amerikanischer, besonders afroamerikanischer Musik.

Und doch kehrte Nørregaard immer wieder zu seinem Faszinosum Brecht zurück. 2017 gab er die erste Übersetzung der *Svendborger Gedichte* heraus. Die in Arbeit befindliche Übersetzung der *Hauspostille* muss nun ohne ihn beendet werden.

In Zeiten, in denen die Kulturwissenschaften elitär schwadronieren und die Medien Kultur zunehmend ohne Kenntnisnahme wissenschaftlicher Hintergründe und Analysen verbreiten, verkörperte Hans Christian Nørregaard noch den Typ eines hochprofessionellen Gelehrten, der sich nicht im Jargon seiner Zunft abkapselte, sondern seinen Forschungen eine gewisse Breitenwirkung zu schaffen verstand. ¶

Der 3gh-Autor Nørregaard

- „Brechts Svendborger Gedichte: Drucklegung mit Schwierigkeiten“, 3gh 1/2019, S. 24–28
- „Lieber Herr Borberg“ – Der verdrängte Brecht-Förderer (Teil II), 3gh 4/2011, S. 25–32
- „Lieber Herr Borberg“ – Der verdrängte Brecht-Förderer (Teil I), 3gh 3/2011, S. 35–41
- Glauben, rätseln, wissen – 2. Teil: Storm Nielsen und Storm Petersen, 3gh 1/2011, S. 41–45
- Glauben, Rätseln, Wissen, 3gh 4/2002, S. 11–18

Ein Foto samt ausführlichem Interview von 2005 haben wir auf <http://erinnerungsort.de/interviews/> gefunden:

The screenshot shows a web browser window with the address bar containing 'erinnerungsort.de/interviews/'. The page header includes the logo 'erinnerungsort | de' and the tagline 'Geschichte erforschen, erzählen, ausstellen'. Below the header, there is a navigation bar with 'Ingo Materna' and a button 'Interview schließen'. The main content area features a black and white photograph of Hans Christian Nørregaard, an older man with glasses and a beard, sitting in a chair. To the right of the photo is the title 'Hans Christian Nørregaard' and a subtitle 'über seine Arbeit als dänischer Rundfunkreporter in der DDR und seine Begegnungen mit Ernst Busch'. Below this is a quote in blue text: '„Busch, Biermann, Dylan, das sind ja Individualisten und Provokateure. Ich mag Leute, die ab und zu mit dem Rücken zum Publikum spielen, wie Miles Davis: Ihr könnt mich ...“' followed by '(Gespräch am 25. Mai 2005 in Berlin)'. At the bottom, a short biography in German text describes his background, education, and work.

Hans Christian Nørregaard ist Jahrgang 1943. Er wächst in Åbenrå (deutsch: Apenrade) in Dänemark auf. Die Eltern sind „kleinbürgerliche Provinzler“, wie er sagt. Der Vater ist Vertreter in einer Eisen- und Stahlfirma, die Mutter Hausfrau. Nørregaard besucht das Gymnasium und vervollkommenet seine Deutschkenntnisse nebenbei durch das westdeutsche Fernsehen, das er zu Hause empfangen kann. Durchs Fernsehen wird er auch auf den Dramatiker Brecht aufmerksam, während er sich sonst – auch publizistisch – für den amerikanischen Jazz interessiert. Nach dem Abitur zieht er nach Kopenhagen, wo er Literatur und Germanistik studiert. Im Jahr 1963 reist er zum ersten Mal nach Ost-Berlin, um mit Helene Weigel zu sprechen und im Brecht-Archiv zu arbeiten. Durch ein Stipendium der Freien Universität in West-Berlin 1965/66 kann er diese Arbeit fortführen; zeitgleich beginnt er für *Danmarks Radio* als Kulturkorrespondent zu arbeiten. Am Rand der

Gerd Koch

Die Pädagogische Hochschule (PH) im westberliner Stadtteil Lankwitz war in den 1960er und 1970er Jahren ein lebendiges Experimentierfeld in didaktischer Hinsicht. 1980 wurde sie aufgelöst – wahrscheinlich eine Folge der sog. ‚Akademisierung‘ der LehrerInnen-Ausbildung. So kam etwa die Studienrichtung Darstellendes Spiel an die damalige Hochschule (jetzt: Universität / UdK) der Künste (dort ist das Institut für Spiel- und Theaterpädagogik weiterhin aktiv). Das Studiensegment der Sozialpädagogik (ich sage gerne: der Sozialen Pädagogik) ging an die Technische Hochschule (später: Universität / TU) und stützte dort den Aufbau einer geistes- und bildungswissenschaftlichen Fakultät.

Sozialpädagogik an einer Hochschule, die traditionellerweise der Schul-LehrerInnen-Ausbildung (unterrichtsfach-orientiert) zum Zwecke hat? Soziale Pädagogik an einer Technischen Ausbildungsstätte? Beides war (ist?) nicht das Gewohnte.

An der PH kommt nun etwas Weiteres hinzu: Die dort Sozialpädagogik Lehrenden, Prof. Dr. C. Wolfgang Müller und der Dozent Gunther Soukup, holten sich eine weitere Lehrkraft hinzu, und zwar Bertolt Brecht. Der war zwar schon 1956 gestorben – aber: Sein Werk lebte! Und an der PH Berlin veranstalteten Müller und Soukup ab 1972 eine akademische Vorlesung (besser: ein kolloquiales, experimentelles, sozial-politisch-kulturelles Angebot), das den Namen trug: „Statt einer Einführung in die Erziehungswissenschaft. B. B. als Didaktiker“.

Mir stehen einige Unterlagen dieser Lehr-



Der Autor dankt für die Bildbeschaffung Renate Wendland-Soukup, Uwe Soukup und Wolfgang Eschenhorn. Das Cover des Buches zu C. Wolfgang Müllers 60. Geburtstag (1988 hrsg. von Gunther Soukup und Reinhard Koch) zeigt in der Mitte Müller mit Bart und am rechten Rand im Profil und mit Zigarette Gunther Soukup (das Impressum verweist auf den Pressebilderdienst Kindermann). Nach Auskunft von Renate Wendland-Soukup stammt das Foto „aus dem Seminar ‚BB als Didaktiker‘, Sommersemester 1970“. Literaturhinweis mit Bezug auf die Brecht-Lehrveranstaltung: C. Wolfgang Müller: „Ein Stück des Wegs zur gemeinsamen dritten Sache. Berliner Erinnerungen und Erfahrungen“, in: Widersprüche, Heft 68: „68 wird 30 – Zur Kontinuität eines Bruches“ (ISBN 3-89370-287-3).

veranstaltung, bläulich kopiert mittels Spirit-Karbon-Matrizen, vor. Ich gebe im Folgenden einen thematischen Überblick (weitere Informationen gaben C. W. Müller und ich in der „Zeitschrift für Theaterpädagogik“ <ISSN 1865-9756>, Heft 75, 2019 – Schibri-Verlag):

Die einzelnen Lehrveranstaltungen von 1972 haben prägnante bis thesenhafte, auffordernde Titel:

(1) „Zur vorläufigen Klärung einiger Positionen“: „Wer sind wir? Warum machen wir das? Wer ist B. B.“ Das dazu gehörende „Arbeitspapier“ liefert einen Überblick über das „Vorlesungsprogramm“ und zum „Leben“ von Brecht.

(2) „Von der Notwendigkeit des Lehrers, den Lerner als lernfähig zu begreifen“: „Motto: Das Denken gehört zu den größten Vergnügungen der menschlichen Rasse.“ Auszüge aus Brechts „Leben des Galilei“ und ein „Gegentext“ von Alexander Mitscherlich, „Auf dem Weg zu einer vaterlosen Gesellschaft“ kommen hinzu.

(3) „Von der Notwendigkeit des Lehrers, von dem Interesse der Lerner auszugehen“

(4) „Von der Notwendigkeit des Lehrers, seine eigenen Interessen zu kennen“

(5) „Von der Notwendigkeit, Lehrstoffe so auszusuchen, daß die Lerner ihr Interesse in ihnen wiederfinden, ohne bei ihnen stehen-zubleiben“: „Fragmente eines Lehrgedichts ‚über die Natur des Menschen‘“ aus dem Exil von Brecht.

(6) „Von der Notwendigkeit, Lehrstoffe so auszusuchen, daß in ihnen Menschen auftauchen aber keine Helden“: „Motto“: „... Unglücklich das Land, das Helden nötig hat“ und Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters“ von 1935.

(7) „Von der Notwendigkeit, dialektisch Dialektik zu lehren“: Motto: „Der Kapitalismus ist nicht nur schädlich, sondern auch nützlich“ (aus Brechts „Lehrgedicht von der Natur des Menschen“). „Bericht von einem Treffen der Lehrlingsgruppe“ und als ein „Nachtrag zum Arbeitspapier 7“ ein Auszug aus Lenin, „Was tun“.

(8) „Von der Notwendigkeit, Modelle zu benutzen“: Brecht: „Hemmt die Benutzung des Modells die künstlerische Bewegungsfreiheit?“

(9) „Von der Notwendigkeit, das Bekannte fremd und das Fremde bekannt zu machen“: „Der V-Effekt“ aus Brechts „Messingkauf“

(10) „Fünf Schwierigkeiten beim Sagen des Notwendigen“

(11) „Verschiedene Weisen, das Notwendige zu lernen“

(12) „Von der Bescheidenheit“

1976 wird dieses angeboten:

8. April: „Wer ist B. B. Wer sind wir? Warum machen wir das? Was meinen wir mit Dialektik? B. B. und das Lehrstück“

22. April: „Ein Lehrstück. Der Brotladen. Die Aufführung“

29. April: „Das Lehrstück als Lehrstück“ (möglicherweise ein Tippfehler: ... als Lern-Stück ...?). „Die Diskussion mit den Schauspielern“

6. Mai: „B. B. und die Schule. B. B. und das Lernen“

Namentlich die Veranstaltungen von 1976 zeigen den Theorie-Praxis-Ansatz von Müller und Soukup – sowie von Bertolt Brecht. Und: In einem zum Glück erweiterten Verständnis von sozialer Bildung und Allgemeiner Didaktik wird auch die bildende, sozial-aktivierende Kraft des Theaters erkannt, anerkannt. Die lehrenden Sozialpädagogen Müller und Soukup haben bei Brecht gelernt! ¶

DIE ANARCHIE DER LIEBE ODER EIN DICKER WEISSER FLECK IN DER BRECHT-LANDSCHAFT

Zur zweibändigen Neuausgabe von Sergej Tretjakows „Ich will ein Kind!“

Jan Knopf, ABB Karlsruhe

Selbst die Herausgeber der neuen Übersetzungen des Stücks mussten sich erst einmal an den neuen Titel gewöhnen. Geführt wurde das außergewöhnliche Spektakel des russischen Dichters Sergej Tretjakow (1892–1937, ermordet) bisher unter dem Titel „Ich will ein Kind haben“. Ab 2019 heißt es richtig: „Ich will ein Kind!“, mit Ausrufezeichen wohl gemerkt, geht es doch nicht um den „Besitz“ am Kind, vielmehr um seine „Produktion“, und die hat es in sich.

In zwei Bänden, in einem Text- und einem Materialienband, legen Eduard Jan Ditschek und Tatjana Hofmann erstmals beide Fassungen des Theaterstücks von 1926 und 1927 sowie ein bisher unbekanntes Filmskript von 1928/29 in Neuübersetzungen nach den russischen Originalen vor. Bisher lag das Stück in der 1. Fassung (1926) in einem Druck des Henschel-Verlags (Berlin/DDR) von 1976 sowie in der 2. Fassung als Anhang in einer wissenschaftlichen Schrift über „Tretjakows Ästhetik der Operativität“ im Akademie-Verlag (Berlin/DDR) vor; für beide Editionen zeichnete der deutsche Slawist Fritz Mierau als Herausgeber und wissenschaftlicher Verfasser.

Beide Stück-Fassungen, bei denen es sich nach Mieraus Einschätzung im Grunde um zwei Stücke handelt, haben Ditschek und Hofmann mit deren Editionen und den Drucken (von Szenen) auf Russisch, Deutsch und Englisch verglichen und im Einzelnen erläutert sowie mit einem Sachkommentar versehen. Das Filmskript, das den Textteil des 1. Bandes der Edition ergänzt, stellt eine echte Entdeckung dar, be-

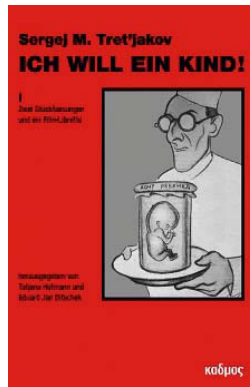
weist es doch, dass Tretjakow eine selbstständige filmische Übertragung des Themas und der Handlung in das andere Medium vorsah und offenbar alle technisch verfügbaren Mittel der Montage, der Perspektiven, scharfen Schnitte, Überblendungen etc. einzusetzen gedachte. Eine Fotodokumentation der beiden Uraufführungen des Stücks, 1. Fassung: Badisches Staatstheater Karlsruhe, 2. Fassung: Theatergruppe „Die Optimisten“, Berlin, beide 1980, beide auf Deutsch, schließt den 1. Band ab.

Der 2. Band der Edition dokumentiert die Pläne und Diskussionen um das Stück der Jahre 1927–1930 in der Sowjetunion und stellt dabei auch den Aufbau des von El Lissitzky entworfenen Theaters für die nicht realisierte Aufführung von Tretjakows Stück mit Fotos vor, einschließlich sehr interessanter Kostümentwürfe des Künstlers, die wie sein Modell geradezu herausfordernd nach Realisierung rufen. Hinzu kommen die Aufführungskonzepte der beiden Uraufführungen und der weiteren spärlichen Aufführungen u.a. am Berliner Ensemble von 1989. Verschiedene Interpretationsansätze geben eine Ahnung von den vielfältigen Möglichkeiten, das Stück zu deuten oder auch zu ideologisieren. Fundierte Analysen der Montagetechniken des Stücks und des von Tretjakow angestrebten Diskussionstheaters, das viel von dem vorwegnimmt, was mit dem heutigen „Volks-theater“ auf den populistischen Hund zu kommen droht, runden neben einem chronologischen Abriss zu Leben und Werk Tretjakows, einem kommentierten Quellenverzeichnis sowie Literaturverzeichnis den 2. Band ab.

Alles in allem: zwei schön aufgemachte, vor allem sehr leserfreundlich gedruckte und wissenschaftlich fundiert auftretende Bände, die auf allgemeines Interesse stoßen sollten, weil mit ihnen ein (leider vergessener) Teil der Literatur der europäischen Avantgarde nachgeliefert wird. Sie dokumentieren eindrücklich, dass die so genannten National-Literaturen im modernen Industriezeitalter ebenso ineinander verflochten sind wie die wirtschaftlichen Interessen und nur miteinander, nicht isoliert und schon gar nicht gegeneinander existieren. Mit diesem Fall wird deutlich, wie intensiv doch – trotz aller ideologischer oder sonstiger Ausgrenzungen – die deutsche und russische Künstleravantgarde in der besten Zeit der Weimarer Republik produktiv kooperierten. Da kommt nun auch noch der Brecht daher und schleicht sich in die russische Literatur ein, und niemand weiß: wie und weshalb.

Tretjakow schrieb sein Drama 1925/26 auf Russisch und arbeitete es 1927 in eine neue Fassung um. Ins Deutsche übersetzt wurde es Ende des zwanziger Jahre, wann genau bleibt nach wie vor ungeklärt. Die Uraufführung fand 1980 statt: und diese gleich zweimal auf Deutsch, in Karlsruhe und in Berlin. Ohne Folgen. Obwohl das dramatische Kind prächtig ausschaut, lust- und humorvoll zu spielen ist und (wie der Säugling im Stück bei der Kinderausstellung) einen der ersten Ränge auf der Bestenliste des Welttheaters verdient hätte, gab es sowohl bei der „Generierung“ (so sagt man ja heute) als auch beim Auf-die-Welt-Bringen dieses dramatischen Wonneproppens erhebliche Probleme.

Die späte Uraufführung in Karlsruhe, bei der ich als Kritiker von „Theater heute“ dabei war (vgl. Heft 6, 1980, S. 23–27), löste,



Sergej M. Tret'jakov: Ich will ein Kind! Aufführungen und Analysen. Hrsg. von Tatjana Hofmann und Eduard Jan Ditschek. Band 1: Zwei Stückfassungen und ein Film-Libretto. ISBN 978-3-86599-385-4 Band 2: Aufführungen und Analysen. ISBN 978-386599-386-1 Berlin: Kulturverlag Kadmos 2019. Je 296 S., je 24,90€.

weil die Monopolzeitung der Stadt die Inszenierung marktschreierisch unter den Titel „Wenn die Bolschewisten Unzucht treiben ...“ setzte, Theaterflucht und Kündigung der Besucherabos aus. Das Thema „Unter welchen humanen Bedingungen sollten in einer aufgeklärten Gesellschaft Kinder gezeugt werden“ war trotz der 68er Jahre in der Provinz noch nicht angekommen.

Ich muss nicht an Brechts Bonmot aus den „Flüchtlingsgesprächen“ erinnern: „Der Paß ist der edelste Teil von einem Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustand wie ein Mensch“, um zu konstatieren, dass in Sachen Liebe und ihren Folgen nach wie vor die Anarchie herrscht, die sich seit Menschengedenken mit der Tabuisierung von Sexualität verbindet. Die (offenbar gottgewollte) Verbindung von Ausscheidungs- und Geschlechtsorganen gilt immer noch als „unrein“ oder „befleckt“, nach wie vor herrscht in vielen religiös geprägten Ländern uneingeschränkt das Patriarchat, das die Frauen als zur Lust des Mannes gefügte Gebärmaschinen degradiert, und immer

noch sorgt das Verbot von Empfängnisverhütung durch die katholische Kirche für eine verantwortungslose Überbevölkerung ausgerechnet in den Ländern, die sie sich nicht „leisten“ können – mit all den Folgen, die wir inzwischen durch die Flüchtlinge auch im eigenen Land kennenlernen.

„Ein Mensch kann überall zustandkommen“, führt Kalle in Brechts Dialog weiter aus, „auf die leichtsinnigste Art und ohne gescheiterten Grund, aber ein Paß niemals. Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.“ Tretjakow behalf sich, um seinem Thema den Anstrich des Alltäglichen zu geben, mit einem nur scheinbar banalen Vergleich: Wenn jemand eine Grippe hat, warnt er sein Gegenüber, ihm doch möglichst nicht zu nahe zu kommen. Wie steht es, wenn jemand einen Tripper oder die Syphilis hat? Reicht es aus, wenn die „Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung“ (ausdrücklich) „niedrigschwellige Aufklärungsarbeit“ betreibt mit Sprüchen wie „Wenn’s mal wieder im Schritt juckt ...“ und die Betroffenen zum Arzt schickt? Stehen in Zeiten fortgeschrittener Industriegesellschaften – erheblich gesteigert durch die Digitalisierung – nicht längst Ehe, Familie, selbstbestimmte Persönlichkeit sowie die „christlichen Werte“ als überholt auf dem Prüfstand und rufen nach neuen sozialen Lösungen?

Diese schienen nach der Oktoberrevolution in der Sowjetunion ab 1925 auf der Tagesordnung zu stehen, als die neuen Machthaber darüber nachdachten, ob die längst allgemein praktizierte „freie Liebe“ („wilde Ehe“) nicht sanktioniert und die Kindszeugung sowie die Kindererziehung – letztere wegen der arbeitenden Frauen vor allem durch Kinderkrippen – sozial neu geregelt werden müssten. Dass dies im „Westen“ der zwanziger Jahre, vor allem in Deutschland, das den nächsten Weltkrieg (immer offener) vorzubereiten begann, als „bolschewistische

Unzucht“ und sexuelle Zügellosigkeit (die Frauen als „Freiwild“) denunziert werden musste, gehörte zur Feind- und Kriegs-Propaganda des Nationalismus gegen eine neue (damals noch mögliche) Internationale.

Dass die „eugenischen“ Experimente in der Sowjetunion, grotesk genug schon im Ansatz („soziale Erziehung“ des „Bios“), alle fehlschlügen und übelste Folgen hatten, weil sie auf fehlgeleiteter Naturwissenschaft beruhten, hat die Fragen nach einer sozialen Umstrukturierung von Gesellschaften, die anachronistisch auf die Würde des Einzelnen setzen (die jeden Tag mit Füßen getreten wird) und die Ehe nach wie vor als „Keimzelle“ des Staates verstehen (der noch nicht einmal ausreichend grundgesetzlich verankerten geschützten Wohnraum zur Verfügung stellen kann), eher verschärft als beruhigt.

Diese Zusammenhänge sind zumindest anzudeuten, um zu verstehen, dass **WLADIMIR MAJAKOWSKI**, als er Tretjakows Stück gelesen hatte, meinte, das müsste ein „zweiter Panzerkreuzer Potemkin“ werden. Er spielte auf den im April 1926 in Berlin erstausgeführten Film von Sergej Eisenstein „Panzerkreuzer Potemkin“ an. Dieser Stummfilm von 1925 hatte weniger wegen seines Inhalts, der russischen Revolution von 1905, in ganz Europa überwältigenden Erfolg, vielmehr wegen seiner neuen Medien-Ästhetik, die die Künste der Zeit revolutionierte und neue Wahrnehmungsweisen in der Darstellung von Menschen-Massen im Maschinen-Zeitalter ästhetisch erschloss. Der sowjetische Film setzte sich an die Spitze der neuen Medienkunst, und dies nicht ohne deutsche Beteiligung: Der Komponist **EDMUND MEISEL** (1892–1930) schrieb die aufrüttelnde, als kongenial eingeschätzte Musik, die den Film Eisensteins zum legendären Gesamtkunstwerk des technischen Zeitalters werden ließ. Und: über Meisel ergeben sich ungeahnte Zusammenhänge zum Werk Brechts in den zwanziger Jahren.

Aber zunächst noch zum Dramentext und seiner Neuausgabe.

Das Stück schien, so lässt sich aus Majakowskis Einschätzung folgern, ähnliche Potenzen für das Theater wie Eisensteins Film in sich zu tragen, geriet aber, wie dann auch sein Autor, in den Abgrund der ideologischen Kämpfe, die einmal mehr jeglichem Kunstverstand abhold waren, und wurde vergessen. Es hätte wenigstens ein Meilenstein in der neueren deutschen Theatergeschichte werden können, wenn Günter Ballhausens Inszenierung von 1980 nicht auch wieder in die ideologische Kritik von Kleinbürgern geraten wäre. Mit der jetzt in drei Fassungen vorliegenden Neupublikation des Stücks könnte nochmals ein Anlauf genommen werden.

Hauptfigur ist die **KULTURFUNKTIONÄRIN MILDA**. Sie trägt prinzipiell Männerkleidung, ist arbeitsam, zielstrebig und völlig unerotisch. Sie gibt sich alle Mühe, der mit den Sitten des Zarenreichs aufgewachsenen Männergesellschaft, die den Alltag in der jungen Sowjetunion beherrscht, entgegenzutreten. Sie hilft Frauen, sich vor den nicht nur sexuellen Übergriffen der Männer zu schützen. Sie möchte den ungewollten Kindern, die nicht der Abtreibung zum Opfer fielen, durch die Einrichtung von Kinderkrippen eine gewaltfreie Zukunft ermöglichen. Da sie in die Jahre zu kommen droht und „die Verluste aus Krieg und Revolution wieder wettgemacht“ werden müssen (Bd. 1, S. 131), beschließt sie „Ich will ein Kind haben!“, aber keinen Ehe-Mann dazu.

Als überzeugte Kommunistin – hier allerdings verstanden vor allem im ursprünglich sozialen Sinn von Kommune – sucht sie einen Erzeuger, der gesund und ein „waschechter Prolet“ sein muss und „dem Kind seine Klassenkraft vererbt“ (ebd.). Milda findet den „Zuchtbullen“ (vgl. S. 139) im Arbeiter Jakob, der bereits verlobt ist und überhaupt keinen „Appetit“ auf das „Dra-

gonerweib“ (S. 141) hat. Milda muss deshalb gegen ihren Willen mit ihren doch vorhandenen „weiblichen“ Reizen buhlen, und diesen unterliegt Jakob schließlich und zeugt erfolgreich drauflos. Als sich der Erfolg einstellt, wird der angehende Vater verabschiedet. Das geht nicht ohne Konflikte aus, um dann doch noch ins gute Happy-Ending – ein Lustspiel ist angesagt – einzubiegen: Das Kind, in der neuen Krippe untergebracht, erwirbt bei der Kinderprämierung den 1. Preis, das Kind des Flittchens und des Drogensüchtigen allerdings auch, und alle sind glücklich. Da knirscht es heftig im sozialistischen Gebälk und in der sowjetischen Ideologie.

Vor allem die 1. Fassung, die das ganze Geschehen in einem dicht bewohnten Haus ansiedelt, das „aufgestockt“ wird und mit einem Baugerüst versehen ist, stellt inhaltlich eine böse und geradezu hinterfotzige Satire auf die damalige Eugenik und Sozialpolitik in der Sowjetunion dar. Mit viel Humor und Slapstick macht es sich über den mühseligen Aufbau eines sozialistischen Staatsgebildes lustig, deren „Vollstrecker“ in alten Vorurteilen stecken, vergeblich Demokratie und soziales Verhalten üben und Frauen-Emanzipation nur als leere Wortblasen kennen. Die meisten Bewohner des Hauses sind und bleiben Kleinbürger. Sie schnüffeln überall herum und glotzen, vor allem auf sexuelle Sensationen hoffend, durch jedes Schlüsselloch und jede Wandritze, wovon es im baufälligen Haus genügend gibt.

Dazu residiert, damit die Kunst nicht zu kurz kommt, eine Amateurtheatertruppe in der mittleren Etage, deren Leiter erst einmal alle Damen flachlegt, ehe sie ihre schöpferischen Empfindungen im Theater vorführen dürfen. Weiterhin stürmen Hooligans durch die Handlung. Sie sollen zwar als „Komsomolzen“ die junge Generation der Zukunft verkörpern und den sozialistischen Aufbau garantieren, in Wahrheit

aber randalieren sie als desorientierte Rowdies durch die Gegend, jagen, wie gehabt, den „Weibern“ nach und vergewaltigen sie gruppenweise. Die Funktionäre bleiben, wie Milda, Außenseiter und gelten als Verwalter einer neuen soldatischen Ordnung ohne Romantik. Das „Weib-Soldat“ Milda erscheint den Bauarbeitern als ihr Prototyp. Schließlich gibt es auch noch ein paar verblödete Intellektuelle, die sich wichtig tun, sich als „Erzeuger“ guter Kinder wärmstens empfehlen und sinnloses Zeug erfinden.

Da Tretjakow es versteht, diesen Figurenhaufen – in Karlsruhe waren über 70 Rollen zu besetzen – so zu arrangieren, dass jede und jeder Einzelne, die nie im traditionellen Sinn „Charakter“ werden durften, quasi „neutral“ nebeneinander auftraten, gab es keine Möglichkeit, über sie als Identifikations-Figuren auf die Intention des Autors zurückzuschließen. Satiren, die nicht erkannt werden, bleiben unbehelligt, aber eben auch unbeachtet. Das wurde ihr „Schicksal“, das des Stücks und seines Autors.

Zwar erkannten Tretjakows künstlerische Mitstreiter die Bedeutung des Stücks sofort, stießen aber mit ihren Bemühungen, diesen Koloss auf die Bühne und damit in die Öffentlichkeit zu bringen, auf erhebliche Widerstände. Eisenstein lobte die Brisanz des Themas sowie seine Aktualität und erhielt von Ludwig Klopfer, dem Besitzer des Taunentzienpalasts, 1927 das Angebot, das Stück (auf Deutsch) in Berlin zu inszenieren. In Moskau setzte sich der – damals in ganz Europa bekannte – Starregisseur Wsewolod Meyerhold für eine Aufführung ein und bestellte beim ebenfalls weltberühmten Künstler El Lissitzky ein ganzes Theater, das dem Stück und seiner neuen Spielweise die ästhetisch notwendigen Voraussetzungen liefern sollte.

Da jedoch die stalinistische Politik – jeglicher Demokratisierung abhold – mit dem

Stück nicht so recht etwas anzufangen wusste, die Meinungen, wie denn das Stück zu verstehen sei, so gegensätzlich aufeinander stießen, dass quasi jede Ansicht Für und Wider vertretbar schien, gab es von den ratlosen sowjetischen Kunstkommissionen, die die Finanzierung verwalteten (sowie die Zensur übten), kein grünes Licht für eine Aufführung. Das änderte sich auch nicht, als Tretjakow die Handlung aufs Land verlegte – da fielen einige „Rückständigkeiten“ nicht so auf –, sowie die Typisierungen entschärfte und damit, wie ich finde, das ursprüngliche Stück weitgehend vernichtete; aber diese Meinung lässt sich jetzt mit der Edition nachprüfen.

Wer im Einzelnen hinter den Verhinderungen stand, müssen die Herausgeber der Bände immer noch offen lassen. Ebenso wissen wir auch (noch) nicht, wer den Urheber des Jahrhundertstücks aus welchen Gründen in die Hände der Schergen Stalins trieb. Tatsache ist, dass Tretjakows Vorstöße, das Theater zu erneuern und eine kollektive, vom Individuum gelöste Literatur zu schaffen, Episode blieben, obwohl sie angetreten waren, im besten Sinn Weltliteratur zu schreiben.

Ebenso wenig ist bekannt, wie **BRECHT** an das Stück und schließlich mit ihm in die russische Literaturgeschichte kam, und zwar als Bearbeiter der 2. („gereinigten“) Fassung: „Ich will ein Kind haben‘ („Die Pionierin‘). In der autorisierten Übersetzung aus dem Russischen von Ernst Hube. Bearbeitet von Bert Brecht“, so lautet die Titulatur der Ausgabe im Max Reichard-Verlag, Freiburg i.Br. Auch Ditscheck, der mit der Neuausgabe erstmals die Entstehungsgeschichte des Stücks und seine Rezeption in Deutschland im Einzelnen nachzeichnet (Bd. 2, S. 222–256), kann nur Vermutungen äußern. Da Brecht definitiv kein Russisch beherrschte, muss er entweder über den Verlag, der den Text ohne Copyright, ohne Druckvermerk und ohne Jahresangabe auf

Deutsch herausbrachte (möglicherweise als Bühnenmanuskript), mit dem Übersetzer **ERNST HUBE** (1897–1974) in Kontakt gekommen sein oder ihn über **EDMUND MEISEL** kennengelernt haben.

Für die erste Möglichkeit spricht die Erinnerung der Verleger-Witwe, die rückblickend behauptet, Brecht habe zum Verleger Ernst Phyrer direkten Kontakt gehabt; auch wegen der Plagiats-Affäre mit Gilbrecht, der Autor des Max Reichard-Verlags war (vgl. Bd. 2, S. 254f.). Da die Unterlagen des Verlags im Krieg vernichtet wurden, gibt es keine direkten Zeugnisse mehr. Die zweite Möglichkeit deutet auf Meisel als „Vermittler“, und dieser Edmund Meisel – den die Edition quasi im Vorbeigehen mitlieferte – könnte eine der bemerkenswertesten Entdeckungen für die Brecht-Forschung der Zukunft werden, wenn sie nicht den Vorgaben des Brecht-Verlags gehorcht, der sie schon „endgültig“ abgeschlossen wähnt und weiterhin überholte Editionen nachlegt.

Neuzeitliche Musik für die Masse! Fort mit der überlebten, bürgerlichen, spitzfindig konstruierten, nur für das Individuum geschriebenen Musik! Den Massen eine Lautbarmachung der Geschehnisse der jüngsten Zeit!¹

So formulierte Edmund Meisel sein ästhetisches Credo. Unter Beweis stellte er es bis zur Zusammenarbeit mit Brecht an „Mann ist Mann“ Anfang 1927, mit der politischen Revue „Trotz alledem“ von Felix Gasbara und Erwin Piscator (Premiere am 25. Juli 1925), für die Meisel die Lieder komponierte, mit Piscators legendärer, weil politischer „Räuber“-Inszenierung (Premiere am 12. September 1926) sowie mit Leopold Jeßners „Hamlet“ (Premiere am 6. Dezember 1926), für die er die Bühnenmusik schrieb. Alle drei Inszenierungen liefen zu Meisels „aufpeitschenden bis inferna-

lischen“ Rhythmen erfolgreich in den größten Häusern der Hauptstadt.

Dieser Erfolg wurde jedoch von Meisels Filmmusik noch weit übertroffen. Ausgerechnet ein Deutscher schrieb 1926 zum Meisterwerk Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ die Musik. Sie entstand, wie Eisenstein überlieferte, in „schöpferischer Gemeinschaft“ und „freundschaftlicher Zusammenarbeit“ für die deutsche Premiere am 29. April 1926 im Apollo-Theater Berlin und wurde für die weltweite Wirkung des Films essentiell: „Erstmals wurden Rhythmus und Bildtempo des Films durch das Akustische ergänzt und miteinander zur Einheit verschmolzen“, so die Presse der Zeit. Laut Statistik der Verleihfirma „Prometheus-Film“ lief das Revolutionsepos in über 200 Filmtheatern, davon in 17 allein in Groß-Berlin, mit der Originalmusik Meisels, die damals noch „live“ von riesigen Orchestern gespielt wurde. Sie gehörte damit zur am meisten verbreiteten zeitgenössischen Musik.

Aktuell komponierte Meisel 1927 unter Beachtung der allgemeinen Öffentlichkeit die Musik für eine weitere Filmlegende, für Walther Ruttmanns „Berlin, Symphonie der Großstadt“. Der Film hatte am 3. September 1927 im Taubentempel Palast Premiere, an eben jenem Ort, für den die Uraufführung für Tretjakows Stück angedacht war. Schon am 28. Mai 1927 kündigte die Fox-Europa-Film Meisels Originalmusik als „musikalische Neuerung“ an, die „dem revolutionären, umstürzlerischen Charakter der Ruttmannschen Bildschöpfung“ vollkommen entspreche.

Brecht schließlich engagierte Meisel als Komponisten für die Hörspielfassung von „**MANN IST MANN**“, die die Westdeutsche Rundfunk AG (Werag) produzierte und am 18. März 1927 über die „Berliner Funk-Stunde“ ausstrahlte: „Das wichtigste künstlerische Ereignis der neuen Werag-Woche

1 Im Programmheft zu „Hoppla, wir leben!“ (Piscator-Bühne, Premiere 1.9.1927)



Der Döbster Bert Brecht bei der Arbeit

Bert Brecht (der an Scharak Ikon) scheint uns zu dieser Aufnahme. Ein Bild ausstanzungskrieg, aus dem abzuwickeln, so viele kleine Wundenbildchen sind man magen eine Arbeitswiese haben, die fotografiert haben von Arbeit und Photographierwerden oft abwert unter einem Hut zu bringen. Ich selber arbeite zusammen, ließ aber den Photographen zu einer Zeit kommen, so ich der Zimmer voll hatte, wenn sich nicht zu unserer Einstellung mag ich mich erwidern, ließ unsere unentgeltliche Haltung auf unsere Entschlich bei an zu tun, als wären wir, daß wir photographiert werden.

als die geistigsten Schilderungen, die uns die Literatur überliefert haben, und spontane Nachahmungen der Originalität, denen der Zauber der Ursprünglichkeit fehlt.

Es ist ein ewiger und aufreißender Kampf mit dem Material, den der Künstler während seines ganzen Schaffens führt, ewig in Angst, dem Lebenswerk, für die Ewigkeit gedacht, durch

die Tücke eines schlechten Oels, einer nicht rationen Metalllegierung, eines äußerlich nicht sichtbaren Fehlers im Stein der Veräußerung überantwortet zu sehen.

Hätte Dirrer auf ungeeignetes Holz gemalt, so gäbe es heute keinen Dirrer mehr. Und hätte Holbein nicht gewußt, welche Bestandteile er seinen Farben beizumischen hatte, so wäre heute kaum

mehr eine Handvoll farbiger, Staubes von seinen Werken übrig. Den Farberheber von früher, der mit bewährten Rezepten und Methoden von Meister zu Meister als ein verengendes Faktotum sich fortbewegte, hat heute der Chemiker ersetzt; ob heutige Farben denen der alten Meister an Haltbarkeit gleichkommen, werden erst die Jahrhunderte erweisen. Präzisionswerkzeuge, die in ihrer Verfeinerung mit dem Bestand des Chirurgen weiterdauern, erleichtern dem Graphiker sein Handwerk, das, wenn man den Radierer Hans Meißel sprechen hört, recht einfach zu handhaben wäre, wenn das alles so leicht ginge, wie Meißel es in seiner behäbigen süddeutschen Mundart erzählt:

„Man muß beim Radieren nur den richtigen Strich in die richtige Stelle kratzen. Das Bild muß natürlich im Spiegelbild auf

zu verstehen ist, wie man werden kann. Aber hat alle mit anderen gerade aus Arbeit, recht, unvollkommen

*

Der Berliner Maler Professor Jaekel an der Staffellei



Das Magazin UHU, August 1927, brachte das berühmte Bild als Teil einer Bildreportage „Bei der Arbeit“ (Digitalisat: Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, verfügbar unter www.arthistoricum.net)

ist eine Aufführung von Bertolt Brechts Lustspiel ‚Mann ist Mann‘, das in seiner überaus humorvollen Erfassung heutiger Menschentypen eines der wertvollsten literarischen Erzeugnisse der Gegenwart darstellt“, urteilte die Zeitschrift „Der neue Rundfunk“ im Juli 1927.

Wie eng der Kontakt Meisels zu Brecht war, belegt ein durchaus bekanntes Foto. Es erschien im Augustheft 1927 des Monatsmagazins „Uhu“, dem Prototyp des Massenmagazins in der Weimarer Republik, mit einer Auflage von über 200.000 Exemplaren (hochgerechnet etwa 1 Millionen Leser pro Exemplar). Seine Beliebtheit erreichte der „Uhu“ (nomen est omen) durch Satire, Originalität, Humor und technische Eigenheiten in der Gestaltung. Auf dem Foto, das eine Arbeitssitzung des Brecht-Kollektivs in dessen Atelierwohnung ablichtet, sitzt neben anderen Herren ein Mann auf dem

Sofa, der mit dem schönen Namen „Seelenfreund“ durch die Brecht-Literatur geistert und als Manager des Boxers Samson-Körner identifiziert wurde; dieser sitzt auf dem selben Foto am Klavier, das er nicht spielen konnte, während Elisabeth Hauptmann, in einem Schaukelstuhl ruhend, so tut, als schreibe sie Brechts Texte in die Schreibmaschine.

Das Foto ist ein Joke. Es „dokumentiert“ den „Dichter Bert Brecht bei der Arbeit“, so der Titel. Dieser lehnt an seinem einsamen Bücherschrank (fast ohne Bücher), hat die Hände in den Hosentaschen vergraben und demonstriert wie seine „Mitarbeiter“ – es sind neben den bereits Genannten: Hannes Küpper, dem Brecht 1926 den Lyrik-Preis zugesprochen hatte, sowie der Schriftsteller Hermann Borchardt, der seit 1926 zum Brecht-Kollektiv gehörte –, dass „Arbeiten und Photographiertwerden oft schwer un-

ter einen Hut zu bringen“ sind. Im Kontext des gesamten „Uhu“-Artikels, der bildende Künstler bei ihrer einsamen Arbeit zeigt, bedeutet das: Die bildenden Künstler (Otto Dix, Rudolf Belling u.a.) legen buchstäblich Hand an, während die modernen Dichter, wie Brechts Text zum Bild witzelt, sich einer kollektiven Arbeitsweise befleißigen, die (leider) noch nicht abbildbar sei.

Bei dem angeblichen „Seelenfreund“ handelte es sich tatsächlich um Edmund Meisel, nach Samson-Körner, dem Meisterbo-xer, zweifellos der bekannteste Künstler auf dem Foto und tummelte sich als gefeierter „Gebrauchsmusiker“ des Films als Star durch die Massenpresse. Dass die Brecht-Forschung ihn lange Zeit nicht erkannte und –nachdem er identifiziert war – ihm als No-Name keine weitere Aufmerksamkeit schenkte, ist ein weiterer Beleg dafür, wie eng unsere Wissenschaft auf das traditionelle Papier fixiert ist und deshalb den avantgardistischen Medienkünstler Brecht, dessen Qualitäten längst nicht ausgereizt sind, immer noch weitgehend verfehlt. Denn es sind nicht Wissenschaftler, die den Medien-Brecht in seinen Dimensionen langsam freilegen, sondern die Künstler der aktuellen Medien, die ihn pflegen (es genügt eine kleine Recherche im Internet, um die Ausmaße zu erahnen).

Edmund Meisel hatte das Pech, dass seine „Gebrauchsmusik“ als scheinbar nur „dienende“ Begleitkunst nicht aufgezeichnet wurde und wie die Theaterstücke mit der Vorstellung und schließlich ihrer Absetzung „erledigt“ war, ein Schicksal, das alle Medienkunst ereilen wird, nicht nur weil ihre Masse keinen Überblick mehr zulässt, vielmehr auch deshalb, weil zu ihrer „Anschauung“ stets mehr oder minder aufwändige Apparaturen notwendig sind.

Es ist jedoch ein zusätzliches Verdienst dieser längst fälligen, ersten bundesdeutschen Tretjakow-Ausgabe, dass sie über einen

Umweg einem der maßgeblichen Musiker der Zeit wieder ein wenig Gestalt verleiht. Über Edmund Meisel ergeben sich für den Bert Brecht der zwanziger Jahre einige neue wesentliche Fragen. Brechts Affinität zur Musik ist bekannt. Wenn Brecht den allbekanntesten Meisel demonstrativ als Mitglied seines Arbeits-Kollektiv präsentierte, setzte er ein gewichtiges musikalisches Zeichen, das Meisels Bühnenmusik für Piscator und Jeßner zeitgenössisch bestätigt und die Herbert Jhering, der Förderer Brechts, als „aufpeitschend großartige Musik“ (zu den „Räubern“) einschätzte. Im Zeitalter der technischen Medien ist auch die Bühnenkunst ohne Musik nicht mehr denkbar, müssen auch „Hamlet“ und „Die Räuber“ musikalisch auf die Höhe des Zeitrhythmus gebracht werden.

Zu vertiefen wäre dies über Brechts Schlüsselstück der Zeit „Mann ist Mann“. Es gab ja nicht nur die Premierenfassung von 1926 sowie das Hörspiel von 1927 mit Meisels Musik, vielmehr auch noch eine (ungedruckte und von den Erben zurückgehaltene) Urfassung von 1925 mit den Liedern, die offenbar im Rundfunk zum Einsatz kamen und auf große Resonanz bei den Hörern stießen. Zudem stellt sich über Meisel auch noch die Verbindung zu dem avantgardistischen Künstler der jungen Sowjetunion her, dessen bekanntes Drama „Brül-le, China!“ in ganz Europa gespielt wurde und der mit seinem unbekanntesten „Produktionsstück“ die epische Bühnenkunst realisierte, die unter Brechts Namen in die Geschichte einging, und zwar als Dokument einer ästhetischen „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ (Ernst Bloch), die keine nationalen Grenzen kannte. Mit Tretjakow könnte auch die Brecht-Forschung wieder zur Sache kommen, das heißt zum eigentlichen Werk – und den Liebes-, Krankheitsgeschichten sowie der Ideologie den Raum geben, den dieses beansprucht, nämlich keinen. ¶

DIE AUSNAHME UND DIE REGEL: LEHRSTÜCKSPIELEN IM FILM BEGREIFEN

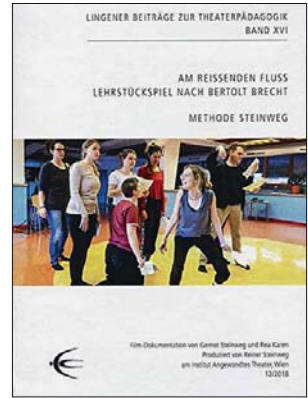
Alke Bauer

„das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird. prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden.“ (Bertolt Brecht in: Reiner Steinweg (Hrsg.) Brechts Modell der Lehrstücke, Frankfurt am Main, 1976)

Bertolt Brecht als kunstvoller Erbauer seiner in sich widersprüchlich gestalteten Lehrstücktexte hätte vielleicht seine Freude daran gehabt: Reiner Steinweg gelingt mit seinem Film das eigentlich Unmögliche. Er lehrt uns das Lehrstückspielen, indem wir den Film ansehen und dann – ausgestattet mit diesem Material – im wahrsten Sinne des Wortes Lehrstück-spiel-fähig werden.

Der Zuschauer kann gleich zu Beginn des Filmes entscheiden, ob er einzelne Elemente, einen Vortrag zur Theorie des Lehrstückspiels, eine gesprochene Einleitung oder den ganzen Film sehen möchte. Der Hauptteil des Filmes, mit einer Länge von insgesamt 71 Minuten, zeigt Reiner Steinweg und eine Gruppe von Studierenden der Theaterpädagogik, die am Beispiel der Szene „Am Reißenden Fluss“ aus der Lehrstückfassung von Brechts *Die Ausnahme und die Regel* die „Methode Steinweg“ demonstrieren. Sichtbar und miterlebbar werden mehrere Dimensionen: Die geniale Vielschichtigkeit des brechtschen Textes wird deutlich. „Am Reißenden Fluss“ steht exemplarisch für weitere Lehrstücktexte, die sich ebenfalls sehr gut zum Spielen eignen.

In mehreren Spielphasen, die während eines Workshops entstanden sind, können wir die Spieler*innen dabei begleiten, wie sie aus einer zunächst eher nüchternen und ein we-



Am Reißenden Fluss, Lehrstückspiel nach Bertolt Brecht, Methode Steinweg. Film-Dokumentation von Gernot Steinweg und Rea Karen, produziert von Reiner Steinweg am Institut Angewandtes Theater, Wien 12/2018. ISBN 978-3-86863-192-0. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band XVI. Schibri-Verlag Berlin – Milow – Straßburg, Dorfstr. 60, 17337 Uckerland/ OT Milow, info@Schibri.de. Vertrieb auch über www.reinersteinweg.info

nig hölzern wirkenden Ausgangssituation zunehmend mit Engagement, Eigenbeteiligung und intrinsischer Motivation agieren. Die Textvorlage immer in der Hand haltend, schälen sich die unterschiedlichsten persönlichen und sozialen Wendungen aus dem stets gleich bleibenden Sprechtext heraus und werden auszugsweise intensiv spielend gezeigt. Zu jedem Zeitpunkt wechseln sich Zuschauende und Akteure ab. Spielphasen und gesprochene Reflektionsphasen nach den Szenen sind dabei fester Bestandteil des Lehrstückspiels.

Die „Methode Steinweg“ wird vor allem in der klaren Strukturierung der einzelnen Phasen sichtbar: Zu Beginn wird der Text von allen Teilnehmer*innen laut gelesen, gekaut, zerbissen, zerkleinert und neu zusammengesetzt. (Lehrstückspieler*innen gehen gerne möglichst ein wenig unheilig mit der Textvorlage um.) In längeren Sequenzen kann der Filmzuschauer dann

der Entwicklung des Spiels in den Phasen Wahrnehmen, Übertragen, Verändern folgen. Das Spiel beginnt mit einigen sogenannten unabgesprochenen Versionen, in denen ein Kuli und ein Kaufmann einen reißenden Fluss überqueren wollen/sollen. Beide Spieler*innen sprechen ausschließlich den von Brecht geschriebenen Text und füllen die Figur nach eigenem Belieben mit Haltung, Bewegung und Emotionen aus. Zwei Chöre ergänzen die Szene.



Screenshot: Nachbesprechung

In der zweiten Phase werden die Spielszenen in ihrer Bedeutung mit realen Erlebnissen der Spielenden angereichert. In Reflexionsrunden wird der jeweilige Subtext, der der gespielten Szene zugrunde lag, öffentlich gemacht. Danach entscheidet die Gruppe gemeinsam, welche Inhalte aus dem alltäglichen Leben für das weitere Spiel interessant sind. Haltungen und Verhaltensweisen, die sich unmittelbar auf das soziale und emotionale Erleben der Beteiligten verändernd auswirken können, werden so in der letzten Phase „Verändern“ erprobt. Immer noch sehen wir die Teilnehmer*innen des Workshops mit den Originaltexten in der Hand spielen.

Die Spielphasen sind teilweise äußerst intensiv und berührend, die Diskussionen lebhaft und engagiert. Reiner Steinweg ist, dem Lehrstück gemäß, *primus inter pares*. Ruhig und klar in der Vermittlung seiner Methode, ist er während des gesamten Prozesses persönlich, nahbar und impulsgebend.

Die Bedeutung, die Spielweise und die Wirkung vom Spiel mit Lehrstücktexten ändern sich je nach Zielgruppe. Reiner Steinweg

hat in seinem Film den Balanceakt gewagt, eine vergleichsweise „neutrale“ Vorlage zu schaffen, indem er einen Lehrstückspielprozess mit Studierenden der Theaterpädagogik zeigt. Dadurch treten die einzelnen methodischen Schritte besonders deutlich hervor. Sein Anliegen ist es nicht in erster Linie, das gesamte Spektrum des Lehrstückspiels zwischen politischer Brisanz und ästhetischen Möglichkeiten sichtbar zu machen, sondern die methodischen Schritte, die das Lehrstückspielen ermöglichen, zur Verfügung zu stellen. Dieses im Sinn, bildet der Film eine hervorragende Basis dafür, um eigene Lehrstückspielprozesse zu initiieren. Jeder einzelne Lehrstückprozess gewinnt seine Qualität, Farbe und Intensität durch die Auswahl des Lehrstücktextes und natürlich durch die Interessen und die sozialen und kulturellen Themen der beteiligten Spieler*innen.

Es ist zu wünschen, dass der Film an möglichst vielen pädagogischen Einrichtungen, in didaktischen Hochschulzentren, an Schauspielschulen gezeigt wird. Er sollte dort gesehen und als Inspiration für Lehrstückspielprozesse verwendet werden, wo Menschen sozial wie politisch an Gleichberechtigung und Gemeinwohl für alle interessiert sind. Überall dort, wo der Mensch dem Menschen mehr ist als ein Wolf! ¶

KINDERLIEDER MIT METAEBENE

Karin Perz

Karoline Hillesheim, geborene Sprenger, Pädagogin mit langjähriger Lehrtätigkeit in der Grundschule und gleichzeitig Literaturwissenschaftlerin bzw. Universitätsdozentin, hat mit ihrem Buch über Brechts Kinderlyrik ein Werk vorgelegt, das einen anspruchsvollen Bogen von der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Augsburger Dichter hin zur Didaktik und konkreten Unterrichtspraxis in der Grundschule schlägt. Das Buch, nicht nur für Lehrkräfte verschiedener Schultypen wertvoll und hilfreich, bietet auch Literaturfreunden einen umfassenden Einblick in Brechts Kinderlyrik. Ausgehend von der These, dass schon der junge, für die Augsburger Neuesten Nachrichten und die München-Augsburger Abendzeitung schreibende Schüler durchaus auch doppelbödig, die vordergründig propagierte Ideologie unterlaufende Texte verfasst habe, konstatiert die Autorin solche Vielschichtigkeit als Konstante ebenfalls in dem späteren Werk. Die dem jungen Brecht vielfach vorgeworfene Anpassung an den damaligen nationalistischen und kriegerischen Zeitgeist greift somit zu kurz. Karoline Sprenger sieht Brecht von Anfang an als Pragmatiker, er habe veröffentlichten wollen, aber auch in der DDR habe er immer wieder den Spagat zwischen Staatstreue und kritischer Sicht auf die Ideologie bzw. den real verwirklichten Sozialismus geschafft. Insofern teilt die Autorin die Sicht des Augsburger Literaturwissenschaftlers Helmut Koopmann, dass gerade etliche der Kinderlieder von 1950 in ihrer Ideologielastigkeit und Anpassung an literarische schlicht misslungen seien, nur partiell. Karoline Sprenger beginnt ihre Untersuchung der Kinderlyrik mit einer Darstellung von Brechts eigener Kindheit bzw. seiner Haltung und seiner Beziehung zu seinen Kindern. Wohl wissend, dass zwischen Autor und literarischer Instanz ein Unterschied besteht, wählt sie dennoch die-



Karoline Sprenger: Bertolt Brechts Kinderlyrik. Hintergründe, Analysen und fachdidaktische Perspektiven, – Werk und Kontext. Schriftenreihe der Brecht-Forschungssstätte Augsburg, Band 7, Hrsg. Jürgen Hillesheim, Würzburg 2019, ISBN 978-3-8260-6630-6, 242 Seiten, 38 €

sen biographischen Ansatz in Anbetracht des besonderen Sujets der Kinderliteratur. Das Ergebnis ist ein interessanter Einblick in Brüche und Verwerfungen seiner Biographie, die vielleicht auch seine in den Kindergedichten immer wieder erkennbare Abkehr von herkömmlichen Erziehungs- und Moralvorstellungen, wie sie die traditionelle Kinderliteratur vermittelt, zu erklären vermögen.

Es folgen pointierte Analysen ausgewählter Brecht'scher Kindergedichte von den Anfängen 1917 bis zu seinem Spätwerk. Greift die frühe Kinderlyrik traditionelle Formen und Inhalte auf wie schlichte metrische Strukturen, einfachen Stil, märchenhafte Formeln, Mehrfacheime und Umgangssprache, so geschieht dies laut Sprenger, um zu destruieren. Brecht spiele mit solchen Formen, um gegen das dahinterstehende Modell einer heilen, moralisch einwandfreien Kinderwelt aufzubegehren. Auch das erste Gedicht der Hauspostille „Vom Brot und den Kindlein“ handle von Kindern und zeige deren Weg aus einer scheinbar heilen Welt des Umsorgtseins in eine Realität, die kalt ist, ohne Hilfe und Trost. Dieses Motiv der falschen heilen Welt arbeitet die Autorin im Folgenden anhand weiterer Gedichte heraus wie der Struwelpeter-Variante „Der kleine Herr Friederich“, die sie von der Vorlage abgrenzt. Anders als Heinrich Hoffmann vermittele Brecht den Kindern nicht, sie sollten Gebote und Verbote beachten, sondern Friederich gehe unter, weil er das Gute und Richtige durchsetzen wolle, weil er die Gesetzmäßigkeiten dieser Welt

nicht durchschaut habe. Insofern lässt sich hier ein Ansatzpunkt für kritisches Nachdenken erkennen, so wie auch der Leser von „Ulm 1592“ sich fragen muss, ob Pioniergeist nicht ambivalent sei, oder der des „Tierverses“ vom Kanarienvogel und dem Raben, ob nicht auch das behütete Leben des „Künstlers“ in seinem goldenen Käfig Vorteile biete. Selbst „Der Pflaumenbaum“ wird als Beispiel für eine solche Ambivalenz herangezogen, denn er wird zwar nicht größer, kann aber aufgrund des Fehlens von Früchten nicht instrumentalisiert werden. In dieser Lyrik gibt es, so die Schlussfolgerung, kein Schwarz oder Weiß. „Der liebe Gott sieht alles“ zähle Erwachsenensprüche deutscher Bürger für Kinder auf, die an den Dekalog erinnern, und destruiere sie auf der Metaebene. Gleichzeitig fielen damit aber Halt und Orientierung weg. Selbst in den parteikonform wirkenden Kinderliedern des Spätwerks wie „Das Lied vom Kind, das sich nicht waschen wollte“ und „Das Mailied für Kinder“ arbeitet Sprenger eine solche Metaebene heraus. Ein Kind, das sich nicht die Ohren wäscht, werde zwar mit schrecklichen Folgen bedroht, gleichzeitig schütze es sich so aber vor den Parteiparolen. Und das Mailied, das für das Mitmarschieren in den sozialistischen Reihen Propaganda zu machen scheint, erzeuge zugleich Unbehagen bei der Erinnerung an das Marschieren im Dritten Reich. Die Beispiele mögen genügen – den Beweis der Vielschichtigkeit der Brecht'schen Texte hat die Autorin überzeugend erbracht. Auch in der DDR verhielt sich Brecht nur scheinbar angepasst, seine Kindergedichte preisen nur vordergründig den sozialistischen Staat, auf der Metaebene streuen sie, wie es in einer Überschrift in Karoline Sprengers Buch heißt, „Sand ins Getriebe“.

Gerade aber auf Grund dieser Doppelbödigkeit hält die Autorin Brechts Kindergedichte für besonders gut für die Schule geeignet, selbst für die Grundschule, deren „Neue Aufgabekultur“ vielfältige Lösungen und Raum für eigenes Erforschen

fordert. Sprenger beklagt, dass anspruchsvolle Gedichte immer seltener im Unterricht behandelt würden; was Brecht angeht, so standen vor allem dessen Theatertheorie und -praxis lange im Fokus der Schule und eben nicht seine Gedichte für Kinder. Dabei sieht die Autorin gerade in ihnen aufgrund ihrer Vielschichtigkeit die Möglichkeit für eine intensive, durchaus auch kontroverse Auseinandersetzung der Kinder und für eigene Schlussfolgerungen. Sie würdigt, dass Brechts Gedichte keine Lösungen präsentieren, sondern dem Rezipienten kritische Reflexion und Freiheit des Denkens erlauben, als besonders bedeutsam in einer Zeit, die Medienkompetenz verlangt.

Die ausführliche Beschäftigung mit der Unterrichtsmethode „Literarisches Gespräch“ und die Skizzierung eines möglichen Unterrichtsverlaufs anhand des Gedichtes „Ulm 1592“ runden die Arbeit ab und machen sie somit nicht nur für den wissenschaftlich und literarisch Interessierten, sondern auch für den Praktiker wertvoll. Der Dillinger Schulamtsdirektor Wilhelm Martin hebt eben dies in seiner Laudatio des Buches hervor, wenn er schreibt, Karoline Sprenger schließe „mit ihrer Analyse eine schmerzliche Lücke in der Fachliteratur und schaff(...)(e) somit ein wissenschaftliches und unterrichtsgestaltendes Grundlagenwerk“ (S.14). Dem ist kaum etwas hinzuzufügen. Kleinere Ungenauigkeiten, wie dass laut der Sage, die sich um das Augsburgische Haus „Bei den sieben Kindlein“ rankt, nicht sieben Kinder (S.46), sondern nur eines ertrunken sein soll, oder ein Zitierfehler, Helmut Koopmann betreffend¹, hätten nicht sein müssen. Dass sich das Buch in seinem flüssigen, ansprechenden Stil sehr gut lesen lässt, sei am Ende noch hervorgehoben. Karoline Sprengers Arbeit kann zur Lektüre nur empfohlen werden. ¶

Dr. Karin Perz ist Gymnasiallehrerin im Ruhestand und aktives Mitglied des Brechtkreises

1 S. 21 und S. 232: Fußnote und Literaturangabe zu Koopmann divergieren bzgl. der Seitenzahlen.

HAUSPOSTILLE UND IHRE BEZIEHUNG ZU ANDEREN LYRISCHEN ZYKLEN – ERSTMALS UNTERSUCHT

Michael Friedrichs

Literaturwissenschaftliche Publikationen haben bisweilen den Charakter von Plädoyers: Es wird eine Behauptung aufgestellt, und es wird versucht, sie überzeugend zu belegen, ihre Gültigkeit zu beweisen. Wie überzeugend das jeweils gelungen ist, entscheiden Leser*innen meist subjektiv-individuell, manche äußern sich in Form von Rezensionen oder weiteren Publikationen. Diese Form von Wissenschaft hat Nach- und Vorteile. Nachteil: Es wird jeweils nur eine Sichtweise präsentiert, und möglicherweise wird dabei manches, das der These widerspricht, übersehen oder aussortiert. In einem Gerichtsverfahren dagegen gäbe es mehrere Standpunkte: Staatsanwaltschaft, Verteidigung, Angeklagte und Richter. Aber: Ein wichtiger Vorteil der Literaturwissenschaft, zumal wenn die behandelte Person schon verstorben ist: Im negativen Fall tritt allenfalls eine Rufschädigung ein, keinesfalls aber eine Freiheitsberaubung.

Karoline Sprenger hat ihre Habilitationsschrift beeindruckend klar strukturiert: Sie analysiert Brechts *Hauspostille* unter dem Gesichtspunkt der „Kontrafaktur lyrischer Zyklen des frühen 20. Jahrhunderts“. D. h. sie will beweisen, dass Brecht keine bloße Gedichtsammlung, sondern einen Zyklus verfasst hat und dass er in diesem Gedichtzyklus auf andere Gedichtzyklen reagiert, dass er gegen sie anschreibt. Kontrafakturen hat Brecht ja oft verfasst, z.B. mit den Hitler-Chorälen, in denen er einen populären Gesangbuchtext umschrieb, damit einem beim Singen oder Hören des Originals möglichst sein Gegentext in den Sinn kommt. Dabei kommt es nicht auf die Qualität der Originale an, sondern auf den Nachweis von Brechts Kenntnis sowie auf den Nachweis



Karoline Sprenger, *Bertolt Brechts Hauspostille als Kontrafaktur lyrischer Zyklen*. Brecht – Werk und Kontext, Band 9, hrsg. von Jürgen Hillesheim. ISBN 978-3-8260-6829-4, 360 Seiten, 48 €

der inhaltlichen Nähe von Original und Kontrafaktur. Und da umkreisen sich im vorliegenden Fall Hase und Pfeffer.

Das anspruchsvolle Programm von Frau Sprenger ist der doppelte Nachweis. Es ist ein spannendes Projekt, und man kommt beim Lesen nicht umhin, die Autorin für ihre Belesenheit ebenso wie ihre Interpretationskünste zu bewundern. Als jemand, der weit weniger belesen ist, habe ich Lust bekommen, den einzelnen Kapiteln im Detail nachzuspüren und die Befunde nachzuvollziehen oder möglicherweise hier und da anzuzweifeln. Aber das Leben ist kurz und ich beschränke mich im Folgenden auf einige Anmerkungen.

Zunächst setzt sie sich mit der relativ schmalen Forschungsliteratur zum Gedichtzyklus auseinander; dabei verwirrt es gelegentlich, dass der Unterschied zwischen Zitat und uneigentlicher Redeweise oder Hervorhebung eines Begriffs nicht optisch unterschieden wird. Sie notiert beispielsweise, dass Schnitzler die „Große Form“ des lyrischen Zyklus parodiert (S. 52) – das ist kein Zitat, sondern Hervorhebung eines Begriffs. Wenn sie anschließend feststellt, Schnitzler spreche dem Zyklus den „Mehr-

wert“ ab (S. 52), ist das vermutlich ihr eigener Terminus, nicht definiert, eine zugegeben griffige Metapher. Sie bezeichnet den zusätzlichen Bedeutungsraum, der dem Einzelgedicht innerhalb der Sammlung zuwächst.

Karoline Sprenger hat auf ihrem Sezierisch, neben der *Hauspostille*, fünf Gedichtzyklen ausgebreitet: Karl Lieblichs *Trautelse* (1914), Ludwig Ganghofers *Eiserne Zither* (1914), Stefan Georges *Der Siebente Ring* (1907), Gottfried Benns *Morgue* (1912) sowie Rainer Maria Rilkes *Das Stunden-Buch* (1905). „Die Analyse der Zyklen folgt dabei nicht der Entstehungszeit, sondern der Reihenfolge, in der Brecht sich mit ihnen befasste“ (S. 27).

In der Untersuchung wird oft ausführlich auf den wohl ebenso oft beschriebenen wie unterschätzten Einfluss von Nietzsche eingegangen. Darüber hinaus unterzieht sich die Autorin der Aufgabe, die genannten Gedichtzyklen zunächst einzeln ausführlich zu interpretieren, auf dem Hintergrund von, so vorhanden, umfangreicher Sekundärliteratur. Dabei gelingen ihr erstaunlich viele neue Deutungsweisen.

Den Einstieg mit **KARL LIEBLICH** fand ich hochspannend. Das Buch dieses jungen Stuttgarter Autors hatte Wilhelm Brüstle, der dem jungen Brecht wohlgesonnene Redakteur der *Augsburger Neuesten Nachrichten*, diesem zum Rezensieren gegeben. Brechts Besprechung (GBA 21, S. 23–25, 597) fiel relativ freundlich aus, wenn auch durchaus mit kritischen Anmerkungen (vgl. 3gh 3/2014, S. 8–9). Frau Sprenger glaubt nun aber zu wissen, Brechts Würdigung spiegele „keineswegs seine Meinung“, „sondern ist ein Diktat des Redakteurs“ (S. 60). Ach ja? Brecht habe „von vornherein den Weg der Doppelbödigkeit“ gewählt, „um schreiben zu dürfen“ (S. 60). Das heißt ja dann wohl, dass der Redakteur nicht imstande war, diese Doppelbödigkeit zu bemerken? Ich lese

den Brecht-Text als eine freundliche Besprechung mit deutlich kritischen Hinweisen. Dass der literarische Geschmack des Pennälers Brecht noch nicht voll ausgebildet war, scheint mir selbstverständlich.

Und wie steht es nun um Brechts Kontraktaturen zu Lieblichs Gedichten? Es gebe drei Beispiele:

(1) Einen Lieblich-Gedichtanfang „Im Halbschlaf“ (S. 86) und ein Brecht-Gedicht „So halb im Schlaf“ von 1919 (nicht Teil der *Hauspostille*, GBA 13, S. 133);

(2) In einem Gedicht schreibt Lieblich über Liebe und Nachkommen – das stehe in Beziehung zu Brechts „Vom Mitmensch“ (1920), wo ein Geburtsvorgang geschildert wird.

(3) Lieblichs „Flehend zum Himmel recken / Ihre knorrigen Arme die Bäume“ (S. 87) sei „Vorlage“ für Brechts „Morgendliche Rede an den Baum Green“ von 1924.

(1) bis (3) überzeugen mich nicht – die Ähnlichkeiten scheinen mir schwach ausgeprägt, die Themen gängig.

GANGHOFER – auch auf dieses Kapitel habe ich mich gefreut. Ludwig Ganghofers hasserfüllte, gegen sämtliche Kriegsgegner hetzende Gedichte 1914 in der *München-Augsburger Abendzeitung*, (nur manchmal) „im Wechsel“ (S. 89) mit Reportagen und Gedichten von Brecht – ein spannendes Thema. Folgt daraus, dass Brecht die sehr erfolgreiche Buchausgabe *Eiserne Zither* (der Gedichtzyklus, auf den hin Ganghofer die einzelnen Texte verfasst hat) in der Hand hatte? Nein, kann aber sein. Frau Sprenger nimmt es an. Brecht habe sich in seinen Texten „direkt gegen Ganghofers Tiraden“ gewandt (S. 109) – hat er nicht einfach aus einer anderen Haltung heraus geschrieben? Bezüge der „Legende vom toten Soldaten“ zu Ganghofer (S. 112) sieht die Autorin nur indirekt. Eigentlich soll es ja um die *Hauspostille* gehen, aber eine direkte Linie des Ganghofer'schen zum Brecht'schen Zyklus vermag sie nicht zu ziehen.



Dieses Gemälde von Enrique Simonet, „La autopsia“, stammt von 1890 (gefunden bei Wikipedia). Eine Abbildung eines Pathologie-Saals von 1912, womöglich im biografischen Kontext von Gottfried Benn, habe ich nicht gefunden. Hier jedenfalls herrscht kein gleißendes Licht, und ich kann mir nicht vorstellen, dass das zwanzig Jahre später wesentlich anders war. Es gibt ein Fenster, Kunstlicht kommt von einer Kerze, und es gibt Wasser.

Stefan **GEORGE**s großer Zyklus *Der siebente Ring* wird von Brecht lt. GBA nie schriftlich erwähnt, aber da ist seine emphatische Notiz im *Tagebuch No 10* „Ich bekehre mich zu Stefan George:“ (S. 161; GBA 26, S. 75), gefolgt von einem Gedicht „Mond!“, offenbar im versuchten George-Ton. Die Herausgeber vermuten einen Bezug zu Georges Buch von 1907, und es gibt auch eine passende Notiz von Münsterer (siehe nachfolgend). Treffend scheint mir die Überlegung, dass Brechts Kosenamen „George“ (S. 136) für Georg Pfanzelt, später zu „Orge“ verkürzt, sich wohl auf den großen Dichter bezieht; zweifelhaft ist die Behauptung, die Gruppenbilder mit Brechts Freunden von 1917 seien „in frappierender Eindeutigkeit“ (S. 130) Imitationen von Bildern des George-Kreises: Schließlich haben Fotografen damals mehrere Personen häufig dynamisch gruppiert; George ist auf dem abgebildeten Foto (S. 131) keineswegs die zentrale Figur; es wird auch nicht dargelegt, wo Brecht

entsprechende George-Fotos hätte sehen können. Und gingen seine Frisur-Experimente 1917 in der Absicht, Stefan George ähnlich zu werden, wirklich soweit, eine Brennschere zu verwenden („Brecht mit nach oben ondolierem [sic] Haar“, S. 138)? – Mich überrascht im George-Zusammenhang, dass hier nicht auf Baudelaires *Les Fleurs du Mal* eingegangen wird, immerhin übersetzt von George. Und dass die früheste Beschäftigung Brechts mit Nietzsche auf seine George-Lektüre zurückgehe (S. 164), ist wohl unrichtig – 1913 kauft er den Band *Moderne deutsche Lyrik*, herausgegeben von Hans Benzmann, in dem zehn Nietzsche-Texte abgedruckt sind, u. a. „Sils-Maria“ (vgl. GBA 26, S. 40, 505) Der George-Einfluss auf Brechts Freundeskreis insgesamt ist unbestritten und spannend, und Sprenger macht (mit vielen Details zu homoerotischen Spannungen) überzeugend deutlich, wie sich die Gruppe dann von diesem Vorbild löste.

Gottfried **BENN**s kleine Publikation *Morgue und andere Gedichte* erregte 1912 enormes Aufsehen, und das Thema der Darstellung körperlichen Verfalls nach dem Tod ist ein Bindeglied zwischen Benn und Brecht, das Frau Sprenger im Einzelnen nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden unter die Lupe nimmt. Hier fokussiert sie sich bei Benn auf die Themen Geschlechtsverkehr und Zynismus. Sie meint, Benn lasse in seiner erotischen Fantasie die Sonne die weiblichen Schenkel streicheln, in Wirklichkeit habe im Berliner Sektionsaal aber gleißendes Kunstlicht geherrscht (S. 197, 210): Sonne „gibt es in einem Sektionsaal ebenso wenig wie das Wasser, in dem die Ratten ertränkt wurden“ (S. 197). Beides ist stark zu bezweifeln (*siehe Abb.*) – Auch dass jede*r Verstorbene eines Tages obduziert werde (S. 207), trifft gewiss nicht zu.

Bleibt **RILKE**, ebenfalls ein großes Thema. Nur beinahe richtig ist die Feststellung, dass keine positive Äußerung Brechts über Rilke bekannt sei (S. 25, 219) – ok, nicht aus erster Hand. Hanns Otto Münsterers Buch von 1966 wurde in dieser Hinsicht nicht ausgewertet:

Die vielfach vertretene Meinung, daß Brecht die zeitgenössische deutsche Lyrik im allgemeinen und insbesondere Rilke mißachtet habe, gilt auf keinen Fall für diese frühe Zeit. Das *Stundenbuch* hat Brecht sehr hoch bewertet, und das in einem Almanach entdeckte *Dreikönigsgedicht* Rilkes wurde uns mit echter Begeisterung vorgetragen. Bei George freilich war das Mißverhältnis zwischen großer Form und Kärglichkeit des Gehalts augenfällig [...] (S. 43–44)

Und am Abend liest er uns Verlaine vor und Rilke. (S. 107)

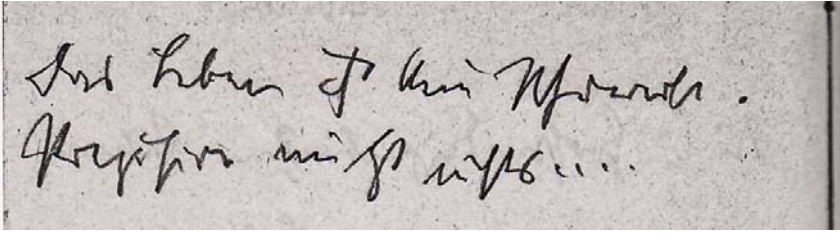
Frau Sprenger greift mehrfach auch Brechts Verbalhornung des Namens Rilke zu „Stilke“ auf (S. 25, 220; GBA 21, S. 36f): „Damit wertet er seinen Kollegen zu einem Autor

ab, der ‚still‘ sei, d. h. nichts zu sagen habe“. Das scheint mir nicht die einzig mögliche Interpretation – könnte „Stil“ nicht auch einfach „Stil“ bedeuten? – Vielleicht mit Absicht überzogen ist folgendes Statement: „Brecht schrieb seine Hauspostille, wie darzulegen sein wird, mit stetem Blick auf Rilkes *Stunden-Buch*“ (S. 221) – natürlich weiß Frau Sprenger, dass einige Hauspostille-Gedichte unabhängig vom Zyklusprojekt verfasst wurden, beispielsweise die berühmte „Erinnerung an die Marie A.“; zunächst anders betitelt, nachts im Zug nach Berlin.

Im Schlusskapitel wird die Innovation des traditionellen Lyrikzyklus durch Brecht in der *Hauspostille* hervorgehoben, und die ursprüngliche Fassung wird gegenüber der Ausgabe letzter Hand mit guten Argumenten bevorzugt.

Anwaltliche Plädoyer unterliegen etwas anderen Regeln als das einer Staatsanwaltschaft. Man kann auch mal versuchen zu bluffen oder im Eifer des Argumentierens über das Ziel hinausschießen. Die Arbeit von Karoline Sprenger stellt keine Anklage dar, sondern unternimmt es im Gegenteil, einen bisher kaum beachteten Aspekt des Tatgeschehens *Hauspostille* aufzuklären, zum höheren Ruhme des Dichters. Der Aufwand hat sich gelohnt, nicht alle Indizien sind eindeutig, man liest das immerhin mit Gewinn, und der Prozess ist nicht abgeschlossen. ¶

Das Buch ist die Habilitationsschrift von Frau Sprenger, angenommen von der Uni Bamberg 2018, Prof. Dr. Hans-Peter Ecker. Die Stadt Augsburg hat die Veröffentlichung unterstützt. Von vielen anderen deutschsprachigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten hebt sich das Buch u. a. positiv ab durch ein sorgfältiges Personenregister, sehr hilfreich. Einen Bildnachweis allerdings vermisste ich.

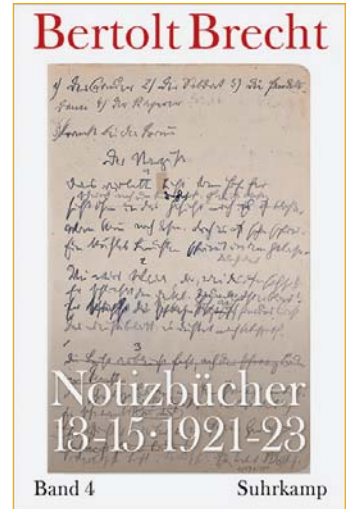


BRECHT: „PRÄZISION NÜTZT NICHTS“ – IN DIESEM FALL SCHON

Michael Friedrichs

Band 4 der Notizbücher-Edition ist Anfang August erschienen, der Otto Wolff Stiftung sei's gedankt. Es ist die fünfte Veröffentlichung, als erste war ja Band 7 erschienen, das war 2010. Fünf Bände also in zehn langen Jahren, mit vielen schmerzlichen Finanzierungslücken. Das Durchhaltevermögen der Bearbeiter Martin Kölbel und Peter Villwock kann man nur bewundern. Nun sind also ansehbar, lesbar und ebenso akribisch wie kenntnisreich kommentiert Brechts Notizbücher 13–15 aus den Jahren 1921–23. 576 Seiten. Als Quasi-Motto steht auf der Buchrückseite: „Das Leben ist kein Uhrwerk. Präzision nützt nichts ...“ Da widerspricht man gern – die Präzision dieser Veröffentlichung ist (wie gewohnt) außerordentlich nützlich (die Sentenz stammt aus NB 14, Blatt 54v).

Wie die früheren Bände ist auch dieser leider nur einfarbig gedruckt, aber die farbigen Reproduktionen stehen kostenfrei im Netz: unter www.brecht-notizbuecher.de. Die Transkriptionen nicht, aber die Anhänge schon, dazu eine Konkordanz mit der GBA. Man könnte sich also das viele Geld sparen, immerhin 10 Cent pro Druckseite – wenn man für die enorme Zeit, die man brauchen würde, um auch nur ein paar Seiten von Brechts berüchtigter Handschrift mit einer gewissen Sicherheit entziffern zu können, keine bessere Verwendung wüsste (siehe Abbildung oben).



576 Seiten, Suhrkamp Verlag, ISBN 978-3-518-42884-9, 58 €

Was erschließt sich uns in diesem Band? Es ist zunächst der direkte Blick in den Prozess des Schreibens, in den kreativen Wirrwarr, der hier ermöglicht wird: eine Mischung aus Einfällen und Adressen, Zitaten und Entwürfen, Notenskizzen und Telefonnummern. NB 13 enthält Gedichtentwürfe – als Juwel darunter den ersten Entwurf von „Ich, Bertold Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern“ – sowie Eintragungen zum Theater, Titellisten von Theaterstücken, Entwürfe für Flibustiergeschichten und ein Filmkonzept. NB 14 hat nur wenige Seiten, darin etwa ein Entwurf des Textes von der Kindsmörderin Marie Farrar. NB 15 bringt viele Ad-hoc-Notate, ferner einige Filmideen, Prosaskiz-

zen, Stückkonzepte, Inszenierungsnotizen zu „Trommeln in der Nacht“ und Listen mit Stücktiteln und Schauspielernamen.

Mit am spannendsten finde ich die Frage, was von den kleinen Texten es in die große Brecht-Edition geschafft hat und was nicht. Deren Herausgeber haben natürlich die Notizbücher auch gekannt und genutzt. Was haben sie von den zu Brechts Lebzeiten nicht gedruckten Texten und Textchen für fertig erklärt und was zu Makulatur? Dreimal Probe aufs Exempel.

Ich lese zum Beispiel begeistert in NB 14, 63r: „Was druckt es keiner von euch in die Zeitung / wie gut das Leben ist! Maria Hilf: / wie gut ist Schiffen mit Klavierbegleitung! / Wie selig Vögeln im windtollen Schilf!“ Ein Blick in die GBA ergibt: vorhanden (Bd. 13, 253). Auch in Knopfs Gedichtband 2007: vorhanden.

NB 15, 17v: „rund ist der dollar + rund ist die welt / wer [i] geld hat braucht lud / [i] wer braut hat braucht geld“ (Das auf dem Kopf stehende Fragezeichen bedeutet einen nicht entzifferten Graphen). In GBA Bd. 13, 273 subsumiert unter „Ach in Mahagonni“ – mit einigen Fehlern, die im „Forum“ der Elektronischen Edition gelistet werden; nicht in Knopf.

NB 15, 26v: „is jetzt so oder so / siehst jetzt san ma scho do / obs jetzt blitzt oder kracht / mir bleibn do bis aufd nacht“ – das findet sich tatsächlich in der GBA 13, 273, aber mit einem Lesefehler – da steht „bis in d' Nacht“. Vielleicht hätten sie mal jemand fragen sollen, der Bayerisch kann. Knopf hat diesen Text nicht aufgenommen.

Vergleichen wir den Gedichtentwurf „Ich, Bertold Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern“, NB 13, 12v-14r, bzw. GBA 13, 241f. Es ergeben sich drei kleine, ziemlich klare Lesefehler (Strophe 4: Himmel des Walds / Himmel des Waldes; Strophe 7: aus

der Asphaltstadt komm / aus der Asphaltstadt komme; und immer Tannengebraus / und ein Tannengebraus). So kommt man ins Grübeln: Wie verlässlich ist die GBA? Brechts unter dem Text stehende Entstehungsnotiz „26.4.22 / nachts ½ 10 / im Dezug“, wichtige Info, wird immerhin in den GBA-Anmerkungen zitiert. – Knopf hat das Gedicht mit den gleichen Lesefehlern.

Lesefehler sind peinlich, aber niemand ist dagegen gefeit, und Peter Villwock hat in 3gh 3/2019 ein extremes Beispiel für die Schwierigkeiten vorgelegt. Die NB-Herausgeber hüten sich, ihre Lesarten für gültig zu erklären. Noch wichtiger: Im bereinigten Druckbild der GBA fehlen naturgemäß die Korrekturen, die der Autor im Schreibprozess vorgenommen hat. Hier wurde z. B. in Strophe 2 aus „ein Mann, der die [D]Tschungel bereist“ „ein Mann, der die Städte kennt“. Und in Strophe 5 steht sehr schön: „schmeiße die Zigarre weg und schlafe [besoff]unruhig ein.“ Wissenswert.

Anderes Beispiel. Es ist unwahrscheinlich, dass der satzstarke Brecht keine Ahnung von dem satzstarken Wilhelm Busch gehabt haben soll. Ein Verweis auf Busch in der GBA ist in Bd. 13, S. 497: Brechts Zeile „WER Sorgen hat / Der hat auch / Allaschkümmel [...]“ wird auf Wilhelm Buschs *Die fromme Helene* (1871) bezogen: „Es ist ein Brauch von alters her: / Wer Sorgen hat, hat auch Likör.“ Nun findet sich in NB 13, 30v, der Satz „Enthaltbarkeit ist das Vergnügen / an Dingen welche wir nicht kriegen.“ Die NB-Herausgeber erkennen „ein ungenaues Zitat“ aus Wilhelm Buschs *Die Haarbeutel* (1878).

Letztes Argument: Die Liste der Brecht-Einzeltitel, auf die in diesem Band direkt oder indirekt Bezüge gefunden wurden, umfasst ca. 500 Positionen. Zudem gibt es 3 Seiten Institutionen sowie 7 Seiten Personen. Noch Zweifel hinsichtlich der Notwendigkeit der Anschaffung? ¶

VOM SUCHEN UND (SICH) FINDEN

Joachim Lucchesi

Das Ganze begann mit einer Suche, die etwas an den Tag brachte, wonach ich nicht gesucht hatte – oder genauer: auch niemals

gesucht hätte, da ich von der Existenz dieses Textes nichts wusste. Als ich ihn dann zu Gesicht bekam, stellten sich neben freu-

Die 3 Groschenoper.

Neues Theater.

„Nur, wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.“

Ein entzückender Abend!

Viele amüsierten sich glänzend. (Einige machten strenge Gesichter.) Höhepunkte: Kurt Weills hinreißende Kummelplaf-Monotonien; Bert Brechts freche Choral-Verse; Theo Lingens tanzende Schmutzigkeit. Keine gleichförmigen Geistreicheleien französischer Weibemänner; englischer Aristokratien; deutscher Schwanz-Bürger (die alle zusammen nicht existieren); ein kräftiger Illt; eine kräftige Weisheit; und eine kräftige Predigt für alle sechs Wochentage.

I.

Brecht schreibt: „The Beggars Opera“ (von John Gay) wurde im Jahre 1728 zum erstenmal in London im Vincolns Inn Theatre aufgeführt. Der Titel bedeutet nicht etwa, wie manche deutsche Uebersetzer geglaubt haben: „Die Bettleroper“, d. h. eine Oper, in der eben Bettler vorkommen, sondern „Des Bettlers Oper“, d. h. eine Oper für Bettler. „The Beggars Opera“, auf Anregung des großen Jonathan Swift verfaßt, war eine Händel-Travestie und hatte, wie berichtet wird, den großartigen Erfolg, daß Händels Theater ruiniert wurde.“

Der Chef einer Platte von Straßenbanditen, der Gentleman MacHeath, heiratet heimlich die Tochter des Chefs einer Bettlerplatte, des Herrn Jonathan Jeremiah Peachum. Der Peachum, der die Londoner Bettler organisiert, ihnen Krüden verteilt, ihnen Schilder „Gänzlich erblindet“ gibt; dieser Peachum empfindet diese Ehe als Mesalliance. (Auch der fünfte Stand hat seinen Ehren-Rohex.) Es entspinnt sich ein Kampf zwischen beiden Chefs: bis der Gentleman-Verbrecher gefaßt wird; und unterm Galgen steht. In diesem Moment erscheint der reitende Boie des Königs. „Die 3-Groschenoper“ (in Brechts „Fassung“) schließt wie „Faust I“ (wie so immer bis zur Oper Schweifen, wo der Goethe liegt ja nah?): „Gereitet.“ Nur daß sich bei „Faust I“ in diesem Moment die Damen ihre Augen wischen: ob so viel liebenswürdiger Welt-Ordnung. Während Brechts „Gereitet“ ein kleiner Klamauk ist; und etwa bedeutet: wenn die Not am größten, ist Gott am fernsten – und „die Dichter lügen zuviel.“

Was hat Brecht an diesem Stoff aus dem Verbrecherviertel Londons gereizt? Das Leben dort zu paden, wo seine Urchrist noch am deutlichsten ist; wo die Kultur-Konfession die Grundtriebe noch nicht verdeckt hat. Ich kenne den Text der alten englischen Oper nicht; aber wer Brecht kennt, hört sofort, was von ihm ist. Er hat neben der Fabelung des John Gay noch Balladen von Francois Billon und Rudhard Rippling benutzt; aber das fremde Gut ist eingeschmolzen in seinen Ton: in diese Mischung aus Ballade und Chanson, die das Volkslied der Großstadt ist; in diesen Blick auf das Leben als einem Zusammen aus Getreten-werden, Betrogen-werden, Treten, Betrügen und einigem Robolz-Schießen nach Laune und

Geschmack: den Blick der unbürgerlichen Großstadt; und in eine ganz unpathetische, moritätenhaft-unserliche Mahnung: der Mensch ist eigentlich nicht dazu da, von Menschenfleisch zu leben. In diesem Kummelplaf-Ernst; in diesem Kummelplaf-Illt; in diesen Kummelplaf-Strophen lebt der Mensch und Dichter Bert Brecht; ein Dichter des Großstadtvolfes.

Brecht hat in dem jungen Komponisten Kurt Weill einen ebenbürtigen, fast zwillinghaften Kompagnon gefunden; Weills Musik könnte von Brecht, Brechts Strophen könnten von Weill sein. Nicht mehr aus dem Ohr zu bekommen: das herrliche Gassenhauer-Gebudel des Nachtgesangs; zwischen den Peterlaffen-Schauergeschichten und den Tanz-Steps und den Parodien auf Opernhafes, Mondschein und Armsünderglöckchen ein unermeßlicher musikalischer Reichtum. Weill geführt ein Hauptanteil am Erfolg. (Nur war die Ausföhrung seiner Musik im Neuen Theater unzulänglich.)

II.

Die Inszenierung Renato Mordos übernahm mit Recht für die Grundlinien der Aufföhrung die prachtvolle Berliner Inszenierung Erich Engels, an der Brecht mitgewirkt hatte. Und machte innerhalb des übernommenen Rahmens hübsche Einzelheiten: wie die Kerzen-Szene am Galgen.

Die Frankfurter Aufföhrung litt etwas unter der zu kleinen Bühne des Neuen Theaters; und löste bisweilen die Szenen zu sehr in Einzel-Nummern auf. Das Auf und Nieder des Lumpen-Vorchangs war nicht sehr glücklich; die Verwandlung bei offener Szene wäre besser gewesen. Aber diese Aufföhrung hatte einen Glanzpunkt: den Chef-Banditen des Theo Lingens. Lingens ist wie eine Kreuzung aus Max Adalbert und Kurt Bois: er verbindet die leise, unserliche Sprödigkeit Adalberts mit dem Akrobatisch-Tänzerischen Bois: Den steifen Hut auf dem Hinterkopf; die weißen Glacés an den Pöten; in den Fingern einen dünnen, kurzen, ewig kanzelnden Stod mit einer kleinen Kugel als Kopf; die langen Beine immer parat zum Sprung, zum Dreh und sich selbst; so machte Lingens aus diesem Banditen-Häuptling elegant etwas Keßes – Schwwebendes; einen frechen Seil-Tänzer. Seine beiden Frauen: Viflotte Henke und Marianne Zoffan temperamentvollsten in dem Keis-Duett am Gefängnis-Käfig. Ihre Chansons brachten sie beide nur matt: Viflotte Henke dünn wie eine Spieluhr; Marianne Zoff mit riesigem Aufwand von Lunge wie eine angehende oder abgehende Opern-Sängerin. Die einzelnen Typen der Banditen, Bettler, Dirnen und Konstabler: meist ohne Gesicht. Am besten Friedrich Maurer (als Gadenfinger-Jacob), ein sehr begabter Chorgen-Schauspieler. Ann Heiter (als Frau Peachum): eine alte herumschlappende Schlange, mit schlürfendem Gang und blöde-verloffenem Gesicht (ähnlich wie die Voletti in Berlin). Auch Ann Heiter fiefen die Chansons schwer. Man fürchte: das Kabaret muß in Frankfurt noch entdeckt werden; es liegt noch lange nicht in dieser Luft.

Ham. 20/10/28

Außer den Schauspielern stehen ein Duzend Namen auf dem Programmzettel: von den Autoren bis zur bühnentechnischen Leitung. Wie singt Willy Prager? So genau woll'n wir's ja garnicht wissen! Ludwig Marcuse.

digem Überraschtsein schnell Zweifel ein. Wusste nur ich nichts von dessen Existenz, oder war er vielmehr von der Brecht-Forschung übersehen worden? Meine Anfrage beim Berliner Bertolt-Brecht-Archiv brachte Gewissheit, denn Erdmut Wizisla teilte mir nach Abschluss der Archiv-Recherchen mit, dass besagter Text dort unbekannt und wohl eine echte Wieder-Entdeckung sei.

Es handelt sich bei dem hier erstmals abgebildeten Fundstück mit dem Titel „*Die 3 Groschenoper*.“ um eine Theaterkritik Ludwig Marcuses, die auf die Premiere des Stücks am 20. Oktober 1928 am Neuen Theater in Frankfurt am Main Bezug nimmt. Erschienen ist sie zwei Tage später im „General-Anzeiger der Stadt Frankfurt am Main“ (Nr. 249) auf Seite 3.¹ Marcuse stand seit 1925 bei dieser namhaften Tageszeitung als Feuilleton-Redakteur in Lohn und Brot.

Nun sind Kritiken zur „*Dreigroschenoper*“, die ab 1928 weltumspannend die Printmedien überschwemmten, keineswegs in Gänze hervorhebenswert (wie auch nicht die darin besprochenen Inszenierungen), doch in diesem Fall liegen die Dinge etwas anders.

Mit der wohl achtbaren, aber keineswegs Theatergeschichte schreibenden Frankfurter Inszenierung der „*Dreigroschenoper*“ von Renato Mordo hatten sich, wie wir jetzt sehen, gleich zwei namhafte Autoren beschäftigt: Theodor W. Adorno besprach in der Zeitschrift „*Die Musik*“ vom Dezember 1928 in einer Sammelrezension Ernst Kreneks drei neue Opernaktstücke und hatte daran anschließend erstmals über Weills Musik zur „*Dreigroschenoper*“ geschrieben. Man kann dies durchaus wörtlich verstehen, denn Adorno, der die Inszenierung am Neuen Theater am Beginn seiner Kritik nur flüchtig benennt, setzt sich im Folgenden weder mit der Theaterinszenierung, noch mit Brecht („Von den Verdiensten der Dichtung ist hier nicht zu reden“²), sondern

lediglich mit Weills Musik auseinander – doch auch sie ist abgehoben von ihrer Aufführungsqualität im Neuen Theater. Gelangte diese erste Kritik Adornos zur „*Dreigroschenoper*“ in den Rang eines vielzitierten Dokuments in der Brecht-Literatur, so zeigt die vergessene Kritik des Philosophen und Schriftstellers Ludwig Marcuse einen anderen Zugriff. Er stellt sich dem Theaterabend und nennt sogleich dessen Höhepunkte: Kurt Weill, Bert Brecht und Theo Lingen. Sofort merkt der heutige Leser, dass Marcuse für die noch ungewohnte „*Dreigroschenoper*“, nur wenige Wochen nach der Berliner Weltpremiere, ein bemerkenswert komplexes Verständnis zeigt. Da wird sogleich im „*Gerettet*“ des Schlussbildes Brechts freches Klassiker-Spiel mit dem Schluss von Goethes „*Faust*“ aufgetan, da gibt es keine verspätete Empörung à la Kerr über Brechts geistigen Diebstahl von Versen Villons: „Ich kenne den Text der alten englischen Oper nicht: aber wer Brecht kennt, hört sofort, was von ihm ist. Er hat neben der Handlung des *John Gay* noch Balladen von *François Villon* und *Rudyard Kipling* benutzt; aber das fremde Gut ist eingeschmolzen in *seinem* Ton“. Hier beschreibt Marcuse wie selbstverständlich Brechts Methode des Umgangs mit fremdem Material, wie sie sich in der Brecht-Rezeption erst allmählich nach zähen und bis heute nachwirkenden Einwendungen behauptet hat. Und auch das Wechselspiel von Musik und Text hat Marcuse genau getroffen, denn es ist bar jeglicher Einseitigkeit im Sinne von: was wäre Brechts „*Dreigroschenoper*“ ohne Weills Musik, oder was wäre Weills Musik ohne Brechts musikalische Anregungen? Stattdessen meint Marcuse: „Brecht hat in dem jungen Komponisten *Kurt Weill* einen ebenbürtigen, fast zwillingshaften Kompanion gefunden: Weills Musik könnte von Brecht, Brechts Strophen könnten von Weill sein.“ Kann man besser das maßgeschneiderte Produkt „*Dreigroschenoper*“ beschreiben, kann man besser auf ihre einzigartige Zusammenarbeit deuten, wo nicht jeder nur

das Seinige macht: Brecht als musikalischer Anreger Weills und Weill als literarischer Anreger Brechts? Schließlich wäre Marcuses Gespür für die Qualität der Musik zu erwähnen, trotzdem sie unter aufführungspraktischen Mängeln litt: „Weill gebührt ein Hauptanteil am Erfolg. (Nur war die Ausführung seiner Musik im Neuen Theater unzulänglich.)“ In Adornos paralleler Theaterkritik tauchen solche Sätze nicht auf, sie ist gänzlich frei von den Niederungen der Theaterpraxis.

Doch weitere Informationen bietet Marcuse an. Neben seinem hochgeschätzten „Star“ Theo Lingen in der Rolle des Macheath erwähnt er auch Liselotte Henke und Marianne Zoff in den Rollen der Polly und Lucy. Es ist nicht ohne ein Quäntchen Ironie, dass die von Brecht geschiedene Marianne Zoff ausgerechnet in dessen „*Dreigroschenoper*“ auftritt – gemeinsam mit dem im Laufe der Scheidungszwistigkeiten immer wieder von Brecht attackierten Theo Lingen, den sie kurz nach der Premiere heiraten wird. Marcuse bemerkt zu beiden Sängerinnen: „Ihre Chansons brachten sie beide nur matt: Liselotte Henke dünn wie eine Spieluhr; Marianne Zoff mit riesigem Aufwand von Lunge wie eine angehende oder abgehende Opern-Sängerin.“

Die musikalischen Unzulänglichkeiten der Frankfurter Mordo-Inszenierung am Neuen Theater wurden erst nach der Wiederaufnahme des Stücks im März 1932 behoben, und zwar so, dass die Musik nun das theatrale Spiel in den Hintergrund drängte. Neue Stars waren engagiert; Hermann Scherchen hatte die musikalische Leitung übernommen, Carola Neher die Rolle der Polly. „Diesmal blühte unter *Scherchen* die Musik neu auf“, ließ der Kritiker „R. B.“ am 20. März 1932 in der „Frankfurter Zeitung“ verlauten. „Doch schon die ersten Akkorde erklangen so großartig und üppig, wie ganz ‚große Oper‘ und zugleich so geistreich, so pointiert wie der gepfefferte Text. [...] Ge-

gen diese meisterliche Hand kam die Ausführung nicht auf“. Aber erst der Kritiker Karl Holl fügte am 22. März 1932 in der „Frankfurter Zeitung“ noch eine vielbeachtete Neuigkeit hinzu, wenn auch eine private – weil das Spiel im Theater manchmal im Leben seine Fortsetzung zu finden scheint. Er schrieb: „Scherchen am Pult, Carola Neher auf der Bühne – das war auch aus persönlichen und privaten Gründen eine Sensation für das Publikum, das den jetzt Verbundenen mit stärkstem Beifall dankte.“ Ein kleiner undatiertes und noch nicht identifizierter Zeitungsausschnitt aus Neher's Besitz, den sie bei ihrem Weggang aus Deutschland zurückgelassen hatte, vermeldet dazu: „Das neueste Künstlerehepaar werden demnächst die Schauspielerin Carola Neher und der Generalmusikdirektor Hermann Scherchen bilden. Sie heiraten in diesen Tagen.“ Was daraus wurde, ist eine andere Geschichte rund um diese in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Frankfurter Inszenierung, und wer möchte, kann sie bei Elias Canetti nachlesen.³ ¶

- 1 Frau Dr. Ann Kersting-Meuleman, Leiterin der Abteilung Musik, Theater an der Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt für ihre hilfreiche und schnelle Bereitstellung von Materialien, die sich auf meine Editionsarbeit an den Briefen Hermann Scherchens beziehen. Unter diesen Materialien befand sich auch die Theaterkritik von Ludwig Marcuse.
- 2 Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 19. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1984, S. 137.
- 3 Elias Canetti, Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937. Berlin, Verlag Volk und Welt 1986, S. 72-74 (Kapitel „Anna“).

WAS WIRD HIER GESPIELT? BRECHT AUF DEN BÜHNEN

Bertolt Brecht-Inszenierungen in der Spielzeit 2019/20 in D, A und CH

Zusammenstellung: Nicola Ahr, Suhrkamp Verlag

mit Premierendatum, soweit vorhanden (Stand: 11.9.2019)

V/WA =Verlängerung bzw. Wiederaufnahme aus vorherigen Spielzeiten

Nachfolgend die aktuellen Spielzeitlisten, sortiert nach Orten, für den deutschsprachigen Raum sowie fürs Ausland (Lizenzgebiet Suhrkamp). Zum Suhrkamp Lizenzgebiet gehören *nicht*: der englischsprachige Raum, der französischsprachige Raum sowie Skandinavien. Außerdem liegen die folgenden Titel nicht beim Suhrkamp Verlag: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Universal Edition), Happy End (Felix Bloch Erben), Sieben Todsünden (Schott Music), Der Jasager (Universal Edition).

Titel	Ort	Theater	Premiere
Brechtfestival	Augsburg	Brechtfestival	21.02.2020
BERTOLT-BRECHT-ABEND („Der Pflaumenbaum“ für Kinder)	Augsburg	FaksTheater Augsburg	V/WA
BERTOLT-BRECHT-ABEND („O Lust des Beginnens“)	Augsburg	FaksTheater Augsburg	V/WA
LEBEN DES GALILEI mit dem Titel „Galileo Galilei“ von und nach Bertolt Brecht	Berlin	Berliner Ensemble	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Berlin	Berliner Ensemble	V/WA
DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES	Berlin	Berliner Ensemble	V/WA
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Berlin	Berliner Ensemble	V/WA
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Berlin	Berliner Ensemble	V/WA
BAAL	Berlin	Berliner Ensemble	06.09.2019
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Berlin	Schaubühne am Lehninger Platz	12.12.2019
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Bielefeld	Theater Bielefeld	08.09.2019
FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE	Bochum	Rottstr 5 Theater	V/WA
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Bremen	Theater Bremen	09.04.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	Bremen	Theater Bremen	22.02.2020
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Darmstadt	Staatstheater Darmstadt	30.04.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	Dessau	Anhaltisches Theater Dessau	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Dinslaken	Burghofbühne Dinslaken	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Dresden	Staatsschauspiel Dresden	27.09.2019
DIE DREIGROSCHENOPER	Dresden	Staatsoperette Dresden	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Dresden	Staatsschauspiel Dresden	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	16.01.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	V/WA
DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE	Essen	Theater und Philharmonie Essen GmbH	25.04.2020
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Essen	Studio-Bühne Essen	V/WA
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Halle	Neues Theater Schauspiel Halle	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Halle	Neues Theater Schauspiel Halle	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Hamburg	Thalia Theater	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Heidelberg	Theater und Orchester Heidelberg	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Heidelberg	Theater und Orchester Heidelberg	V/WA

DIE DREIGROSCHENOPER	Hof	Theater Hof (Städtebundtheater)	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Kassel	Staatstheater Kassel	V/WA
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Koblenz	Theater Koblenz	12.10.2019
UNTERGANG DES EGOISTEN JOHANN FATZER	Köln	Schauspiel Köln	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Köln	Horizont Theater	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Köln	Theater Triefrot	V/WA
DIE TAGE DER COMMUNE	Konstanz	Theater Konstanz	08.11.2019
DIE DREIGROSCHENOPER	Krefeld	Theater Krefeld Mönchengladbach	20.09.2019
DIE DREIGROSCHENOPER	Landshut	Kleines Theater Kammerspiele	V/WA
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Landshut	Landestheater Niederbayern	17.01.2020
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Leipzig	Schauspiel Leipzig	23.11.2019
DIE DREIGROSCHENOPER	Lübeck	Theater Lübeck	V/WA
BAAL (konzertante Aufführung)	Luxembourg	Théâtre National du Luxembourg	07.11.2019
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Magdeburg	Theater Magdeburg	03.10.2019
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Memmingen	Landestheater Schwaben	21.02.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	Mönchengladbach	Theater Krefeld Mönchengladbach	21.02.2020
TROMMELN IN DER NACHT	München	Münchner Kammerspiele	V/WA
IM DICKICHT DER STÄDTE	München	Münchner Kammerspiele	25.01.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	München	Münchner Volkstheater	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Münster	Wolfgang Borchert Theater	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Münster	Theater Münster	08.11.2019
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Oldenburg	Oldenburgisches Staatstheater	23.11.2019
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Plauen/Zwickau	Theater Plauen-Zwickau	V/WA
LEBEN EDUARDS DES ZWEITEN VON ENGLAND (NACH MARLOWE)	Potsdam	Neues Globe Theater	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Potsdam	Hans Otto Theater GmbH	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Rudolstadt	Thüringer Landestheater	28.03.2020
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Schwerin	Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin	17.04.2020
DIE DREIGROSCHENOPER	Senftenberg	Neue Bühne Senftenberg	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Stuttgart	Theater der Altstadt	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Wien	Volkstheater Wien	12.10.2019
BAAL	Wien	WERK X Theater am Petersplatz	01.02.2020
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Wilhelmshaven	Landesbühne Niedersachsen Nord	25.01.2020
LEBEN DES GALILEI (konzertante Lesung)	Wolfsburg	Theater Wolfsburg	24.02.2020

Titel	SPZ	Land	Ort	Theater	Premiere
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2020-2021	ARGENTINIEN	Buenos Aires	Teatro NoAvestruz (Prod. Claudio Pazos)	01.03.20
LUX IN TENEBRIS	2019-2019	BRASILIEN	Rio de Janeiro	Armazém da Utopia (Prod. Cia Ensaio Aberto)	06.04.19
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2019-2020	ESTLAND	Tartu	Theatre Vanemuine	23.02.19
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2018-2019	ITALIEN	Brescia	Teatro Sociale (Assoc. Centro Teatrale Bresciano)	23.10.18
TROMMELN IN DER NACHT	2019-2019	ITALIEN	Mailand	Teatro Filodrammatici	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2019-2020	ITALIEN	Neapel + Tournee	Napoli Teatro Festival (Prod. Società per Attori)	01.07.19

DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2019-2020	ITALIEN	Triest	La Contrada Teatro Stabile di Trieste	11.07.19
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2019-2022	POLEN	Krakau	Teatr im. Juliusza Slowackiego	10.03.18
DIE DREIGROSCHENOPER	2019-2021	POLEN	Krakow	Teatr Variete of Kraków	19.01.19
DIE DREIGROSCHENOPER	2019-2021	POLEN	Lodz	Teatr im. Stefana Jaracza Lod	14.04.19
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2018-2019	PORTUGAL	Almada	Teatro Municipal Joaquim Benite - Sala Principal (Companhia Teatro de Almada)	19.10.18
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	2019-2020	PORTUGAL	Lissabon + Land	Teatro do Bairro (prod. Ar de Filmes)	13.03.19
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2018-2019	RUMÄNIEN	Bukarest	Bulandra Theatre	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2019-2021	RUMÄNIEN	Klausenburg	Kolozsvári Állami Magyar Színház (main venue)	17.11.19
DIE DREIGROSCHENOPER	2019-2021	RUMÄNIEN	Stefanu Gheorghie	Tamási Áron Theatre	06.10.19
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2018-2019	RUSSLAND	Abakan	Khakas National Puppet Theatre „Skazka“	26.10.18
DER KAUKASISCHE KREISEKREIS	2019-2019	RUSSLAND	Maykop	National Theatre of the Republic of Adygea	30.01.19
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2018-2019	RUSSLAND	Moskau	Pushkin Drama Theatre	
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2018-2019	RUSSLAND	Moskau	Academic Theatre n.a. Mayakovsky	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2018-2020	RUSSLAND	Moskau	GBUK Moscow Theatre „Petr Fomenko Workshop“	
TROMMELN IN DER NACHT	2019-2019	RUSSLAND	Moskau	Pushkin Drama Theatre	11.11.16
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2019-2019	RUSSLAND	Moskau	Taganka Theater	
MANN IST MANN	2019-2020	RUSSLAND	Moskau	GITIS Russian Institute of Theatre Arts	01.02.19
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2018-2020	RUSSLAND	Moskau	Moscow Academic Theatre N.A. Mayakovsky	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2019-2020	RUSSLAND	Perm	MAUK „Perm Young People's Theatre“	im März 19
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2018-2020	RUSSLAND	Samara	GUK 50	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2018-2020	RUSSLAND	St. Petersburg	Pushkin Russian State Academic Drama Theatre	24.02.17
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2019-2020	RUSSLAND	St. Petersburg	Youth Theatre na Fontanke	
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2020-2021	SPANIEN	Bilbao	Teatro Arriaga	18.03.20
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2020-2021	SPANIEN	Bilbao	Teatro Arriaga	18.03.20
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2019-2019	SPANIEN	Madrid	Teatro María Guerrero (Prod. Centro Dramatico Nacional)	27.09.19
DIE AUSNAHME UND DIE REGEL	2019-2020	SPANIEN	Sevilla und Madrid	Teatro del Barro (Madrid), TNT Atalaya (Sevilla), Prod. La extrana compania	06.04.19
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2019-2019	TSCHECHISCHE REPUBLIK	Ceske Budejovice	Jihoceske divadlo	28.11.19
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2019-2020	TÜRKEI	Ankara	Ankara State Theatre	im Okt. 19
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2018-2019	TÜRKEI	Istanbul	Toy Izmir (Prod. Sari Sandalye)	im Okt. 17
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2019-2020	TÜRKEI	Istanbul	Tiyatro Adam	im Okt. 19
DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE	2018-2020	UNGARN	Budapest	Nemzeti Színház	24.05.18
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2018-2020	UNGARN	Budapest	Katona József Theatre	
BAAL	2019-2021	UNGARN	Budapest	Vigszínház („Pesti Theater“ Kammerbühne)	01.03.19
BAAL	2019-2020	UNGARN	Kecskemét	Kecskeméti Katona József Színház	11.01.19
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2018-2020	UNGARN	Miskolc	Miskolc, Nationaltheater	07.12.18
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2019-2019	UNGARN	Miskolc	Miskolc, Nationaltheater	30.09.17
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2018-2019	UNGARN	Veszprém	Veszprémi Petőfi Színház	im Febr. 18

LESERBRIEF ZU PETER VIERTEL

Helmut G. Asper

Vielen Dank für die Zusendung der Nr. 3/2019 des Dreigroschenhefts und ein besonderer Dank und Anerkennung für die sorgfältige Edition des wirklich außerordentlich interessanten Interviews mit Egon Breiner.

Dazu nur ein kleiner Hinweis auf einen offensichtlichen Irrtum: Die Erwähnung von Peter Viertel (S. 15, linke Spalte) be ruht wohl auf einem Erinnerungsfehler von Egon Breiner, es handelt sich nämlich um Peter Viertels älteren Bruder Hans Viertel (geb. 1918), denn er war der Trotzkiist in der Familie, wie Salka Viertel in ihren Erinnerungen schrieb, und er hat auch während

des Krieges in einer Flugzeugfabrik gearbeitet. Wegen seines Gehörschadens konnte er nicht zum Militär.

Peter Viertel meldete sich zum Militärdienst sofort nach Eintritt der USA und diente erst im Pazifik, dann in Europa und war während des Kriegs gar nicht in L.A.

Quelle: Salka Viertel, *The Kindness of Strangers* 1969, S. 211: "Peter was a New Dealer, I was a 'premature anti-Fascist', Thomas a Democrat and Hans a Trotskyite." (dazu auch noch S. 243). Auf S. 274: "He [gemeint ist Hans] got a job in the aircraft industry." Siehe auch Brechts Arbeitsjournal, besonders Eintrag vom 28.12.1941.

Vielleicht können Sie das im nächsten Heft korrigieren. Mit guten Wünschen für Ihre weitere Arbeit und besten Grüßen

Helmut G. Asper, Bielefeld

LESERBRIEF ZU LEONARDO

Siegfried Seidel

Eine persönliche Erinnerung habe ich zu dem Beitrag von Prof. Mayer – Brechts Interesse für Leonardo da Vinci. Zu den vier Leonardo-Festschriften ist mir Folgendes in Erinnerung:

1952 veranstaltete die Akademie der Künste aus Anlass des 500. Geburtstags von Leonardo da Vinci eine Ausstellung (allerdings nur mit Faksimiles). Aus diesem Anlass ist die „Festschrift“ – eigentlich als Katalog zur Ausstellung gedacht – erschienen. Bis vor kurzem habe ich diese Festschrift – sie war wirklich opulent gestaltet – selbst besessen. Wahrscheinlich habe ich sie 1952 in Leipzig erworben – als Student, da war 3 Mark viel Geld. Hätte ich den Beitrag von Prof. Mayer gekannt, hätte ich sie nicht verschenkt.

Zu den historischen Hintergründen darf ich auf folgende Fakten verweisen. Der Weltfriedensrat, mit dem Brecht ja auch zusammengearbeitet hat, erklärte seit den 50-er Jahren Persönlichkeiten zum Welterbe, die überall geehrt werden sollten. 1959

waren das u.a. Leonardo da Vinci und der persische Arzt und Philosoph Avicenna. Letzterer ist mir durch einen Vortrag von Ernst Bloch „Avicenna und die Aristotelische Linke“ in Erinnerung geblieben, den ich im Original gehört habe.

Brecht hat die vier Exemplare sicher für das Berliner Ensemble bestellt – möglicherweise zur Vorbereitung der Urfaust-Inszenierung. Es spricht alles dafür, dass er die Festschrift sehr geschätzt hat.

Dr. Siegfried Seidel, Leipzig

N.S. In der Brecht-Chronik vermerkt Werner Hecht unter dem 5. Oktober 1955: Für das Bühnenbild zur Berliner Aufführung des Galilei sollte die Bühne „das Milieu Galileis in zeitgenössischen Zeugnissen, u.a. Handzeichnungen (technische Handzeichnungen Lionardos [...]“ zur Grundlage nehmen. Dabei bezieht er sich höchstwahrscheinlich auf die Festschrift, in der überwiegend solche technischen Zeichnungen abgedruckt sind. Dabei habe ich auch erfahren, dass Brecht Ernst Bloch für den Nationalpreis vorgeschlagen hat.

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 1. März 2019 – 22. August 2019

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, Julia Hussels – Sekretariat, audiovisuelle Medien, Fotoarchiv (schubotz@adk.de), (hussels@adk.de)
Helgrid Streidt – Bibliothek (streidt@adk.de)
Sophie Werner – Archiv Berliner Ensemble (archivberlinerensemble@adk.de)
Elke Pfeil – Brecht-Weigel-Museum, Anna-Seghers-Museum, Benutzerservice Akademie der Künste Archiv (pfeil@adk.de)

BBA B 30 (2019/5)

Bartsch, Michael: Weichgezeichneter Brecht : Theater Plauen-Zwickau: "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" von Bertolt Brecht / Michael Bartsch
In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 5 (Mai 2019), Seite 51-52 : Illustration

BBA A 5114

Berger, Günther:
Bertolt Brecht in Wien / Günter Berger. – Berlin : Peter Lang, [2018]. – 407 Seiten : Illustrationen
ISBN 978-3-631-64644-1

Enthält:

Brief von Bertolt Brecht an Karl Kraus vom 25.11.1928 [Faksimiledruck] Seite 66

BBA A 5116

Biermann, Wolf:
Barbara : Liebesnovellen und andere Raubtiergeschichten / Wolf Biermann. – Berlin : Ullstein, [2019]. – 284 Seiten : 19,5 cm x 11,8 cm
ISBN 978-3-550-20025-0 – ISBN 3-550-20025-0

Darin:

Biermann, Wolf. Die Liebe ist eine Produktion / Wolf Biermann, Seite 23-39

BBA A 5141

Brecht, Bertolt:
Do guia para os habitantes das cidades: Poemas e comentários / Bertolt Brecht ; tradução e organização Tércio Redondo. – São Paulo : Fundação Rosa Luxemburgo, 2017. – 197 Seiten : Illustrationen
ISBN 978-85-68302-12-5

Darin:

Redondo, Tércio: "Do guia para os habitantes das cidades": ultraindividualismo versus resistência solidária / Tercio Redondo, Seite 79-101

Simon, Iumna Maria: Lendo alguns poemas de Brecht com olhos de hoje / Iumna Maria Simon, Seite 103-143

Telles, Vera da Silva: Espaço urbano em tempos de urgência: ressonâncias... / Vera da Silva Telles, Seite 145-167

Duran, Sabrina: Povo de rua, os refugiados urbanos / Sabrina Duran, Seite 169-182

BBA A 5135

Brecht, Bertolt:
Fabulae de domino Keunorum / Bertolt Brecht ; ausgewählt und übersetzt von Matthias Kubitz. – Norderstedt : BoD – Books on Demand, 2019. – 30 ungezählte Seiten : 22 cm x 15,5 cm, 186 g
Text deutsch und lateinisch
ISBN 978-3-7494-3200-4 – ISBN 3-7494-3200-7

BBA B 1072 (4)

Brecht, Bertolt:
Notizbücher / Bertolt Brecht ; herausgegeben von Martin Kölbl und Peter Villwock im Auftrag des Instituts für Textkritik (Heidelberg) und der Akademie der Künste (Berlin) – Berlin : Suhrkamp
4. Notizbücher 13-15 : (1921-1923). – Erste Auflage. – 2019. – 576 Seiten : Faksimiles, Illustrationen
ISBN 978-3-518-42884-9

BBA B 441 (2019/3)

Burckhardt, Barbara: He too : Heinrich Breloers Dokufiction "Brecht" will dem Menschen BB auf die Spur kommen und landet im Bett / Barbara Burckhardt
In: Theater heute. – Berlin, 1960-. – 60. Jahrgang, Nr. 3 (März 2019), Seite 69 : Illustration
Kritik von Breloer, Heinrich: Brecht. Gemeinschaftsproduktion der Bavaria Fernsehproduktion mit WDR, BR, SWR, NDR und ARTE für die ARD, 2019

BBA B 30 (2019/4)

Burkhardt, Otto Paul: Dick in the air : Staatstheater Stuttgart: "Die Sieben Todsünden / Seven Heavenly Sins" von Kurt Weill / Bertolt Brecht und Peaches / Otto Paul Burkhardt

In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 4 (April 2019), Seite 60-61 : Illustration

BBA B 30 (2019/6)

Dath, Dietmar: Die nötige Folter : Spiel für sechs Unschuldige und ein Bild / Dietmar Dath. – 2019

In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 6 (Juni 2019), Seite 52-62

BBA B 30 (2019/5)

Decker, Gunnar: Mörderischer Schönredner : Staatstheater Braunschweig: "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui" von Bertolt Brecht / Gunnar Decker

In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 5 (Mai 2019), Seite 45- 46 : Illustration

BBA A 5120

Fahrenbach, Helmut:

Bertolt Brecht – Philosophie als Verhaltenslehre / Helmut Fahrenbach. – Mössingen-Talheim : Talheimer, 2018. – 357 Seiten : 21 cm, 400 g. – (Talheimer Sammlung kritisches Wissen ; Band 82)

ISBN 978-3-89376-177-7 – ISBN 3-89376-177-2

BBA A 5128

Fischer, Josh:

Die Aufarbeitung des Nationalsozialismus in Bertolt Brechts „Buckower Elegien“ / Josh Fischer. – 1. Auflage. – München : GRIN Verlag, [2017]. – 17 Seiten

ISBN 978-3-668-89941-4

BBA A 5100

Fischer, Saskia:

Ritual und Ritualität im Drama nach 1945 : Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke / Saskia Fischer. – Paderborn : Wilhelm Fink, [2019]. – XII, 466 Seiten

Dissertation, Universität Bielefeld, 2016, leicht erweiterte Fassung

ISBN 978-3-7705-6230-5

Darin:

Fischer, Saskia: Reflexivität und Ritualität in Brechts "Antigone des Sophokles" / Saskia Fischer, Seite 137-181

Fischer, Saskia: Reflexivität und Wiederholung in Bertolt Brechts und Paul Dessaus Oratorium "Deutsches Misere-re" / Saskia Fischer, Seite 285-314 : Illustrationen

BBA A 5115

Fischer, Ulrich:

Kurt Weill und das Urheberrecht : der andere Dreigroschenfilm-Prozess / Ulrich Fischer. – Berlin ; Münster : LIT, [2018]. – 91 Seiten : Illustrationen, 21 cm. – (Rechtsgeschichte und Rechtsgeschehen ; [...], Kleine Schriften ; 48)

ISBN 978-3-643-14095-1

BBA A 5139

Frontières du théâtre : mélanges offerts à Daniel Mortier / sous la direction d'Ariane Ferry, Chantal Foucier, Anne-Rachel Hermetier et Jean-Pierre Morel. – Paris : Classiques Garnier, 2019. – 376 Seiten : 22 cm. – (Rencontres ; 413) (Rencontres : Série Littérature générale et comparée ; 32)

ISBN 978-2-406-09179-0 – ISBN 978-2-406-09180-6

Darin:

Kahn, Robert: La défense danoise : Benjamin et Brecht jouent aux échecs sous le poirier / Robert Kahn, Université de Rouen Normandie, Seite 169-183

Goy-Blanquet, Dominique: Les vies parallèles de Coriolan / Dominique Goy-Blanquet, Université de Picardie, Seite 185-200

Dufour-Maitre, Myriam: Brecht-Corneille : Quelques notes sur la lecture "parallèle" de Brecht et de Corneille, 1954-1969 / Myriam Dufour-Maitre, Université de Rouen Normandie, Seite 201-217

Vacher, Pascal: Quand l'actualisation tue l'actualité : Dominique Pitoiset met en scène "La résistible ascension d'Arturo Ui" pour les présidentielles de 2017 / Pascal Vacher, Université de Bourgogne – Franche Comté, Seite 219-227

BBA B 851 (67)

Gall, Johannes C.: A-Capella-Chöre : aus der Einleitung zum neuen Band der Hanns Eisler Gesamtausgabe / von Johannes C. Gall

In: Eisler-Mitteilungen / hrsg. von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft. – Saarbrücken, 1996-. – 67 (April 2019), Seite 37-40 : Illustrationen

BBA C 7309

Götz von Olenhusen, Albrecht:

Das Droit Moral des Urheberers und der Film der Zwanziger Jahre : der Dreigroschenprozess von Bertolt Brecht und Kurt Weill revisited / Albrecht Götz von Olenhusen. Digitaler Sonderdruck des Autors mit Genehmigung des Verlages aus: Zeitschrift für Geistiges Eigentum, 9.2017,2, Seite 210-232

BBA A 5124

Grimm, Gunter E.:

Moderne Lyriker : Benn – Brecht – Enzensberger / Gunter E. Grimm. – Baden-Baden : Tectum Verlag, [2019]. – VI, 174 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-8288-4264-9 – ISBN 3-8288-4264-X

Darin:

Grimm, Gunter E.: Brechts Balladendichtung zwischen Provokation und Belehrung / Gunter E. Grimm, Seite 75-96

BBA B 441 (2019/3)

Großkreutz, Verena: Höhenflug mit King Kong Theorie : im Staatstheater Stuttgart werden Brecht/Weills "Die sieben Todsünden" mit Peaches' "Seven heavenly sins" zum feministischen Statement / von Verena Großkreutz

In: Theater heute. – Berlin, 1960-. – 60. Jahrgang, Nr. 3 (März 2019), Seite 6-7 : Illustration

BBA B 199 (2019/1)

Gruber, Heinz Karl: New lives for "Deadly Sins": HK Gruber and Christian Muthspiel on the new version for fifteen Players / HK Gruber and Christian Muthspiel
In: Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY, 1983-. – Volume 37, Number 1 (Spring 2019), Seite 5-7 : Notenbeispiele

BBA A 5136

Harzer, Friedmann:

Literarische Texte interpretieren : Lyrik – Prosa – Drama / Friedmann Harzer. – Paderborn : Wilhelm Fink, [2017]. – 286 Seiten : Illustrationen. – (UTB ; 4634 : Literaturwissenschaft)

ISBN 978-3-8252-4634-1 – ISBN 3-8252-4634-5

Darin:

Harzer, Friedmann: Bertolt Brecht: "Herr Puntila und sein Knecht Matti", Bild 1 ("Puntila findet einen Menschen") / Friedmann Harzer, Seite 206-224

Harzer, Friedmann: Eine literaturwissenschaftliche Hausarbeit schreiben: "[...] ach so, jetzt haben Sie schon gespielt!" : Spiel-im-Spiel-Strukturen in Brechts "Puntila" – Interpretation des Stücks insgesamt, Seite 225-242

BBA B 30 (2019/6)

Hayner, Jakob: Waffen gegen die Idiotie : Dietmar Dath über sein neues Stück „Die nötige Folter“ / Dietmar Dath ... im Gespräch mit Jakob Hayner

In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 6 (Juni 2019), Seite 50-51

BBA B 199 (2019/1)

Headlam, Philip: Mahagonny Songspiel, Chansons des quais, Kleine Dreigroschenmusik : Ute Gferer, Winnie Böwe, amarcord Ensemble Modern, HK Gruber, conductor / Philip Headlam

In: Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY, 1983-. – Volume 37, Number 1 (Spring 2019), Seite 16 : Illustration

BBA C 7310

Hillesheim, Jürgen: Das herungereichte Kind : Bertolt Brecht. Vor 100 Jahren wurde sein erster Sohn Frank geboren. Er wuchs im Allgäu und später in Wien auf / von Jürgen Hillesheim

In: Augsburgener Allgemeine, Ausgabe vom 30. Juli 2019

BBA C 7311

Hillesheim, Jürgen: "... vollends ganz zum Bolschewisten geworden...?": die Rätereublik in der Wahrnehmung Bertolt Brechts / von Jürgen Hillesheim

In: Wissenschaft und Forschung in Augsburg. Ausgabe 13 (Sommer 2019), Seite 07

BBA A 5112

Hillesheim, Jürgen: Zwischen Affirmation und Verweigerung : Bertolt Brecht und die Revolution / Jürgen Hillesheim. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2019. – 317

Seiten : Illustrationen, 23,5 cm x 15,5 cm. – (Brecht – Werk und Kontext ; Band 8)

ISBN 978-3-8260-6751-8 – ISBN 3-8260-6751-7

Anhang 1: Rezensionen zur Aufführung von "Trommeln in der Nacht" 1922 in München und Augsburg in der Augsburger Presse Seite 207-281. – Anhang 2: Interview mit Manfred Raymund Richter, dem Regisseur der ersten Inszenierung von "Trommeln in der Nacht" in der Bundesrepublik Deutschland Seite 282-292. – Quellen Seite 293-294. – Sekundärliteratur Seite 294-312. – Personenregister Seite 313-317

BBA A 5138

Hillesheim, Karoline:

Bertolt Brechts Hauspostille als Kontrafaktur lyrischer Zyklen des frühen 20. Jahrhunderts / Karoline Sprenger. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2019. – 359 Seiten : Illustrationen, 23,5 cm x 15,5 cm. – (Brecht – Werk und Kontext, Schriftenreihe der Brecht-Forschungsstätte Augsburg ; 9)

ISBN 978-3-8260-6829-4 – ISBN 3-8260-6829-7

BBA A 5104

Hillesheim, Karoline:

Bertolt Brechts Kinderlyrik : Hintergründe, Analysen und fachdidaktische Perspektiven / Karoline Sprenger. – Würzburg : Königshausen & Neumann, [2019]. – 241 Seiten : Illustrationen. – (Brecht – Werk und Kontext ; Band 7)

ISBN 978-3-8260-6630-6 – ISBN 3-8260-6630-8

BBA B 278 (74)

Koch, Gerd: DER BÖSE BAAL als Paßbeamter/EL MALVADO BAAL como funcionario de migración : ein "tweet" von Bertolt Brecht? / Gerd Koch

In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. – Uckerland, 2005-. – 35(2019)74, Seite 31-33 : Illustration

BBA A 5123

Klessinger, Hanna:

Postdramatik : Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz / Hanna Klessinger. – Berlin ; Boston : De Gruyter, [2015]. – VII, 284 Seiten. – (Studien zur deutschen Literatur ; Band 209)

Habilitationsschrift, Universität Freiburg im Breisgau, Wintersemester 2012/13

Darin:

Klessinger, Hanna: Bertolt Brecht: Wiederentdeckung und Transformation / Hanna Klessinger, Seite [37]-61

BBA B 1221

Koutsourakis, Angelos:

Rethinking Brechtian film theory and cinema / Angelos Koutsourakis. – Edinburgh : Edinburgh University Press, [2018]. – VIII, 262 Seiten : Illustrationen, 24 cm
ISBN 978-1-4744-1890-4

BBA B 738 (2019/4)

Laages, Michael: Brecht-Test in Zeiten politischer Unvernunft : wir haben drei recht prominent inszenierte Theater-

abende in Berlin, Hannover und Stuttgart besucht, um herauszufinden, wie ernst der Klassiker Bertolt Brecht heute genommen wird und warum er nach wie vor so viel gespielt wird / Text Michael Laages

In: Die deutsche Bühne / Hrsg.: Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Hamburg, 2019. – 90. Jahrgang, 04 (April 2019), Seite 74-77 : Illustrationen

Zu den Inszenierungen von "Die sieben Todsünden / Seven Heavenly Sins" in Stuttgart, "Galileo Galilei. Das Theater und die Pest" in Berlin und "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui" in Hannover

BBA A 5140

Lettre, Florian:

Benn/Brecht : eine Annäherung / von Florian Lettre. – Berlin : epubli, [2018]. – 120 Seiten : 21 cm x 14,8 cm, 195 g ISBN 978-3-7467-5024-8

BBA B 199 (2019/1)

Locke, Ralph P: "Die sieben Todsünden" and other works : Tora Augestad, mezzo-soprano Oslo Philharmonic Orchestra, Joshua Weilerstein, conductor / Ralph P. Locke, Eastman School of Music

In: Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY, 1983-. – Volume 37, Number 1 (Spring 2019), page 18 : Illustration

BBA A 5134

Lyon, James K.:

Memoirs of James K. Lyon / compiled by Rebecca Lyon Hill. – First printing. – [Raleigh, North Carolina] : lulu.com, 2018. – VI, 246 Seiten : Illustrationen ISBN 978-1387875252 – ISBN 1387875256

Darin:

Lyon, James K.: Bertolt Brecht and Hollywood – celebrity interviews / James K. Lyon, Seite 144-147 : Illustration

BBA A 5133

Montironi, Maria Elisa:

Parole in musica : voci dai margini in John Gay e Bertolt Brecht / Maria Elisa Montironi ; con un'intervista inedita alla pianista Iva Formigoni. – Fano (PU) : Aras edizioni, [2018]. – 357 pages : 21 cm. – (Collana Rewind ; V)

Text in Italian; includes songs in original English and German

ISBN 978-88-99913-04-5

BBA A 5101

Müller, Heiner:

Conversations 1975-1995 / Heiner Müller ; édition préparée et présentée par Jean Jourdeuil ; traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson, Jean Jourdeuil et Jean-Pierre Morel. – [Paris] : Les Éditions de Minuit, [2019]. – 366 Seiten : 22 cm. – (Ouvrages d'Heiner Müller)

ISBN 978-2-7073-4515-8

BBA B 1224

Nitsche, Nina:

Das Politische im Lehrstückspiel nach Brecht : unter Betrachtung eines Lehrstückseminars in Berlin 2016. – Lingen, 2018. – 113 Seiten : Illustrationen
Bachelorarbeit, Institut für Theaterpädagogik der Hochschule Osnaabrück in Lingen (Ems), 2018

Darin:

Aufzeichnungen einer Teilnehmerin zum Workshop, Seite 79-82

Beantwortung der Fragebögen durch die Teilnehmer*innen, Seite 83-88

Die nachträglich an Steinweg gesandten Notizen der Teilnehmer*innen zu den fixierten Versionen. Dokumentation der dritten Spielphase : Untersuchung der Wirkung unterschiedlicher Haltungen anhand der Figur des Jungen Genossen/ zusammengestellt von Reiner Steinweg ; Fotos von René Hill, Berlin, Seite 89-104 : Illustrationen

BBA B 441 (2019/8-9)

Preußer, Gerhard: Wer wen zerfleischt : "Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer", inszeniert von Oliver Frljic am Schauspiel Köln

In: Theater heute. – Berlin, 1960-. – 60. Jahrgang, Nr. 8/9 (August/ September 2019), Seite 30-31 : Illustration

BBA B 441 (2019/3)

Rakow, Christian: Versuche mit Brecht : in Hannover will Claudia Bauer den "Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui" aus dem Schullektüre-Dasein aufwecken, am Berliner Ensemble nimmt Frank Castorf "Galileo Galilei" mit Artaud-Texten die Ruhe der Vernunft / von Christian Rakow

In: Theater heute. – Berlin, 1960-. – 60. Jahrgang, Nr. 3 (März 2019), Seite 8-11 : Illustrationen

BBA A 5130

Reichert, Philipp:

Hannah Arendts Literaturrezeption : Dichtung und Erzählen nach dem Traditionsbruch / Philipp Reichert. – Marburg : Büchner-Verlag, [2019]. – 109 Seiten : 20,5 cm x 13,3 cm. – (Schlaglichter ; Band 4)

ISBN 978-3-96317-167-3 – ISBN 3-96317-167-7

Darin:

Reichert, Philipp: Bertolt Brecht, Seite 81-95

BBA B 851 (67)

Schebera, Jürgen: Affäre Deutsche Symphonie : das IGNM-Musikfest Paris 1937 / von Jürgen Schebera

In: Eisler-Mitteilungen / hrsg. von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft. – Saarbrücken, 1996-. – 67 (April 2019), Seite 35-36 : Notenbeispiele

BBA B 1225

Schmitz, Alexander:

„Keuner und die Kunst“. Brechts „Geschichten vom Herrn Keuner“ im Kontext seiner Schriften zur Kunst : wissenschaftliche Arbeit im Fach Deutsch / Alexander Schmitz. – Leipzig, 2019. – 62 Seiten : Illustrationen

BBA A 5132

Soden, Kristine von:

Ahrenschoop: „Balancieren auf der Meerschäumlinie“ / Kristine von Soden. – 2., aktualisierte Auflage. – Berlin : TRANSIT, [2016]. – 143 Seiten : Illustrationen
ISBN 978-3-88747-317-4

Darin:

Soden, Kristine von: Kulturbundgäste um Bertolt Brecht & Co. : „Bettwäsche selbst mitbringen“. – Seite 89-102 : Illustrationen

BBA A 5122

Sumper, Michael Gernot:

“Vom Krieg leben”: die gegenwärtige Relevanz von George Taboris “Flucht nach Ägypten” und Bertolt Brechts “Mutter Courage und ihre Kinder” / Michael Gernot Sumper. – 1. Auflage. – München : GRIN Verlag, [2018]. – 46 Seiten

ISBN 978-3-668-63974-4 – ISBN 978-3-668-63975-1

BBA A 5127

Suvin, Darko:

Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma / Darko Suvin ; [avtor spremne besede Aldo Milohnić ; prevajalka Seta Knop]. – Ljubljana : Mestno gledališče ljubljansko, 2016. – 399 str. : 19 cm. – (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega ; 166. zvezek)

ISBN 9789616369404 – ISBN 9616369407

BBA B 30 (2019/3)

Teschke, Holger: Dokument der Zerrissenheit / Holger Teschke In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 3 (März 2019), Seite 104 : Illustration

Kritik von Breloer, Heinrich: Brecht. Gemeinschaftsproduktion der Bavaria Fernsehproduktion mit WDR, BR, SWR, NDR und ARTE für die ARD, 2019

BBA B 738 (2019/4)

Tremel, Cordula: Der Film des Monats / Cordula Tremel

In: Die deutsche Bühne / Hrsg.: Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Hamburg, 2019. – 90. Jahrgang, 04 (April 2019), Seite [80]

Kritik von Breloer, Heinrich: Brecht. Gemeinschaftsproduktion der Bavaria Fernsehproduktion mit WDR, BR, SWR, NDR und ARTE für die ARD, 2019

BBA A 4245

Veg, Sebastian:

Fictions du pouvoir chinois : littérature, modernisme et démocratie au début du XXe siècle / Sebastian Veg. – Paris : Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009. – 381 S. : Ill. , 24 cm. – (En temps & lieux ; 2)

ISBN 978-2-7132-2165-1

Darin:

Veg, Sebastian: Entre réalisme socialiste et folklore chinois : le théâtre politique de Brecht et Lao She / Sebastian Veg, Seite 55-70

Veg, Sebastian: Répétition ou progrès? : le théâtre face à l'histoire (Brecht et Lao She) / Sebastian Veg, Seite 108-131

Veg, Sebastian: Parole biblique et gouvernement par la vertu (Brecht) / Sebastian Veg, Seite 144-156

Veg, Sebastian: Justice de dieux et justice des hommes (Brecht) / Sebastian Veg, Seite 166-172

Veg, Sebastian: De l'émancipation individuelle à l'action collective (Brecht) / Sebastian Veg, Seite 187-197 : Illustrationen

Veg, Sebastian: Kitsch et happy end (Brecht) / Sebastian Veg, Seite 266-269

Veg, Sebastian: Identification et questions ouvertes (Brecht) / Sebastian Veg, Seite 269-273

BBA B 851 (67)

Völker, Klaus: Leben des Galilei im Berliner Ensemble : nur die halbe Wahrheit von Brecht und Artaud

In: Eisler-Mitteilungen / hrsg. von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft. – Saarbrücken, 1996-. – 67 (April 2019), Seite 42 : Illustration

BBA B 1217

“... vollens ganz zum Bolschewisten geworden ...”? : die Rätereublik 1919 in der Wahrnehmung Bertolt Brechts ; Katalog zur Ausstellung vom 1. März bis zum 26. April 2019 in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg ; eine Kooperation der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg mit der Brecht-Forschungsstätte Augsburg / herausgegeben von Jürgen Hillesheim und Karl-Georg Pfändtner ; Konzept: Prof. Dr. Jürgen Hillesheim und Dipl.- Bibl. Wolfgang Mayer ; Redaktion: Richard Pickhardt M.A., Universität Augsburg. – Augsburg : Wißner-Verlag, 2019. – 152 Seiten : Illustrationen, 27,8 cm. – (Cimeliensaal ; 5)

ISBN 978-3-95786-196-2 – ISBN 3-95786-196-9

BBA B 1222

Weichelt, Matthias:

Peter Huchel / Matthias Weichelt. – Berlin ; München : Deutscher Kunstverlag, [2018]. – 95 Seiten : zahlreiche Illustrationen, 28 cm x 21 cm. – (Leben in Bildern)

ISBN 978-3-422-07458-3 – ISBN 3-422-07458-9

Darin:

Entwurf des Kondolenzschreibens zum Tod von Bertolt Brecht [Faksimiledruck], Seite 50

BBA B 1159 (2019/10)

Weidermann, Volker: Brechts Trümpfe : Er war einer der erfolgreichsten Dramatiker des 20. Jahrhunderts, ein Ego-mane, ein Frauenverschlinger und Revolutionär. Ein politischer Künstler wider Willen. Der Filmemacher Heinrich Breloer holt Bertolt Brecht aus dem Klassikerverlies / Volker Weidermann

In: Der Spiegel. – Hamburg, 2019. – 10(2019), Seite 106-109 : Illustrationen

Kritik von Breloer, Heinrich: Brecht. Gemeinschaftsproduktion der Bavaria Fernsehproduktion mit WDR, BR, SWR, NDR und ARTE für die ARD, 2019

BBA B 30 (2019/4)

Weinhold, Chris: Hoffnung im Widerspruch : zum dritten und letzten Mal erlebte Augsburg das Brechtfestival unter der Leitung von Patrick Wengenroth / Chris Weinhold
In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 4 (April 2019), Seite 67 : Illustration

BBA A 5102

Weisenborn, Günther:
Bist du ein Mensch, so bist du auch verletzlich : ein Lesebuch / Günther Weisenborn ; herausgegeben von Carsten Ramm. – 1. Auflage. – Berlin : Verbrecher Verlag, 2019. – 276 Seiten : Illustration, 20 cm
ISBN 978-3-95732-377-4 – ISBN 3-95732-377-0

BBA A 5103

Weisenborn, Günther:
Memorial / Günther Weisenborn ; herausgegeben und mit einem biographischen Anhang versehen von Carsten Ramm. – 1. Auflage. – Berlin : Verbrecher Verlag, 2019. – 241 Seiten : Illustration
ISBN 978-3-95732-376-7 – ISBN 3-95732-376-2

BBA A 3851.2

Wizisla, Erdmut:
Benjamin und Brecht : die Geschichte einer Freundschaft ; mit einer Chronik und den Gesprächsprotokollen des Zeitschriftenprojekts "Krise und Kritik" / Erdmut Wizisla. – 2. Auflage. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2019. – 395, [32] Seiten : Illustrationen. – (Suhrkamp-Taschenbuch ; 3454)
Dokumente zum Zeitschriftenprojekt "Krise und Kritik" S. 289 – 327. – Chronik S. 329 – 348. – Siglen und Kurztitel S. 349 – 350. – Literatur S. 351 – 375. – Verzeichnis der Benjamin-Titel S. 377 – 379. – Verzeichnis der Brecht-Titel S. 380-383. – Personenregister S. 384 – 396
ISBN 978-3-518-39954-5

BBA B 30 (2019/4)

Zielke, Erik: Ich! / Erik Zielke
In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 4 (April 2019), Seite 72 : Illustration
Zu Feuchtwanger, Lion: Ein möglichst intensives Leben. Die Tagebücher. Berlin: Aufbau-Verlag, 2018

BBA B 30 (2019/3)

Zielke, Erik: Onwards and no forgetting / Erik Zielke
In: Theater der Zeit. – Berlin, 1946-. – 74. Jahrgang, Heft 3 (März 2019), Seite 104-105
Zu Brecht, Bertolt: The collected Poems of Bertolt Brecht. Translated and edited by Tom Kuhn and David Constantine with the assistance of Charlotte Ryland. New York, London: Liveright Publishing Corporation, [2019]

LITERATURHINWEIS

Joachim Lucchesi hat unter dem Titel „Krenek und Brecht, Mutmaßungen über eine schwierige Beziehung“ soeben einen Beitrag in dem Buch *Ernst Krenek Studien Band 8* veröffentlicht, auf den wir gerne hinweisen, weil er sonst in der Brecht-Welt womöglich nicht ausreichend wahrgenommen würde. Der Band ist unter das Thema „Zeitgenossenschaft! Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne“ gestellt, herausgegeben von Matthias Henke (Edition Argus, ISBN 978-3-931264376). Lucchesi arbeitet heraus, dass im Unterschied zu Brecht, der sich schriftlich kaum zu Krenek geäußert hat, dieser sich über Jahrzehnte mehrfach mit Brecht auseinandersetzte (S. 26–34).

Aus Kreneks Memoiren wird zunächst zitiert: „Ich hatte Brechts Experimente mit großem Interesse, aber nicht ohne Bedenken verfolgt. Seine dichterischen Qualitäten

und sein origineller, kraftvoller Stil haben mich seit jeher beeindruckt, und sein tief-sinniges und unterhaltsames Stück *Mann ist Mann*, das am Kasseler Theater aufgeführt wurde, während ich dort war, hatte mir sehr gut gefallen.“ Vorbehalte hat Krenek jedoch gegenüber Brechts politischer Haltung.

Im Ergebnis notiert Lucchesi, dass „ein dauerhafter Widerspruch deutlich“ geworden sei, „der den möglichen Weg zu einer Zusammenarbeit versperrt hat: Kreneks hohe Wertschätzung der poetischen Qualitäten Brechts wird durch den zähen Argwohn gegenüber dem vermuteten Polit-Hardliner und Quertreiber unter Kontrolle gehalten. Nur bedauern kann man diese nicht zustande gekommene Zusammenarbeit bei der Exilanten, sie hätte mit Sicherheit für Aufsehen und weiteren Diskussionsstoff gesorgt.“ (mf)



Navigation controls: back, forward, search, zoom, etc.



BERLINER ADRESSBÜCHER DIGITAL VERFÜGBAR

Die Berliner Adressbücher der Jahre 1903-1943 sind digital verfügbar, zur Verfügung gestellt von der Digitalen Landesbibliothek Berlin und erstaunlich gut aufbereitet. So kann man feststellen, dass „Brecht, Bert, Schriftsteller“ damals tatsächlich in der Spichernstraße 10 V gemeldet war und Telefon hatte.

Die Alphabetisierungsgebräuche waren damals etwas anders als heute. So wird das j von Benjamin wie i einsortiert. „Benjamin, Walter, Dr. phil.“ (es gibt noch zwei weitere Personen dieses Namens) wohnt „Grunewald, Delbrückstr. 23“.

Und: „Weigel, Helene, Schauspiel, Wilmersd., Babelsberger Str. 52“. (mf)

miner Str. 8 III
 — **Brecht, Agnes, Ww, Steglitz, Körnerstr. 87 I**
 — **Albert, Buchhalt., NW 21, Oldendburger Str. 4 III**
 — **Alfred, Kaufm., Tempelhofer, Wolframstr. 2 Erdg.**
 — **Anna, Plätterin, SO 36, Wrangelstr. 119 H IV**
 — **Arnold, Dr. Minist. Direkt., Steglitz, Dionysstr. 10 T. 1891.**
 — **August, Milchbgl., W 35, Stollmüllstr. 7 Erdg.**
 — **Bert, Schriftsteller, W 50, Spichernstr. 10 V T. Uhlb. 7492.**
 — **Bruno, Schneider, SO 36, Faldensteinstr. 48 III**
 — **Carl, Werkst., NW 87, Elberfelder Str. 7.**
 — **Elisabeth, geb. Hesse, verw. San. Rat., W 15, Meierottofstr. 7 I, T. Oliva 410.**

Benjamin, Alfred, Kaufm., Charlottenbg., Delbrückstr. 18 Gh. III T. Hism. 7680.
 — **Erichur, Kaufm., W 15, Snelzebedstr. 46. 47 II.**

— **Therese, Ww., W 35, Derschlingerstr. 8 I T. Str. 7604.**
 — **Walter, Dentist, NW 21, Rathenower Str. 50 II. 0-1, 8-7.**
 — **Walter, Dr. phil., Grunewald, Delbrückstr. 23 Gh. Zwg. T. Hfgb. 7603.**
 — **Walter, Bertek., W 30, Hohenhausenstr. 36 T.**
 — **Wilhelm, Stumpfer, N 54, Auguststr. 37 Erdg. E.**
Genide, Albert, W 15, Babelsberger, Reutbahn, Friedelstraße 18 I T. S 2 9770.

Weigel, Adela, Buchbgl., SW 61, Belle-Alliance-Strasse 100 IV.
 — **Wolk, Eisenb. Arb Charlottenbg., Schlossstr. 16**

— **Georg, Schneider, W 62, Reithstr. 2**
 — **Georg, Uhrm., SO 36, Oppeller Str. 6 II.**
 — **Georg, Zollbeamt., W 30, Gleditschstr. 30 I**
 — **Gertrud, Ww, Köhlerin, Hohenhonthausen, Berliner Str. 55 (Post Bldh. 'm 36g)**
 — **Gustav, Packer, N 58, Schönhäuser Wllec 73 IV**
 — **Hanz, Kaufm., Lichterf., Stabenrauchstr. 2 3 II**
 — **Hanz, Kunststeinarb., Reutbahn, Hohenzollernplatz 17 I.**
 — **Hanz, Papier- u. Sprechwrdgl., O 17, Mühlentstraße 43 Erdg**
 — **Heinrich, Uhrm., N 113, Rodenbergstr. 6 II**
 — **Helene, Schauspiel, Wilmersd., Babelsberger Straße 52 T. Uhlb. 2138**
 — **Helmuth, Ingenieur, Reindendy, Straße 20 Nr 80 I**



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