

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

28. JAHRGANG

HEFT 2/2021



**BRECHTFESTIVAL SPEKTAKULÄR: U.A. CORINNA HARFOUCH (FOTO)**  
**NEUREUTER: NEUES ZUR GENESE DER HALTBAREN GRAUGANS**  
**ZEIDLER: HATTE BRECHT WIRKLICH RHEUMATISCHES FIEBER?**  
**BESPRECHUNGEN: THEATER, NEUE BÜCHER, GALILEI-CDS**

Wagner

# BRECHT

Das gesamte Programm

jetzt unter

[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://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](mailto:post@buchhandlung-am-obstmarkt.de)

[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://www.buchhandlung-am-obstmarkt.de)

# INHALT

Editorial . . . . . 2

Impressum . . . . . 2

## BRECHTFESTIVAL

Spektakel digital –  
Bilder vom Brechtfestival 2021. . . . . 3

## LYRIK

The Grey Goose – Die haltbare Graugans  
Eine Übersetzung Bertolt Brechts . . . . . 5  
*Hans Peter Neureuter*

Der Songwriter Lead Belly . . . . . 10

Erinnerungen der Lyrikerin Naomi Replansky  
an ihre Zusammenarbeit mit Brecht. . . . . 12  
*Michael Friedrichs*

## DER AUGSBURGER

Bertolt Brecht. Hatte er wirklich ein  
rheumatisches Fieber? . . . . . 16  
*Prof. Dr. med. Henning Zeidler*

Heimat bist Du großer Töchter . . . . . 19  
Österreicherinnen an der Seite von Brecht und Weill  
*Ernst Scherzer*

## BRECHT INTERNATIONAL

Neues von den Brechts aus  
Santa Monica (mf). . . . . 27

## THEATER

Anna, Elle und Mini . . . . . 21  
„Die sieben Todsünden“ erstmals in reduzierter  
Orchesterfassung, kombiniert mit der Uraufführung  
von Kata Wébers „Motherland“ am Theater Freiburg  
*Andreas Hauff*

Original Brecht: Er probt Galilei: 1955/56 . . . 25  
*David Barnett*

Jenny ist nicht Jenny oder  
Ein Dreigroschenmissverständnis . . . . . 28  
*Jan Knopf*

## REZENSIONEN

Ein weiteres Brecht-Buch von  
Pfarrer Dr. Horst Jesse (mf). . . . . 32

Heißerer: „Brecht studiert Hitler“ (mf) . . . . 33

Brecht in Einfacher Sprache (mf) . . . . . 34

Jürgen Hillesheim über die  
Baum-Motivik in der Lyrik Brechts . . . . . 35  
*Klaus-Dieter Krabiel*

Brechts Baumlyrik:  
Jürgen Hillesheims neues Opus . . . . . 40  
*Michael Friedrichs*

## BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-  
Archivs . . . . . 43  
*Zusammenstellung: Helgrid Streidt*

Im Unterschied zu früheren Jahren musste man in diesem Jahr nicht nach Augsburg pilgern, um Brechtfestival zu sehen, es war komplett digital. Die Kostenschanke von 12 € war sicher überwindlich. Und die üblichen Kulturtempel waren noch so verschlossen, dass die Feuilletons dem Festival erfreulich viel Aufmerksamkeit widmen konnten, das Echo war erfreut-positiv. Auch Augsburger Aufgeregtheiten blieben diesmal übrigens aus. So sparen wir uns eine ausführliche Berichterstattung – angesichts der gebotenen Fülle wäre eine Auswahl ohnehin schwierig gewesen – und begnügen uns mit einem Bilderbogen, sowie mit dem Verweis auf unsere Homepage, die Links zu einigen Zeitungs-Feuilletons bietet.

Während das Festival den Schwerpunkt auf die berühmten Frauenfiguren um und von Brecht legte, können wir etwas Neues zu einer amerikanischen Lyrikerin beitragen: Naomi Replansky, die Brecht mit der Musik von Lead Belly bekannt machte, was dann zu Brechts „Haltbarer Graugans“ führte – diesen Entstehungsprozess zeichnet Hans Peter Neureuter nach, und Naomi Replansky hat Interviewfragen beantwortet.

Nach einer Zeit des verlangsamt Buchmarkts kann man nun auch wieder die hilfreiche bibliografische Zusammenstellung aus dem Bertolt-Brecht-Archiv studieren.

Und wir haben viele Besprechungen – Theater, die CD-Edition von Brechts Galilei-Proben, neue Bücher über Brecht.

Das ist nicht alles – lesen Sie wohl! ♪

Michael Friedrichs

## Dreigroschenheft Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994  
Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic  
[www.dreigroschenheft.de](http://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](http://www.wissner.com)  
[redaktion@dreigroschenheft.de](mailto:redaktion@dreigroschenheft.de)  
[vertrieb@dreigroschenheft.de](http://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:**  
David Barnett, Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Jan Knopf,  
Klaus-Dieter Krabel, Hans Peter Neureuter, Naomi  
Replansky, Ernst Scherzer, Henning Zeidler

**Titelbild:** Corinna Harfouch liest beim Brechtfestival aus  
Simone Weils Fabrikagebuch von 1934 (© Brechtfestival /  
Harfouch)

**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.

# SPEKTAKEL DIGITAL – BILDER VOM BRECHTFESTIVAL 2021



*Suse Wächter verknüpfte mit ihren Puppen + Liedern die diversen Festival-Abende. Ihre Version von Brechts „Vom ertrunkenen Mädchen“ war verstörend intensiv und genau richtig zum Gedenken an 150 Jahre Rosa Luxemburg. (© Suse Wächter / Brechtfestival)*

*„Happy End für Eilige“: Winnie Böwe bot eine Kurzfassung des nicht recht gelungenen Stücks von Elisabeth Hauptmann: Sie fasste die Handlung ironisch zusammen und brachte die Songs von Brecht/Weill zum Glänzen. (© Winnie Böwe / Brechtfestival)*



*Der originellste Beitrag kam von der Bolschewistischen Kurkapelle Schwarz Rot in Kombination mit dem Videokünstler Bert Zander: ein Brecht-Konzert, projiziert auf Augsburger Hauswände und (hier) in das renovierungsbedingt geschlossene Große Haus des Staatstheaters Augsburg. Chapeau! (© Bert Zander / Brechtfestival)*



Corinna Harfouch konfrontierte eine holzschnittartige Welt aus Brechts „Mutter“, in der sie die Schablonen zum Tanzen brachte, mit dem „Fabrikstagebuch“ (1934) von Simone Weil, in dem diese zu dem Schluss kommt, dass die „Lohnfrage oft genug andere lebenswichtige Forderungen vergessen“ lässt – einer der wenigen neuen Aspekte zur Brechtkritik beim Festival.  
(© Brechtfestival / Harfouch)



Meret Becker setzte mit ihrer Lesung von Brechts „Kinderkreuzzug“ und „Vom ertrunkenen Mädchen“ eine Marke, an die heranzukommen nicht einfach sein wird. (© Emma Rosa Simon / Brechtfestival)

# THE GREY GOOSE – DIE HALTBARE GRAUGANS EINE ÜBERSETZUNG BERTOLT BRECHTS

*Hans Peter Neureuter*

Zu den Desiderata der Brecht-Philologie gehört die separate Ausgabe aller Gedichtübersetzungen Brechts. In der letzten Werkausgabe (GBA) sind sie unkenntlich zwischen die ‚eigenen‘ Gedichte Brechts gestreut, und nur der Kommentarteil nennt ihre Vorlagen. Es handelt sich um rund drei Dutzend Texte, teils eher „Bearbeitungen“, teils „Nachdichtungen“, teils unbestreitbare Übersetzungen. Wie man diese Texte auch immer klassifiziert, sie spiegeln Begegnungen mit fremden Dichtungen – bisweilen überraschende –, und es lohnt, den Prozess der Auseinandersetzung und Aneignung zu beobachten.<sup>1</sup>

Wie so eine Ausgabe aussehen könnte, dafür hat Anthony Tatlow mit seiner Edition von Brechts „chinesischen Gedichten“ bereits 1973 ein Muster geliefert. Dass er dabei auch das Original in chinesischen Schriftzeichen miteinbezog, mag zunächst verwundern, da Brecht dieses Original keineswegs lesen konnte. Er war auf eine vermittelnde Zwischenübersetzung angewiesen, und ebenso verhält es sich bei seinen Übertragungen von Texten in finnischer, estnischer, russischer, polnischer, griechischer und türkischer Sprache. Muss es da nicht vollauf genügen, von jenen Vorübersetzungen auszugehen, die er benutzte?

Im Fall der chinesischen Gedichte benutzte Brecht die englische Übersetzung des bekannten Sinologen Arthur Waley. Doch auch die Arbeit des gelehrten Philologen

zeigte, dass Lyrik-Übersetzer nicht allein von einer Sprache in die andere übersetzen. Dass vielmehr Stilfragen und Prosodie eine Rolle spielen und vor allem ein bestimmtes Gattungskonzept. So haben im deutschen Sprachraum Übersetzer jahrzehntelang bei Rilke und George gelernt, wie Lyrik zu klingen habe. Brecht hat noch spät (1954-55) die Lorca-Übersetzungen von Enrique Beck entrilkiert.<sup>2</sup>

Tatlow konnte zeigen, wie Brecht an manchen Künstlichkeiten Waleys vorbei dem chinesischen Original oft näher kam als dieser. Und dasselbe ist auch an Gedichten aus anderen Sprachen, die Brecht nicht ‚konnte‘, zu beobachten: Immer wieder dringt das brüderliche Auge des einen Dichters durch den Schleier schwacher oder stilisierter Vorübersetzungen hindurch und erkennt das Werk des anderen Dichters in seiner unverbrämten Gestalt.

Der Originaltext gehört also durchaus in eine Ausgabe von Brechts Lyrik-Übersetzungen. Eine möglichst genaue Interlinearversion muss die nötige kritische Distanz zu der von Brecht benutzten Vorübersetzung schaffen. Nicht immer ist eine solche Vorübersetzung nachzuweisen. Sie kann verloren oder gar nicht schriftlich fixiert worden sein. Dann bleibt nur das Original und seine Vermittlung durch den Herausgeber.

Der nächste Schritt ist die historisch-kritische Darstellung aller Textzeugen von Brechts erstem Entwurf bis hin zur letzten Fassung des neuen Gedichts. Aus meiner

1 Einen Überblick versucht mein Artikel in dem von A.F. Kelletat initiierten Germersheimer Online-Übersetzerlexikon ([www.Uelex.de](http://www.Uelex.de))

2 Zusammenfassend Ingrid Pietrzynski/Martin von Koppfenfels im Brecht-Handbuch, hg. von Jan Knopf, Bd. 2 (2001), S. 465-470

Kenntnis des Materials versichere ich: das bleibt überschaubar. Ein kurzer Kommentar des Herausgebers fasst den Entstehungsprozess zusammen und würdigt das Ergebnis; seine Hauptaufgabe bleibt, den Lesern alle Hilfestellung zu eigener Beobachtung und Interpretation zu geben.

Zur Anordnung der Texte: Tatlow stellt Brechts Endprodukt an den Anfang, dann folgt Waleys Übertragung, dann das Original mit englischer und deutscher Interlinearversion und zuletzt der Kommentar mit eventuellen Varianten. Die genetische Folge verläuft hier also gleichsam von rechts nach links. Wer von links nach rechts liest, genießt den Vorteil, dass er von Anfang an weiß, worum es sich handelt und kann entscheiden, ob er oder sie sich mit der Genese dieses Texts weiter befassen will. Ein Herausgeber, der das Endprodukt ans Ende stellt, steht also vor der Frage, ob er diesen Text zweimal drucken soll, am Anfang und am Ende.

Das folgende Beispiel, das ich für eine Modelledition ausgewählt habe, ermöglicht eine Sonderlösung. Es ist an sich viel weniger komplex als ‚Brechts Chinesische Gedichte‘. Für das amerikanische Englisch von The Grey Goose brauchte weder Brecht noch brauchen heutige Leser eine Vorübersetzung. Schwierig ist nur die Fassungsfrage.

Brechts Übersetzung ist in zwei Typoskripten überliefert. Das frühere (BBA 673/03-04), nennen wir es Fassung A, ist zweifellos eigenhändig getippt in Brechts habitueller Kleinschrift und handschriftlich nachkorrigiert. Das zweite Typoskript (BBA 673/05-06), nennen wir es Fassung B, berücksichtigt die Korrekturen von A und schreibt Substantive und Versanfänge – sozusagen druckfertig – in Großbuchstaben. Auch B ist von Brecht handschriftlich nachkorrigiert und damit autorisiert worden. Die GBA hat also guten Grund, diese Fassung B als letztgültige zu drucken, zumal Herta

Ramthun auch dieses Typoskript in ihrem Bestandsverzeichnis als eigenhändig getippt klassifizierte.

Herta Ramthun hat den Nachlass Brechts in jahrelanger Arbeit Blatt für Blatt und Zettel um Zettel verzeichnet und sich dabei eine einzigartige Kenntnis seiner Handschrift und seiner Schreibgewohnheiten erworben. Ich widerspreche ihr nur ungern. Aber in manchen Fällen ist nur schwer zu erraten, wer an der Maschine saß. Hier scheint mir allzuviel gegen Brecht zu sprechen, auch wenn beide Typoskripte auf der gleichen Maschine getippt sind: B „verbessert“ allzu rigoros fast alle süddeutschen Formen von Brechts Sprache, die er hier so offensichtlich bewusst eingesetzt hat, um das Amerikanisch des „Negerlieds“ wiederzugeben. In Zeile 3 etwa wird „runterkommen“ zu „Heruntergekommen“; Brechts Handschrift tilgt, energisch, wenigstens die Silbe „ge“. Der Leiter des Brecht-Archivs, Dr. Wizisla, war so freundlich, den Befund zu überprüfen, und teilt meine Zweifel. Er macht auch darauf aufmerksam, dass in B die übliche Hervorhebung der Titelzeile fehlt – Brecht unterstreicht sie nachträglich mit Hand.

Während die beiden Brecht-Komponisten in der Fassungsfrage auseinandergehen (Dessau erhält 1947 A, Eisler 1955 B), kommt die stärkste Unterstützung unserer Zweifel von Elisabeth Hauptmann: Sie entschied sich bei ihrer Werkausgabe 1967 für die Fassung A.

Wäre dem Philologen erlaubt, zwei Fassungen zu kontaminieren, so trüge ich alle späteren Korrekturen in die Grundschrift von A ein, zuversichtlich behauptend, Brecht wäre gewiss damit einverstanden. Da das aber nicht angeht, bleibt nur die folgende Lösung: Am Anfang der Edition stehe die Fassung B, wie sie in der GBA (Bd 15, S. 178 f) zu lesen ist, am Ende aber Fassung A, deren Sprachstand ich für authentischer halte.



Verwendete Abkürzungen:

BBA = Bertolt Brecht Archiv

BV = Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses,  
Bearbeitet von Hertha Ramthun, 4 Bde, Berlin und  
Weimar 1969-1973

GBA = Bertolt Brecht, Werke, Große kommentierte Berliner  
und Frankfurter Ausgabe, Hg. von Werner Hecht,  
Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller,  
Berlin und Frankfurt am Main 1988-1998

GW = Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden,  
Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenar-  
beit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main  
1967.

## II

### DIE HALTBARE GRAUGANS

Der Herr ist aufs Feld gegangen  
In der Luft hat er herumgeschossen  
Herunterkommen ist die Graugans.  
Ja ja.

Sie ist sechs Jahr durch die Luft gefallen.  
Mein Weib und dein Weib  
Haben sechs Jahr daran rupfen müssen.  
Ja ja.

Haben sechs Jahr daran braten müssen  
Auf den Tisch haben wir's dem Herrn stel-  
len müssen  
Seine Gabel ist ihm darin stecken geblieben  
Sein Messer ist ihm darin abgebrochen.  
Ja ja.

Der Sau hat er's vorgeworfen  
Die Sau hat's nicht fressen können  
Es hat ihr das Maul zerrissen.  
Ja ja.

Der Herr hat's in die Mühl geschmissen  
Gesprengt hat's den Radkasten.  
Ja ja.

Wie sie ganz zuletzt ist gesehen worden  
Ostwärts ist sie losgeflogen  
Hinterdrein sechs Junge  
Ostwärts mit quong quong.  
Ja ja ja.

In seinem Buch *Brecht in Amerika* berichtet James K. Lyon über Brechts enthusiastische Reaktion auf amerikanische Folk-Music.<sup>3</sup> Sie habe seine Freunde überrascht. Damit paarte sich ein Interesse an der Idiomatik des amerikanischen Englisch, an den regionalen Dialekten der Arbeiter. Besonders aufschlussreich ist Lyons Interview mit Naomi Replansky. Die junge Dichterin (geb. 1918) spielte Brecht 1946 oder 1947 eine Schallplatte mit Liedern des berühmten Folk-Singers Huddie Leadbelly vor, darunter auch *The Grey Goose*. Die Zähigkeit der Graugans, habe sie Brecht erläutert, symbolisiere die Überlebensfähigkeit der amerikanischen Neger.<sup>4</sup>

Über Huddie Leadbelly (eigentlich Huddie/Hudson William Ledbetter, 1889–1949) und sein bewegtes Leben gibt Wikipedia Auskunft. Seine Lieder sind noch heute präsent. Unsere Transkription der *Grey Goose* stammt von Prof. Tom Kuhn, Oxford, der dazu schreibt: „Das Lied existiert in vielen Variationen. Dies ist ungefähr der Text, wie ihn Lead Belly singt, der das Lied in den 30ern auf Schallplatte aufgenommen hat. Also die Fassung, die Brecht wohl gehört haben muss.“ (23.1.2017)

3 James K. Lyon: *Bertolt Brecht in Amerika*, Frankfurt 1984, S. 331; vgl. auch Stephen Parker: *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, Berlin 2018, S. 768 f

4 Lyons Einbettung der Geschichte suggeriert als Schauplatz Santa Monica; Brecht lernte Replansky 1944 in New York kennen, sie folgte ihm 1946 (bis 1947) nach Santa Monica. Lucchesi/Shull datieren auf 1944 (Musik bei Brecht, Berlin 1986, S. 792), das BV des BBA (Bd. 2, S. 303) auf 1941, GBA 15, S. 418 auf 1946. Sollte Brecht tatsächlich mit Kugelschreiber korrigiert haben (s. unten) gäbe das ein weiteres Indiz: Kugelschreiber wurden in den USA erst seit 1945 hergestellt und vertrieben. Der Name des Sängers kursiert in mehreren Schreibweisen, auch Huddie Lead Belly, wie auf seinem Grabstein.

LYRIK One Sunday mornin', Lord, Lord, Lord  
 Preacher went a- huntin', Lord, Lord, Lord  
 An' he carried 'long a shotgun, Lord, Lord, Lord  
 'long come a grey goose, Lord, Lord, Lord  
 The gun went a-boom, Lord, Lord, Lord  
 An' down come de grey goose, Lord, Lord, Lord  
 It was six weeks a-fallin', Lord, Lord, Lord  
 An' six weeks a-calling, Lord, Lord, Lord  
 An' my wife an' you' wife, Lord, Lord, Lord  
 They were feather pickin', Lord, Lord, Lord  
 They were six weeks a-pickin', Lord, Lord, Lord  
 Put him on de table, Lord Lord, Lord  
 He was six weeks a-boilin' Lord, Lord, Lord  
 An' they put him on de table, Lord, Lord, Lord  
 But the fork wouldn't stick him, Lord, Lord, Lord  
 An' the knife wouldn't cut him, Lord, Lord, Lord  
 An' they throwed him in de hog-pen, Lord, Lord, Lord  
 An' the hog couldn't eat him, Lord, Lord, Lord  
 An' he broke de hog's teeth out, Lord, Lord, Lord  
 An' they put him in de sawmill, Lord, Lord, Lord  
 And the saw couldn't cut him, Lord, Lord, Lord  
 And he broke de saw's teeth out, Lord, Lord, Lord  
 And the last time I seed him, Lord, Lord, Lord  
 Flyin' cross the ocean, Lord, Lord, Lord  
 With a long string o' goslings, Lord, Lord, Lord  
 And they all goin' quank quank, Lord, Lord, Lord

Brechts Übertragung behält alle Stationen der geplagten Graugans in gleich unsentimentaler Erzählung bei, verlängert ihre Plagen noch von Wochen auf Jahre und gibt ihrem Flug am Ende eine Richtung: Im Osten, im Land der Revolution, liegt ihre Zukunft. Der unpathetische Wink mindert wohl nicht den rauhen Humor der Schlusspointe. Der Refrain „Lord, Lord, Lord“, den bei Leadbelly in einigen Aufnahmen ein Chor singt, weicht einem neutralen „Ja ja“; bei Dessau und Eisler wird er Teil des Solo-gesangs mit Klavierbegleitung.

Zwei Zeugen lassen Brechts Textarbeit ver-folgen. Beide sind mit derselben Maschine

geschrieben. Der erste, zwei-fellos eigenhändig in Klein-schrift getippte, überträgt das Idiom der schwarzen Ame-rikaner in süddeutsche Um-gangssprache (Fassung A). Der zweite Textzeuge (Fas-sung B) setzt dafür meist die ‚korrekten‘ hochdeutschen Formen ein:

1 gegangen,  
 2 herumgeschossen  
 11, 12 darin,  
 12 aggebrochen

usw. In 3 Heruntergekommen tilgt Brecht handschriftlich wenigstens die Silbe ge. Anders als das Bestandsverzeichnis des BBA halte ich dieses Ty-poskript nicht für eigenhändig getippt, auch wenn Brecht es handschriftlich weiterkorri-giert hat. Alles wirkt, als habe Brecht einen Helfer oder eine Helferin beauftragt, den Text in saubere Form zu bringen. Darauf deutet außer der Groß-schreibung auch die Quellen-angabe am Schluss. Leadbellys Name fehlt, er ist nur der Sän-ger, nicht der Dichter.

Auch Elisabeth Hauptmann scheint an dem Typoskript der Fassung B gezweifelt zu haben; sie legt dem Druck in ihrer Werk-ausgabe die Fassung A zugrunde (GW 10, S. 1081f). Sie stehe denn hier in ihrer Re-daktion als das authentischere Endprodukt am Schluss.

In der folgenden Darstellung bezeichnet  
*Kursivdruck* handschriftliche Korrekturen oder Einfü-gungen,  
 kleinere Typen gestrichenen Text.  
 Siglen und Abkürzungen:  
 H = Brechts Handschrift  
 M = Brechts Maschinenschrift  
 m = fremde Maschinenschrift  
 hs = handschriftlich.

- 1 der herr ist aufs feld gängen
- 2 in der luft hat er rumgeschossen
- 3 runterkommen ist die graugans.
- 4 ja ja.
  
- 5 sie ist sechs jahr gefallen
- 6 mein weib und dein weib
- 7 haben sechs jahr dran rupfen müssen
- 8 ja ja.
  
- 9 haben sechs jahr dran braten müssen
- 10 auf sein tisch haben sie's stellen müssen
- 11 die gabel ist drin stecken blieben
- 12 das messer ist *drin* abbrochen  
*ihm*
- 13 ja ja.
  
- 14 der sau hat ers vorgeworfen
- 15 die sau hats nicht fressen können
- 16 sie hat *sich* das maul zerrissen.  
*es* *ihr*
- 17 ja ja.
  
- 18 er hats in die mühl geschmissen
- 19 gesprengt hats den radkasten.
- 20 ja ja.
  
- 21 wie sie z'letzt ist gesehn worden
- 22 nach osten ist sie weggeflogen  
*ostwärts* *los*
- 23 hinterdrein ~~xxxx~~ sechs junge ~~xxxxxxx~~
- 24 nach osten mit quong quong.  
*ostwärts*
- 25 ja ja ja.

- 1 Der Herr ist aufs Feld gegangen
- 2 In der Luft hat er herumgeschossen
- 3 Heruntergekommen ist die Graugans.
- 4 Ja ja,
  
- 5 Sie ist sechs Jahr durch die Luft gefallen.
- 6 Mein Weib und dein Weib
- 7 Haben sechs Jahr daran rupfen müssen.
- 8 Ja ja.
  
- 9 Haben sechs Jahr daran braten müssen
- 10 Auf den Tisch haben wirs *ihm*  
*dem Herrn*  
stellen müssen
- 11 Seine Gabel ist ihm darin stecken blieben
- 12 Sein Messer ist ihm darin abgebrochen.
- 13 Ja ja.
  
- 14 Der Sau hat ers vorgeworfen
- 15 Die Sau hats nicht fressen können
- 16 Es hat ihr das Maul zerrissen
- 17 Ja ja.
  
- 18 Der Herr hat's in die Mühl geschmissen
- 19 Gesprengt hats den Radkasten.
- 20 Ja ja.
  
- 21 Wie sie *z'letzt* ist gesehen worden  
*ganz zuletzt*
- 22 Ostwärts ist sie losgeflogen
- 23 Hinterdrein sechs Junge
- 24 Ostwärts mit quong quong.
- 25 Ja ja ja.

(nach einem *amerikanischen* Negerlied)

BBA 673/03 (bis Zeile 15), BBA 673/04 (16 bis Ende).  
M auf dünnem Durchschlagpapier, Titel mit rotem Farb-  
band.  
H: Titelzeile blauer Tintenstift, vielleicht Kugelschreiber,  
alle anderen hs Korrekturen in Bleistift.  
Zeile 23: die beiden mit Maschine ausgeixten und zusätz-  
lich hs durchgestrichenen Wörter sind kaum mehr zu  
erraten; vermutlich: „sind“ „gewesen“.

BBA 673/05 (bis Zeile 17), BBA 673/06 (18 bis Ende).  
m auf dünnem Durchschlagpapier (BV 2, Nr. 7749, S. 303:  
M).  
H: Unterstreichung der Titelzeile und alle anderen hs  
Korrekturen in blauem Tintenstift, vielleicht Kugel-  
schreiber.

## DIE HALTBARE GRAUGANS

Der Herr ist aufs Feld gangen  
 In der Luft hat er rumgeschossen  
 Runterkommen ist die Graugans.  
 Jaja.

Sie ist sechs Jahr gefallen  
 Mein Weib und dein Weib  
 Haben sechs Jahr dran rupfen müssen.  
 Ja ja.

Haben sechs Jahr dran braten müssen  
 Auf sein' Tisch haben sie's stellen müssen:  
 Die Gabel ist drin stecken geblieben  
 Das Messer ist ihm abbrochen.  
 Ja ja.

Der Sau hat er's vorgeworfen  
 Die Sau hat's nicht fressen können  
 Es hat ihr das Maul zerrissen.  
 Ja ja.

Er hat's in die Mühl geschmissen  
 Gesprengt hat's den Radkasten.  
 Ja ja.

Wie sie z'letzt ist gesehn worden  
 Ostwärts ist sie losgeflogen  
 Hinterdrein sechs Junge  
 Ostwärts mit quong quong.  
 Ja ja ja.

GW10, S. 1081 f ¶



## DER SONGWRITER LEAD BELLY

Der in Deutschland kaum bekannte Sänger und Songwriter Lead Belly wurde etwa 1889 auf einer Plantage in Louisiana als Hudson „Huddie“ William Ledbetter geboren. Zu seinem Lieblingsinstrument wurde die zwölfsaitige Gitarre, außerdem spielte er Akkordeon, Mandoline, Klavier und Mundharmonika. Einige Jahre sang er in den Rotlichtbezirken von Shreveport und Dallas. 1918 wurde er in Texas wegen Mordes zu 30 Jahren Zwangsarbeit verurteilt. Der Gouverneur soll Lead Belly 1925 begnadigt haben, nachdem der ihm bei einem Gefängnisbesuch seine Bitte in Form eines Liedes vorgetragen habe.

Fünf Jahre später kam Lead Belly wegen Raubes und Mordversuchs in Louisiana in Haft. 1933 zog der Folklore-Forscher John Lomax mit seinem Sohn Alan durch die Haftanstalten Louisianas, um die Musik der Afroamerikaner für die Library of Congress aufzunehmen. Damals entstanden erste Aufnahmen mit Lead Belly.

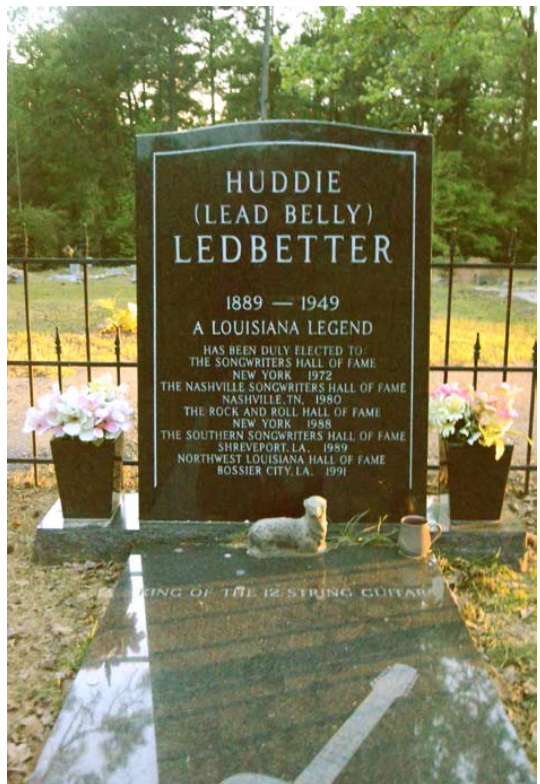
Die Smithsonian Institution, Washington D.C., hat 2015 eine CD-Edition mit 108 Aufnahmen von Lead Belly herausgebracht. Auf ihrer Homepage [www.si.edu](http://www.si.edu) sind zahlreiche einschlägige Abbildungen und Dokumente zu finden. Die Abbildung links stammt aus Life Magazine, 19. April 1937.



1935 kam er nach New York und machte sich innerhalb der weißen, linksintellektuellen Künstlerszene rasch einen Namen. Hier kam er in Kontakt mit weißen Folkmusikern wie Woody Guthrie und Pete Seeger; in dieser Zeit dürfte auch die junge Dichterin Naomi Replansky seine Musik gehört haben, die später in Santa Monica Brecht die Schallplatte „The Grey Goose“ vorspielte. Ende der 1940er Jahre ging Lead Belly nach Frankreich. Auf einer Europatournee im Jahr 1949 erkrankte er und starb wenige Monate später in New York.

Die erhaltenen Aufnahmen von Lead Belly umfassen rund 170 Songs mit einem breiten Themenspektrum. Das Lied *The Titanic* handelt z.B. davon, wie einem prominenten schwarzen Boxer vom Kapitän der Zutritt aufs Schiff mit den Worten verwehrt wird: "I ain't haulin' no coal" („Ich verschiff keine Kohle“; zu hören auf Youtube; vor weißem Publikum ließ Lead Belly diese Strophe weg). Einige seiner Lieder wurden aufgegriffen und interpretiert, etwa *Cotton Fields* von Creedence Clearwater Revival auf einem 1969 veröffentlichten Album. Mehrere seiner Kompositionen wurden später zu Top-10-Hits wie *Goodnight Irene* in der Interpretation der Weavers (1950), *Rock Island Line* von Lonnie Donegan (1956) oder *Black Betty* von Ram Jam (1977). Und Bob Dylan bezeichnete in seiner Nobelpreis-Rede Lead Belly als entscheidenden Einfluss für seine künstlerische Entwicklung (mf)

Hauptquelle: Wikipedia ¶



Grabstein auf einem Friedhof in Louisiana, USA  
(Foto: Lorenzo Brieba, Findagrave.com)

# ERINNERUNGEN DER LYRIKERIN NAOMI REPLANSKY AN IHRE ZUSAMMENARBEIT MIT BRECHT

*Michael Friedrichs*

Die Lyrikerin Naomi Replansky wird im vorstehenden Artikel von Hans Peter Neureuter erwähnt als diejenige, die Brecht mittels Schallplatte mit dem Song *The Gray Goose* des Sängers Leadbelly (Huddie Ledbetter) bekannt machte. Die Quelle für diese Information ist das Buch von James K. Lyon, *Brecht in America* (1980; deutsch 1984). Eine Internetrecherche ergab, dass Naomi Replansky 102-jährig in New York lebt. Als bekannte Persönlichkeit, die 1918/19 die Spanische Grippe und derzeit Corona überlebt hat, wurde sie gemeinsam mit ihrer Frau Eva Kollisch in der *New York Times* porträtiert (28.3.1920). Sie ist in der Bronx aufgewachsen, ihre russisch-jüdischen Großeltern waren um die Jahrhundertwende vor Pogromen nach Amerika geflohen.

Ihren ersten Gedichtband hat Naomi Replansky 1952 veröffentlicht: *Ring Song*, er landete gleich auf der Auswahlliste für den *National Book Award*. Die Autorin hat in vielerlei Berufen gearbeitet, u. a. mit Computerprogrammierung hat sie sich früh befasst – „poetry is not a lucrative kind of work“, merkt sie lakonisch an.

James K. Lyon hatte auf Basis von Interviews die Zusammenarbeit zwischen Replansky und Brecht an zahlreichen Stellen seines Buches beschrieben. Sie selbst hat im *Yearbook* der *International Brecht Society* 1995 skizziert, wie sie zunächst mit Anfang 20 Brecht-Texte in Übersetzung kennenlernte, ihn dann 1946 in Kalifornien traf und bald einige Vierzeiler der in Entstehung befindlichen *Kriegsfiabel*, die ihr am meisten zusagten, im Ringen um die epigrammatische Form übersetzte. Ein Beispiel:

Seht unsre Söhne, taub und blutbefleckt  
Vom eingefrorenen Tank hier losgeschnallt;  
Ach selbst der Wolf braucht, der die Zähne bleckt  
Ein Schlupfloch! Wärmt sie, es ist ihnen kalt.

Our sons, deaf and bloodsplattered, here behold  
Pried from the frozen tank. Ah, even the wolf  
Who bares his fangs, at last must find himself  
A hole to hide in. Warm them, they are cold.

Wie hoch Brechts Respekt für Naomi Replansky war, kann man an dem Empfehlungsschreiben ablesen, das er ihr bereits im März 1945 zur Unterstützung eines Veröffentlichungsvorhabens schickte (GBA 29, 348).

Es ist nun meinem Sohn Martin Friedrichs im Januar gelungen, Verbindung mit Naomi Replansky aufzunehmen und ihr einige Fragen zu ihrer Zusammenarbeit mit Brecht zu übermitteln. Eine persönliche Begegnung war coronabedingt nicht möglich; Fragen und Antworten wurden per Mail ausgetauscht. Wir veröffentlichen sie im Wortlaut, mit einigen deutschen Erläuterungen im Anschluss.

\*\*\*

*Our attention was drawn to you through James K. Lyon's book, Brecht in America. James Lyon interviewed you in 1971 and 1972. Do you have any recollections of that, and have you ever read the book? If yes: Were you portrayed accurately in the book or are there things you'd like to correct?*  
I read James K. Lyon's book years ago. As I remember, it seemed fairly accurate. One inaccuracy (though it was later corrected, I believe, by Dr. Lyon in later editions after I contacted him) was his quotation of a "translation" of the poem *The Swamp*, he

ascribed this erroneous “translation” to me. It was NOT by me, it was obviously even written by a non-English speaker – this may have been before the original German version was found in Peter Lorre’s house.

*Was that interview recorded on tape or only by taking notes?*

I don’t recall if Lyon recorded his interview with me.

*You met Brecht during rehearsals in New York for Furcht und Elend des Dritten Reiches (The Private Life of the Master Race)? How did that come to pass?*

I don’t remember attending a rehearsal of *Furcht und Elend*. I think Berthold Viertel, the film director, introduced us. Brecht was looking for a translator at the time; he was dissatisfied with current ones. They showed me one quatrain from *Kriegsfiibel*; I translated it, trying to keep the form (abcb), and the scope of “The Greek Anthology”; they liked it and I was in.

*You once played a record with Leadbelly’s song, The Gray Goose, for Brecht. He was so impressed by the song that he translated it: Die haltbare Graugans. The lyrics are hard to understand for non-English speakers. Did you write down the text for Brecht or dictate it to him? There are several drafts of Brecht’s translation. Did you have discussions with him about the level of language and the best translation?*

Leadbelly. Brecht was intrigued. As the record played, I also explained the lyrics.

*Brecht entrusted you with the task of translating two of his most important poems, Kinderkreuzzug and Kriegsfiibel. How did that come to pass? You seem to have voiced criticism in some places, for example that the Jewish boy in Kinderkreuzzug comes from a wealthy family, which serves an antisemitic stereotype. How did Brecht react to such criticism? He was often described as very strong-willed.*

I did work on translating *Kinderkreuzzug*. But I was not satisfied with my version. Its very simplicity and volkslied stanzas are the hardest of all to preserve in another language. We did have that discussion about the Jewish boy. I didn’t like the stereotype. B. was very gracious in that discussion; it was my impression that he changed that stanza, but I’m not sure. I was still working on that poem. But then I got diverted to do *Kriegsfiibel*, and concentrated on that. I continued to work on it in New York after B.’s death, with the occasional advice of help by Stefan his son.

Yes, we did go over each line of German and translation. I went to the Brecht house (on 26<sup>th</sup> St. in Santa Monica, as I remember) almost daily for some months. We worked in the small studio as he walked and talked.

*On the topic of his Galileo: How closely did you accompany the translation and the rehearsal? It’s been said that the last four verses are by Barbara Brecht and you.*

I did attend a rehearsal of Galileo. Fascinating. B. seemed to me to be very kind to actors, however. – I was not much involved with Galileo. Barbara had written the first line of the children’s song at the end, I think it ended in “Science light;” I had done a version of the next three lines in the children’s song, they were: “Cherish it and use it right,/Lest it be a flame to fall/Downward and consume us all.” Morton Wurtele, a meteorologist, a close friend, had much to do with the whole play; he was the scientific advisor for *Galileo*, much respected by both B. and Helene Weigel. Alas, he died years ago.

*Brecht’s daughter Barbara was only a few years younger than you and she probably soon spoke pretty good English. How well did you two get along?*

Barbara and I were friendly, went down to the beach together a couple of times. Her English was colloquial. She seemed to me somewhat frail.



Naomi Replansky 1941 (Foto: privat)

*James Lyon's book also describes that you moved to Los Angeles because of Brecht. He gathered a circle of young authors around him: you, Hans Viertel, Ricki Riker, Morton Wurtele, Peter Kaus. What kind of impulses did Brecht set? Were conversations in English or German? How frequently did you meet?*

I do not remember details of my trip there. I already knew and admired B.'s work. I had other friends in L.A. And I think I was between jobs at that time. The trip might have simply been wanderlust on my part. But the B. family's being there was certainly the great attraction. (I had already met B. in New York.)

In L.A. I was part of a younger generation. I knew the people you mention: Morton Wur-

tele; Zivia, a mathematician, Morton's wife; Peter Kaus, the physicist; Hans Viertel, son of Salka Viertel, a political scientist. Ricki was a friend of the B. family. Our young friendships were all carried on in English, but Peter and Hans were fluent in German too, and Morton knew German well. And I had my high-school German, plus an affection for, and interest in, and some translation experience in, German poetry.

We "young ones" had no regular meetings with each other. I was closest to Morton and Zivia. And Salka Viertel was an important older person; she had been an actress in Europe, a screenwriter in L.A., and her salons were dazzling, with brilliant world-wide cultural celebrities. (We younger folk, as I remember, were not usually part of the salons.) Salka wrote a memoir of those times: *The Kindness of Strangers*. (You can find a lot of description in her book, perhaps still in print, of the Los Angeles European refugee community in the 30's and 40's).

*In 1945 Brecht wrote a recommendation for your poems. He did not do that for many authors, it is printed in his collected works. Do you recall ever using it and if it helped? Brecht wasn't a big name in the USA at the time. And you on the other hand had already published poems?*

B. knew some of my poems (I had already published in a few magazines). He simply offered to write a good blurb. I didn't know much about blurbs at that time. But I was then thinking of trying to publish my first book. I don't know if his blurb swayed any editor, but I did publish my first book in 1952.

*In that letter of recommendation, Brecht mentions that he wanted to translate some of your poems. That never happened?*

No, alas, he did not translate any of my poems.

*Brecht left the US immediately after the interrogation in Washington due to Unameri-*



can Activities (Oct. 31, 1947). Were there any discussions of politics and the world situation in your circle?

No, not with the Brechts, as I remember, but lots of discussions about world events among my friends. And much individual tension with the HUAC hearings underway (much documented in the newspapers and later books.)

Even after Brecht's return to Europe, the publication *Twice a Year* 1948 printed some of his poems (in your translation) as well as poems you had written. Brecht wrote a letter about this in 1946. Was this publication important to you?

I think Richard Wright showed some of B.'s work and mine to Dorothy Norman, the editor of *Twice A Year*. And they did get published. I hardly knew about their appearance in those books, until I saw them in print. What did B. write in his letter about that?

Brecht mentioned in a letter to Ferdinand Reyher that the translation of *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* was inadequate and had to be revised by Bentley and himself (GBA 29, 349, 715).

In Retrospect: What influence did the chapter of your life that included Bertolt Brecht have on your life?

Obviously, meeting a powerful poet, the author of one of the great works of this century (*An die Nachgeborenen*), a poem that I had carried with me in my mind for many years, had a powerful effect on me. So did the friendships and insights I formed during this period, and my glimpse into the life of exile, and the courage and resilience and humor of the refugee community.

Unfortunately, I kept no journals for this whole period. So these are only scattered memories of a rich and exciting few years.

## Erläuterungen

- Salka Viertel: Ihr Buch *The Kindness of Strangers* heißt auf Deutsch *Das unbelehrbare Herz*, es ist 1970 erschienen und wurde 2012 neu aufgelegt. Zwei Passagen zu Brecht sind nachgedruckt in: Erdmut Wizisla (Hrsg.), *Begegnungen mit Brecht*, Leipzig 2009, S. 182-186.
- *Twice a Year* gibt es als Kraus Reprint von 1967. Darin stehen einige Brecht-Texte neben Texten etwa von Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, alle in englischer Übersetzung. Brechts Text *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* erhielt hier den Titel *Writing the Truth*, mit einer Einführung von Berthold Viertel. Anschließend sind vier Gedichte von ihm in der Übersetzung von Naomi Replansky abgedruckt: *Hollywood* (GBA 12, 122-123), *I, the Survivor* (*Ich, der Überlebende*, GBA 12, 125), *The Leavetaking* (*Der Abschied*, GBA 14, 374-375) und *From: Primer for City Dwellers* (*Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*, 1, GBA 11, 157)
- Brechts Empfehlungsschreiben für Naomi Replansky ist datiert März 1945 (BBA E 12\_014, GBA 29, 348).
- Buchveröffentlichungen: Naomi Replanskys erstes Buch war *Ring Song* (1952). Ihr bisher letztes Buch, *Collected Poems*, erschien 2012. Darin sind auch ausgewählte Übersetzungen deutscher Gedichte abgedruckt: Hugo von Hofmannsthal, Nikolaus Lenau, Matthias Claudius und Brecht – von ihm hat sie *The Swamp* aufgenommen, das sie auch im Interview erwähnt. Brechts deutsches Original *Der Sumpf* wurde nur im Nachlass des Schauspielers Peter Lorre gefunden (vgl. GBA 15, 421-422). ¶

## BERTOLT BRECHT. HATTE ER WIRKLICH EIN RHEUMATISCHES FIEBER?

*Prof. Dr. med. Henning Zeidler*

Brecht beschreibt 1913 in seinen Tagebuchaufzeichnungen (Tagebuch No. 10) mehrfach Herzbeschwerden [1]. Paula Banholzer, die von Brecht ein Kind erwartete, berichtet 1919 sehr eindrucksvoll, wie er mit schweren Herzkrämpfen in seinem Bett lag [2 S. 52]. Diese Dokumente und eine Auseinandersetzung mit dem Werk Brechts veranlassten den Freiburger Germanisten Carl Pietzcker zu einer psychoanalytischen Interpretation, wie Herz, Leiden, Angst und Kampf gegen sie das Werk des Dichters bestimmten [3]. In Brechts ängstlicher Verhaltensweise und Antrieb zum Schreiben erkennt Pietzcker den „kontraphobisch“ reagierenden Typ des Herzneurotikers, der Angst und Ohnmacht verleugnet, sie durch betonte Aktivität überdeckt, sich selbständig und stark gibt [3].

Zu einer ganz anderen Auffassung der Herzbeschwerden kommt der britische Germanist Stephen Parker [4, 5]. Parker nimmt an, dass Brecht als Kind an rheumatischem Fieber litt mit Ausbildung von Karditis (Herzentzündung) und Chorea minor (Veitstanz), wobei eine rezidivierende Karditis zu chronischem Herzversagen und in Verbindung mit chronischen urologischen Beschwerden zu seinem frühen Tod führte [4].

Als Internist und Rheumatologe habe ich aus medizinischer Sicht Zweifel, ob Brecht wirklich ein rheumatisches Fieber hatte [6]. Das rheumatische Fieber tritt hauptsächlich bei Kindern und Jugendlichen auf als Folgeerkrankung nach einer Tonsillitis (Mandelentzündung) oder Pharyngitis (Rachenentzündung) durch eine Infektion mit  $\beta$ -hämolisierenden Streptokokken.

Ungewöhnlich ist, dass Brecht kein Fieber und keine Gelenkbeschwerden berichtet, zwei typische und häufige Krankheitserscheinungen. Die Diagnose der Erkrankung wird mit Hilfe der Jones-Kriterien gestellt, die seit ihrer ersten Beschreibung durch Fortschritte in der Diagnostik eine mehrfache Überarbeitung erfahren haben [7]. Parker stützt seine Diagnose auf die erste, älteste und überholte Version der Jones-Kriterien von 1944 [8], indem er die beiden Hauptkriterien Karditis und Chorea als vorhanden ansieht. Ein rheumatisches Fieber kann diagnostiziert werden, wenn zwei einer Reihe von Hauptkriterien (Karditis, Gelenkschmerzen, Chorea, unter der Haut gelegene Knötchen, früheres definitive rheumatisches Fieber oder frühere rheumatische Herzerkrankung) oder ein Hauptkriterium und zwei Nebenkriterien vorliegen.

Als Beleg für die Diagnose der Karditis führt Parker die verschiedenen von Brecht in seinem Tagebuch aufgeführten Herzbeschwerden (Herzklopfen, Herzasen, Herzschlecht, Herz rasch aussetzend, Angst) an [1]. Insbesondere eine von Brecht selbst mitgeteilte Vergrößerung des Herzens [9 S. 14] wird als Hinweis auf eine rheumatische Karditis interpretiert. Die Chorea minor (Sydenham) ist eine neurologische Erkrankung, die mit Hyperkinesien (unkontrollierbaren blitzartig ausfahrenden Bewegungen) der Hände, des Schlundes und der Gesichtsmuskulatur sowie gleichzeitiger Muskelhypotonie (Muskelschwäche) und Hyporeflexie (Abschwächung der Reflexe) einhergeht. Brecht war ein „nervöses“ Kind und wies über Jahre ein Zucken der linken Gesichtshälfte auf [10 S. 210]. Paula Ban-

holzer berichtet: „Er schüttelte ohne Grund manchmal seinen Kopf oder machte fahrigere Bewegungen mit seinen Händen“. [2 S. 75]. Hermann Kasack teilt mit: „Dann stand er eines Tages vor mir, mittelgroß, Anfang der Zwanzig, mit einem schmalen männlichen Gesicht, der manchmal nervös zuckende Kopf?“ [11]. Insgesamt deutet Parker das unwillkürliche Zucken der Gesichtshälfte und des Kopfes als Hinweis auf eine Chorea und sieht zusammen mit den vom Bruder Walter mitgeteilten Halsentzündungen (Streptokokkeninfekte?) mit oft hartnäckigen Wiederholungen die Diagnose des rheumatischen Fiebers als gegeben an.

Meine eigene medizinische Analyse als Internist und Rheumatologe findet eine Reihe von Fakten, die daran zweifeln lassen, ob Brecht tatsächlich ein rheumatisches Fieber hatte [6]. Eine rheumatische Karditis ist fast immer verbunden mit einem typischen Herzgeräusch infolge eines Herzklappenfehlers, weshalb bei Vorliegen anderer Herzsymptome eine rheumatische Karditis mit Vorsicht diagnostiziert werden sollte [12]. Ein Herzgeräusch und daraus ableitbarer rheumatischer Herzfehler findet sich weder in seiner Jugend noch in seinem späteren Leben. Ein junger Arzt, der den Hausarzt Dr. Müller vertrat, untersuchte im Mai 1913 Brecht genau und diagnostizierte ein „nervöses Leiden“ [1 S. 14]. Auch ein von Parker als Beleg für eine rheumatische Herzerkrankung angesehener Röntgen-Befund von 1951 ist aus kardiologischer Sicht nicht typisch für einen rheumatischen Herzklappenfehler [6]. Zeichen einer Herzschwäche traten erst auf im Zusammenhang mit der zum Tode führenden bakteriellen Endokarditis (Herzinnenhautentzündung) infolge einer septischen Infektion (Blutvergiftung) der Harnwege mit Coli-Bakterien [13]. Will man dennoch eine organische Ursache für die Herzbeschwerden von Brecht im Jahr 1913 für möglich halten, so kommen andere ursächliche Myokarditiden (Herzmuskelentzündungen) in Frage, die aber nicht zu

bleibenden Herzfehlern führen [6]. Schließlich sprechen die von Brecht selbst dokumentierte vielfältige Angst um sein Herz in seinen Tagebuchaufzeichnungen und der Kampf dagegen im Werk des Dichters zumindest für eine psychosomatische Überlagerung durch konsekutive funktionelle Herzbeschwerden [3, 6]. Nur der Einsatz einer heute verfügbaren weiterführenden Diagnostik [14] mit Dopplerultraschalluntersuchung des Herzens, Kardio-Magnetresonanztomographie, Rachenabstrichen auf Streptokokken und Streptokokken-Antikörperbestimmung würde ermöglicht haben, die Herzsymptomatik von Brecht in seiner Jugend zweifelsfrei zu diagnostizieren und von funktionellen Herzbeschwerden abzugrenzen.

Auch die Diagnose einer rheumatischen Sydenham Chorea als positives Hauptkriterium der Jones-Kriterien für ein rheumatisches Fieber bei Brecht ist zweifelhaft. Für die Erkrankung typisch sind ballistische (schleudernde) Bewegungsstörungen, die durch schnelle, zwecklose, nicht stereotype Bewegungen charakterisiert sind, die zufällig fließen von einem Körperteil zu anderen, Kopf und Extremitäten einbeziehen, meist generalisiert und selten einseitig sind [15]. In den Quellen zu Brecht fehlen Beschreibungen für eine solch typische generalisierte Chorea. Das über Jahre bestehende Zucken der linken Gesichtshälfte und die von Hermann Kasack und Paula Banholzer mitgeteilten Bewegungsstörungen von Kopf und Händen können auch anderen ähnlichen Erkrankungen [6] oder einer genetisch familiären Belastung zugeordnet werden, worauf eine bei seiner Mutter beobachtete Bewegungsstörung hinweisen mag [1 S. 100].

Zusammenfassend ist höchst zweifelhaft, dass Brecht ein rheumatisches Fieber hatte. Eine zweifelsfreie Diagnose seiner Herzbeschwerden in seiner Jugend ist nicht mehr möglich, da eindeutige ärztliche Quellen

fehlen. Mit Sicherheit verstarb er nicht an den Folgen eines rheumatischen Fiebers, da seine Todesursache durch verlässliche medizinische Dokumente aufgeklärt werden konnte [13].

#### Literatur:

1. Hecht W, Knopf J, Mittenzwei W, Müller K-D. Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Auflage Bd. 26. Suhrkamp, Frankfurt 1994
2. Banholzer P. So viel wie eine Liebe. Der unbekannt Brecht. Erinnerungen und Gespräche, Hrsg. Axel Poldner und Willibald Eser. Goldmann, München 1981 (siehe *nebenstehenden Textauszug*)
3. Pietzcker C. „Ich kommandiere mein Herz“. Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben. Königshausen und Neumann, Würzburg 1988
4. Parker S. What was the cause of Brecht's death? Towards a medical history. In: Weidauer F, Ostheimer D, eds. Brecht Yearbook 35. University of Wisconsin Press, Madison 2010:291–307
5. Parker S. Bertolt Brecht – Eine Biografie. Aus dem Englischen von Ulrich Fries und Irmgard Müller. Suhrkamp, Berlin 2018
6. Zeidler H. Bertolt Brecht. Hatte er wirklich ein rheumatisches Fieber? Z Rheumatol 2020; 79:1050–1056
7. Narula J, Chandrasekhar Y, Rahimtoola S. Diagnosis of active rheumatic carditis. The echoes of change. Circulation 1999;100:1576–1581
8. Jones T. Duckett. The diagnosis of rheumatic fever. Journal of the American Medical Association 1944;126:481–484
9. Hecht W, Knopf J, Mittenzwei W, Müller K-D. Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Auflage Bd. 27. Suhrkamp, Frankfurt 1994
10. Brecht W. Unser Leben in Augsburg damals. Insel, Frankfurt am Main 1984
11. Kasack H. Der Augsburger Bert Brecht. Schwäbische Landeszeitung. Nachdruck in Dreigroschenheft 2010;4:14-15
12. Committee report. Jones criteria (revised) for guidance in the diagnosis of rheumatic fever. Circulation 1965;32:664–668
13. Schulten HK. Überlegungen eines Arztes zum Tod von Bertolt Brecht. War die Diagnose Herzinfarkt richtig? Dreigroschenheft 2000;1:5–8
14. Gewitz MH, Baltimore RS, Tani LY, et al. Revision of the Jones Criteria for the diagnosis of acute rheumatic fever in the era of Doppler echocardiography: a scientific statement from the American Heart Association. Circulation. 2015;131:1806–18
15. Oosterveer DM, Overweg-Plandsoen WC, Roos RA. Sydenham's chorea: a practical overview of the current literature. *Pediatr Neurol* 2010;43:1-6 §

Prof. Dr. med. H. Zeidler, Emeritus, Medizinische Hochschule Hannover, [zeidler.henning@mh-hannover.de](mailto:zeidler.henning@mh-hannover.de)

*Nachfolgend die Passage im Text von Paula Banholzer, auf die Prof. Zeidler Bezug nimmt. Der Zeitpunkt dürfte Frühsommer 1919 sein. Dank an Gerhard Gross für die Nachdruckerlaubnis.*

An einem besonders schönen Tag machten wir einen ausgedehnten Spaziergang, der mir noch immer keinerlei Mühe bereitete, obwohl Brecht sich immer wieder besorgt nach meinem Zustand erkundigte. Aber der Spaziergang war schön, das Wetter prima, und wir merkten nicht, wie die Zeit verging. In meinem Zimmer angekommen, wollte Brecht plötzlich schnell zu Bett gehen. Er legte sich ins Nebenzimmer und schlief Wand an Wand mit mir. Entweder war es die Erregung der Wiedersehensfreude oder es waren die anregenden Gespräche – jedenfalls wurde ich nicht müde und träumte mit wachen Augen lange Zeit in meinem Bett. Plötzlich hörte ich Brecht deutlich und erschreckend stöhnen. Aufgeregt sprang ich aus dem Bett und betrat sein Zimmer. Brecht lag mit schweren Herzkrämpfen in seinem Bett und war schweißgebadet. Glücklicherweise war ich hellwach und behielt auch die Nerven. Ohne ihn zu fragen, lief ich zum nächsten Wasserhahn, ließ das Wasser etwas laufen, damit es kälter wurde, und machte ihm dann Wickel. Die Krämpfe ließen rasch nach. Instinktiv hatte ich das Richtige gemacht. Wir hatten ja schon früher einmal über seinen Herzfehler gesprochen. Aber ein solcher Anfall – das hatte ich jetzt zum ersten Mal erlebt. Ich blieb danach noch lange an seinem Bett sitzen, und Brecht beruhigte sich allmählich. Wir sprachen sehr behutsam miteinander, und er gestand mir dann, daß er diese Anfälle öfter habe. Sichtlich war dieser Anfall in dieser Nacht besonders stark, denn Brecht gestand mir auch, daß er Angst hätte. So blieb ich die ganze Nacht bei ihm, und es gelang ihm tatsächlich, etwas zu schlafen. Am Morgen war alles vorbei, und er schien sich wieder erholt zu haben.

# HEIMAT BIST DU GROSSER TÖCHTER

## Österreicherinnen an der Seite von Brecht und Weill

*Ernst Scherzer*

Zumindest in diesem Zusammenhang sehr willkommen ist dem Verfasser dieser Zeilen die Ausweitung der in der österreichischen Bundeshymne zuvor nur besungenen Söhne auf Töchter. Die Idee zum vorliegenden Artikel verdankt sich allerdings ganz anderen Umständen. Von der Südbahn kommend stößt man in der Nähe des Wiener Hauptbahnhofes auf eine Adolflamauer-Gasse. Blamauer war immerhin der Geburtsname der nachmaligen Kurt Weill-Gattin und bedeutendsten Interpretin seiner Gesänge – Lotte Lenya. Aber meine Assoziation erwies sich als Holzweg: Es besteht keine Verwandtschaft zwischen der Tochter einer Waschfrau und eines dem Trunk ergebenen Kutschers mit dem durch den Straßennamen geehrten Maler Adolf Blamauer.

Jedoch der Anstoß war da, und als ich mit Interesse vor wenigen Monaten eine Lotte Lenya gewidmete zweistündige Sendung im österreichischen Rundfunk zu einer idealen Sendezeit (ergänzt durch vier Mal eine halbe Stunde über Weills Schaffen) verfolgen konnte, wusste ich noch nichts von der mich erwartenden Überraschung. Da gibt es doch tatsächlich im Wiener Arbeiterbezirk Penzing – man erinnert sich an Richard Wagners Flucht vor seinen Gläubigern von ebendort – seit 2003 eine Erinnerungstafel am Geburtshaus, Ameisgasse 38, und in zwischen, in fußläufiger Entfernung, auch noch einen nach ihr benannten Platz und sogar Park!

Tatsächlich ist die 1981 zweiundachtzigjährig in New York verstorbene Künstlerin ohnehin kaum so in Vergessenheit geraten wie die beiden ebenfalls österreichischen

Ehefrauen von Bertolt Brecht. Dessen erste Gattin Marianne Zoff, eine Opernsängerin, erfreut sich überhaupt keines Nachruhmes. Helene Weigel war dagegen Ende des vergangenen Jahres noch einmal kurzfristig im Stream des Berliner Ensembles in ihrer Paraderolle als Mutter Courage zu erleben. Längst ist die Zeit dahin, da man im Brecht-Keller in der Berliner Chausseestraße im ehemaligen Wohnhaus des Paares etwa die nach ihren Vorgaben (das Buch mit ihren Kochrezepten, verfasst von Martha Schad, wurde kürzlich neu aufgelegt<sup>1</sup>) gefertigten Fleischlaberln – anderswo Bouletten oder Frikadellen genannt, was keineswegs dasselbe ist – genießen konnte.

Und gerade diese Wiederbegegnung mit dem Brecht-Stück schuf die Grundlage für eine beinahe schon ketzerische Überlegung. Helene Weigel sprach die nur auf ihren persönlichen Vorteil bedachte Marketenderin nämlich mit einem geradezu peinlichen wienerischen Tonfall. Wenn wir den Begriff Muttersprache nun tatsächlich wörtlich nehmen, waren die beiden Sprösslinge Stefan (1924–2009) und Barbara (1930–2015) „Wiener Kinder“. Sie beide waren für den Nachlass des Vaters verantwortlich, wobei sich der in Amerika als Schriftsteller geliebene Sohn um Europa nicht kümmerte – die Tochter dagegen intensiver, als manchem Regisseur lieb war. Die der Ehe mit Marianne Zoff entstammende Tochter Hanne Hiob (1923–2009) stellte ihre schauspielerischen Talente in den Dienst des Kampfes gegen Antisemitismus und für den Kommunismus.

1 „Komm und setz dich, lieber Gast: Am Tisch mit Bertolt Brecht und Helene Weigel“, Presse-Druck Augsburg, ISBN 978-3-9462821-5-0



Falsches Foto: „Es zeigt in Wahrheit ein Bild von Carola Neher bei einer Kostümprobe für Polly“. Danke an Helmut G. Asper für den Hinweis!

Lotte Lenya (im Bild als Polly in der Dreigroschenoper 1929) wird in Wien durch eine Tafel am Geburtshaus und einen Park geehrt (Fotos: Sammlung Becker, Wikipedia, geschichtewiki.wien.gv.at, viennatouristguide)



Ein besonders guter Vater war Bertolt Brecht vermutlich nicht. Hanne hatte das Glück, vom zweiten Ehemann ihrer Mutter (1893–1984) adoptiert worden zu sein: dem 1903 als Franz Theodor Schmitz in Hannover geborenen Theo Lingen – heutzutage wohl nur noch als etwas skurriler Film-Komiker bekannt. Dabei war er einmal, von Brecht selbst verpflichtet, auch der Mackie Messer und stand in dessen „Mann ist Mann“ an der Seite von Helene Weigel und Peter Lorre; zu sehen im Internet auf einem minutenlangen Dokument der Berliner Akademie der Künste. Außerdem war der 1978 als Österreicher Verstorbene ein politisch denkender Mensch: Er hat sich im Gegensatz zu anderen Filmgrößen vor seine halbjüdische Frau gestellt und nach dem Krieg in seinem Wahl-Heimatort Strobl am salzburgischen Wolfgangsee mit einiger List das Kunststück fertiggebracht, die er-

sten freien Wahlen zu ermöglichen. Sein (und Mariannes) Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof befindet sich gar nicht weit weg von dem bedeutenden Staatsmann Bruno Kreisky und dem bahnbrechenden Komponisten Arnold Schönberg. ¶



Grabstätte von Theo Lingen und Marianne Zoff (Foto: Susanne Huber/Wikipedia)

## ANNA, ELLE UND MINI

„Die sieben Todsünden“ erstmals in reduzierter Orchesterfassung, kombiniert mit der Uraufführung von Kata Wébers „Motherland“ am Theater Freiburg

Andreas Hauff

„Die sieben Todsünden der Kleinbürger“, Brechts und Weills Ballett mit Gesang, haben sich im Bühnen- und Konzertrepertoire einen sicheren Platz erobert. Diese Freiburger Aufführung im vergangenen kurzen Theatersommer ist aber doch etwas Besonderes – aus zwei Gründen. Zum einen hat der Wiener Komponist, Dirigent, Chansonnier und Weill-Kenner H.K. Gruber (Jg. 1943) zusammen mit seinem Komponistenkollegen, dem niederösterreichischen Jazzmusiker Christian Muthspiel (Jg. 1962), eine Neufassung von Weills Partitur für 15 Instrumentalisten angefertigt. Was zunächst als Alternative für kleinere Bühnen gedacht war, entpuppt sich jetzt als ideale Besetzung unter Corona-Auflagen: Im Orchestergraben kann man die strengen Abstandsregeln einhalten.

Freiburg hat sich nicht nur die Uraufführung dieser Fassung gesichert, sondern zugleich auch eine weitere: Die ungarische Schauspielerin, Drehbuch- und Bühnenautorin Kata Wéber (Jg. 1980) hat ein Schauspiel „Motherland“ geschrieben, das mit den „Sieben Todsünden“ kombiniert wird. In der Pressemitteilung dazu heißt es:

„Diese Uraufführung greift Weills und Brechts Thema der kapitalistischen Ausbeutung und Machtausübung innerhalb von Familien auf und führt es in unsere Gegenwart: Eine Mutter trainiert ihre kleine Tochter für eine Schönheitskonkurrenz und schreckt selbst vor drastischen Maßnahmen nicht zurück ...“

Abwegig ist diese Kombination nicht: Schließlich darf schon Brechts und Weills Anna auf ihrer Tour durch die Vereinigten Staaten nicht mehr als 52 kg wiegen und soll sich nicht scheuen, ihre Blöße zu zeigen – so als hätten die Autoren eine Show wie „Germany’s Next Topmodel“ vorausgeahnt. Die Aufführung ist eine Kooperation mit dem Proton Theater, einer unabhängigen Bühne in Budapest. Regie führt deren Chef Kornél Mundruczó, und von ihm stammt auch das Konzept, die beiden Stücke miteinander zu verschränken. „Motherland“ wird dabei in der deutschen Übersetzung von Orsolya Kalasz gespielt.

„Todsünden“-Interieur mit John Carpenter, Junbum Lee, Inga Schäfer, Jin Seok Lee und Roberto Gionfriddo





Anna I: Inga Schäfer, über Anna II: Nora Buzalka

In der Rückschau – nach über einem Vierteljahr Theaterschließung – möchte man sich die Freiburger Aufführungsbedingungen des Sommers zurückwünschen. Im Juli erscheinen sie streng – strenger jedenfalls als im Rhein-Main-Gebiet. Hier wie dort herrscht Maskenpflicht am Platz, eine Stoffmaske allerdings reicht; doch hier in Baden darf man den Mund-Nasen-Schutz erst in dem Moment abnehmen, als die Vorstellung beginnt. Das Einlasspersonal ist wachsam. Name und Telefon-Nummer müssen auf einem Zettel am Platz eingetragen werden. Das Publikum sitzt auf Abstand; jede zweite Sitzreihe ist gesperrt. Damit der Zuschauerraum nicht ganz so leer wirkt, sind die unbelegten Sitze jeweils mit einem Herrenhemd belegt. Das wirkt nicht unoriginell; vielleicht ist es auch eine Anspielung auf die vorwiegend männlichen Blicke, denen sich die Anna der „Sieben Todsünden“ aussetzt. Nach der Vorstellung wird eine Reihe nach der andern laut zum Verlassen des Zuschauerraums aufgerufen.

Als Bühnenbild sehen wir den ziemlich realistischen Querschnitt eines anderthalbstöckigen Hauses, bei dem es sich gut um das in den „Todsünden“ besungene „*kleine Haus am Mississippi-Fluss in Louisiana*“ handeln könnte. Links eine geräumige Küche mit Esstisch und Oberlicht ins Freie; oben auf dem Küchenschrank steht eine ganze Menge goldfarbener Pokale. Nach rechts geht der Küchenraum über in ein Wohnzimmer; im Hintergrund steht ein Terrarium, in dem die Familie ein Meerschweinchen hält. Oberhalb des Wohnzimmers befindet sich im 1. Stock das Bad, das eine wichtige Rolle als Rückzugsraum spielt; es führt eine Treppe hinauf. Die Ausstattung deutet auf eine Mittelschicht-Familie, die sich ihres Status nicht allzu sicher ist. Ausgedacht hat sich diese Bühne der Regisseur zusammen mit dem Bühnenbildner Márton Ágh. Bewohnt wird sie von einer alleinerziehenden Mutter namens Elle (Nora Buzalka) und ihrer Tochter, genannt Mini. Der Handlung nach müsste Mini in der Vorpupertät sein; sie wehrt sich auch einmal gegen diesen Rufnamen; die Darstellerin Sinja Neumann (Jg. 2010!) wirkt aber doch jünger.

Das Szenario führt uns in die ziemlich widerliche, von Sexismus und Kommerz geprägte Welt US-amerikanischer Schönheitswettbewerbe für Kinder. Kata Wéber gelingt eine sehr dichte, psychologisch plausible Darstellung eines pervertierten Mutter-Kind-Verhältnisses. Mini ist nicht nur seelisch das Objekt der narzisstischen Selbstbespiegelung ihrer Mutter, sondern auch ökonomisch. Elle investiert in ihre Tochter, sie macht Schulden, um Kleider, Enthaarungsmittel und Botox-Spritzen zu kaufen und sie zu den Beauty Contests zu fahren; die Preisgelder werden wiederum in die Tochter investiert. Diese wehrt sich zwar immer wieder mit natürlichem Instinkt gegen die ihr aufgezwungene Dressur und die schmerzhaften Verschönerungsprozeduren, spürt aber zugleich die Abhängigkeit von der Mutter und verinnerlicht zunehmend



deren Wertmaßstäbe. Elle verfährt dabei nach dem charakteristischen Rezept der Doppelbindung: „Tu was du willst, aber enttäusche mich nicht!“ Sie ist unfähig, ihre Tochter loszulassen, muss aber zugleich die Fiktion freiwilliger Gefangenschaft aufrecht erhalten. Dabei ist sie kein Monstrum, sondern selbst ein gehetzter, verletzter, in die Enge getriebener Mensch, der die Trennung vom Ehemann und Vater des Kindes nicht verwunden hat. Wenn sie im gemeinsamen Kind Züge des Vaters erkennt, tritt ein Hass zutage, den sie dann notdürftig durch mütterliche Pseudo-Fürsorge kaschiert. Von Mini erwartet sie Dankbarkeit. Als der gequälten Tochter der Satz entfährt „Ich wünschte, du wärest tot!“, erwartet man als Zuschauer die Eskalation. „Wen willst du töten, mein Schatz?“ Mini lenkt schnell wieder ein und erklärt, sie habe das Meerschweinchen gemeint. Das hat ihr die Mutter bislang noch zugestanden. Jetzt aber soll sie sich entscheiden zwischen der Kinderwelt mit Meerschweinchen oder der mütterlichen Welt von Glanz, Glamour und Eitelkeit. Nach einer Weile des Grübelns zerschmettert Mini dann eigenhändig ihr geliebtes Haustier.

Eine alte Theaterredensart besagt, Kinder und Tiere hätten auf der Bühne nichts verloren. Sie kommt einem hier wieder in den Sinn – weniger des Theaters wegen als um Sinja Neumanns willen. Es gehört schon Einiges dazu, sich einem derart belastenden Szenario auszusetzen. Dass sie sprechend einen ziemlich einheitlichen Tonfall kindlichen Trotzes an den Tag legt, mag man ihr nicht verargen. Hätte man ihr antun sollen, den seelisch brutalen Dialog auch noch psychologisch auszuleuchten? Hier stößt das Theater dann doch an seine Grenzen. Und wie funktioniert die Integration der „Sieben Todsünden“ in „Motherland“? Dass Nora Buzalka die Rolle der Anna II übernimmt, hat zunächst einmal etwas für sich; man kann sich vorstellen, dass sie das, was sie als junges Mädchen erlitten hat, nun in

verschärfter Form ihrer Tochter weitergibt – dass sie also als Opfer zur Täterin wird. Allerdings geht es der Brecht'schen „Todsünden“-Familie vor allem um schlichte ökonomische Ausbeutung, sie sitzt bequem daheim und wartet darauf, dass Anna Geld abliefern; „Motherland“ bedeutet hier eine beträchtliche Zuspitzung. Anna I, die kommentierende Gesangspartie, gerät als kommentierende Schwester von Anna II in die Rolle einer mitfühlenden Schwester und Tante. Schon ihre pure Anwesenheit scheint Druck aus der fatalen Zweierbeziehung zwischen Elle und Mini zu nehmen. Inga Schäfer interpretiert ihre Partie angenehm klar, deutlich und drucklos; allein das tut dem Beobachter und Hörer schon gut. Nicht erschließen will sich mir aber, was in diesem Szenario Annas Familie soll. Roberto Gionfriddo (Vater), Jin Seok Lee (Mutter), Junbum Lee (Bruder I) und John Carpenter (Bruder II) platzen wie ungebetene Gäste herein, stehen und sitzen dann sinnlos herum und singen dazu laut, undeutlich und mit gewaltigem Tremolo. Ein so schlechtes Männerquartett habe ich in diesem Stück lange nicht gehört. In der Aufführung geht völlig unter, dass es sich um musikalische Karikaturen handelt. Für „Comic Relief“ in Shakespeare-Tradition, für epische Distanz im Brecht'schen Sinne hat das Regiekonzept keinen Platz. Das beklemmende psychologisch-realistische Sujet von „Motherland“ überwältigt die in den „Sieben Todsünden“ angelegte Ambivalenz.

Dass es auch zu „Motherland“ eine Musik gibt, darf an dieser Stelle nicht verschwiegen werden. Sie stammt von dem ungarisch-israelischen Filmmusik-Komponisten Asher Goldschmidt (Jg. 1978). Das Programmheft zitiert ihn mit den Worten, Weill habe „eine sehr theatralische Musik geschrieben, sowohl in der Instrumentierung als auch, was die Struktur und den Inhalt der Songs betrifft“, die möglicherweise ein Missverständnis des Begriffs „theatralisch“ beinhalten. Überzeugend ist jedenfalls Gold-



*MOTHERLAND: Sinja Neumann und Nora Buzalka  
(alle Fotos: Paul Leclair, Theater Freiburg)*

schmidts Konzept, Weill nicht zu imitieren, sondern sich bewusst von ihm abzuheben. Er schreibt eine eher unscheinbare Techno-Musik, die sich insgesamt nicht vordrängt und zwischenzeitlich unauffällig aus- und wieder einsetzt. An deutlicheren Konturen sind ein leises, melodisches Cello-Solo und ein Zitat der mittelalterlichen Totensequenz „Dies irae“ zu vernehmen; letzteres ist ein beliebtes musikalisches Klischee für düstere, mit dem Tod assoziierte Situationen; das erste drückt vielleicht eine Art Sehnsucht oder die Ahnung einer ungebrochenen Existenz aus. Hier würde sich Goldschmidts Musik mit derjenigen Weills berühren. Je öfter ich „Die sieben Todsünden“ gehört habe, desto mehr werde ich auf das sinfonische Potential der Partitur aufmerksam. Wenn die Konstellation so ist, dass die Tänzerin Anna nicht singen darf, die Sängerin Anna die personifizierte Nüchternheit darstellt und die eigene Familie, wie komisch auch immer, die beiden singend in die Ecke treibt

– wer kann dann all die verbotenen und verdrängten Emotionen der jungen Frau in aller Eindringlichkeit aussprechen und aussingen, wenn nicht das wortlose Orchester?

An dieser Stelle sind dann auch leichte Zweifel angebracht an Grubers und Muthspiels reduzierter Fassung für 15 Instrumentalisten; gegenüber der Vorlage fehlen drei Instrumentalfarben gänzlich, nämlich Oboe, Tuba und Harfe. Außerdem wird die Streicherbesetzung deutlich zurückgefahren. Man darf zwar annehmen, dass Ektoras Tartanis am Pult des Philharmonischen Orchester Freiburg die Klangbalance zwischen den Musikern im Orchestergraben und dem dröhnenden Männerquartett hätte besser austarieren können. Trotzdem scheint mir, dass die „Sieben Todsünden“ den Klang eines einigermaßen gut besetzten Sinfonieorchesters benötigen. Durchaus bewusst hat Weill nach seinen

Versuchen in Richtung Jazz-Band-Besetzung mit „Mahagonny“ oder „Dreigroschenoper“ sich nämlich der klassischen Orchesterbesetzung wieder angenähert und 1933/34 noch einmal eine rein instrumentale Sinfonie geschrieben. Die Gattung steht von Ludwig van Beethoven über Felix Mendelssohn Bartholdy bis hin zu Gustav Mahler – um hier drei für Weill bedeutsame Referenzen zu nennen – für das, was sich in Worten so nicht sagen lässt, aber doch gesagt werden muss.

Am Ende steht ein eigenartiger Zwiespalt des Rezensenten: Einerseits scheinen mir das Konzept insgesamt und auch wichtige Komponenten seiner Realisierung misslungen. Andererseits ist doch ein so spannender und eindringlicher Live-Theater-Abend daraus geworden, dass man nur wünschen kann, dass das Theater Freiburg ihn nach der hoffentlich nicht mehr fernen Wiedereröffnung weiter auf dem Spielplan behält. ¶

# ORIGINAL BRECHT: ER PROBT GALILEI: 1955/56

David Barnett

## Brecht probt Galilei - 1955/56

*Brecht probt Galilei: 1955/56 Originaltonaufnahmen* enthält 3 CDs und ein Booklet. Ich hatte mir also vorgestellt, ein kleines quadratisches Schächtelchen per Post zu bekommen, und da kam die erste Überraschung: das Booklet hat Buchformat und sieht sehr stattlich aus. Man findet die CDs zwischen den beiden Buchdeckeln.

Das Booklet selber gleicht sichtlich den Modellbüchern zu *Galilei* und *Mutter Courage*: schwarz mit goldfarbener Schrift. Der Schein trügt aber: Die Gestaltung des Inhalts ist nicht mit dem der Modellbücher zu vergleichen. Stephan Suschke, ehemaliger Intendant des Berliner Ensembles, Regisseur und Autor, hat die Texte verfasst (und die Tonbandaufnahmen für die CDs vortrefflich ausgewählt). Er erklärt sein eigenes Interesse an Brecht und *Galilei*, gibt viele wichtige Kontexte zur Inszenierung, zu Brechts Regie und den Biografien der Schauspieler\*innen. Dazu sind viele Fotos und Dokumente aus dem Archiv abgebildet, die die Proben beleuchten. Das Einzige, was fehlt, ist die Besetzungsliste bei den Proben und bei der Premiere – ich als Leser läse gern, wer mitgespielt hat. Das Booklet stellt aber insgesamt eine sehr nützliche Einführung in die Inszenierung und Brechts Arbeitsprozess dar.

Die ersten beiden CDs enthalten Ausschnitte aus den Proben für *Galilei* aus den Jahren 1955-56. Jede CD dauert etwa eine Stunde. Laut Booklet gab es 133 Tonbänder zur Auswahl, etwa 100 Stunden insgesamt

*Brecht probt Galilei: 1955/56. Ein Mann, der keine Zeit mehr hat. Originaltonaufnahmen. Ausgewählt und kommentiert von Stephan Suschke. 3 CDs, Laufzeit: 151 Minuten, 50-seitiges Booklet im Buchformat mit Leineneinband., ISBN 978-3-940018-96-0, 25 €. Eine Produktion von speak low in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste, Berlin und der Bundeszentrale für politische Bildung.*

(davon sind 21 Bänder von den Proben, die nach Brechts Tod stattgefunden haben). Der Assistent Hans Bunge hatte für Brechts Arbeit am *Kaukasischen Kreidekreis* mit der Aufzeichnung der Proben am BE 1953 angefangen. Die Akademie der Künste (das heißt wohl: das Brecht-Archiv) hat sämtliches Tonmaterial digitalisiert (und Suschke zur Verfügung gestellt). Folglich ist die Tonqualität zum großen Teil ganz klar (und das schreibe ich als Brite, dessen Muttersprache nicht deutsch ist). Tatsächlich hört man ab und zu ganz interessante Gespräche (auch Musik und Gesang) im Hintergrund.

Es gibt 13 Titel insgesamt auf den beiden CDs, jeweils eine Szene der Inszenierung. Vielleicht fragt man sich, warum es nicht 15 gibt, wie im publizierten Stück. Brecht hat zwei Bilder gestrichen, um Galilei weniger heroisch zu präsentieren. Das fünfte Bild, die Pestszene, und die letzte fallen deswegen aus. Jede Szene wird von Julian Mehne eingeleitet; er skizziert schlicht und hilfreich die Handlung. Gelegentlich gibt Tanja Fornaro auch weitere kontextuelle Informationen. Die aber kommen schon im Booklet vor, und diese Wiederholung wäre

vielleicht besser ersetzt durch Kommentare zu Brechts Arbeit auf der jeweiligen Probe.

Die Schauspielerin Angelika Hurwicz schrieb in ihren *Erinnerungen an Brecht*, dass ‚damals der erste Eindruck, den Brechts Arbeit vermittelte, durchaus der einer normalen Regiearbeit war, unterschieden von üblicher Regieführung vielleicht durch größere Geduld. Erst nach und nach trat Brechts Eigenart als Regisseur aus vielen Einzelzügen zu einem geschlossenen Bild zusammen.‘ Die Tondokumente bestätigen diese Erfahrung, indem die Eigenart wohl aus den Einzelzügen hervortritt, und die beschreibe ich nun.

Erstens: Brecht geht ganz bewusst mit Neugier, Vorsicht und Demut an seine Regieaufgabe heran. Im ersten Bild hören wir gleich, dass er unbedingt Text streichen will. Es ist natürlich sein eigenes Stück, er hat aber keine Bedenken, das zu kürzen, um die Wirkung zu steigern. Das wird auch später klar, wenn man zum Beispiel längere Reden mitbekommt und die Unterschiede beim Nachlesen merkt. Später, im achten Bild, probiert Ekkehard Schall als Andrea einen Gang, der Brecht nicht gefällt. Schall dagegen erklärt sein Angebot, Brecht sieht ein und akzeptiert den Einfall des Schauspielers. Der Regisseur hat nicht auf alles eine Antwort und lässt sich überzeugen. Im selben Bild entsteht eine Auseinandersetzung über ein Experiment, das auf der Bühne vorgeführt soll. Brecht ist besorgt, dass die Probierenden eine heutige Einstellung dazu hegen, weiß aber nicht, ob er recht hat. Er versucht nicht, die Schauspieler zu überreden oder falsche Kenntnisse vorzutäuschen. Stattdessen will er einen Physiker zum Theater herbeizitierten.

Etwas ganz Provisorisches ist auch dabei zu empfinden: Man hört oft die Stimme der Souffleuse, den Schauspieler\*innen helfend. Brecht wollte nicht, dass sie den Text zu früh im Griff haben. Er brauchte

einen richtigen Probierraum, in dem die Schauspieler\*innen mit dem Text spielen konnten, nicht ihn vorzeitig fixierten.

Ein weiteres Merkmal ist die Herausarbeitung des Sozialen im Spiel, um dialektische Widersprüche auf die Bühne zu bringen. Manchmal gibt Brecht wichtige allgemeine Weisungen zu den Bildern. Im zweiten zum Beispiel vergleicht er kritisch die Republik Venedig mit der Monarchie von Florenz. Das heißt, er gibt den sozialen Kontext ganz klar wieder, damit sich die Schauspieler darin zurechtfinden können. Anderswo gibt er Hinweise, die den politischen Kern eines einzelnen Satzes bloßlegen. Im zehnten Bild (Galileis Widerruf) sagt Freund Federzoni: ‚aber sie [die Kardinäle] haben die Gewalt.‘ Brecht merkt, das ist ‚nicht ein moralischer Begriff‘; das ist also als Tatsache zu sprechen, das gibt die politische Lage wieder. Als Publikum sollten wir uns nicht darüber aufregen, wir sollten die Umstände klarer sehen.

Um zur Klarheit über die sozialen Umstände zu gelangen, war Naturalismus zu vermeiden. Ein ganz unerwartetes Beispiel davon kommt im zweiten Bild vor, wenn Galilei auf einem Podest den Dogen und die Ratsherren anspricht. Brecht missfällt die Reaktion der venezianischen Zuschauer. Der Beifall soll ‚frenetisch‘ sein, stattdessen hört Brecht ganz übliches Händeklatschen. Um sein ästhetisches Ziel zu erreichen, fordert er einen ganz unnatürlichen Sturm von Zustimmung, und den bekommt er auch.

Brechts Feinsinn für die Übertragung des Wortes auf der Bühne kommt auch oft vor. Es gibt dafür viele Beispiele auf den beiden CDs, aber einer meiner Lieblinge ist im neunten Bild (Fastnacht) zu hören. Brecht gibt seine Anweisungen an die Sängerin. Zunächst singt sie zu expressiv, und er will, dass eine gewisse Mechanik zu spüren ist. Später erklärt er, warum das so wichtig ist. Sie muss den Inhalt ‚als etwas sehr Seltsames und Fremdes, [...] unheimliche Vorgänge‘

vortragen, ‚weil das ganze soziale Gefüge gezeigt wird mit diesen neuen Lehren. Er will die Demonstration, eine Art und Weise, die oft auf den CDs zu spüren ist.

Die Stimmung der Proben ist auch bemerkenswert. Man hört, wie oft Brecht vor sich hin kichert. In *Me-ti* schreibt er, dass Menschen ohne Humor es schwieriger mit der Dialektik haben. Er amüsiert sich, aber das ist nicht nur Privatsache. Die Leute am BE verstanden wohl die Widersprüche des Stückes – ihr Gelächter wiederhallt auf den Aufnahmen (besonders im fünften Bild). Seltener hört man Brechts Wutausbruch, der echt furchterregend ist. Man kann darin den großen emotionalen Einsatz Brechts im Probenprozess spüren: Er engagiert sich völlig und erwartet, dass alle andere ebenso eingestellt sind.

Durch und durch ist es vielleicht eines der größten Vergnügen, die Stimme Brechts und aller anderen live zu hören. Die Lebendigkeit seiner Klänge und die Töne der Schauspieler\*innen ist faszinierend, erfrischend und reizend. Brechts Galilei, Ernst Busch, Regine Lutz als Virginia und der jun-

ge Schall bieten ständig auditorische Freude. Dazu kommt die dritte CD: Brecht Outtakes, ein zwanzigminütiges Feature des Musikers Joachim Werner. Darin finden wir vertraute Schnipsel aus den ersten beiden CDs, neue, die dort nicht zu hören sind, und Brecht ‚An die Nachgeborenen‘ vortragend. Die Samples werden verarbeitet, neue Rhythmen und Zusammenhänge entstehen daraus, erzählen eine andere Geschichte als die, die auf den ersten CDs dargestellt wird.

Also: *Brecht probt Galilei*: ‚Vergnügungstheater oder Lehrtheater?‘ – um Brecht zu zitieren. Beides, natürlich. Man lernt viel über Brechts Regiepraktiken und dabei kommt große Freude auf. Ich finde die Sammlung sehr empfehlenswert, und ein Beleg dafür besteht vielleicht darin, dass ich die CDs mehrmals angehört habe und immer noch was Neues darin entdecke. ¶

David Barnett ist seit 2015 Professor of Theatre an der University of York, England. Er ist Autor u.a. von: *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*, London: Bloomsbury, 2014, und: *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015

## Neues von den Brechts aus Santa Monica



Der Brecht- und Thomas-Mann-Kenner Dirk Heißeferer hat uns auf Neues in Santa Monica hingewiesen: Das erste dort von Brecht bewohnte Haus (↑) wurde 2018 abgerissen; das zweite (↗) steht unter Denkmalschutz (vgl. 3gh 1/2015) und wird jetzt dank einer neuen



Inhaberin und einem Erweiterungsbau auch für Kulturveranstaltungen von Villa Aurora & Thomas Mann House e.V. genutzt. Ein Video dazu gibt es auf Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=njgbWaq2htA> (Fotos 2018: Dirk Heißeferer).

THEATER **JENNY IST NICHT JENNY ODER  
EIN DREIGROSCHENMISSVERSTÄNDNIS**

*Jan Knopf*



*Carola Neher als Eliza Doolittle in „Pygmalion“, Foto Rolf Mahrenholz, aus: Das Magazin 4. Jg., Juli 1927, dokumentiert in arthistoricum.net*



*Lotte Lenya, fotografiert von Lotte Jacobi, 1930. (Foto: Lotte Jacobi Collection der University of New Hampshire)*

Jenny ist nicht Jenny, nein, Jenny ist Barbara, Barbara aber ist eigentlich Polly, dann aber wäre Polly auch Barbara und, logisch sowie folgerichtig, die Polly schließlich auch die Jenny. In Zeiten, in denen die Realität zur Analogie (zum Digitalen) geworden ist, folgt schlüssig: Das Faktische mutiert, nachdem es das Stadium des Postfaktischen durchlief, zur faktischen Alternative und generiert ganze Romane und Biografien. Oder war es vielmehr umgekehrt? Egal.

Die Schlamperei begann damit, dass am legendären Abend des 31. August 1928, als die *Dreigroschenoper* von Brecht und Weill uraufgeführt wurde, auf dem Programmzettel ein Name fehlte. Dieses banale Faktum hätte, der Legende nach, beinahe dazu geführt, dass der Abend ganz ins Wasser gefallen wäre. Freilich hätten wir dann auch nicht die liebgewonnenen Geschichten und schon gar nicht die *Dreigroschenoper*. O Elend, o Jammer, o Graus.

Kurt Weill, der Komponist, tobte, wie er noch nie getobt hatte; denn der Name, der fehlte, war der seiner Ehefrau Lotte Lenja. Er drohte, die Aufführung zu schmeißen, und konnte nur mit äußerster Mühe vorm Eklat zurückgehalten werden. Seinen Fortgang nahm das Wirrwarr, als der Oberkritiker Alfred Kerr auf jenem Besetzungszettel die ‚Huren‘ entdeckte und befand, dass eine von ihnen – dem Stimmklang nach – aus München kommen müsste und dass diese Namenlose „sehr, aber sehr gut“ sei und sie ihn an Carola Neher erinnere.

Carola Neher war an jenem Abend nicht dabei; sie füllte in der Besprechung Kerrs lediglich die Lücke derjenigen, die nicht fehlte, und Kerr keinen anderen Namen zur Hand hatte. Dafür stand sein Urteil fest, mit „ehernem Griffel verzeichnet“, wie der Meister nachlegte. Das klang wie der Widerhall des großen Worts von Horaz, dass die Poesie selbst das überdauere, was in Erz gegrä-

ben sei. Die Lücke öffnete ein weites Feld.

Dazu musste nur das zentrale Lied der *Seeräuber-Jenny*, das im Stück zur Rolle der Polly gehört und Carola Neher in der Uraufführung singen sollte, auf die Jenny der Handlung projiziert werden. Bei der Namengleichheit der Hure mit der heimlichen Umstürzlerin des Lieds fielen die Unterschiede der Figuren auf den ersten Blick und, wie sich herausstellte, auch bei näherer Betrachtung nicht weiter auf. So wurde – der Schludrian schrieb sich fort und fest – aus der namenlosen Hure des Programmzettels die berühmte Lotte Lenja, die sich im amerikanischen Exil mit ‚y‘ schrieb. Die reale Sängerin Lotte vereinte sich mit der fiktiven ‚Seeräuber-Jenny‘ und nahm schließlich ihren Namen an.

So lieferte die verkappte Umstürzlerin für die erste große Biographie von Donald Spoto den Titel in der deutschen Übersetzung: *Die Seeräuber-Jenny: das bewegte Leben der Lotte Lenya* (1990, zuerst 1989 auf Englisch: *Lenya: A Life*). Die *Deutsche Biographie* verzeichnet, frei zugänglich im Internet, aktuell: „1928 errang sie [Lotte Lenya] als Seeräuber-Jenny in der ‚Dreigroschenoper‘ von Brecht und Weill ihren ersten großen Erfolg. Ihre Stimme wurde als überraschend neu empfunden, sie war [...] für alle Nuancen der typischen Großstadtfiguren geeignet“. (<https://www.deutschebiographie.de/sfz50290.html>) Oder es steht zu lesen: „Und ein Schiff mit acht Segeln, / Und mit fünfzig Kanonen, / Wird liegen am Kai. / Diese Zeilen machten Lotte Lenya als Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper unsterblich.“ (<https://opac.reichenbach-vogtland.de/Mediensuche/Einfache-Suche?id=0152776>)

Die neueste Variante liefert die Romanbiografie *Lotte Lenya und das Lied des Le-*

**Die Schauspieler Gerron, Manfred Fürst, einige Herren als Galgenvögel (namens Bunzel, Hannemann, Maschmeyer, Venohr). Dann steht auf dem Zettel: „Huren“. Vier Künstlerinnen wirken hier mit – und eine davon scheint aus München zu kommen. Die war sehr, aber sehr gut. Im Stimmklang erinnert sie an Carola Neher. Ja, die war im Artikulieren besonders gut. Mit ehernem Griffel hier verzeichnet.**

Alfred Kerr im Berliner Tageblatt, 1. September 1928, S. 2

*bens* (2020) von Eva Neiss, einer studierten Germanistin, zu der der S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., im Klappentext vermeldet: „Lotte Lenya ist die wohl bekannteste Sängerin der Dreigroschenoper. [...] An Weills Seite gelingt ihr einige Jahre später der Durchbruch, sie lernt Bertolt Brecht kennen und spielt die Seeräuber Jenny in der Dreigroschenoper“. Der Verlag versichert zudem, die Autorin Eva Neiss sei von der Kurt-Weill-Gesellschaft in Dessau, Sachsen-Anhalt, unterstützt worden: „Das Erzählte bewegt sich folglich auf sicherem Boden“.

Pech gehabt: dieser Boden schwankt, er schwankt sogar ziemlich gewaltig. Man muss nicht unbedingt dem ‚epischen Theater‘ anhängen, um Figuren (oder Personen) des Stücks von weiteren ‚Figuren‘, die das Stück ziemlich haltbar hervorbrachte, zu unterscheiden. Also: die Figuren erster Ordnung werden, wie bekannt, von Schauspielerinnen ‚verkörpert‘, die deshalb durchaus nicht ihre Körper in die Rolle transfigurieren müssen (aber dürfen, je nach Vermögen). Sie sind – nach den gängigen Regeln der Kunst (seit Aristoteles) – fiktiv (virtuell). Schon da besteht keine Notwendigkeit, die Mimin mit ihrer Figur zu verwechseln – was freilich immer wieder vorkommen soll und als Monroe-Syndrom in die Krankengeschichte des Films einging. In dieser Ordnung spielte die (reale) Lotte Lenja am 31.8.1928 die (fiktive) Jenny, auch ‚Spelunkenjenny‘ genannt, eine Hure im Puff von Turnbridge.

Figuren zweiter Ordnung ‚entwirft‘, ‚kon-

struiert' die Handlung, um neue Ein- und Ansichten auf Konstellationen des Geschehens zu vermitteln. Dies geschieht in der berühmten epischen Musterszene der *Dreigroschenoper*, in der Hochzeitsszene. Da ist es die Darstellerin der Polly bzw. die Polly der Handlung, die eine Szene in der Szene arrangiert; und die funktioniert so: Nach bürgerlicher Ordnung, die Brecht aufs Korn nimmt, erhebt der Mann mit der Heirat den Anspruch, die Frau ‚auf immer‘ in Besitz zu nehmen, kaufmännisch formuliert: er kauft sich die Frau auf Lebenszeit, und zwar in Parallele zum Freier im Bordell, der die Nutte lediglich für ein paar Stunden einkauft. Der Mann ‚unterhält‘ die Frau finanziell und fordert von ihr als ‚Gegenleistung‘ lebenslangen Gehorsam in allen Lagen (so etwa steht es schon in der Bibel, auf die Brecht immer wieder anspielt). Dies zu verdeutlichen und satirisch als die verlogene Basis bürgerlicher Ordnung zu unterlaufen, dazu dient die Szene in der Oper – und das *Lied der Seeräuber-Jenny* als Bedrohung dieser Ordnung.

In Brechts Szene wechselt die fiktive Figur (zweiter Ordnung) Polly mit einer von ihr virtuell inszenierten Vier-Penny-Kneipe in die Figur eines Abwaschmädchens (dritter Ordnung) und singt nun als diese das Lied von der *Seeräuber-Jenny*. Diese Seeräuber-Jenny existiert allerdings ausschließlich in der (virtuellen) Vorstellung (ohne ‚Figur‘) in einer vierten Ordnung; sie ist eine Fiktion in der Fiktion in der Fiktion, wobei das Abwaschmädchen nicht einmal mit der Jenny des Lieds identisch sein muss. Man denke an den berühmten Spiegel, der sich in sich spiegelt bis ins Unendliche: das *kann* Kunst.

Kurz: die Hure Jenny ist weit weg davon, die ‚Seeräuber-Jenny‘ zu ‚sein‘, zumal die (reale) Lotte sie nie spielte und auch nicht spielen konnte. Aus dem einfachen Grund: diese Rolle gibt es gar nicht. Die ‚Figur‘ darf sich die geeignete Zuschauerin in ihrem Kopf

ausmalen – oder auch nicht. Aber auch die Rolle, die denn wenigstens eine direkte Verbindung zu ihr hätte herstellen können, spielte Lotte Lenja nie. Sie war, mit Verlaub gesagt, einfach nicht hübsch genug für die Polly: Die hatte der Urheber des ganzen Schlamassels, der BB, von Beginn an für die Neher, Carola, reserviert, für die Schöne, die Frau mit der Gläser zersplitternden Stimme.

Carola Neher hatte die ‚echte‘ Jenny längst – in diesem Fall über die Berliner Funkstunde – geschmettert, ehe Kurt Weill überhaupt daran denken konnte, den Song als ‚seine Komposition‘ für die *Dreigroschenoper* zu reklamieren. Dieses Faktum hat Albrecht Dümling bereits im *Dreigroschenheft* 3/2017 – offenkundig unge(er)hört – mitgeteilt (<https://www.dreigroschenheft.de/downloads/3gh2017-3abo.pdf>). Im Gegenteil war Weill es, der als Rundfunk-Kritiker in jener Silvesternacht 1926/27 das „vorzügliche“ Jenny-Lied im Radio für sich entdeckte und sich dann um den Text- und den Song-Dichter, heute ‚Songwriter‘ genannt, zu bemühen begann. Plötzlich öffnete sich da ein ungeheurer Markt, den Weill mit dem „Snobismus“ (O-Ton Weill) seiner bisherigen seriösen Neuen Musik nicht zu erreichen vermochte.

Gleiches gilt für den *Barbara-Song*, das „kleine Lied“, mit dem „Polly ihren Eltern ihre Verheiratung mit dem Räuber Macheath“ andeutet. Bis heute rätselt die Forschung darüber, wieso der Song, der ‚keine inhaltliche Bedeutung‘ für die Oper habe, so der maßgebliche Kommentar in der Suhrkamp Einzelausgabe, ins Stück geraten ist: Da gibt es mit ‚Barbara‘ skandalöserweise noch eine fiktive Figur (der vierten Ordnung), deren Identifikation allerdings Carola Neher vorbehalten wäre, wenn sich denn einmal das Interesse für die ‚wahre‘ Künstlerin einstellen sollte.

Bleibt die Frage, wie nun die reale Lotte in



der Virtualität (vierter Ordnung) aufgehen und diese es paradoxerweise schaffen konnte, so überaus faktisch zu werden? Oder sage ich besser: postfaktisch? Ganz einfach: Brecht sah vor, nach dem Erfolg der Oper aus der Gangsterstory einen Film zu machen. Dieser Film sollte nicht einfach die Oper auf Zelluloid bannen, vielmehr wollte Brecht mit einer veränderten Handlung, dem neuen Medium angemessen, die Gangster schon während des Geschehens ins Bankfach wechseln lassen. Die Hochzeit fand deshalb keinen geeigneten Ort mehr in einem leeren Pferdestall mitten in Soho, dem verruchten Viertel von London an der Themse.

Es galt, die Szene im Film als „gesellschaftliches Ereignis“ im edlen Ambiente der kurzfristig ‚angemieteten‘ Reithalle des verreisten Herzogs von Somersetshire groß aufzumotzen. Die Räuber hatten sich in die erforderlichen Manieren von Gentlemen einzuüben. Und Polly? Gut trainiert als Aushängeschild und Animierdame in der Firma ihres Vaters sowie vertraut mit den Untiefen einer verrotteten Ehe im Elternhause des ‚Bettlertrusts‘ sollte sie bereits im ‚Liebesgespräch‘ mit ihrem Gangster-Gatten auf der Themse – über ihnen der grüne Mond von Soho – das Ruder übernehmen.

Im Treatment Brechts, überschrieben mit: Die Beule, hat die Film-Polly bei der Eheschließung ihren ‚Herrn‘ längst im und, was die Liebe anbetrifft, am Sack. Über der Szene, „die Liebesleute fahren Boot“, Anmerkung: „Am Ruder: sie“, sollten gleich zwei Monde schweben, um das Doppelgesicht(ige) der Frau zu beleuchten: „Die Liebe dauert oder nicht“ (vgl. das Gedicht Orgelt Heigei Gei sein Kyrieleis von 1920). Das allerdings kostete das beste Lied der Oper. Zu diesem Opfer war Brecht offenbar bereit gewesen – der zwei Monde wegen; denn das wäre im Film möglich gewesen (auf der Bühne kaum).

Brechts Film kam nicht zustande – auch

mit dem Kitsch-Streifen aus dem Jahr 2018 nicht, der diesen Anspruch erhebt und jetzt im Fernsehen wie Sauerbier angeboten wird, weil er zu viel öffentliches Geld verschlang. Wohl aber verfilmte Georg Wilhelm Pabst 1930 erfolgreich die Oper. Pabst behielt die ursprüngliche Hochzeitsszene bei, übernahm aber für sie merkwürdigerweise nicht die *Seeräuber-Jenny*; vielmehr setzte er an ihre Stelle den *Barbara-Song*. Da er aber partout nicht auf den Hit der Oper verzichten wollte, singt ihn die Speulunkenjenny nun in die Bordellszene – als eine Art Begründung für ihren Verrat an Mac – und riss dem Protestliedchen den revolutionären Stachel aus. Damit aber erhielt Lotte Lenja den Song in ihrer Hurenrolle und konnte mit ihm gesanglich auftrumpfen. Der Film von Pabst hatte als einer der ersten technisch gekonnten und künstlerisch anspruchsvollen Tonfilme einen Riesenerfolg und sorgte für eine ungeheure Verbreitung der Songs auf dem Unterhaltungsmarkt.

Blieb noch die ‚reale‘ Verankerung dieser Identität. Die geschah bereits in Vorwegnahme heutiger Analogien, was bedeutete, die virtuelle Version als möglichst real zu präsentieren. Das begann damit, dass Kurt Weill, da seine Frau zweifellos im Kreis der (unausgebildeten) Schauspiel-Sängerinnen die beste war, sofort dafür sorgte, dass Lotte auch alle *Songs der Dreigroschenoper* für die Schallplatten-Industrie intonierte und Weill alle Kompositionen für sich allein beanspruchte. So kam auch der ‚Stimmklang‘ der *Seeräuber-Jenny* zustande, den Alfred Kerr als den der Neher, genauer als Intonation der ursprünglichen Melodie Brechts, in der Uraufführung heraushörte.

Um die Angelegenheit noch ein wenig alternativ faktisch abzusichern, schrieben Kurt und Lotte mit vereinten Kräften die Entstehungsgeschichte der Oper ein wenig um. Die (seltene) Superkritik Kerrs ließ sich dazu hervorragend nutzen. Da also

der Name der Hure auf dem Zettel und die genannte Sängerin der Kritik ganz fehlte, musste nur die Lücke ausgefüllt und alles auf die Künstlerin, die real dabei war, bezogen werden. Bei Kerr hieß es: „Vier Künstlerinnen wirken hier mit – und eine davon scheint aus München zu sein. Die war sehr, aber sehr gut. Im Stimmklang erinnert sie an Carola Neher. Ja, die war im Artikulieren besonders gut. Mit ehernem Griffel hier verzeichnet“. Lotte Lenya (in neuer Schreibung) wandelte geringfügig ab: „Dem Tonfall ihrer Stimme nach muß sie aus Österreich sein ... Die muß man im Aug behalten. Bald wird sie jedes Kind kennen“.

In der Version des Biografen Spoto gibt es ebenfalls nur scheinbar geringe Varianten: „Am Tag nach der Uraufführung erklärte der berühmte Theaterkritiker Alfred Kerr sie zu einem großartigem Theaterereignis. Er erwähnte auch die Frauen in den Rollen der Prostituierten: ‚[...] eine davon scheint aus München zu kommen, schrieb er, Lenyas Wiener Akzent mit Bayrisch verwechselnd, und beklagte sich darüber, daß man ihren Namen weggelassen hatte.“

Kurt Weill zog mit und sorgte dafür, dass Carola Neher, die tatsächlich aus München (Lotte aus Wien) stammte, nicht mehr mithalten konnte, auch wenn sie ab dem 9. Mai 1929 die Polly in der Inszenierung der Uraufführung und damit die Nicht-Rolle der Seeräuber-Jenny übernahm sowie gleichzeitig mit Kurt Gerron zusammen *ihre* Brecht-Lieder auf Platte pressen ließ. Immerhin haben ihre Songs in Pabsts Film und auch auf – erst vor kurzem wieder aufgefundenen – Plattenaufnahmen von 1927, als an die *Dreigroschenoper* noch nicht zu denken war, überlebt.

Das Gespräch, das Hans Tasiemka mit Brecht für die *Neue Leipziger Zeitung* (26. Dezember 1927) in seiner Berliner Atelierwohnung führte, lässt der Journalist enden mit: „Wollen Sie mal eine Ballade von mir auf dem Grammophon hören?“ / Er [Brecht] erhebt sich vom Sofa, ist in schnellen Sprüngen an seinem kleinen Grammophon, es erklingt die Ballade *Jonny von Surabaya*, Carola Neher singt sie.“ Auf der Rückseite der Platte befand sich die Seeräuber-Jenny. ¶

## EIN WEITERES BRECHT-BUCH VON PFARRER DR. HORST JESSE

1984 wurde der Augsburgsberger Brechtkreis gegründet, und einer seiner damaligen Gründer ist immer noch aktiv im Weinberg des Bert: Pfarrer Dr. Horst Jesse. 1985 erschien sein „Spaziergang mit Bert Brecht durch Augsburg“, entsprechende Bände zu München 1994, zu Berlin 1996, zum Exil 1997; ferner 1994 ein Buch zu Brechts Lyrik. Der Lyrik gilt auch seine Neuerscheinung „Bertolt Brechts Gedichte als Zeitzeugen 1914-1956“, erschienen bei Books on Demand, ISBN 978-3-752672091, 388 Seiten, 12,99 €. Das Buch geht vor allem chronologisch vor und kommentiert zahlreiche Gedichte, die auch abgedruckt werden.

Überraschend viele Schreibfehler erschweren die Lektüre. So wird Brechts Geburtsjahr im Vorwort mit 1989 angegeben, und selbst bekannte Namen werden fast unkenntlich („Paula Nanholzer!“, S. 386). Gleiches gilt für viele der abgedruckten Gedichte – Aus „Ihr Mütter“ in „An meine Landsleute“ wurde mal „Uhr Mütter“, mal „Ohr Mütter“ (S. 376). So fällt es schwer, sich auf Jesses Erläuterungen zu konzentrieren, auch angesichts von Sätzen wie „Bereits in der Antike haben die Juden keinen guten Ruf ... Sie gelten wirtschaftlich nicht als vertrauenswürdig“ (S. 239). Ich mochte dann nicht weiterlesen. (mf) ¶

# HEISSERER: „BRECHT STUDIERT HITLER“

Diese Veröffentlichung wurde letztes Jahr zum deutschen Revolutionsjubiläum sozusagen nachgereicht. Fürs Warten entschädigt ein großes Lesekino. Hier auf gedrängtem Raum ein adäquates Bild des fulminanten Werks vermitteln zu wollen, wäre ein zu hohes Ziel. Wer bitte hat schon von der kleinen Foto-Broschüre zum Bremer Revolutionsdenkmal gewusst? Eben. Der Name Lucia Moholy war mir auch kein Begriff. Es wird hier massig erstaunlicher Stoff geboten.

Der Titel des Bandes ist einer Ansprache von Kurt Eisner entnommen, gehalten anlässlich der Revolutionsfeier im Münchner Nationaltheater am 17. November 1918, dokumentiert aus einem Kurt Eisner gewidmeten Buch von 1929. So haben die Herausgeber eine Fülle faszinierender Quellentexte zusammengestellt, mit jeweils sorgfältig recherchierten Hintergrund-Infos und Kommentaren, beispielsweise auch zu einem Text des Bluthunds Gustav Noske, „Die Abwehr des Bolschewismus“, kritisch präsentiert von seinem Biografen Wolfram Wette. Es gibt auch einen Roman-auszug von Alfons Paquet, aus *Von November bis November*. Über die musikalische Verarbeitung der Revolution durch Victor und Friedrich Hollaender schreibt der amerikanische Fachmann für das deutsche Kabarett, Alan Lareau. Etc.

Wir können uns hier nur auf einen Beitrag konzentrieren, einen umfangreichen: Dirk Heiße-erer hat sich Brechts frühe Befassung mit einem gewissen A. H. vorgeknöpft: „Brecht studiert Hitler, oder Über die Theatralik des Faschismus“ (S. 258-295). Den Anstoß hierfür gab ihm die unbelegte, aber immerhin Aufmerksamkeit generierende Behauptung einer Dramaturgin der Münchner Kammerspiele 2017, Hitler habe sich 1922 in die Uraufführung von „Trommeln in der Nacht“ gesetzt, um zu sehen, wie Theaterleute die Welt verändern wollten. Das brachte Heiße-erer auf die Idee, herauszufinden, was es faktenmäßig über Brechts frühes Hitler-Studium zu wissen gibt und ob vielleicht einiges neu herausgefunden werden könnte.

Zwei einschlägige Brecht-Texte sind eifrigen Lesern der Gesamtausgabe gut bekannt:



*Juni-Magazin für Literatur und Kultur, Heft 57/58, Die Freiheit erhebt ihr Haupt: Über die Revolution, ihre Erfolge, einige Missgriffe und ihr Nachleben, herausgegeben von Gregor Ackermann und Walter Delabar, Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 360 Seiten, ISBN 978-3-8498-1569-1, 38 €*

- Notizen in Brechts Journal im Februar 1942 über eine Diskussion mit Feuchtwanger, ob Hitler ein „Hampelmann“ sei;
- und Brechts 1942 vom *Reader's Digest* abgelehnter Text „My most unforgettable character“; hier kann Heiße-erer auf eine deutsche Fassung hinweisen, bisher nur im *Spiegel* 50/1996 veröffentlicht.

Die spannende und von der bisherigen Brecht-Forschung vernachlässigte Frage ist, wieviel dichterische Freiheit in der *Reader's Digest*-Geschichte steckt: Hat er ihn wirklich im Hofgartencafé beobachtet? Was weiß man über Hitler im Zirkus, wann kann Brecht ihn dort erlebt haben, wer war der Schauspieler, bei dem

Hitler Unterricht genommen hat. Nicht alles ist zweifelsfrei nachweisbar, aber doch sehr viel. Heißerer stellt fest, dass Brechts Mentor und Freund Lion Feuchtwanger von dem Schauspielunterricht wusste. Und dass dieser Schauspieler, Friedrich Basil, bereits in Brechts Prosasatire „Wenige wissen heute“, einer Vorform des *Ui*-Stücks (1934), eine Rolle spielte. Die Bühnenrolle, für die dieser Schauspieler gefeiert wurde und in der er die Verschränkte-Arme-Pose zeigte, die Hitler dann von ihm übernahm, konnte auch identifiziert werden; zwei Hitlerposen werden in Fotos von Heinrich Hoffmann dokumentiert. Und, eine der vielen Überraschungen: Auch Brechts Vorbild Frank Wedekind hatte bei jenem Basil Unterricht genommen und ihm 1909 ein Drama gewidmet.

Natürlich wird auch Arnolt Bronnens Darstellung von Brechts früher Reaktion auf Hitler (in *Tage mit Bertolt Brecht*) berücksichtigt. Da es vermutlich Hitlers Rede am 1. Juni 1923 war, die sie gemeinsam im Zirkus Krone gehört haben, wird auf sie eingegangen – ebenso wie darauf, dass zu dieser Zeit die Nationalsozialisten Brecht längst als Gegner sahen: Die Uraufführung von „Im Dickicht“ am 9. Mai 1923 im Residenz-Theater wurde gestört.

So wird man beim Lesen vom Hölzchen aufs Stöckchen geleitet – alles interessant und solide. Als Sahnehäubchen offeriert Heißerer meist unbekanntes historisches Bildmaterial (13 sehenswerte Abbildungen), und natürlich gibt es reichlich Quellen- und diverse sonstige Angaben (157 Anmerkungen). Kurzum: Gelungen ist hier eine dieser akribischen Forschungen, die eigentlich schon lange in der Luft lagen, für die es allerdings nötig war, gründliche Ortskenntnis und erheblichen Spürsinn in Verbindung mit terrierähnlicher Beharrlichkeit mitzubringen. Ziel erreicht, Wissenslücke geschlossen, darauf kann die Brechtwelt nun dankbar zurückgreifen. (mf) ¶



*Bertolt Brecht, Der Augsburger Kreidekreis und andere Erzählungen. Übertragen in Einfache Sprache von Hardy Kuttner. Passanten Verlag, 48 Seiten, ISBN 978-3-945653-24-1, 10,50 €*

## BRECHT IN EINFACHER SPRACHE

„Einfache Sprache“, das bedeutet, für Leute mit weniger Lesekompetenz Texte zu vereinfachen und das Lesen zur Freude zu machen. Der Passanten Verlag hat sich darauf spezialisiert, und hier wurden fünf Erzählungen aus verschiedenen Lebensphasen Brechts bearbeitet. Copyrightproblem? Wie man hört, kam grünes Licht von Verlag und Erben problemlos. Auch wer meint, dass dann doch ein Wesentliches fehlt: Brechts nicht zu Unrecht berühmte Sprache, muss einräumen: Es funktioniert hier erstaunlich gut. Beispiel „Die unwürdige Greisin“, Textanfang:

*Original:* „Meine Großmutter war zweiundsiebzig Jahre alt, als mein Großvater starb. Er hatte eine kleine Lithographenanstalt in einem badischen Städtchen ...“

*Einfach:* „Als mein Großvater starb, war meine Großmutter 72 Jahre alt. Mein Großvater hatte eine kleine Druckerei.“

Usw. Gut geworden, empfehlenswert. (mf) ¶

# JÜRGEN HILLESHEIM ÜBER DIE BAUM-MOTIVIK IN DER LYRIK BRECHTS

Klaus-Dieter Krabiel

Der Baum ist kein beliebiges Motiv. Er „ist in allen Kulturen eines der prägnantesten Symbole der Selbstdeutung des Menschen“ (S. 9). Insbesondere in der europäischen Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte entfaltete es seine Möglichkeiten, wie Jürgen Hillesheim einleitend aufzeigt. Dass dem Motiv nicht zuletzt bei Brecht eine besondere Bedeutung zukommt, ist seit längerem bekannt. Die Literatur hat zahlreiche Analysen zum Thema zu bieten. Was bisher fehlte, war eine Gesamtschau von Brechts Werk unter diesem Aspekt. Diese Lücke zu schließen hat sich der Verfasser zur Aufgabe gesetzt. Aus der kaum überschaubaren Fülle von Material hat er 54 Gedichte ausgewählt, sorgfältig interpretiert und in einen motivlichen Zusammenhang gebracht.

Sinnvollerweise werden die Gedichte chronologisch in der Abfolge ihrer Entstehung behandelt. Datierungsfragen, Quellen, Anregungen und Anspielungen werden diskutiert, Entwicklungen und Modifizierungen von Motiven und Inhalten dargestellt und werkinterne Zusammenhänge über längere Zeiträume hinweg verfolgt.

Am Anfang steht das exotisch anmutende *Lied vom Geierbaum*, dessen Entstehung die GBA auf das Jahr 1917 datiert. Hillesheim kann plausibel belegen, dass es keinen Grund gibt, „Brechts eigene Datierung ... auf 1912 in Zweifel zu ziehen.“ (S. 21) Damit wäre das Gedicht nicht nur das erste Baum-Gedicht Brechts, sondern sein frühestes überliefertes Gedicht überhaupt. Der große, prächtige Baum, „ein Paradebeispiel an Vitalität“ (S. 26), befindet sich in einer Kampfsituation mit Geiern. Thema ist das „Verhältnis zwischen dem Einen und den

Jürgen Hillesheim, „Immer unbändiger die Lust, noch größer zu werden ...“ Das Motiv des Baumes in der

Lyrik Bertolt Brechts. Brecht – Werk und Kontext Band 10-2020, Königshausen & Neumann, ISBN 978-3-8260-7097-6, 44 €. – Das Cover zeigt sehr passend eine Grafik von Egon Schiele, *Junges Bäumchen mit Stütze*, 1912 (Albertina Wien, verfügbar in Wikipedia).



Vielen“ (S. 29), das Brecht bis zu seinem Lebensende beschäftigte.

Mit Ausnahme des Gedichts *Der brennende Baum* stammen die folgenden sechs Gedichte, zwischen Mai und September 1913 entstanden, aus dem *Tagebuch N° 10. 1913*. Obwohl der Titel dies nahelegt, ist das Gedicht *Sommer* kein traditionelles Naturgedicht. Unter einer „uralten, schönen Linde“ liegend, lauscht der Sprecher dem Rauschen der Blätter und glaubt, sie erzählten von den Taten und Untaten, die unter dem Baum geschehen sind. Wie der Geierbaum und andere frühe Bäume erhält die Linde menschliche Züge. Ihre ‚Erzählungen‘ belegen, dass sich der junge Brecht „die Dichtkunst durch Nachahmung, Übung und eine umfangreiche Lektüre“ anzueignen versuchte (S. 32), ein Verfahren, das später als Ästhetik der Materialverwertung bezeichnet wurde.

„Jahrzehnte stand er im Eichenwald / Als der schönste und größte von allen Bäumen“, heißt es im Gedicht *Der Baum*: „Sinnbild des Vegetativen schlechthin“ (S. 41). „Immer unbändiger die Lust, noch größer zu werden“, lautet einer der Verse, der dem Band als Titel dient, möglicherweise eine „Projektionsfläche von Eigenem“: ange-

sichts der psychischen und körperlichen Schwäche des jungen Brecht „eine poetische Selbstbeschreibung ex negativo“ (S. 42). Das Gedicht blieb Fragment, eine von Brecht angekündigte Fortsetzung kam nicht zustande.

Einer anderen Baum-Motivik verpflichtet ist das Gedicht *Herbststimmung aus „Tannhäuser“* [sic!]. Der Herbst nimmt den Bäumen der Wälder, durch die Tannhäuser auf der Suche nach Frieden zieht, das Laub. Die ermüdende vegetative Kraft ist auch „ein geläufiges Motiv für die Vergänglichkeit“ (S. 47). Im Gedicht *Der brennende Baum*, eine minutöse Beschreibung des Niederbrennens, ist das Motiv dieses Sterbens in der Literatur als „ein sehr eigenes poetisches Sicheinlassen auf das Zeitgeschehen“ gedeutet worden (S. 54). Als romantisches Stimmungsbild gibt sich das Gedicht *Friedhof*. Erst die beiden letzten Vers bringen die ernüchternde Einsicht: Das idyllische „kleine Stückchen Erde im Wald / ... birgt so viel Leid.“ Wie andere der genannten Gedichte widmet sich *Herbst* den Eigenheiten der Jahreszeit, wobei die Bäume wiederum personifiziert erscheinen: „Kahle Bäume starren trauernd“, „Ihre Blätter liegen schauernd“ im Staub der Straße.

Eine neue Phase in der Entwicklung markiert das Gedicht *Vom Tod im Wald*, das wohl bereits im Sommer 1916 entstand, nicht erst im Frühjahr 1918, wie die GBA angibt. Es handelt sich also vermutlich um „das früheste Gedicht der *Hauspostille*“ (S. 64). Um diese Zeit findet ein bedeutungsvoller Paradigmenwechsel statt: Brechts Bäume sind nicht mehr anthropomorphisiert, sondern „seelenlos“ (S. 66). Am Fuß eines Baums liegt ein sterbender Mann, „wie ein Tier in Wurzeln eingekrallt“ (ebd.), „als wolle und könne er das Leben nicht loslassen“ (S. 67). Dieses Motiv ist unter anderem „als poetische Vergangenheitsbewältigung“ mit der ‚Herzneurose‘ des jungen Brecht in Zusammenhang gebracht worden (S. 75).

Auf den „Exkurs: *Baal* als ‚Baum-Drama‘“ sei nur mit dem Hinweis aufmerksam gemacht, dass Bäume hier wie in keinem anderen Drama Brechts eine der wichtigsten Motivketten bilden, die „geradezu konstituierend sind“ für das frühe Stück (S. 76).

Das Kapitel „Bekannteste Gedichte der *Hauspostille* – verschiedenste Bäume“ ist drei frühen Gedichten der Sammlung gewidmet, in denen die Baum-Motive sehr unterschiedlich gestaltet sind. Während in der *Ballade von des Cortez Leuten* „ein regelrechtes Schreckensszenario“ aufgerufen wird (S. 106), der Baum sich als blinde, zerstörerische Kraft entfaltet, die Menschenleben überwuchert und erstickt, fasst das Gedicht *Vom Klettern in Bäumen* „einen Vorgang nahesten Naturerlebnisses in Poesie“ (S. 110). Die sanfte Naturharmonie und die Fülle an Sinnlichkeit, die darin zum Ausdruck kommen, sind „im Werk Brechts singulär“ (S. 113). Das im Januar 1920 entstandene Gedicht *Erinnerung an die Marie A.*, „eines der berühmtesten deutschsprachigen Liebesgedichte“ (S. 115), ist in seinen Verständnismöglichkeiten zu vielfältig, als dass sie hier auch nur andeutungsweise benannt werden könnten. Deshalb genüge der Hinweis, dass der Pflaumenbaum, Zentrum des Szenarios, „im Werk Brechts eine der markantesten Sexualmetaphern ist“ (S. 116).

Im Kapitel „Spielarten des Vitalismus und Trostloses aus dem Jahr 1920“ werden neun Baum-Gedichte analysiert, die belegen, „dass die Natur für Brecht schon zu Beginn der zwanziger Jahre längst kein Idyll mehr ist“, sondern „das stumpf Vegetative, in dessen Sphäre alles passieren kann“ (S. 123), wie es über *Dunkel im Weidengrund* heißt. Entwirft das Gedicht *Ihr großen Bäume in den Niederungen* ein Bild „umfassender Depressivität“ (S. 127), so erscheint der kalte Erlengrund als Ort der Liebe im Gedicht *Aber in kalter Nacht* „furchterregend“, „als befände er sich im Totenreich“ (S. 130).

*Die Geburt im Baum* fasst auf eigenartige Weise „Verwesungsprozesse in poetische Bilder“ (S. 133); es ist ein „Wechselspiel zwischen ... Verwesung und Erneuerung des Lebens“ (S. 135). *Kiefern schwarz*, wohl ein Fragment, verbindet mit den anderen Baum-Gedichten der Zeit die Atmosphäre des Düsternen, der Kälte, „des Niederdrückend-Beängstigenden“ (S. 137). Die gegenteilige Stimmung herrscht in *Der Fluß lobsingt*. Hillesheim fasst das Gedicht „als eine poetische Aufforderung zum sexuellen Stelldichein“ auf (S. 140). Das *Sentimentale Lied Nr. 78* „mündet in einer Parodie des barocken vanitas-Gedankens“: Im Traum unter einem „grünen Baume“ erscheint das Ende des Lebens nicht als Erlösung vom irdischen Jammertal, vielmehr kann der Mensch „gar nicht genug haben von den Genüssen, die das Leben zu bieten vermag“ (S. 144). Im Gedicht *Die schwarzen Wälder aufwärts* geht es um die „Frage, wie man ein ‚Städtebewohner‘ wird“ (S. 147). Was als das Kalte, Böse und Dunkle der Großstadt erscheint, ist „das in Wahrheit dem Menschen Gemäße“ (S. 149). Die *Ballade von den Selbsthelfern* zeichnet „den Wald als Sphäre des Todes und der Verwesung“ (S. 153). In der *Ballade von der Freundschaft*, eines der provozierendsten Gedichte der *Hauspostille*, hat der Baum eine klar definierte Funktion: Er wird zum „Marterholz“ (S. 157) in Anspielung auf die Passionsgeschichte.

*Der Baum im Odenwald* ist eine Parodie auf *Des Knaben Wunderhorn*. Der *Bericht des Schiffbrüchigen* im Kapitel „Hoffnungslosigkeit in der Natur“ zeugt von umfassender Trostlosigkeit. In dem Gedicht *Ich, Bertold Brecht*, dem letzten Gedicht der *Hauspostille*, einer Art Urfassung des Gedichts *Vom armen B. B.*, wird die Herkunft „aus den schwarzen Wäldern“ „zur Metapher des Stimmungs- und Geheimnisvollen, jedenfalls Besonderen, das sich das lyrische Ich in der Zivilisation ... bis zum Ende bewahren will.“ (S. 167) *Der Narziß / Dies milchglasige*

*Licht*, zwei Varianten eines Gedichts, ist ein eigenartiger Dialog zwischen dem ‚Narziß‘ und einem „schwarze[n]“ bzw. „dorre[n] Baum im Fenster“.

Die *Morgendliche Rede an den Baum Green*, eine Ansprache an den in komplexer Weise anthropomorphisierten Baum Green, der im Hinterhof der Großstadt sein Leben fristet, ist als Selbstbespiegelung zu verstehen, „die der Eigenreflexion und Selbstverortung“ des Sprechers dient (S. 177). Greens „Flexibilität und Geschmeidigkeit“ (S. 183) hat sich Brecht „in der Großstadt zu seinem Lebensprinzip“ gemacht (S. 189). „Green ist, trotz seiner vermeintlichen Unscheinbarkeit, einer der komplexesten, erfolgreichsten, spektakulärsten und gleichzeitig originellsten Bäume der deutschen Literaturgeschichte.“ (Ebd.)

In der *Liturgie vom Hauch*, einer Parodie auf Goethes „Über allen Gipfeln / Ist Ruh“, stellt sich die Geschichte als „ein einziger Todesreigen“ dar (S. 194). Das Gedicht *Von der Willfährigkeit der Natur* legt Zeugnis davon ab, „was die Kraft der Natur an Furchtbarem zu generieren vermag.“ (S. 198) Es zeigt die Natur in ihrer Grausamkeit, denn „der Baum ermöglicht ... beides, die Tat und die Untat, indem er die Voraussetzung schafft.“ (S. 199) *Zu Potsdam unter den Eichen* geht auf ein historisches Ereignis zurück: Im Mai 1927 veranstaltete der Rotfrontkämpferbund in Potsdam einen Demonstrationzug, der von der Polizei brutal niedergeknüppelt wurde. Man hatte einen Sarg mit der Aufschrift „Jedem Krieger sein Heim!“ mitgeführt, Anspielung auf die Versprechungen aus dem Ersten Weltkrieg. Die Eiche „als typisch deutscher Baum und nationaler Zierrat“ (S. 203) steht hier symbolisch für eine reaktionäre Ideologie. In dem Gedicht *Das Frühjahr kommt*, während der Dreharbeiten zum Tonfilm *Kuhle Wampe* entstanden und von Hanns Eisler vertont, sind die Bäume Exempel „für die Triebhaftigkeit des Menschen“ (S. 207).

„Fremdheit, Bedrohung, poetologische Selbstvergewisserung“ ist das Kapitel über „Bäume im Exil“ überschrieben (S. 208). Es beginnt mit der *Ballade vom Baum und den Ästen*, in deren Refrain „metaphorisch ein Baum im Mittelpunkt“ steht (S. 211). Hillesheim weist in dem Gedicht „ein konservatives Geschichtsbild“ nach: „die Vorstellung, dass sich Historie in Zyklen vollzieht und kaum bestimmbar ist“ (S. 212). *An die Nachgeborenen* ist eines der bekanntesten und meistzitierten Gedichte Brechts. Die Verse „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist“ gehören zum Prägantesten, was es zum Thema gibt. Als Grundprinzip von *Ni-Ens Lied*, in dem vom Obstbaum und vom Ast die Rede ist, erweist sich seine Doppelbödigkeit. *Der Pflaumenbaum*, zum Zyklus von Kindergedichten in den *Svendborger Gedichten* gehörend, hat eine allegorische Bedeutung auf mehreren Ebenen. In der Literatur ist der Baum gedeutet worden als „sinnbildhaft für den Kreativen, den Künstler im Allgemeinen, der sich im Exil befindet“ (S. 227). In dem streng antithetisch konstruierten Gedicht *Gedanken über die Dauer des Exils* „changiert Brecht zwischen selbst Erlebtem und Reflektiertem und poetisch Überhöhtem“ (S. 232). Die „Kanne voll Wasser“, die der Sprechende am Schluss zum „kleinen Kastanienbaum im Eck des Hofes“ schleppt, verrät, dass die „Hoffnung auf baldige Rückkehr ... trügerisches Wunschdenken“ war (S. 235). In ähnlicher Weise legt *Frühling 1938* „einen poetischen Transfer von Naturbeobachtungen auf die Situation des Schriftstellers im Exil“ nahe (S. 238). Das Gedicht *Der Kirschdieb*, das als „eine Art Einverständnis zu dem ‚Diebstahl‘“ gelesen werden könnte (S. 243), hat in der Literatur auch andere Deutungen erfahren. In dem Gedicht *Schlechte Zeit für Lyrik*, das grundlegende Motive der vorangehenden Gedichte zusammenführt, geht es nicht um eine moralische, vielmehr um eine poetologische Reflexion, wie Jan Knopf gezeigt hat. Die Gedichte *Schwedische Landschaft* und

*Finnische Landschaft*, die als konventionelle Naturgedichte erscheinen, reflektieren auf je eigene Weise die Kriegssituation und das Elend des Exils. Auch dem epigrammatisch kurzen Gedicht mit dem langen Titel *Angesichts einer abgeschlagenen Baumwurzel, einem gestürzten Mann gleichend* ist „ein tiefer Pessimismus eingeschrieben“ (S. 261). In der 4. *Hollywood-Elegie (Unter den grünen Pfefferbäumen)* entlarvt Brecht auf ironische Weise die Gewinnmaximierung als Prinzip der „Traumfabriken von Hollywood“ (S. 264). Das umfangliche Gedicht *Garden in Progress* bezieht sich auf den aus einer Vielzahl exotischer Pflanzen und Bäume künstlich angelegten Garten des britischen Schauspielers Charles Laughton. Im August 1944 rutschte ein Teil des Gartens den Abhang hinab (darauf spielt der Titel des Gedichts an). Bei Brecht erhält dieser Vorfall eine „allegorische Bedeutung“ durch „den Transfer auf das amerikanische Exil“ (S. 270): auf die Fragwürdigkeit einer auf unsicherem Grund gebauten künstlichen Existenz. Ein Eintrag André Gides in seinen „Tagebüchern der Kriegszeit“ über „einen riesigen Platanenbaum“ ist für Brecht Anlass für eine grundsätzliche Frage (*Lektüre ohne Unschuld*).

„Staatstragend oder subversiv? Bäume in der Kinderlyrik“ ist das Kapitel überschrieben, in dem drei der *Kinderlieder* Brechts aus dem Jahr 1950 behandelt werden. Das Gedicht *Und als der Baum voll Birnen hing* ist entschieden lehrhaften Charakters. Das *Lied vom Kind, das sich nicht waschen wollte* verfügt über eine Oberflächen- und eine Tiefenstruktur: Das ausgewachsene Kind (der sich entfaltende Birnenbaum) macht ein Geschäft mit den Birnen, es folgt den Regeln des Marktmechanismus. Eine ähnliche (DDR-kritische) Tiefenstruktur erkennt Hillesheim in dem Kinderlied *Die Pappel vom Karlsplatz*.

*Regen im Kiefernain*, Fragment der Übersetzung eines Gedichts von Gabriele



d'Annunzio, hat „mit Brechts Werk wenig zu tun“ (S. 302), wie Hillesheim aufzeigt. Da auch die Verfasserschaft nicht feststeht, gehöre es nicht in die GBA.

Das im Frühjahr 1953 (sicherlich noch vor dem 17. Juni) entstandene Gedicht *Frühling* ist wohl „als kurzer, eindringlicher poetischer Appell gegen vorschnelles Handeln“ (nicht ohne Hintersinn) zu deuten (S. 306). Unter der Überschrift „Schlechte Zeiten für Tann und Silberpappel“ folgen vier der *Buckower Elegien*, Höhepunkte der späten Lyrik Brechts. Da die Gedichte, die Brechts politische Resignation nach dem 17. Juni zum Ausdruck bringen, von großer poetischer Dichte und Komplexität sind, seien lediglich die Titel genannt: *Der Blumengarten*, *Böser Morgen*, *Tannen* und *Laute*.

In dem Gedicht *Eisen*, zu den *Buckower Elegien* gehörend, erscheint der Baum wie in der *Morgendlichen Rede an den Baum Green* als Metapher für Flexibilität und Biegsamkeit. Brecht erneuert hier „die Lebensmaxime von einst, die innerhalb seines Gesamtwerks eine bedeutsame Isotopieebene bildet und für die eigene Existenz, seine Entwicklung zum ‚Städtebewohner‘, offenbar von einer gewissen Tragfähigkeit war.“ (S. 329) (Allerdings gibt die Untersuchung nicht überall zweifelsfrei zu erkennen, ob Brechts ‚Flexibilität‘ als moralisch verwerfliches oder als politisch notwendiges Verhalten aufzufassen ist.)

In *Schwierige Zeiten*, Brechts letztem Baum-Gedicht, spielt das ambivalente Holunder-Motiv eine Rolle. Unverkennbar ist hier der Rückzug ins Individuelle und „das Melancholische, auch Resignative der poetischen Stimmung“ (S. 336).

„Brechts Bäume – Versuch einer kleinen Phänomenologie“ ist die Zusammenfassung des Bandes überschrieben. Nur zwei Sätze seien daraus zitiert: „Kontinuierlich gehören Bäume zur engsten Bilderwelt, zum

festen poetischen Inventar Brechts. Sie bilden eine der reichsten, komplexesten, aber auch ambivalentesten Isotopieketten seines Werkes: weil sie sämtliche Bereiche von Relevanz abdecken, biologische Kreativität, kunsttheoretische Aspekte, nicht zuletzt Brechts Bewusstwerdung, Festlegung und Selbstversicherung der eigenen ästhetischen Positionen, bis hin zu gesellschaftlichen, politischen Implikationen.“ (S. 337) Der Rest des Kapitels sei dem Leser zur Lektüre dringend empfohlen.

Bestechend ist Hillesheims umfassende Kenntnis der Quellen und der Forschungsliteratur zur Thematik. Er war allerdings in der komfortablen Situation, sich mit zahlreichen der Baum-Gedichte Brechts bereits früher eingehend beschäftigt zu haben, etwa in seinen Analysen sämtlicher Gedichte der *Hauspostille*<sup>1</sup>. Für die Diskussion der frühen Gedichte wäre die Einbeziehung der *Notizbücher*-Edition<sup>2</sup> sicherlich von Nutzen gewesen. Dankenswerterweise werden neben bekannten Gedichten auch zahlreiche Texte berücksichtigt, vor allem frühe, die in der Literatur bislang wenig oder keine Beachtung gefunden haben. Egon Schieles „Junges Bäumchen mit Stütze“ aus dem Jahr 1912, abgebildet auf dem Umschlag, erscheint wie geschaffen für diesen Band. Linolschnitte zu drei der frühen Gedichte (S. 50, 95 und 102) belegen, dass Brechts Baum-Lyrik nicht nur Komponisten, sondern auch bildende Künstler zur Arbeit motiviert hat. ¶

1 Bertolt Brechts *Hauspostille. Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013.

2 Bertolt Brecht: *Notizbücher*. Hrsg. von Martin Kölbl und Peter Villwock. Bisher erschienen: Bde. 1-4 (1918-1923) und 7 (1927-1930). Berlin: Suhrkamp Verlag 2010-2019.

## BRECHTS BAUMLYRIK: JÜRGEN HILLESHEIMS NEUES OPUS

Michael Friedrichs

Für manche Bücher findet sich nur schwer ein rezensierbereiter Mensch – hier waren es zwei. Ausnahmsweise drucken wir daher beide, wobei Dopplungen gegenüber Rezension 1 möglichst vermieden werden sollen; dadurch entfällt im Folgenden weitgehend ein Lobpreis der Stärken des Buches.

Jürgen Hillesheim, seit 1991 Leiter der Augsburger Brecht-Forschungsstätte, ist bekannt für unfassbare Produktivität. Wer zählt die Bücher, nennt die Namen? Mit seinem neuen Opus, bei Königshausen & Neumann als Band 10 in der von ihm selbst verantworteten Reihe „Brecht – Werk und Kontext“ erschienen, hat er sich eine ähnlich herkulische Aufgabe aufgeladen wie vor einigen Jahren mit der Analyse sämtlicher Gedichte der *Hauspostille*.<sup>1</sup> Diesmal also alle Gedichte über Bäume.<sup>2</sup> Es ist das Gegenteil von Rosinenpickerei – bei dieser Methode kann man keinen schwächeren oder kaum verständlichen Text weglassen, das braucht Mut. Wenn alles klappt, entsteht ein Standardwerk. Wenn.

Dass einem manches schon bekannt vorkommt, liegt auf der Hand. Drei Baum-Gedichte sind *Hauspostillen*-Gedichte und wurden im entsprechenden Hillesheim-Band bereits gewürdigt. Das Kapitel über *Das Lied vom Geierbaum* ist weitgehend textidentisch mit einer früheren Veröffentlichung.<sup>3</sup> Hillesheim hat auch schon

über *Baal* geschrieben, über Bezüge auf die Wilhelm Müller/Franz Schubertsche *Winterreise* bei Brecht, über Brecht und Nietzsche.<sup>4</sup> Gelegentlich zitiert er sich nun selbst als Autorität. Und er hat mal u. a. („leider auch“?) Theologie studiert, was dazu beigetragen haben mag, dass in diesem Buch jeder Gedicht-Apfel im Bezugsrahmen von Adam und Eva gedeutet wird.

Hillesheim zeigt auch, wie nachteilig es sein kann, wenn wissenschaftliche Arbeiten in diesem Land erst nicht oder kaum lektoriert<sup>5</sup> und anschließend, so gut man's halt vermag, ins Druckformat gebracht werden. So wurde hier darauf verzichtet, den Überhang langer Gedichtzeilen einzurücken, wie es guter Standard ist. Dadurch ist ein unstimmliges Schriftbild entstanden, wie man gleich beim *Lied vom Geierbaum* (S. 17–18) seufzend bemerkt. Und – deutlich schwerwiegender – hier erweist sich auch schon, dass im digitalen Zeitalter die Kunst des Abschreibens eine sterbende Kunst ist. Im Laufe des Bandes nimmt die Fehlerzahl in den Gedichttexten – oft Kleinigkeiten wie falsche Satzzeichen oder Strophenzwischenräume, einige Schreibfehler, manchmal direkt falsche Worte, einmal fehlt die letzte Zeile – auf so schmerzliche Weise zu, dass es fair scheint, Autor und Verlag ein rasches, unauffälliges Recyclen und Neubearbeiten zu empfehlen.<sup>6</sup> Einmal bezieht sich

*Tradition und Moderne*, Brecht – Werk und Kontext 6, Königshausen & Neumann 2018, S. 13–25.

1 Erschienen 2013 als Band 11 in der damals von Knopf und Hillesheim herausgegebenen Reihe „*Der neue Brecht*“, rezensiert in 3gh 4/2013.  
2 Alle? Der Text *Naturgedichte 2 (Augsburg)* wird erwähnt, aber nicht analysiert (S. 240), *Naturgedichte 1 (Svendborg)* fehlt ganz; es gibt diverse Auslassungen aus dem Frühwerk. Auch das *Hauspostillen*-Gedicht *Großer Dankchoral* wird nicht zu den Baum-Gedichten gerechnet – warum?  
3 In: Jürgen Hillesheim (Hg.), *Bertolt Brecht. Zwischen*

4 Die Bibliografie listet 22 Hillesheim-Publikationen, plus einige Herausgeberschaften.

5 Dreimal ein französisches Wort im Buch, leider falsch: *Decadence* (S. 42) *Bohémiens* (S. 111), *Bohémian* (S. 173).

6 Gefunden habe ich Fehler in den Gedichtabdrucken auf den Seiten 18-19, 129, 132, 136, 154-156, 165, 171, 172, 176, 191, 201, 213-214, 225, 231, 251, 255, 263, 284, 293, 299, 304, 307, 314, 327. Andere Zi-

Hillesheim in seiner Interpretation auf ein Wort, das im Gedicht stehen würde, wenn es richtig abgeschrieben worden wäre.<sup>7</sup>

Die eine oder andere Korrektur gegenüber der GBA, die vor einigen Jahren publiziert wurde, wurde nicht zur Kenntnis genommen. Das betrifft insbesondere Hillesheims konsequente Ignorierung der Notizbücher-Edition von Kölbel/Villwock – für die Gedichte aus Brechts Notizbüchern 1 bis 15 (1918 bis 1923) hätte er einigen Gewinn daraus ziehen können. Es hätte z. B. nicht sein müssen, dass der Lesefehler der GBA bei der Widmung des Gedichts *Der Fluss lobsingt* wiederholt und also eine Beziehung zu Paula Banholzer her- und ausführlich dargestellt wird. Wie in der Reproduktion des Notizbuches gut erkennbar, steht im Text nicht „P.B.“, sondern „S.B.“, und das ist Sophie Beyerlein, nachzulesen in Notizbuch 4, 34r.8.

Zu den Erkenntnissen aus den Notizbüchern, auf die Hillesheim verzichtet hat, gehört auch, dass Brecht die *Erinnerung an die Marie A.* tatsächlich nachts im Zug nach Berlin aus einem Guss geschrieben und später für die Veröffentlichung außer dem Titel kaum etwas geändert hat. Und er wiederholt zum x-ten Mal seine belegfreie Behauptung, Brecht habe der älteren Schwester von Maria Rosa Amann (Maria Emma) in gleicher Weise nachgestellt wie der Rosa, das berühmte Gedicht an „Marie A.“ beziehe sich mithin auf beide.<sup>9</sup>

tate habe ich nur in Ausnahmefällen gegengelesen – auch da kommt Korrekturbedarf vor.

- 7 Vgl. „Finnische Landschaft“: Die erste Zeile heißt bei Brecht: „Fischreiche Wässer! Schönbaumige Wälder!“. Auf S. 255 wurde daraus „Fischreiche Wässer! Schönlaubige Wälder!“, aber zwei Seiten weiter zitiert Hillesheim richtig: „Dies beginnt mit der eigenwilligen Wendung ‚schönbaumige Wälder‘ ...“ Man könnte vermuten, dass arbeitsteilig vorgegangen wurde.
- 8 Kölbel/Villwock stützen sich dabei auf den Artikel von Gudrun Bauer und Karl Greisinger in 3gh 2/ 2014.
- 9 Und wie oft wird man noch die These lesen dürfen, Brecht sei nicht wirklich „aus den schwarzen Wäl-

Ein Personenregister ist enthalten,<sup>10</sup> allerdings wurden die Namensnennungen in den Fußnoten nicht berücksichtigt. Ein Werkregister vermisst man. Wäre es enthalten, würde sich darin deutlich abbilden, dass der meistgenannte Baum, das meistgelobte Gedicht in dieser Untersuchung das *Hauspostillen*-Gedicht an den „Baum Green“ ist.<sup>11</sup> Soweit erfreulich – Hillesheim hatte bisher Brecht-Texte, die Spuren von Daoismus enthalten, wenig beachtet und vorwiegend Nietzsche zu ihrer Interpretation herangezogen. Er bezieht sich positiv auf Deterings *Bertolt Brecht und Laotse*, ist aber dann sehr schnell mit dem Thema fertig: „Brecht hatte Tao gelesen“ (S. 183).<sup>12</sup> Oder: „... zu siegen und zu überleben. So, wie es auch die von Brecht geschätzte chinesische Philosophie lehrt.“ (S. 224) Darf man es sich angesichts Brechts jahrzehntelanger Beschäftigung mit Laotse und auch Konfuzi so einfach machen?

Bekanntlich hat der junge Brecht am 3.9.1920 eine Überlegung ins Tagebuch geschrieben, in der es heißt: „Aber das Gesündeste ist doch einfach: Lavieren“ (GBA 26, 152). Das erklärt Hillesheim nun erneut, wie schon in seinem gleichnamigen Artikel in der *Welt* (16.11.2010), zu Brechts konstanter Lebens-

dern“? Denn die Eltern hätten sich ja in Augsburg kennen gelernt (S. 167). Es spricht doch wirklich viel dafür, dass sich die Zeugung ihres Erstgeborenen am 15.5.1897 in der Hochzeitsnacht in Pfullingen ereignete (vgl. 3gh 1/2011, S. 64), von wo Sophie Brecht den Keimling „in die Städte hinein“ trug.

- 10 Top-Ranking der Fundstellen im Register: Goethe 10, Wilhelm Müller und Franz Schubert je 15, Nietzsche 25. Bibeltexte wurde nicht bibliografiert.
- 11 Die GBA datiert das Gedicht auf 1924 (GBA 11, 315), Hillesheim nennt 1922 (S. 178), unter Berufung auf Jan Knopf, zitiert von James Lyon (Brecht Yearbook 2006, S. 169), der ergänzend berichtet, dass Herta Ramthun ihm gegenüber die Jahre 1918–20 für wahrscheinlich gehalten habe. Die Fassung von 1956, die mir als Gedicht noch deutlich besser scheint (GBA 11, 305–306), streift Hillesheim nur kurz (S. 184).
- 12 Entsprechend wird dann „Tao“ im Register als Autor geführt (S. 365) – ein bemerkenswertes Zusammenspiel von Oberflächlichkeit und Sorgfalt.

maxime (S. 183, 224, 346). Brechts Lob der Nachgiebigkeit des Baumes, der Elastizität von Holz, sei Ausdruck von etwas, was Hillesheim wiederholt als dessen „moralische Flexibilität“ bezeichnet (S. 184, 222, 296, 322), eindeutig negativ konnotiert. Etwa S. 322: „Der Erfolg seiner moralischen Flexibilität gab ihm Recht, aus ihm wurde etwas als Dichter, in fast beispielloser Weise konnte er sich als ein solcher in der Weimarer Republik durchsetzen.“ „Flexibel“ ist etwas, das man zurechtbiegen kann, oder ein Mensch, der sich (oft in wirtschaftlicher Hinsicht) an eine gegebene Situation anpassen kann.<sup>13</sup> Wenn man dem starken Wind nachgibt, um anschließend wieder gerade stehen zu können, wie der Baum Green, bzw. wenn man vor den Nazis flieht, um nach deren Niederlage zurückzukommen – was wäre daran „moralisch“ zu kritisieren? „Du verstehst, das Harte unterliegt.“

Hilfreich sind Hillesheims fachliche Erläuterungen zu den Eigenschaften verschiedener Baumarten, etwa S. 295, im Zusammenhang mit der *Pappel am Karlsplatz*: „Die Pappel wächst eigentlich in den Auwäldern von Flussufern, Wasser gegenüber ist sie tolerant, allzu große Trockenheit jedoch, wie man sie in der Stadt unterstellen muss, verträgt sie nicht.“<sup>14</sup>

Mit Verblüffung liest man, dass Hillesheim das auffällige „fast“ in der berühmten Zeile, ein Gespräch über Bäume sei jetzt „fast ein Verbrechen“, nicht gesehen hat: „Das ‚Gespräch über Bäume‘, das ein Verbrechen sei“. Wenn er versichert, dass Brecht „selbst genau wusste“, dass er „auch in diesen ‚schwierigen Zeiten‘ Lyrik geschrieben“

habe, die „keine Tendenzdichtung“ sei, ist das immerhin nicht ohne Komik. (S. 218)

In Einzelinterpretationen wagt sich Hillesheim oft weit vor, was das Potential hat, die Lesenden mit den handwerklichen Schwächen zu versöhnen. Was mich betrifft, gelingt das nur manchmal – zu oft fokussiert Hillesheim auf negative Unterstellungen, für die ich in den Gedichten keine Grundlage finde,<sup>15</sup> etwa bei dem Gedicht *Garden in Progress*, das Brecht für Charles Laughton schrieb und aus dem Hillesheim herausliest, Brecht sei neidisch und schadenfroh gewesen: „Der Schauspieler gehörte zum feinsten US-Establishment“ (S. 271). Die vielen Ängste des Briten Charles Laughton in Hollywood – politisch, künstlerisch, gesellschaftlich – sind Brecht nicht verborgen geblieben, wohl aber Hillesheim. „Da wird man sich doch wohl klammheimlich ein wenig freuen dürfen, wenn nun auch der ‚Schauspieler‘ seine Bäume einbüßt, die schnöde den Hang hinunterrutschten“ (S. 273). Tatsächlich beschreibt Brecht im Journal, wie er versucht, den deprimierten Laughton aufzumuntern, auch indem er ihm das Gedicht zeigt, das er begonnen hat.

In welchen Lebensabschnitten hat Brecht wie viele Baumgedichte verfasst? Nimmt man Hillesheims Sammlung als Grundlage, waren es

	gesamt	pro Jahr
in Brechts Augsburger Zeit (1912–23)	28	2,3
in der Berliner Zeit (1924–32)	4	0,4
im Exil (1933–47)	14	0,9
nach dem Exil (1948–56)	11	1,2

Wenn er also schreibt, mit Bezug auf die Baum-Gedichte sei die Ansicht falsch, dass „in der Zeit nach *Baal* im Werk Brechts die Naturgedichte seltener werden“ (S. 197), vermag ich ihm selbst auf dem Rechenweg nicht zu folgen. ¶

13 Duden „Richtiges und gutes Deutsch“ (1985) gibt als Beispiele „ein flexibler Kunststoff“ und „eine flexiblere Wirtschaftspolitik“ (S. 251).

14 Sowa weiß man als gebildeter Germanist einfach, oder gab es eine Quelle? Übrigens: Bei Wikipedia findet sich unter „Pappel“ ein ganz ähnlicher Satz, gesehen 30.10.2020.

15 Z. B.: In *Erinnerung an die Marie A.* werde „die Promiskuität, die Unverbindlichkeit des sexuellen Erlebnisses und die Erfüllung, die darin zu finden sei, gepriesen“ (S. 116).

# NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 14. Februar 2020 – 25. Februar 2021

*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](mailto:bertoltbrechtarchiv@adk.de)

**Prof. Dr. Erdmut Wizisla** – Archivleiter ([wizisla@adk.de](mailto:wizisla@adk.de))  
**Iliane Thiemann** – Handschriftenbereich, Helene-Weigel-Archiv, Theaterdokumentation ([thiemann@adk.de](mailto:thiemann@adk.de))  
**Anett Schubotz, Julia Hartung** – Sekretariat, audiovisuelle Medien, Fotoarchiv ([schubotz@adk.de](mailto:schubotz@adk.de)), ([hartung@adk.de](mailto:hartung@adk.de))  
**Helgrid Streidt** – Bibliothek ([streidt@adk.de](mailto:streidt@adk.de))  
**Sophie Werner** – Archiv Berliner Ensemble ([archivberlinerensemble@adk.de](mailto:archivberlinerensemble@adk.de))  
**Elke Pfeil** – Brecht-Weigel-Museum, Anna-Seghers-Museum, Benutzerservice Akademie der Künste Archiv ([pfeil@adk.de](mailto:pfeil@adk.de))

BBA A 5194

Brecht, Bertolt:

Açlarin Ekmeği : Şiirler / Bertolt Brecht ; Almançadan çeviren: Ahmat Arpad. – Istanbul : Afrika, 2019. – 139 Seiten  
ISBN 978-605-6934-83-4  
[Gedichte]

BBA A 5201

Brecht, Bertolt:

Egoisten Johann Fatzers undergang : sceneudgave ved Heiner Müller = Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer <dän.> / Bertolt Brecht ; oversat af Madame Nielsen ; forord af Heiner Müller ; eterord af Madame Nielsen. – 1. udgave. – [Kopenhagen] : Basilisk, 2020. – 162 sider. – (Babelbog ; nr. 75)  
ISBN 978-87-93077-70-6 – ISBN 87-93077-70-X

BBA A 5236

Brecht, Bertolt:

Den kaukasiske krittningen / Bertolt Brecht ; oversatt av Øyvind Berg. – Oslo : Forlaget Oktober, 2020. – 174 Seiten : 21 cm  
ISBN 978-82-495-2280-4

BBA A 5204

Brecht, Bertolt:

Pięć trudności w pisaniu prawdy / Bertolt Brecht ; przełożyła Jagoda Dolińska. – Poznań ; Warszawa : Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka, 2018. – 44, [2] strony : 15 cm. – (Seria Tikon)  
ISBN 978-83-940018-8-8 – ISBN 83-940018-9-9  
[Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit]

BBA A 5237

Brecht probt Galilei – 1955/56 : ein Mann, der keine Zeit mehr hat / Originaltonaufnahmen, ausgewählt und kommentiert von Stephan Suschke. – 1. Auflage. – Berlin : speak low, 2020. – 50 Seiten : Illustrationen, 25 cm + 3 CDs  
ISBN 978-3-940018-96-0 – ISBN 3-940018-96-1  
Eine Produktion von speak low in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste, Berlin, und der Bundeszentrale für

politische Bildung ; unterstützt von der Stiftung Kurt Groenewold, Strafverteidigung und Politische Kultur, Hamburg  
Enthält Fotos und folgende Faksimiledrucke:  
Textausschnitt aus Galilei (426/28) ; Empfangsbestätigung für ein Textbuch „Galileo Galilei“ mit Unterschriften vom 10.12.1955 ; Besetzungsvorschlag ; Brief an Fred Grasnick ; Vorläufige Besetzung vom 14.12.1955 ; Notiz über ein Gespräch mit Johannes R. Becher und Wolfgang Langhoff ; Textausschnitt aus Galilei mit Notiz, 1938 (426/29) ; Brief an Erich Franz ; Textausschnitt aus Galilei, 1938 (426/66) ; Brief an Wolf von Beneckendorff ; Notizen von Brecht (426/54) ; Brief an Ralf Bregazzi ; Notizen von Brecht (426/52) ; Brief an Axel Triebel ; Notizen von Brecht, 1938 (426/55)

BBA A 5195

Brecht und das Fragment / Astrid Oesmann und Matthias Rothe (Hg.). – 1. Auflage. – Berlin : Verbrecher Verlag, 2020. – 239 Seiten : Illustrationen. – (1fb texte ; Band 11)  
ISBN 978-3-95732-403-0 – ISBN 3-95732-403-3

Darin:

Oesmann, Astrid: Zur Einführung / Astrid Oesmann und Matthias Rothe, Seite 7-26

Kölbel, Martin: „Seine Abfälle sammelte er mit Ehrfurcht.“ : Bertolt Brechts Arbeit in den Notizbüchern am Beispiel des „Gösta Berling“ / Martin Kölbel, Seite 27-46

Diekmann, Stefanie: Ein Kino, das zum Anthologischen neigt : „Kuhle Wampe“ (Dudow, Ottwalt, Brecht, Eisler; Deutschland 1932), Stefanie Diekmann, Seite 47-58

Mosse, Ramona: Fragment und Modell : Brechts Theaterästhetik der Zukunft / Ramona Mosse, Seite 59-80 : Illustrationen

Rothe, Matthias: (Brecht-)Fragmente übersetzen. Matthias Rothe im Gespräch mit Tom Kuhn, Charlotte Ryland und Phoebe von Held, Seite 81-113 : Illustrationen

Diekmann, Stefanie: (Brecht-)Fragmente inszenieren. Stefanie Diekmann im Gespräch mit Claudia Bosse, Me-

lanie Albrecht und Michael Wehren, Seite 115-149 : Illustrationen

Plass, Ulrich: Fragment und klassische Form : Brechts Umarbeitung des Kommunistischen Manifests / Ulrich Plass, Seite 151-181

Kuhn, Tom: Gedichte – Fragmente / Tom Kuhn, Seite 183-198

Thiemann, Iliane: Fragmente in laufenden Metern : ein (fragmentarischer) Streifzug durch das Bertolt-Brecht-Archiv / Iliane Thiemann, Seite 199-231 : Illustrationen

#### BBA A 5208

Brechtfestival <2020, Augsburg>: Brecht Festival Augsburg : 14.2. – 23.2.2020 ; „Er ist vernünftig, jeder versteht ihn.“ [Programm] / Stadt Augsburg. [Veranstalter: Brechtbüro im Kulturamt der Stadt Augsburg in Kooperation mit dem Staatstheater Augsburg]. – Augsburg : Kulturamt, 2019. – 64 Seiten : Illustrationen

#### BBA B 441 (2021/1)

Burckhardt, Barbara: „Darf ich was sagen?“ : das Hörbuch „Brecht probt Galilei 1955/56 – ein Mann, der keine Zeit mehr hat“ dokumentiert Brechts letzte Regiearbeit / Barbara Burckhardt  
In: Theater heute. – Berlin, 1960-. – Band 62, Heft 1 (2021), Seite 62-63 : Illustration

#### BBA B 30 (2020/9)

Carlson, Marvin A.: Galilei in Amerika : zum Tod des Theaterwissenschaftlers und Brecht-Experten Eric Bentley / Marvin Carlson ; aus dem Englischen von Beate Hein Bennett  
In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2020. – 75. Jahrgang, Heft 9 (September 2020), Seite 105 : Illustration

#### BBA B 851 (69)

Deeg, Peter: My God, it's a century ago! : Zum 80. Geburtstag: Eisler-Biograph Jürgen Schebera im Gespräch  
In: Eisler-Mitteilungen / hrsg. von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft. – Saarbrücken, 1996-. – 69 = 27. Jahrgang, April 2020, Seite 30-35 : Illustrationen

#### BBA A 5211

Deupmann, Christoph:  
Die verlorene Generation : Heimkehrer aus dem Ersten Weltkrieg in der deutschsprachigen Literatur / Christoph Deupmann. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, [2019]. – 403 Seiten : Illustrationen, 21 cm x 13,5 cm. – (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; Band 399)  
ISBN 978-3-8253-4686-7

Darin:

Deupmann, Christoph: „Es war einmal ein Mann“ : Bertolt Brechts „Trommeln in der Nacht“ und Ernst Tollers „Hinkemann“ / Christoph Deupmann, – Seite [127]-150 : Illustrationen

#### BBA B 1247 (45)

Dieckmann, Friedrich: Die Kunst des Zweifels / Friedrich Dieckmann  
In: Der Blaue Reiter. – Hannover, 2020. – Ausgabe 45 (1/2020), Seite 64-67 : Illustration

#### BBA B 30 (2020/10)

Dieckmann, Friedrich: Und was machen wir mit Mephisto? : Goethes „Faust“ im deutschen Staatssozialismus / von Friedrich Dieckmann  
In: Theater der Zeit / hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2020. – Band 20, Heft 10 (2020), Seite 34-36 : Illustration

#### BBA A 5220

Eichhorn, Ivo:  
Kritik und Reproduktion der Ideologie im Theater der Gegenwart / Ivo Eichhorn. – Berlin : Neofelis Verlag, [2020]. – 110 Seiten : 19 cm x 12 cm. – (Relationen – Essays zur Gegenwart ; 13)  
ISBN 978-3-95808-247-2 – ISBN 3-95808-247-5

Darin:

Eichhorn, Ivo: „El nost Milan“ und Brechts Praxis der Verfremdung / Ivo Eichhorn, Seite 62-70

Eichhorn, Ivo: Aneignung Brechts auf dem Theater der Gegenwart / Ivo Eichhorn, Seite 78-90

Eichhorn, Ivo: Notiz zur „Arturo Ui“-Rezeption / Ivo Eichhorn, Seite 91-96

#### BBA A 5228

Eiland, Howard:  
Walter Benjamin : eine Biographie / Howard Eiland und Michael W. Jennings ; aus dem Englischen von Ulrich Fries und Irmgard Müller. – Erste Auflage. – Berlin : Suhrkamp, 2020. – 1020 Seiten : Illustrationen, Porträts  
ISBN 978-3-518-42841-2 – ISBN 3-518-42841-1

#### BBA B 30 (2020/12)

Eilers, Dorte Lena: Die Unnützen und die Gekränkten : Straßenszenen aus dem Lockdown / von Dorte Lena Eilers  
In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2020. – 75. Jahrgang, Heft 12 (Dezember 2020), Seite 20-22 : Illustration

#### BBA A 5143

Etzold, Jörn: Die Bühne des Denkens : über den Dialog von Manes und Empedokles in Hölderlins „Empedokles auf dem Ätna“ / Jörn Etzold  
In: Das Denken der Bühne / Leon Gabriel, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.). – Bielefeld, [2019]. – Theater ; Band 109. – Seite [137]-154

#### BBA A 3200 (57/58)

Die Freiheit erhebt ihr Haupt : über die Revolution, ihre Erfolge, einige Missgriffe und ihr Nachleben / mit Texten von und zu Larissa Reissner, Lucia Moholy, Gustav Noske, Richard Müller, Kurt Eisner und Alfons Paquet, einem Revolutionsdenkmal von Bernard Hoetger, und zahlreichen

Abhandlungen und Kommentaren zu Victor und Friedrich Hollaender in der Revolution, zu Brechts Hitlerstudien, zur Revolution in Deutschland, München und Österreich, zu ihren Dichtern und ihren Denkmälern. Außerdem ein Erinnerungsbild zu Irène Némirovsky und Irene Kafka; herausgegeben von Gregor Ackermann und Walter Delabar. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2020. – 358 Seiten : Illustrationen. – (Juni ; Heft Nr. 57/58)  
ISBN 978-3-8498-1569-1

BBA B 738 (2020/4)

Fritsch, Anne: Die Leute machen lassen : die Regisseure Tom Kühnel und Jürgen Kuttner haben das Augsburger Brechtfestival komplett neu aufgestellt: Als großes Popkulturspektakel mit vielen Promis. Unsere Autorin berichtet vom Eröffnungswochenende / Text Anne Fritsch  
In: Die deutsche Bühne / Hrg.: Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Hamburg, 2020. – 91. Jahrgang, 4 (April 2020), Seite 18-19 : Illustrationen

BBA A 5219

Gastell, Daniela:  
Der Propyläen-Verlag in der Weimarer Republik / Daniela Gastell. – Berlin : De Gruyter Saur, [2020]. – 432 Seiten : Illustrationen, 24 cm x 17 cm. – (Schriftmedien – Kommunikations- und buchwissenschaftliche Perspektiven ; 8)  
ISBN 978-3-11-068353-0 – ISBN 3-11-068353-9

BBA A 5210

Götz von Olenhusen, Albrecht: Der Zufall, das Glück und der Dreigroschenfilm : die Dreigroschenprozesse von Bertolt Brecht und Kurt Weill revisited / Albrecht Götz von Olenhusen  
In: Zufall und Wissenschaft / herausgegeben von Christian Bachhiesl, Sonja Maria Bachhiesl, Stefan Köchel, Bernhard Schrettle. – Erste Auflage. – Weilerswist, 2019. – Seite 268-302 : Illustrationen

BBA A 3200 (57/58)

Heißerer, Dirk: Brecht studiert Hitler oder Über die Theatralik des Faschismus / Dirk Heißerer  
In: Die Freiheit erhebt ihr Haupt / herausgegeben von Gregor Ackermann und Walter Delabar. – Bielefeld, 2020. – Juni ; Heft Nr. 57/58. – Seite 259-295 : Illustrationen

BBA A 5229

Hillesheim, Jürgen:  
„Immer unbändiger die Lust, noch größer zu werden ...“ : das Motiv des Baumes in der Lyrik Bertolt Brechts / Jürgen Hillesheim. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2020. – 365 Seiten : Illustrationen. – (Brecht – Werk und Kontext ; Band 10)  
ISBN 978-3-8260-7097-6

BBA A 5189

Ihrig, Wilfried:  
gedichte : neue gedichte / wilfried ihrig. – 1. Auflage. – Berlin : epubli, 2019. – 88 Seiten : 21 cm x 14,8 cm  
ISBN 978-3-7502-4558-7 – ISBN 3-7502-4558-4

Darin:

an uns nachgeborene, Seite 11  
fragen eines lesenden patienten, Seite 19

BBA A 5190

Ihrig, Wilfried:  
neue texte : gedichte und aphorismen / wilfried ihrig. – Berlin : epubli, 2020. – 79 Seiten : 21cm x 14,8 cm, 142 g  
ISBN 978-3-7502-7712-0 – ISBN 3-7502-7712-5

Darin:

einmal um die welt und zurück, Seite 34-35  
mauerfall / für bertolt brecht, Seite 50

BBA B 30 (2020/9)

Irmer, Thomas: Das Glück des Schrankenlosen : Frank Castorf über den im Juni verstorbenen Schauspieler Jürgen Holtz im Gespräch mit Thomas Irmer  
In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2020. – 75. Jahrgang, Heft 9 (September 2020), Seite 14-15 : Illustration

BBA A 5188

Jesse, Horst: Brechts Erfahrungen als vertriebener deutscher Dichter durch die Nazis von 1933 bis 1949 / Horst Jesse  
In: Lyrik und Prosa unserer Zeit. – Aachen : Fischer. – Neue Folge Band 29 = Alte Folge Band 44. – 1. Auflage, 2020. – Seite 104-145

BBA 5232

Jesse, Horst:  
Bertolt Brechts Gedichte als Zeitzeugen 1914-1956 / Horst Jesse. – 1. Auflage. – Norderstedt : BoD – Books on Demand, 2020. – 388 Seiten : 21,5 cm x 13,5 cm  
ISBN 978-3-7526-7209-1 – ISBN 3-7526-7209-9

BBA A 5193

John Heartfield : das Berliner Adressbuch 1950- 1968 / im Auftrag der Akademie der Künste herausgegeben von Christine Fischer-Defoy und Michael Krejsa. – 1. Auflage. – Berlin : Quintus, 2020. – 200 Seiten : Illustrationen, Faksimiles, 21 cm x 14 cm

Darin:

Weigel, Helene: „Lieber Johnny, tu mir die Liebe und dem Bert auch, ...“. Brief von Helene Weigel an John Heartfield, Berlin, 1956, Seite 37 [Faksimiledruck]

Brecht, Bertolt: „Lieber Johnny, wir haben beschlossen, ...“. Brief von Bertolt Brecht an John Heartfield, Berlin, ca. 1952 [tüm 1954], Seite 44 [Faksimiledruck]

Bertolt Brechts Hände auf dem Totenbett, gezeichnet von John Heartfield, Berlin, 1956, Seite 45

BBA B 1249

John Heartfield – Fotografie plus Dynamit / hg. von Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg und Anna Schultz im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin. – München : Hirmer, [2020]. – 311 Seiten : 27,5 cm x 21,5 cm  
ISBN 978-3-7774-3442-1 – ISBN 3-7774-3442-6

BBA B 1250

John Heartfield – Photography plus Dynamite / edited by Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg and Anna Schultz on behalf of the Akademie der Künste, Berlin. – Munich : Hirmer, [2020]. – 311 Seiten : 27.5 cm x 21.5 cm  
ISBN 978-3-7774-3443-8 – ISBN 3-7774-3443-4

BBA A 5213

Jordan, Günter:

Unbekannter Ivens : Triumph, Verdammnis, Auferstehung : Joris Ivens bei der DEFA und in der DDR 1948-1989 / Günter Jordan. – Berlin : Bertz + Fischer Verlag, [2018]. – 679 Seiten : Illustrationen, 210 mm x 148 mm. – (Schriftenreihe / DEFA-Stiftung) ISBN 978-3-86505-407-4

Darin:

Jordan, Günter: Lied der Ströme (1953-1954), Seite 65-115

BBA A 5234

Karge, Manfred:

Erstürmt die Höhen der Kultur! : umkämpftes Theater in der DDR / Manfred Karge; Hermann Wüdrich. Unter Mitarbeit von Renate-Louise Frost. – Mainz a Rhein : Ventil Verlag, 2020. – 326 Seiten : 23 cm x 16.5 cm  
ISBN 978-3-95575-141-8 – ISBN 3-95575-141-4

Darin:

Zweifach Verdammnis. Johann Faustus : Hanns Eisler 1898-1962, Seite 41-53 : Illustrationen

[Enthält Faksimiledrucke: Brief von Kurt Bork an Helene Weigel vom 20.09.1968 ; Brief von Helene Weigel an Kurt Bork vom 26.09.1968 ; Protokoll einer Ensemble-Beratung vom 26.09.1968 ; Protestbrief des Ensembles der geplanten Faustus-Lesung an Klaus Gysi vom [6?]10.1968 ; Brief der Parteileitung des Berliner Ensembles an Helene Weigel vom 10.10.1968]

Ja, mach nur einen Plan : Die Tage der Commune, Seite 89-99 : Illustrationen

[Enthält Faksimiledrucke: Briefe von Walter Janka vom Aufbau Verlag an Bertolt Brecht ; Brief von Bertolt Brecht an Alexander Abusch vom 5.01.1955]

BBA A 5209

Langner, Ingo:

Mikado : eine Tragikomödie zwischen Himmel und Hölle / Ingo Langner. – 1. Auflage. – Aachen : Patrimonium-Verlag, 2020. – 95 Seiten : 21 cm x 13 cm  
ISBN 978-3-86417-140-6 – ISBN 3-86417-140-7

BBA A 5222

Lethen, Helmut:

Denn für dieses Leben ist der Mensch nicht schlau genug : Erinnerungen / Helmut Lethen. – Originalausgabe. – Berlin : Rowohlt, November 2020. – 381 Seiten : Illustrationen, 20,5 cm x 12,5 cm  
ISBN 978-3-7371-0088-5 – ISBN 3-7371-0088-8

BBA A 5215

Martynekewicz, Wolfgang:

1920 : am Nullpunkt des Sinns / Wolfgang Martynkewicz. – 1. Auflage. – Berlin : Aufbau, 2019. – 383 Seiten : 20 Illustrationen  
ISBN 978-3-351-03777-2

ZB 16

Morrien, Rita: Das Heilige, die Gewalt und die Liebe in der neuen Kultur des Sichtbaren : Fritz Langs/Thea Harbous „Metropolis“ und Bertolt Brechts „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ / Rita Morrien  
In: Weimarer Beiträge. – Wien, 2020. – 66. Jahrgang, 4 (2020), Seite 485-503

BBA B 30 (2020/12)

Mustroph, Tom: Jeder ist jedem ein Knecht : Volkstheater Rostock „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“ von Bertolt Brecht / Tom Mustroph

In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2020. – 75. Jahrgang, Heft 12 (Dezember 2020), Seite 52 : Illustration

BBA A 5217

Philosophizing Brecht : critical readings on art, consciousness, social theory and performance / edited by Norman Roessler, Anthony Squiers. – Leiden ; Boston : Brill Rodopi, [2019]. – ix, 206 Seiten : 25 cm. – (Consciousness, literature and the arts ; volume 55)  
ISBN 978-90-04-40443-4

Darin:

Amidon, Kevin Scott: The performance of racialized bodies and Brecht's operatic anthropology / Kevin S. Amidon, Seite [7]-23

Zazzali, Peter: Consciousness in Brechtian acting : defamiliarizing the self / Peter Zazzali, Seite [24]-46

Spencer, Jeremy: Brecht and film theory : how Brecht's theory and method impacted the development of "Screen theory" / Jeremy Spencer, Seite [47]-74

Haug, Wolfgang Fritz: Philosophizing with Brecht and Günther Anders : what is wrong with moralism? / Wolfgang Fritz Haug, Seite [75]-92

Squiers, Anthony: Philosophizing with Brecht and Plato : on Socratic courage / Anthony Squiers, Seite [93]-120

Glahn, Philip: Brecht, the popular, and intellectuals in dark times : of donkeys and "Tuis" / Philip Glahn, Seite [121]-144

Durán, José Maria: Brecht, dialectics and dialogical art : an engagement with contemporary art practices / José Maria Durán, Seite [145]-178

Roessler, Norman: Philosophizing Brecht : an (in)conclusion / Norman Roessler, Seite [179]-202

BBA A 5231

Prateek:

Brecht in India : the poetics and politics of transcultural theatre / Dr. Prateek. – London ; New York : Routledge, 2021. – x, 189 Seiten  
ISBN 978-0-367-46674-9



BBA B 441 (2020/12)

Preußner, Gerhard: Couragierte Stückzertrümmerung : Bertolt Brecht: „Mutter Courage und ihre Kinder“. Düsseldorf Schauspielhaus / Gerhard Preußner  
In: Theater heute. – Berlin, 2020. – Jahrgang 61, Heft 12 (Dezember 2020), Seite 51 : Illustration

BBA A 5221

Prütting, Lenz:

Brechts Metamorphosen : von Jesus zu Stirner, Lenin und Lao-tse / Lenz Prütting. – Originalausgabe. – Freiburg ; München : Verlag Karl Alber, [2020]. – 629 Seiten : Illustrationen. – (Literatur & Philosophie ; Band 1)  
ISBN 978-3-495-49147-8

BBA A 5212

Roth, Charlotte:

Die Königin von Berlin : sie war die Muse von Bertolt Brecht : Roman / Charlotte Roth. – Originalausgabe. – München : Droemer, 2020. – 413 Seiten : 21.9 cm x 14.7 cm  
ISBN 978-3-426-28232-8 – ISBN 3-426-28232-1

BBA B 1251 (2020/1)

Sarrot-Petit, Béatrice: Brecht: «Sans cigares, je ne peux pas travailler, je ne peux pas penser» / Béatrice Sarrot-Petit  
In: L' Amateur de cigare. – Paris, 1994-. – 2020, Seite 46-48 : Illustrationen

BBA B 738 (2020/5)

Schabel, Michaela: Grande Dame, verblüffend authentisch : in ihrer 198. Rolle am Landestheater Niederbayern spielt die Schauspielerin Ursula Erb eine Männerrolle, den alten Dogsborough in Brechts „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ / Text Michaela Schabel  
In: Die deutsche Bühne / Hrsg.: Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Hamburg, 2020. – 91. Jahrgang, 5 (Mai 2020), Seite 67 : Illustration

BBA A 5225

Scholdt, Günter:

Brechts „Maßnahme“ und die AfD / Günter Scholdt. – 1. Auflage. – Schnellroda : Verlag Antaios, 2020. – 96 Seiten. – (Kaplagen ; 72)  
ISBN 978-3-944422-72-5 – ISBN 3-944422-72-4

BBA A 5205

Schopf, Wolfgang:

„in einen Kreis aufgenommen“ : Dankesvorlesung anlässlich der Verleihung des Dr. phil. Honoris causa. – Oldenburg : BIS, 2020. – 38 Seiten. – (Oldenburger Universitätsreden ; Nr. 216)  
Enthält Vorwort von Matthias Bormuth, Grusswort von Erdmut Wizisla, Laudatio von Stefan Müller-Dooch und „in einen Kreis aufgenommen“ von Wolfgang Schopf  
ISBN 978-3-8142-1216-6

BBA A 5238

Schütt, Peter:

Meine Corona-Bonds : Tagebuchnotizen zur Pandemie / Peter Schütt. – Erste Auflage. – [Weimar] : WeimarArt, 2020. – 48 Seiten : Illustrationen, 21 cm  
Darin:

Schütt, Peter: Nachspiel zu Bertolt Brechts Parabel „Der gute Mensch von Sezuan“: Auftritt Shen Te, Seite 22-24 : Illustration

BBA A 5230

Shepherd, David:

Bertolt Brecht and the David fragments (1919-1921) : an interdisciplinary study / David J. Shepherd and Nicholas E. Johnson. – London ; New York ; Oxford ; New Delhi ; Sydney : T&T Clark, 2020. – xvi, 238 Seiten : Illustrationen. – (Scriptural traces ; 26) (Library of Hebrew bible/Old Testament studies ; 699) (T&T Clark library of biblical studies)  
ISBN 978-0-567-68564-3

BBA A 5214

Song, Xue:

Poetische Philosophie – philosophische Poetik : die Kontinuität von Philosophie und Poesie in Brechts China-Rezeption / Song Xue. – München : Judicium, 2019. – 294 Seiten  
Dissertation, Georg-August-Universität Göttingen, 2019  
ISBN 978-3-86205-611-8 – ISBN 3-86205-611-2

BBA B 1174 (14+1)

Suschke, Stephan: „A man running out of time“. Brecht rehearses Galileo (1955/56) : the theatre director Stephan Suschke on an unusual find / Stephan Suschke  
In: Journal der Künste / Akademie der Künste. – Englische Ausgabe. – Berlin, [2017]-. – Heft 14 (2020), Seite 46-47 : Illustrationen

BBA B 1174 (14)

Suschke, Stephan: „Ein Mann, der keine Zeit mehr hat“. Brecht probt Galilei 1955/56 : der Theaterregisseur Stephan Suschke über einen ungewöhnlichen Fund / Stephan Suschke  
In: Journal der Künste / Akademie der Künste. – Deutsche Ausgabe. – Berlin, [2017]-. – 2020, Heft 14, Seite 46-47 : Illustrationen

BBA A 5223

Thalheim, Matthias:

Fatzer im Radio : Begegnungen seltener Natur / Matthias Thalheim. – 3. Auflage, Mai 2020. – Berlin : Verlag Neopubli, [2020]. – 430 Seiten : 19 cm x 12.5 cm  
ISBN 978-3-7502-6096-2 – ISBN 3-7502-6096-6  
Darin:

Thalheim, Matthias: Fatzer im Radio : Heiner Müller inszeniert Brechts Dramenfragment als Hörspiel / Matthias Thalheim, Seite 86-101

BBA B 1205 (2020/2)

Tebarth, Bastian: Die Komik der Entfremdung : Brechts „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“ / Bastian Tebarth  
In: Melodie & Rhythmus / Hrsg. Melodie & Rhythmus GbR. – Berlin, 2020. – 2020, 2. Quartal, Seite [28]-29 : Illustration

BBA A 5203.2

Unsel, Siegfried:

Reiseberichte / Siegfried Unsel; herausgegeben von Raimund Fellingner. – 2. Auflage. – Berlin : Suhrkamp Verlag, 2020. – 378 Seiten. – (Bibliothek Suhrkamp ; Band 1451) ISBN 978-3-518-22451-9

BBA A 5235

Vaßen, Florian:

„einfach zerschmeißen“ : Brecht Material: Lyrik – Prosa – Theater – Lehrstück. Mit einem Blick auf Heiner Müller / Florian Vaßen. – Uckerland : Schibri-Vlg, 2021. – 569 Seiten : 21 cm x 14,8 cm – (Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik ; 19) ISBN 978-3-86863-218-7 – ISBN 3-86863-218-2

BBA B 822 (1,6)

Weill, Kurt:

Happy End : ein Stück mit Musik in drei Akten / von Elisabeth Hauptmann (unter dem Pseudonym „Dorothy Lane“); Musik und Songtexte von Kurt Weill und Bertolt Brecht; edited by Stephen Hinton and Elmar Juchem. – New York : Kurt Weill Foundation for Music, Inc.; New York : European American Music Corporation, [2020]. – 1 Partitur (236 Seiten) : Faksimiles. – (The Kurt Weill edition. Series I, Stage / Weill, Kurt ; 6) ISBN 978-1-62721-904-4

BBA B 822 (1,6, crit.)

Weill, Kurt:

Happy End : ein Stück mit Musik in drei Akten / von Elisabeth Hauptmann (unter dem Pseudonym „Dorothy Lane“); Musik und Songtexte von Kurt Weill und Bertolt Brecht; edited by Stephen Hinton and Elmar Juchem. – Critical report. – New York : Kurt Weill Foundation for Music, Inc.; New York : European American Music Corporation, [2020]. – 58 Seiten. – (The Kurt Weill edition. Series I, Stage / Weill, Kurt ; 6, critical report) ISBN 978-1-62721-904-4

BBA B 30 (2020/4)

Weinhold, Chris: Staunen, Schreck und Attraktionen – unter den neuen Künstlerischen Leitern Tom Kühnel und Jürgen Kuttner wird das Brechtfestival in Augsburg zum Spektakel / Chris Weinhold

In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 1946-. – 75. Jahrgang, Heft 4 (April 2020), Seite 66-67 : Illustrationen

BBA B 1249

Wizisla, Erdmut: Bilder Bühnen Bücher : Brecht und Heartfield / Erdmut Wizisla

In: John Heartfield – Fotografie plus Dynamit / Hg. von Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg und Anna Schultz im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin. – München, [2020]. – Seite 61-66 : Illustrationen

Enthält u.a.: Bertolt Brecht, Montage im Typoskript „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“, 1941; Notiz von Bertolt Brecht auf der Rückseite eines Entwurfs für den Schutzumschlag zu Bertolt Brecht, Die Erziehung der Hirse, 1951;

Bertolt Brecht an John Heartfield, um 1954 [Faksimiledruck]; Helene Weigel an John Heartfield, 16. August 1956 [Faksimiledruck]; [John Heartfield:] (Bertolt Brechts Hände auf dem Totenbett), 1956

BBA B 1250

Wizisla, Erdmut: Pictures – stage sets – books : Brecht and Heartfield / Erdmut Wizisla

In: John Heartfield – Photography plus Dynamite / edited by Angela Lammert, Rosa von der Schulenburg and Anna Schultz on behalf of the Akademie der Künste, Berlin. – Munich, [2020]. – Seite 61-66 : Illustrationen

BBA B 1252 (79)

Zeidler, Henning: Bertolt Brecht. Hatte er wirklich ein rheumatisches Fieber? / H. Zeidler, Medizinische Hochschule Hannover, Hannover, Deutschland

In: Zeitschrift für Rheumatologie. – Heidelberg, 2020. – Band 79 (2020) Heft 10, Seite 1050-1056 : Tabellen

BBA A 5216

Zhang, Wei:

Chinese adaptations of Brecht : appropriation and intertextuality / Wei Zhang. – Cham : Palgrave Macmillan, [2020]. – xv, 200 Seiten : Illustrationen, 21 cm. – (Chinese literature and culture in the world) Dissertation, University of Hawai'i at Mānoa, 2018 ISBN 978-3-030-37777-9

BBA B 30 (2020/12)

Zielke, Erik: Godard-Geschichte(n) : zum 90. Geburtstag der Film- und Theaterkone Jean-Luc Godard / von Erik Zielke

In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2020. – 75. Jahrgang, Heft 12 (Dezember 2020), Seite 8-9 : Illustration

BBA B 30 (2020/3)

Žižek, Slavoj: Howgh, ich habe gesprochen : der Philosoph Slavoj Žižek über sein Theaterstück „Die drei Leben der Antigone“ im Gespräch mit dem Regisseur Felix Ensslin; aus dem Englischen von Dorte Lena Eilers

In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2020. – 75. Jahrgang, Heft 3 (März 2020), Seite 20-23 : Illustration

BBA A 5210

Zufall und Wissenschaft : interdisziplinäre Perspektiven / herausgegeben von Christian Bachhiesl, Sonja Maria Bachhiesl, Stefan Köchel, Bernhard Schrettle. – Erste Auflage. – Weilerswist : Velbrück Wissenschaft, 2019. – 586 Seiten : Illustrationen, 22,2 cm x 14 cm

ISBN 3-95832-197-6 – ISBN 978-3-95832-197-7

# brechtige Bildbände

aus dem Wißner-Verlag



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



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

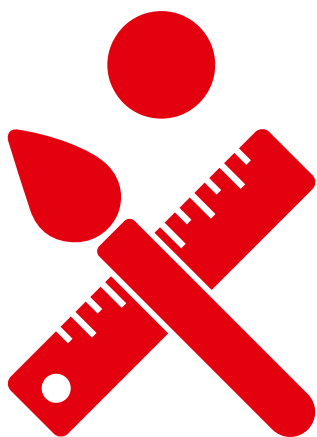


Wißner

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



# Kultur schafft man gemeinsam.



[sska.de](https://sska.de) · [blog.sska.de](https://blog.sska.de)

Mit unserem Engagement unterstützen wir die Kunst- und Kulturszene in unserem Geschäftsgebiet in vielfältiger Weise.



Stadtparkasse  
Augsburg