

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

29. JAHRGANG

HEFT 2/2022



Bitte Der Kinder

Die Häuser sollen nicht brennen.

Bomber sollt man nicht kennen.

Die nacht soll für den schlaf sein.

leben soll kein straff sein.

Die mütter sollen nicht weinen.

Keiner sollt müssen töten einen.

alle sollen was bauen.

da kann man allen trallen.

Die jungen sollen's erreichen.

SO WAR DAS BRECHTFESTIVAL: SEHR VIELFÄLTIG, LIVE UND DIGITAL
FRANK SEISS ÜBER EINEN ANGEKÜNDIGTEN BRECHTABEND
ANDREAS HAUFF ÜBER DAS KURT-WEILL-FEST IN DESSAU
JAN KNOPF ÜBER BRECHT UND KURT WEILL 1927

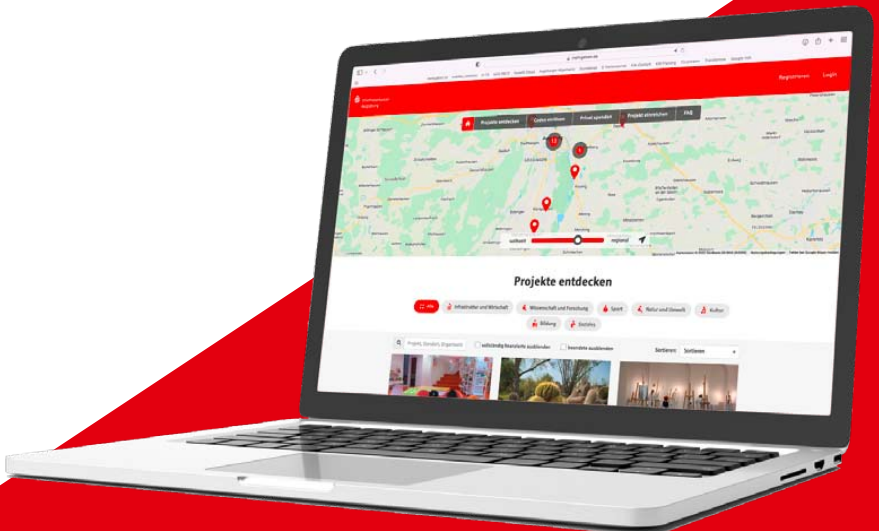
Wipser

Vor Ort Gutes tun!

mehrgeben.de

Die neue Spenden- und Crowdfundingplattform für Augsburg und die Region.

- ▶ Spendenprojekte von gemeinnützigen Vereinen und Organisationen aus der Region.
- ▶ Garantie: 100% der Spenden kommen an.
- ▶ Alle Kosten trägt die Stadtparkasse Augsburg.
- ▶ Spendenzahlung direkt online möglich.



Jetzt Gutes tun auf
mehrgeben.de

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

BRECHTFESTIVAL

Live und auch digital: Brechtfestival 18.-
27.2.2022 3

Michael Friedrichs

Brecht liest produktiv: *Life Magazine*,
7. Mai 1945 6

Grischa Meyer

Corinna Harfouch und Felix Kroll mit:
Brecht als Lyrik-Übersetzer 10

KUNST

Brechts Tierleben und Müllers Kuh 11

Fünf Brecht-Karikaturen als Postkarten im
Brecht-Shop am Obstmarkt erschienen 12

Volkmar Häußler

Franz Höllering – Der unbekannte Brecht-
Bekannte 13

Ulrich Fischer

BEGEGNUNGEN

Ein angekündigter Brechtabend 21

Franz Konrad Hoefert, Erna Feld und Jo Lherman
im Landeshaus Berlin

Frank Seiß

BRECHT UND MUSIK

Zwischen Corona und Ukraine-Krieg
Eindrücke vom 30. Kurt-Weill-Fest in
Dessau-Roßlau 28

Andreas Hauff

Volkssänger im Zeitalter des
Wolkenkratzers 34

BB und Kurt Weill 1927 – Fragen an die
Weill-Gemeinde

Jan Knopf

Wissenschaftliche Musik-Beratung:
Begrenzte Erkenntnisse 42

Information für die Weill- und Brecht-Forschung
zur Wissenschaftlichen Beratung im
„Dreigroschenfilm“ von 2018

Jan Knopf

THEATER

Brechts „Puntilla“ in St. Pölten:
Aus weiblicher Sicht 43

Ernst Scherzer

REZENSIONEN

Terror, Fluchten und Karrieren 44

Uwe Wittstock schildert den Februar 1933 –
z.B. Brecht und Familie

Michael Friedrichs

Neuerscheinung des brechtweigelhauses von
Margret Brademann und Vera Tenschert . . . 46

DREIUNDFÜNFZIG

Zu einem Artikel von Jürgen Hillesheim,
„Wenn der Staat so wäre wie der Garten“ . . . 47

Margret Brademann

Während des Brechtfestivals kulminierten die Drohungen Russlands gegen die Ukraine, der Überfall begann am 24. Februar. So bekam eine der Postkarten, die Schülerinnen und Schüler der Augsburgsburger Frère-Roger-Förderschule mit Brecht-Texten beschrieben hatten, bei der Preisverleihung für den Kreativwettbewerb des Augsburgsburger Brechtkreises am 27. Februar in der Festivalzentrale Textilmuseum unvorhersehbare Aktualität: „**BITTEN DER KINDER**“. Wir haben sie auf dem Titelblatt abgebildet, zusammen mit einem Foto der Preisträger:innen in der Ausstellung ihrer Beiträge.

Die Themen in diesem Heft sind breit gestreut – neben einer knapp gehaltenen Dokumentation einiger Veranstaltungen des Festivals. Grischa Meyer hat Brechts Lektüren in den USA, die vielfach Eingang in sein *Journal* und die *Kriegsfiabel* fanden, *Life* und *Time*, nachgeforscht. Ulrich Fischer holt einen unbekannteren Brecht-Bekannteren ins Licht: Franz Höllering. Frank Seiß hat Details zu einem angekündigten Brecht-Abend 1924 herausgefunden. Andreas Hauff berichtet vom Kurt-Weill-Fest aus Dessau, Jan Knopf stellt Fragen an die Kurt-Weill-Gemeinde zur Zusammenarbeit Brecht-Weill. Margret Brademann (brechtweigelhaus Buckow) äußert sich zu einem Artikel von Jürgen Hillesheim über Brechts Gedicht „Der Blumengarten“. Ernst Scherzer hat den „Puntila“ in St. Pölten gesehen. Das unbedingt lesenswerte Buch von Uwe Wittstock über den Februar 1933 wird mit Fokus auf der Familie Brecht besprochen.

Lesen Sie wohl!¶

Michael Friedrichs

PS: Wo ist Helgrid Streidts Liste der Neuerwerbungen aus dem Brechtarchiv? Sie hat sich in den Ruhestand verabschiedet, wir wünschen alles Gute!
Synke Vollring hat diese Aufgabe übernommen, und die Liste ist für Heft 3 geplant. Vielen Dank!

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat: Dirk Heißen, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Margret Brademann, Ulrich Fischer, Michael Friedrichs,

Andreas Hauff, Volkmar Häußler, Jan Knopf, Grischa Meyer,

Ernst Scherzer, Frank Seiß

Titelbild: Postkarte, gestaltet von einem Schüler der Augsburgsburger Frère-Roger-Förderschule für den Kreativwettbewerb des Brechtkreises 2022; Foto der Preisverleihung: Jan-Pieter Fuhr

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.

LIVE UND AUCH DIGITAL: BRECHTFESTIVAL 18.-27.2.2022

Michael Friedrichs

Das Brechtfestival bot eine solche Vielfalt, dass sie in diesem Heft nicht mal repräsentativ wiedergegeben werden kann. Aber man konnte (und kann sich weiterhin! <https://brechtfestival.de/>) in der Mediathek von den meisten Darbietungen selbst ein Bild machen. Im dritten Jahr unter Leitung von Jürgen Kuttner und Tom Kühnel gelang in gewissem Maß eine Verbindung der Formate der vorangegangenen Jahre: 2020 war Spektakel angesagt, 2021 Digitales. Angesichts der Planungsunsicherheiten setzten sie nun auf eine Synthese: eine mit Aufwand gestaltete Festivalzentrale im Textil- und Industriemuseum tim, in der Veranstaltungen in Präsenz oder als Filmvorführung stattfinden konnten, zudem vier ungewöhnliche Ausstellungen – sensationell das Panorama von Zoe Beloff. Live-Veranstaltungen wurden zumeist aufgezeichnet und später in der Mediathek zur Verfügung gestellt, den Zugang erschließt (weiterhin) ein bezahlbarer Festivalpass. – Der Aufwand hinter den Kulissen war kaum zu bewältigen. Zum Abschluss stellten die Leiter fest, dass sie gern noch weitergemacht hätten. Sogar Claus Peymann signalisierte nun Interesse. Aber für die nächsten drei Jahre heißt der Festivalleiter Julian Warner. ¶

ZOE BELOFF, auf deren kraftvoll-kritisches Panoramabild „Parade of the Old New“ wir in 3gh 4/2021 hingewiesen haben, stellte auch drei sehenswerte Filme vor, in denen sie sich mit Brechts Theatertheorie auseinandersetzt (zu sehen auch auf ihrer Homepage).

EMINE SEVGI ÖZDAMAR stellte Kollagen aus und las aus ihrem soeben ausgezeichneten Roman „Ein von Schatten begrenzter Raum.“

GITTE HÆNNING sprach und sang mit bewegender Empathie bei der couragierten, hochpräzisen Aufführung der Brecht-Eisler-Kantate „Die Mutter“ zusammen mit dem Chor des Gymnasiums bei St. Stephan.

(Fotos: Fabian Schreyer)





Die Ausstellungen des Brechtfestivals im Textil- und Industriemuseum waren sensationell. Das 40-Meter-Anti-Trump-Panorama der britischen Künstlerin Zoe Bell, die in den USA lebt, ist eine Wucht, und man wird das kaum noch mal so zu sehen kriegen. Brechts Gedicht „Parade des alten Neuen“ von 1939 aus der „Steffinschen ‚Sammlung‘“ (in der Übersetzung von Tom Kuhn „Parade of the Old New“) war eine der Anregungen. Das opulent gestaltete Buch dazu enthält auch einen englischsprachigen Hintergrund-Essay. (Fotos: mf) ¶





Grischa Meyer (Foto: Fabian Schreyer) und Holger Teschke haben unter dem Motto „Brechts Papierkrieg: Exil in Amerika“ Quellenforschung betrieben: Brechts „Journal“ und die „Kriegs-fibel“ beziehen sich oft auf Ausgaben der Zeitschriften *Life* und

Time. Hochspannend, die Leute lasen lange vor den hervorragend gemachten Ausstellungstafeln. Auch Brechts Gedicht zum US-Einmarsch in Augsburg wurde so grundiert. ¶



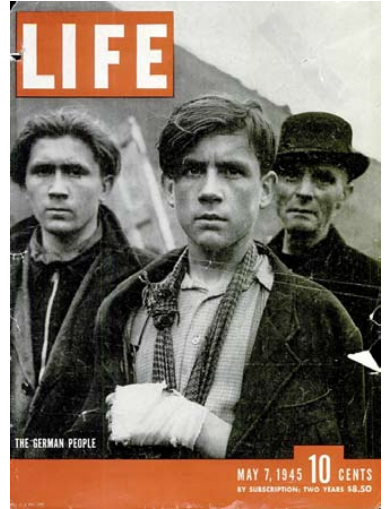
BRECHT LIEST PRODUKTIV: LIFE MAGAZINE, 7. MAI 1945

Grischa Meyer

Anlässlich des Brechtfestivals 2022 konnte ich in Augsburg die Ausstellung „Bertolt Brechts PAPIER-KRIEG Exil in Amerika 1941 bis 1947“ zeigen. Sie demonstriert Ausschnitte meiner Recherche zu den Quellen des amerikanischen JOURNALS und der KRIEGSFIBEL, der unter Verwendung amerikanischer Quellen angefertigten Fotoepigramme.

Dabei kam ich zu der Ausgabe des Magazins LIFE vom 7. Mai 1945. Dort befinden sich zwar keine Fotos oder Texte, die von Brecht ausgeschnitten und benutzt worden sind, aber anhand von zwei Artikeln lässt sich zeigen, dass auch diese Ausgabe von LIFE zu Brechts Lektüre gehörte. In ihr finden sich die Schreibenlässe für zwei Texte.

Ein im JOURNAL unter der Datierung „mitte mai 1945“ zum ersten Mal niedergeschriebenes Gedicht verwendet Motive aus einem Artikel von Percy Knauth. Er gehörte zu den LIFE-Journalisten, die mit der US Army an der Befreiung Deutschlands teilgenommen hatten. Sein Text mit dem Titel „Das deutsche Volk – Wenige Anti-Nazis stehen vor der herausfordernden Aufgabe, ein Land zu erlösen, das weder Schuld noch Scham fühlt“ (Seite 69ff.) wurde reich mit Bildern versehen. Eines der Bilder zeigt



einen US-Jeep, der durch die Straßen einer deutschen Stadt fährt, die Soldaten im Fahrzeug haben die „Bazookas“ geschultert. „Als die amerikanischen Fahrzeuge dröhnend durch die Straßen fuhren, betrachteten die meisten Deutschen sie mit Neugier und Überraschung. Grundsätzlich fürchten sie die Amerikaner nicht so, wie sie die Russen gefürchtet hätten. Werden sie nach der Richtung gefragt, antworteten sie teilweise in einer erschütternd unterwürfigen Art und Weise ...“

THE GERMAN PEOPLE

A FEW ANTI-NAZIS FACE APPALLING JOB OF REDEEMING A COUNTRY THAT FEELS NO GUILT OR SHAME

by PERCY KNAUTH

On the night of Sunday, March 15, Helmut Lotz, a garrison soldier of Frankfurt-am-Main, heard the Nazi authorities give the order for the total evacuation of the city before the Americans arrived. Lotz was a clerical worker in the finance section of the Frankfurt garrison. He had a wife, a 15-year-old daughter and a 6-month-old son. Being tubercular, he had managed so far to avoid combat duty and remain with his family. Now he was ordered to remain in Frankfurt while his wife and children were to take to the road as refugees. Neither he nor his family ever questioned the order or considered the possibility of simply staying in Frankfurt. Lotz chose

another way out. While American shells exploded in Frankfurt's streets and the trickle of refugees fleeing eastward swelled to a stream, he took his revolver, shot his children, then his wife and himself.

The Lotz funeral was held in the main Frankfurt cemetery in that section reserved for people of little means. A pastor of the Confessional Church, whose leader Martin Niemöller is spending his eighth year in a concentration camp for resistance to the Nazi state, read the funeral service, standing bareheaded in the rain. He did not withhold the church's blessing from the four who lay in their graves. "Their act of

self-destruction," he said, "was as much an act of fate as the death of the thousands buried as victims of Allied air raids."

Privately he told me, "There you have four real victims of propaganda."

At the same time as the friends and relatives of Helmut Lotz were throwing the last shovelfuls of dirt on the graves, companies of an American division in Frankfurt were moving out to throw a close guard on all roads leading into the city. The day before, the first cases of civilian sniping had cropped up. Shots were fired from windows and from the woods around the town, and engineers discovered mines laid on the railroad tracks,

CONTINUED ON NEXT PAGE 69



Most German cities were found empty of youth. Hitler Youth over 12 were delegated to dig emergency fortifications around cities, girls to work in remaining factories.

Die letzte Zeile des Gedichts lautet:

„die türen waren geschlossen. die dächer
standen offen“

Die nahezu fotografische Beschreibung der Zustände in der „Hindenburggass“ des Gedichts, das nach der Notiz vom „14.5.45“ ins JOURNAL geklebt wurde, erweckt den Eindruck von Augenzeugenschaft. Der späteren Druckfassung unter dem Titel EPISTEL AN DIE AUGSBURGER fügt Brecht auch noch einen Vers ein, von dessen Inhalt selbst die Journalisten von LIFE zu diesem Zeitpunkt nicht hätten berichten können: „Der Irreführer lag unter der Reichskanzlei“. Und die zweite Zeile des Verses lautet: „Niederstirnjige Leichen mit Bärtchen gab es zwei, drei“ – so konnte der Straßenbahner Paul Pelzer aus LIFE als niederstirnjige Leiche im Gedicht unsterblich werden!

*

Uns 60 trieben sie in eine Scheuer, bestimmt für Korn
Und äscherten uns ein in einem Feuer
Ihr Lebenden, wir bitten euch um Zorn.

Ein anderes Foto zeigt einen Mann mit einem Fahrrad. Dazu der Text: „Ein Hitler-Bärtchen dekoriert noch immer Paul Pelzer, einen Straßenbahnschaffner aus Köln. Ein typischer kleiner Nazi, der an Deutschlands Sieg glaubte, bis die Bomben seinen Straßenbahnwagen zum Stehen brachten.“

An einer Stelle wird beschrieben, „... wie die schönen Wohnhäuser in Trümmern liegen in allen großen Städten und wie das Gras auf den Eingangstüren wächst und der kalte Himmel herabschaut auf die verschwundenen Dächer“.

Diese drei Zeilen finden sich in BFA Band 15, Gedichte 5, Gedichte und Gedichtfragmente 1940 bis 1956, auf der Seite 201. In der Anmerkung auf S. 432 des Bandes wird die Entstehungszeit der Verse mit „um 1948“ angegeben und sie seien „nachträglich“ ins Notizbuch geschrieben. Über ihnen stünde ein nicht entziffertes Wort, das vermutlich der Titel sein könnte.

Das Fragment hat seine Quelle auch in einer Bildreportage, die in der Ausgabe des LIFE Magazins vom 7. Mai 1945 erschienen ist:

ATROCITIES

CAPTURE OF THE GERMAN CONCENTRATION CAMPS PILES UP EVIDENCE OF BARBARISM THAT REACHES THE LOW POINT OF HUMAN DEGRADATION

Last week the jubilation of impending victory was sobered by the grim facts of the atrocities which the Allied troops were uncovering all over Germany. For 12 years since the Nazis seized power, Americans have heard charges of German brutality. Made skeptical by World War I "atrocity propaganda," many people refused to put much faith in stories about the inhuman Nazi treatment of prisoners.

Last week Americans could no longer doubt stories of Nazi cruelty. For the first time there was irrefut-

able evidence as the advancing Allied armies captured camps filled with political prisoners and slave laborers, living and dead. Tearing newspaper editors and legislators from the U. S. and Britain made reports based on firsthand observation. Representative John Kunkel of Pennsylvania told reporters, "Anything you hear about conditions . . . will be understatement. The full truth would get . . . so low you couldn't print it." Ten members of Britain's Parliament declared, "The memory of what we saw and heard will haunt us in-

faceably for many years. Such camps as this Buchenwald mark the lowest point of degradation to which humanity has yet descended."

With the armies in Germany were four LIFE photographers whose pictures are presented on these pages. The things they show are horrible. They are printed for the reason stated seven years ago when, in publishing early pictures of war's death and destruction in Spain and China, LIFE stated, "Dead men will have indeed died in vain if live men refuse to look at them."

Auf Seite 32 beginnt ein umfangreicher Fotobericht unter der Überschrift „*Atrocities – capture of the German Concentration Camps pile up evidence of barbarism that reaches the low point of human degradation*“.

Nachdem Bilder aus den soeben befreiten KZ Bergen-Belsen (von George Rodger) und Buchenwald (Margaret Bourke-White) gezeigt werden, sind auf den Seiten 34 und 35 Fotos von William Vandivert abgedruckt, die ein Massaker dokumentieren, das am 12. April in der Nähe von Gardelegen stattgefunden hat.

Was LIFE nicht wissen konnte, wissen wir heute und haben es fast vergessen: Ein Transport von Häftlingen des KZ Dora Mittelbau und aus anderen KZ sollte wegen der herannahenden Front teils in Güterzügen, teils auf Todesmärschen in Richtung Norden gebracht werden. Der Vormarsch der 9. US-Armee war jedoch so schnell gewesen, dass der Marsch nicht fortgesetzt werden konnte. Am 13. April wurden von dem SS-Begleitkommando 1.016 Häftlinge in eine steinerne Feldscheune des Guts Isenschnibbe bei Gardelegen eingeschlossen. Dann wurde das Gebäude in Brand gesetzt. Wer sich zu retten versuchte, ist unter Maschinengewehrfeuer genommen worden. Als die amerikanischen Truppen wenig später in Gardelegen eintrafen, muss der Geruch von verbranntem Fleisch noch in der Luft gelegen haben. Ganz sicher aber haftete er noch an der Bekleidung der gefangenen genommenen SS-Männer. Der Bürgermeister und andere Amtsträger von Gardelegen wurden tags darauf gezwungen, sich die Spuren des Massakers anzusehen. Sie wurden vor dem Tatort in demütiger Haltung von einem Fotografen des US Signal Corps fotografiert. Einer von ihnen fehlte jedoch auf dem Bild: Den Befehl zu dieser Gräueltat gab ein deutscher Schullehrer, der als SS-Obersturmbannführer und NSDAP-Kreisleiter in Gardelegen herrschte. Sein Name war Gerhard Thiele. Er tauchte am

Kriegsende unter, um unter falscher Identität bis 1994 unbehelligt in Düsseldorf zu leben. Erst drei Jahre nach seinem Tod wurde seine wahre Identität ermittelt.

Nachwort

Zeitungslesen kommt aus der Mode. Misstrauen in „Fakten“ greift um sich. Die Informationsgesellschaft verliert sich in Echoräumen und Filterblasen. Das „Herstellen der Wahrheit beim Lesen“ verkehrt sich ihr Gegenteil. Brechts „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ von 1935 werden abgelöst von einer Unzahl von neuen Schwierigkeiten, sie zu finden und zu erkennen. Der Begriff „Wahrheit“ selbst löst sich auf in einer Vielzahl subjektiver Wahrheiten. So wird er scheinbar obsolet.

Die Zeitung bleibt dennoch ein vorzügliches Instrument der zeitgeschichtlichen Forschung. Mit dem Abstand von achtzig Jahren erscheinen die Sammlungen von Zeitungsausschnitten, die Brecht für das Journal, die Kriegsfiel und zu anderen, nur schwer nachvollziehbaren Zwecken anlegte, als eine schier unerschöpfliche Quelle.

Durch die Ermittlung der Herkunft der von ihm ausgewählten Ausschnitte können redaktionelle Zusammenhänge rekonstruiert und Rückschlüsse auf Brechts Lektüre gezogen werden. Der Autor wird sichtbar als Praktiker einer Material- und Produktionsästhetik, die den künstlerischen Arbeitsprozess im Kontext zum Zeitgeschehen versteht.

Kalle: Wie machen Sie das, daß das zusammengeht? Schreiben Sie einfach auf, was Ihnen in den Kopf kommt? Ziffel: Keine Rede. Ich arrangiere. Aber mit dem Material.

(Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche) ¶

Drei Standbilder aus Filmen, die beim Festival gezeigt wurden:

In Zoe Beloffs „**EXILE**“ (2018) philosophieren Brecht und Benjamin, gespielt von Afshin Hashemy und Eric Berryman, u.a. auf der Long Island Ferry in New York über Theater und die wechselnde Gestalt des Exils: „He is black, I am Iranian – so what?“



Der Film „**THE DESERT A CITY**“ des Dramaturgen Yotam Gotal (Tel Aviv) ist von Brechts „Lesebuch für Städtebewohner“ inspiriert: Wenn man jemand das Gedicht Nr. 3 („An Chronos“) vorliest, wie reagiert er? Ein Angesprochener (zufällig Araber) erzählt seine Geschichte: Sein wohlhabender Nachbar, Franzose und jüdisch, bedrängt ihn, ihm sein Haus zu verkaufen. Die Geschichte wird daraufhin von den Filmemachern innerhalb von zwei Tagen verfilmt und dem Erzähler vorgeführt. Gezeigt wird auch das gesamte „Making of“.



Die fünf Filmbeiträge von Studierenden aus Beijing (Central Academy of Drama), ange-regt von den Dozenten Kai Tuchmann und Li Yinan, waren thematisch und formal sehr unterschiedlich. Der Film „**FUCK BRECHT**“ schildert die Schwierigkeiten der Studierenden mit den Theater-theorien Brechts und Stanislawskis und die problematische Brecht-Rezeption in China zur Zeit von Mao.



CORINNA HARFOUCH UND FELIX KROLL MIT: BRECHT ALS LYRIK-ÜBERSETZER

Die meisten Brecht-Gedichte, die man im Ohr hat, sind Lieder. Gedichte vorzutragen ist unmodern, und schon Brecht hat davor gewarnt, sie beim Vortragen einfach aneinanderzuhängen. Corinna Harfouch und Felix Kroll gingen bei ihrer Präsentation von Gedichten internationaler



Autoren in der Übersetzung von Brecht einen anderen Weg. Mal begleitete Kroll die Rezitation, mal bot er ein Zwischenspiel, immer fast artistisch und von namhaften Komponisten, u.a. Felix Kroll.

Corinna Harfouch gab kurze Infos über die Autoren aus einem breiten Spektrum (römisch, griechisch, italienisch, türkisch, russisch, finnisch, chinesisch). Las dann die Texte vom Blatt – könnte man behaupten. Brach-

te die Gedichte zum Klingen, eröffnete Gedankenräume. Machte deutlich: Gedichte sind zum Hören, Lesen ist ein Notbehelf. Veranschaulichte Brechts breitgefächerte Interessen zwischen sprachlicher Herausforderung hier und thematischer Verbundenheit da. Machte kein Theater, sondern deutete nuancenreich an: gestisch, stimmlich, mimisch, zu Gorki sogar mit einem Tänzchen. Es war wieder, und in anderer Weise als letztes Jahr, ein Glanzpunkt des Festivals. Und implizit ein kritischer Kommentar zu immer noch fast blinden Flecken in der Brecht-Wahrnehmung. (mf; Fotos: Fabian Schreyer) ¶



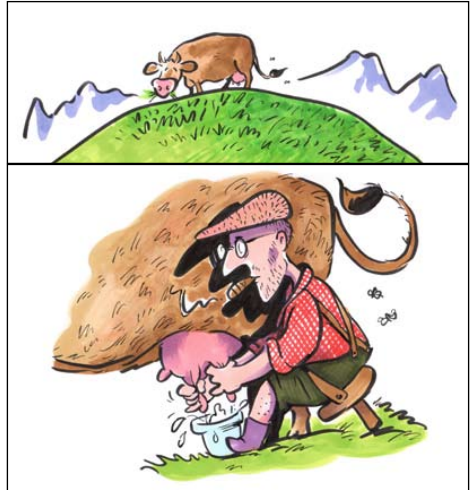
BRECHTS TIERLEBEN UND MÜLLERS KUH



Brechts Sonett Nr. 5 „Kuh beim Fressen“ gehört zu seinen zu wenig bekannten Gedichten, vielleicht weil es zu seinen Lebzeiten nie komponiert wurde, nicht von Weill oder Dessau oder anderswem, einfach weil nicht bekannt: erst 1982 veröffentlicht. 1925 bei einem Besuch Brechts bei Marianne Zoff in Baden bei Wien entworfen und später überarbeitet, von Brecht eingegliedert in seine „Augsburger Sonette“, die von ihm nur beinahe als Privatdruck veröffentlicht wurden – soviel ist bekannt.

2005 hat das Augsburgere Brecht Forum (Urula Galli) die international renommierten Jazzmusiker Wolfgang Lackerschmid und Stefanie Schlesinger um eine Komposition der „Kuh beim Fressen“ gebeten, für eine Veranstaltung im Theaterfoyer, in der wir lyrische Arbeiten von Brecht und Rilke miteinander verglichen haben. Nun haben die beiden für den diesjährigen Brecht-Geburtstag die damalige Vertonung und Interpretation erweitert, auch mit musikalischer Unterstützung durch drei US-Jazzler.

Dabei haben sie zusätzlich einen ganz neuen Weg beschritten: grafische Interpretation. Die hat der Augsburgere Schauspieler und Brecht-Interpret Klaus Müller übernommen, der auch seit längerem jeweils für die Samstagsausgabe der Lokalzeitung eine Karikatur zur örtlichen Politik zeichnet.



Klaus Müller stellt nicht 1:1 dar, was das Gedicht erzählt: Kuh frisst Heu aus Krippe, wird gemolken, setzt einen Fladen. Müllers Kuh steht nicht im Stall, sondern auf einer Allgäuer Bergwiese, sie frisst frisches Gras. Sie wirkt deutlich entspannter als im Text. Der sie melkt, ist nicht eine Sennerin, sondern un-
verkennbar Brecht. Was aus dem Euter in den Eimer spritzt, sind u.a. Buchstaben. Als der Fladen gesetzt wird, ist Brecht schon wieder weg. Brechts Tierleben, das wäre auch mal ein Thema.



Seit dem 10. Februar ist das Gemeinschaftswerk unter „Stefanie Schlesinger – Kuh beim Fressen“ auf Youtube zu genießen, außerdem (in musikalischer Langfassung) auf diversen Streaming-Plattformen. Stripp Strapp Strull! (mf) ♪

FÜNF BRECHT-KARIKATUREN ALS POSTKARTEN IM BRECHT-SHOP AM OBSTMARKT ERSCHIENEN

Volkmar Häußler



Harald Kretzschmar war zu DDR-Zeiten wohl der talentierteste Karikaturist des Landes. Bekannt durch seine Mitarbeit beim „Eulenspiegel“, zeichnete er politische Karikaturen jahrelang auch für das „Neue Deutschland“, bis 2018.

Seine Spezialität waren jedoch Porträtkarikaturen. Wenn er nach einer Ausstellung seine Bücher verkauft, rundet er den Zahlbetrag auf eine runde Summe auf, und für die 20 Cent zeichnet er auf Wunsch aufs Vorsatzblatt ein Porträt des Käufers. Mit wenigen sicheren Strichen wirft er das Konterfei aufs Papier, bis heute, der im Mai 90 Jahre alt wurde. So gibt es kaum eine bekannte Persönlichkeit in Kunst, Kultur

und Politik, die nicht von ihm in seinen zahlreichen Büchern vereignet wurde. Und unser Brecht macht da keine Ausnahme.

Harald Kretzschmar, 1931 in Berlin geboren, wuchs in Dresden auf und studierte von 1950 bis 1955 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Danach arbeitete er freischaffend, u. a. bis 1991 beim „Eulenspiegel“. 1975 war er Mitbegründer des „SATIRICUMS“ in der Bücher- und Kupferstichsammlung Greiz, die als Nationale Karikaturensammlung der

DDR (und nach der Wende ganz Deutschlands) mit mehr als 10.000 Blatt einen hervorragenden satirischen Bilderfundus zur Zeitgeschichte darstellt. Seitdem finden aus diesem Fundus regelmäßig Ausstellungen statt. Besonders erquicklich ist es dann, wenn man hin und wieder eine Brecht-Karikatur entdeckt.

Kurt Idrizovic entdeckte in der Zeitschrift „Marginalien“ eine Brecht-Karikatur von Harald Kretzschmar, und von diesem erhielt er dann noch die anderen, die er jetzt in seinem Brecht-Shop als Karten herausgebracht hat: drei bekannte und zwei weniger bekannte, die am Obstmarkt zum Kauf angeboten werden. ¶

FRANZ HÖLLERING – DER UNBEKANNTE BRECHT-BEKANNTE

Ulrich Fischer

Im Dreigroschenheft 2/2015 habe ich den Versuch unternommen, einige Lebens- und Wirkungsdaten von Walter Steinthal der Vergessenheit zu entreißen. Erwähnt wurden dabei auch die Vorgänge um dessen Flucht aus Deutschland und das Ende seiner Zeitung „Das 12-Uhr-Blatt“ im Winter 1933.¹ Eine der Hauptpersonen bei diesem Zeitungs-drama wurde von mir nicht erwähnt: Franz Höllering.

Sein Bruder Georg Höllering (1897-1980)² ist in der Brecht-Welt, nicht zuletzt aufgrund seiner Mitarbeit an dem Film „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?“, kein Unbekannter.³ Doch auch zu Franz Höllering hatte Brecht jedenfalls in dem Jahrzehnt zwischen 1925 und 1935 arbeitsmäßige und wohl auch politische Beziehungen, auch wenn er in Werner Hechts „Brecht Chronik“⁴ keine Erwähnung findet. Um ihn geht es in diesem Beitrag, nicht zuletzt deshalb, weil zu ihm wenig recherchiert wurde und manches dieser Recherche sich als falsch herausstellt. Eine kurze Darstellung seines Lebens und Wirkens, die allerdings sehr lückenhaft ist, findet sich bei Rolf Kieser in dessen Beitrag zu Franz Höllering in dem



Franz Höllering, kurz vor seinem Tod (Foto: Le théâtre de Teplice (Teplice), <https://teplitz-theatre.net/>).

Sammelband „Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933“⁵

Franz Xaver Höllering wurde in Baden bei Wien am 6. Juli 1896 in eine Künstlerfamilie geboren, Vater Georg war ein in der Donaumonarchie weithin bekannter Musik- und Theatermann und betrieb eine Vielzahl unterschiedlicher Bühnen. Er durchlief die in Wien übliche Schulausbildung für Mitglieder des jüdischen Bürgertums in der Schottenfelder k. k. Staats-Realschule. Er meldete sich einjährig-freiwillig zum Militär, wurde im August 1916 zum Leutnant befördert.⁶

Schon während seiner Studienzeit hatte er in Wien intensive Kontakte in die künstlerische Avantgarde. 1920 war er mit der stilprägenden Tänzerin Grete Wiesenthal und dem Schauspieler und Regisseur Karl Etlinger Gründer der allerdings nur kurzlebigen Künstlergruppe „Der blaue Bienenkorb“.

1 Seite 26 ff.

2 András Szekfű, An Austro-Hungarian Film Director George M. Hoellering (1897-1980), file:///C:/Users/Lenovo/AppData/Local/Temp/An_Austro_Hungarian_Film_Director_George.pdf

3 Helmut G Asper, Ein Film gegen die Arbeitslosigkeit: „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?“ (1932), <https://www.helmut-g-asper.de/index.php/tonfilm/kuhle-wampe>, siehe dazu meinen Text „Frag Casper“ – Brechts Dreigroschenfilmprozess-Anwalt, Dreigroschenheft 4/2017, Seite 9–21.

4 Frankfurt 1997

5 Rolf Kieser, Franz Höllering, in John M. Spalek und Joseph Strelka, Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Bd. 2, Reprint, München/Berlin 2020, Seite 373 ff.

6 Neue Freie Presse vom 17. August 1916.

Der Arbeiter-Fotograf

Offizielles Organ der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands

DIE EROBERUNG DER BEOBACHTENDEN MASCHINEN

Von Franz Höllering

Seit es Menschen gibt, ist das Bestreben in der Welt, das Verglebende festzuhalten. Die Erinnerung des Einzelnen an das Vergangene erwies sich als unzuverlässig. Jeder erinnert

genügen. Die beobachtende Maschine, die keine Täuschung unterliegen kann, war auf diesem Gebiete ihr Ziel, und wir dürfen heute sagen, daß sie es erreicht hat. Die fotografische

Er ging 1926 nach Berlin, wo er sich zunächst der USPD anschloss und kurzzeitig Chefredakteur der kommunistischen „Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)“ von Willy Münzenberg wurde. Der fotografische Aspekt dieser Illustrierten Zeitschrift neuen Typs und des Mediums Foto

Nach Abschluss seines juristischen Studiums mit dem J.U.Dr. am 16. Juli 1921 sagte er der Juristerei ade und wandte sich, dem Ruf und dem Vorbild seines Vaters folgend, dem Theater zu. Nach verschiedenen Regiearbeiten in Wien und in der neuen Tschechischen Republik und einer Tätigkeit als Leiter des deutschsprachigen Schauspiels des Brünner Theaters übernahm er, unterstützt von seinem Vater, von 1924 bis 1926 die Leitung des zweitgrößten Theaters der neuen Tschechoslowakischen Republik in Teplitz-Schönau und parallel dazu des Städtischen Theaters im nahen Marienbad.⁷

Höllering setzte gegen den erbitterten Widerstand der deutschnationalen örtlichen Politik zwei erfolgreiche Aufführungen von Karl Kraus' „Die letzte Nacht“ aus „Die letzten Tage der Menschheit“ am 27. Juli 1924 im Stadttheater Teplitz-Schönau unter seiner Regie durch.⁸ Die „Höllering-Ära“ in den nordböhmisches Theatern endete in einem finanziellen Fiasko, dessen juristische Aufarbeitung erst 1934 ein Ende fand.⁹ Der Intendantenvertrag, auf 6 Jahre abgeschlossen, wurde bereits nach 2 Jahren im gegenseitigen Einvernehmen aufgelöst.

7 Dana Filipek, Die moderne deutschsprachige Dramenliteratur auf der nordböhmisches Teplitzer Theaterbühne in den Jahren 1924-1933, Dissertation Prag 2010, S. 40 ff.; Eduard Höllering: Georg und Franz Höllering und die sudetendeutschen Bühnen: zwei Biographien, Regensburg 1998.

8 Die Fackel, Heft 657 ff., August 1924, Seite 74 ff.

9 Neues Wiener Journal vom 20. September 1934

wurde von ihm in mehreren Aufsätzen in der Zeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ untersucht. Er kritisierte amateurhafte Versuche im Bereich der damals populären Fotomontage:

Ja, es mag ein netter Spaß sein, Bildchen zu kleben. Das haben die kleinen Kinder seit jeher gern getan. Solange es von Erwachsenen anspruchslos und ohne Kunstprätention geschieht, bleibt es ein Privatvergnügen, das uns nichts angeht, auch wenn wir der Ansicht sein müssen, daß es um die verspielte Zeit schad ist. Aber die Fotomontage ist eine schlechte Mode geworden. Manche Leute scheinen sie als Kreuzworträtsellersatz zu gebrauchen. Ein Dilettantismus schlimmster Art hat sich aufgetan, was man zu sehen bekommt, ist grauen-erregend. Man kann dem Arbeiter-Fotografen nur einen Rat geben: laß die Finger davon, laß Dich nicht von Deiner großen Aufgabe, die Wahrheit zu fotografieren ablenken, laß Dich nicht zu einer Spielerei verführen, die man wichtig machen will, indem man ein falsches, verlogenes und aufgeblasenes sogenanntes Künstlertum als eine große Sache andreht.¹⁰

Parallel dazu gab er mit Bertolt Brecht und John Heartfield von 1926 bis Mitte 1927 als Schriftleiter die Sportzeitung DIE ARENA – DAS SPORTMAGAZIN heraus.¹¹ Das war in der Phase in Brechts Leben, in der

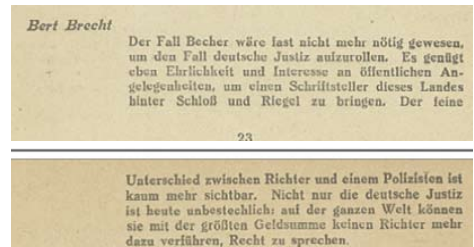
10 Der Arbeiterfotograf, Heft 8, 1928 (April), S. 3 f.

11 Babette Gross, Willy Münzenberg, Eine politische Biografie, Stuttgart 1967, S. 165

er sich für den Sport und insbesondere den Boxsport als gesellschaftliches und literarisches Phänomen begeisterte. In der Ausgabe Februar/März 1927 berichtete er den Lesern, Brecht arbeite „mit frischer Kraft“ an der Fortsetzung der Lebensgeschichte des Boxers Paul Samson-Körner, die in den Heften von Oktober 1926 bis Januar 1927 erschienen waren. Bekanntlich war es mit dieser Kraft nicht allzu weit her, denn das Projekt versandete angesichts anderer Aufgaben, nämlich der Einrichtung von „Mann ist Mann“ für den Rundfunk und der Arbeit an dem mit Kurt Weill geplanten Stück für das Musikfest in Baden-Baden im Sommer dieses Jahres, das als Songspiel „Mahagonny“ die Serie der Zusammenarbeiten mit Kurt Weill einleitete.¹² Doch dürfte auch der Titelverlust des Box-Champions an Hans Breitensträter mitursächlich für Brechts abflauendes Interesse gewesen sein.

Kennen gelernt hatten sich Höllering und Brecht wahrscheinlich im Kontext der Auseinandersetzung um Johannes R. Bechers Roman „Levisite oder Der einzig gerechte Krieg“, der durch einen Beschluss des Reichsgerichts wegen Hochverrat beschlagnahmt worden war, was zu einer Anklage gegen Becher führte. Am 8. November 1926 veranstaltete die „Gruppe 1925“ ein sogenanntes „Literaturgericht“, in dem der Roman angeklagt wird, Brecht als Gerichtsvorsitzender, Alfred Döblin als Anklagevertreter und Egon Erwin Kisch als Verteidiger. Wie nicht anders zu erwarten: Freispruch.¹³ Diese Idee des Verhandeln historischer und literarischer Phänomene in Form eines Prozesses sollte 1933 in einem ergebnislosen Gespräch zwischen Walter Steinthal und Bertolt Brecht wieder aufgegriffen werden.¹⁴

Eine Protestschrift unter dem Titel „Der literarische Hochverrat von Joh. R. Becher“ aus dem Februar 1928 beinhaltet neben längeren Texten von Maxim Gorki, Becher und seinem Rechtsanwalt Dr. Alfred Apfel (1881-1941) und anderen auch einen von Franz Höllering, den er am 8. Januar 1928 in der Piscatorbühne vorgetragen hatte und den Titel „Der Verbrecher“¹⁵ trug und die „Entwicklung und das Werk des Verbrechers Johannes R. Becher“ darlegte.¹⁶ Brecht steuerte eine kurze Stellungnahme bei.



Die Bewerbung und die Einstellung im Münzenberg-Konzern waren, wie der renommierte Exilforscher Hans-Peter Walter kommentiert, „nur eine Art Sprungbrett“ gewesen.¹⁷ Denn bereits Mitte 1927 wechselte Höllering zu Ullstein. Man liegt wahrscheinlich nicht falsch, wenn man seine damalige, jedenfalls nach außen verlautbarte Position als „linken Demokraten und Republikaner“¹⁸ bezeichnet.

Eine völlig andere Deutung ergäbe sich, wenn man der Darstellung Mary-Kay Wilmers, von 1992 bis 2021 Herausgeberin der

der hat Zähne, Berlin 1998, S. 140; s. a. Werner Mitzenzwei, Das Leben des Bertolt Brecht, Bd 1, Berlin 1997, S. 482.

15 <https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1016480601#page/12/mode/1up>

16 Siehe dazu Bertolt Brecht, L kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21, Frankfurt, 1992, Seite 687f.

17 Hans Peter Walter, Deutsche Exilliteratur 1933 bis 1950, Bd. 1,2, Weimarerische Linksintellektuelle im Spannungsfeld von Aktionen und Repressionen, Stuttgart, 2017, Seite 487.

18 Ebenda.

12 Jan Knopf (Herausgeber), Brecht Handbuch, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2003, S. 483.

13 die dazu Bertolt Brecht, Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21, Frankfurt, 1992, S. 687f.

14 siehe Fußn. 1; Ernst Josef Aufricht, Und der Haifisch,

London Review of Books, näher träte, die sie in der Beschreibung ihrer Familiengeschichte „The Eitingons“ andeutet: Danach soll Franz Höllering damals (schon) Agent der sowjetischen Geheimpolizei OGPU gewesen sein. Allerdings sei er für die Sowjets nicht besonders ergiebig gewesen.¹⁹ Nicht nur der Quellenlage wegen, die sie anführt, halte ich das jedoch für sehr unwahrscheinlich, immerhin sei es hier erwähnt. Jedoch ist unübersehbar, dass Höllering zu Beginn seiner Berliner Zeit eine starke Sympathie, wie in Kreisen von Intellektuellen nicht unüblich, für die Sowjetunion zeigte, die 1927 ihr 10-jähriges Bestehen feierte. Höllering reiste nicht nur dorthin und war begeistert,²⁰ sondern war auch Mitglied des „Deutschen Komitees zur Feier des 10-jährigen Bestandes der Sowjetunion“, wie „Die Rote Fahne“ vom 14. Mai 1927 meldete.

Zunächst übernahm Franz Höllering im Ullstein-Konzern unter Rückgriff auf seine Theatererfahrungen die Position des Leiters des Ullstein-Bücherverlages. Er wechselte 1928 jedoch in den tagesjournalistischen Bereich, und zwar zur ebenfalls zu Ullstein gehörenden *B.Z. am Mittag*, der größten damaligen Boulevardzeitung Berlins und Deutschlands. Schon 1929 wurde er dort zum Chefredakteur befördert und nahm damit eine der wichtigsten journalistischen Positionen in den zwanziger/dreißiger Jahren ein.

Von 1928 bis 1930 war er auch Herausgeber der Filmzeitschrift *Film und Volk*. Wie Walter Steinthal war auch er vom Medium Film begeistert, als Kinogänger, als Filmkritiker. Und nebenbei schrieb er dann auch noch Filmdrehbücher, so z.B. für die Stummfilme „Geschlecht in Fesseln“, 1928, „Katharina Knie“ nach Carl Zuckmayer, 1929, und den Tonfilm „Der Draufgänger“, 1931 mit Hans

Albers in der Hauptrolle. Unverwirklicht blieb ein Filmprojekt zusammen mit Walter Hasenclever, Titel: „Giganten der Landstraße“.²¹

Sein Wirken blieb den „Kulturüberwachungsbehörden“ nicht verborgen. In einem Inlandsbericht des Reichskommissar für Überwachung der öffentlichen Ordnung 1928 heißt es über die kommunistische Filmpropaganda, dass die Gründung des „Volksverbandes für Filmkunst e.V.“ (Volks-Film-Verband) erfolgt sei, mit dem Geschäftsführer Rudolf Schwarzkopf und den Mitgliedern des Vorstandes und des künstlerischen Ausschusses: Heinrich Mann, Erwin Piscator, Béla Balázs, Karl Freund, Leo Lania, Käthe Kollwitz, Leonhard Frank, Arthur Holitscher, Edmund Meisel, Ernst Angel, Prof. Alfons Goldschmidt, Dr. Max Deri, Dr. Franz Höllering, G.W. Pabst und Theodor Kraszna-Kraus.²²

Bereits im Herbst 1930 kam es zu politischen Unstimmigkeiten mit der Ullstein-Konzernleitung. Denn am 13. September 1930 veröffentlichte Höllerings Blatt eine Prognose für die am Folgetag angesetzten Reichstagswahlen, die behauptete, die Nationalsozialisten würden mindestens 75 Reichstagsitze gewinnen. Höllering wurde aufgefordert, die Veröffentlichung zu unterlassen, bestand aber darauf und erklärte, er werde zurücktreten, wenn die Nationalsozialisten nicht mindestens 100 Sitze erringen würden.²³ Bekanntlich wurden es 107 Abgeordnete und Höllering blieb.

Allerdings nicht viel länger als ein Jahr, denn im Dezember 1931 veröffentlichte Höllering in der „B.Z. am Mittag“ interne

21 Bert Kasties, Walter Hasenclever. Eine Biografie der deutschen Moderne, Tübingen 1994, Seite 284.

22 siehe Helmut Korte, Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik: ein rezeptionshistorischer Versuch, Göttingen 1998, Seite 231.

23 Franz Höllering, I Was an Editor in Germany, in: Nation. 5. Februar 1936, Vol. 142 Issue 3683, Seite 151ff.

19 London 2009, Seite 214.

20 So Egon Erwin Kisch in einem Brief an Jarmila Haasová in Prag vom 20. November 1927, <https://basenge.com/lots/118/30360>.

Die deutsche Geschäftspresse will sich mit Hitler anfreunden

Borgänge im Hause Ullstein — Zeichen des nationalsozialistischen Aufstieges

Wie haben bereits mehrfach berichtet, trat in Paris bei großen Kreisen kommunistischer Ullstein-Gesamtpersonale ein Wandel ein, der darauf hinweist, daß diese Parteimitglieder, die sich in künftigen Tagen die oberste politische Stelle nicht gering zu schätzen, in Frage der zugehörigen Zusammenstellung eine langsame, aber ganz bestimmte Schwänkung nach rechts vorzunehmen gedenken.

mit dem bereits im Oktober abgelehnt hat, ein internationaler Sonderkongress zu sein, daß derselbe schließlich herum und faßte wichtige Anknüpfungen von Beziehungen zum geläufigen Wert über, aber, meine Herren, wie sind doch Ihre liebsten Blätter? Die „A.“ hat mit Höllering's Führung und Tätigkeit verfahren, und das „Tennis“ soll noch

„Diese persönlichen Dinge dienen nur zur Deutlichmachung der ungeheuren Schwierigkeiten, in denen sich die heutige Zirkularpresse befindet. Die Verhältnisse werden, wie das hier natürlich ist, die Konstanten den Ideen, aber heute müssen sie auch einmal harte politische Kompromisse tragen. Ich gehe nicht zu weit, bis zu dem Punkt, wie sie in freies Leben hineingelassen und ihren Vortritt vorgetragen haben, wenn die Zeit da wird, in der darüber abgesehen, um den Verdienst zu begreifen und dann ganz richtig zu erkennen. Wichtig sind mir doch ein rein geistliches Interesse, und Politik geht uns praktisch nicht an! — Natürlich oberhalb der letztgenannten Unterliege jene Ideen, Aussagen, die von der befehlsten Verleer ich richtig beurteilt worden sind, um mit Freilichkeit behandelt werden.“

Dokumente der NSDAP zur Gründung eines illegalen Nationalsozialistischen Fliegerkorps. Der Innen- und Reichswehrminister Wilhelm Groener intervenierte daraufhin beim Ullstein-Verlag. Als Höllering am 13. Dezember erneut Dokumente veröffentlichte, wurde er von der Ullstein-Geschäftsführung seines Chefredakteurspostens enthoben, jedoch nicht entlassen, sondern als Korrespondent in die Vereinigten Staaten entsandt, mit dem Dienstsitz in New York. Das war zwar eine Zwangsversetzung, jedoch konnte er die Passage mit einem 1. Klasse-Billet antreten. Am 24. März 1932 reiste Höllering mit der „General Steuben“ von Bremen nach New York ab.

Carl von Ossietzky kommentierte den „Fall Höllering“, der in der deutschen Presse hohe Wellen schlug, in der *Weltbühne* am 5. Januar 1932 als „die skandalöseste Kapitulation vor dem Nationalsozialismus“, als „ein Verbrechen an der deutschen Pressefreiheit“.

Besonders genau wurden die Entwicklungen um Höllering und in der deutschen Presselandschaft in Österreich, der Heimat Höllering's, verfolgt, wie der oben aus schnittweise wiedergegebene Bericht zeigt.

Walter Steinthal, der seit Anfang der Dreißigerjahre ein Hassobjekt von Goebbels und seiner Berliner Hetzzeitung „Der Angriff“ geworden war, und dessen „12-Uhr-Blatt“ zunehmend mit Repressionen und Verbotserlassungen zu kämpfen hatte, hatte diese Vorgänge natürlich im Blick, und als er erfuhr, dass Höllering von New York

– gegen den Willen des Ullstein-Konzerns – wieder nach Berlin zurückkommen wollte und auch tatsächlich am 3. Januar 1933 wieder deutschen Boden betrat, machte er diesem das von Höllering angenommene Angebot, an seiner Stelle Herausgeber und Chefredakteur des „12-Uhr-Blattes“ und auch des „MM Der Montagmorgen“ zu werden. Steinthal wollte durch diese Personalie offensichtlich aus der Schusslinie geraten.

Als Höllering dann nach seinem amerikanischen Dreivierteljahr nach Berlin zurückkehrte und am 30. Januar 1933 seine neue Position in der Redaktion, Berlin-Charlottenburg, in der Berlinerstraße 128 (heutige Otto-Suhr-Allee) aufnahm, hätte er sich ein symbolkräftigeres Datum kaum vorstellen und aussuchen können. Er, der bereits in der „Flugzeugaffäre“ in den Fokus der Nationalsozialisten geraten war, stand naturgemäß sofort in der Schusslinie des gerade zum Propagandaminister aufgestiegenen Intimfeinds von Walter Steinthal, Joseph Goebbels. Obwohl sich Steinthal in den wenigen Tagen seiner Tätigkeit bemühte, durch eine objektive Berichterstattung, soweit das damals möglich war, aus dieser Schusslinie herauszukommen, scheiterte er. In Goebbels Berliner Hetzzeitung „Angriff“ erschien Franz Höllering alsbald auf der Liste der so genannten „intellektuellen Mörder“.²⁴ Kaum hatte Höllering seine Tätigkeit begonnen, wurde bereits Anfang

²⁴ Rolf Kieser Franz Höllering, in John M. Spalek und Joseph Strelka, *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, Bd. 2, Reprint, München/Berlin 2020, Seite 373 ff.

Den Reichstagsbrand vorausgesehen

Wien, 21. Oktober. (Z. N.)

Am Reichstagsbrandprozeß hatte der Verteidiger Zogler, Dr. Sed, unter anderem erklärt, ein Journalist Höllering habe behauptet, daß Graf Hellendorfer bei seinen sei, wie der polizeiliche Hauptmann gelagt habe, „ich habe ein großes Haus brennen“, Letzteres habe Höllering den Schluß gezogen, daß Hanussen den Reichstagsbrand vorausgesehen und Höllering mitgeteilt habe.

Dr. Sed nannte diese Behauptung „Stechenpropaganda“ und protestierte gegen sie.

Am heutigen Vortag Stellung vor dem Richter, sagte Dr. Sed, unter anderem, daß die Behauptung, daß Hanussen den Reichstagsbrand vorausgesehen und Höllering mitgeteilt habe, falsch sei.

Professor Junters entlassen

Wien, 21. Oktober. (Z. N.)

Der Leiter der Junters-Werte, Professor Dr. Hugo Junters, hat sein Amt niedergelegt und ist aus der Zeitung der Junters-Werte ausgeschlossen.

Der Scheitler hat damit begründet, daß Professor Junters seinen wirtschaftlichen Aufgaben nicht gewachsen sei, sondern nur die Interessen der Junters-Werte zu verfolgen suche.

vielmehr in Londoner Untersuchungsansicht eine eindeutige Verurteilung abgegeben, daß Hanussen in der Nacht des Reichstagsbrandes, am 27. Februar, zu einem Zeitpunkt, in dem die Berliner Revolution noch kaum beginnt, nach Prag, über Höllering, der damals Chefredakteur des Berliner „12-Uhr-Blattes“ war, telefonisch angerufen.

Hanussen habe wissen wollen, wie weit der Brand sei und ob man schon die Täter habe.

Die Höllering erwiderte, er läge nur eine unentgeltliche Werbung über einen kommunalistischen Trupp vor, der angeblich den Reichstag angezündet habe und gleichzeitig auf die Unzulänglichkeit der Weidung hinwies, erklärte Hanussen erregt, er sei der gegenteiligen Meinung.

Er wolle, daß es sich um ein Komplott der Kommunisten handle, und Höllering werde schon die Folgen sehen.

Dieser Anruf erfolgte zwischen 9:10 und 9:10 Uhr abends. Höllering teilte diesen Anruf seiner Redaktion mit, der die engen Beziehungen Hanussens zum Grafen Hellendorfer bereits durch die wiederholte Anrufe in der Zeitung bekannt waren. Hanussen galt damals allgemein als übernationalsozialistische Fragen außerordentlich gut orientiert.

Höllering fragte nun Dr. Sed: „Wo ist hier ein Gerücht.“

Inflationsgefahr in Frankreich

London, 21. Oktober.

Das Ministerpräsident Daladier meldet aus Paris, die Minister haben sich heute in den Beratungen der Kammer erklärt, daß, wenn das Budget nicht binnen fünf bis sechs Wochen im Reichstag gebilligt sei, man eine neue Justiz in die Wege setzen müsse.

Die entscheidende Sonntagshilfe

Paris, 21. Oktober. (Z. N.)

Die Lage der Regierung ist unruhig und kritischer denn je.

Die Mitglieder der Reichstagspartei haben beschlossen, in der morgigen Zusammenkunft der Kammer eine Reihe von Änderungsanträgen zu stellen und gegen die Regierungsvorläge zu stimmen.

Dr. Sed mußte es sich gefallen lassen, festhalten, unter die Verleumdung gestellt zu werden, wenn er keine Beweismomente gegen Höllering nicht zurhande und er vertrete keine Fiktion als Verteidiger auf das Schwere, wenn er nicht nachfrage, woher Hanussen sein Wissen hatte und warum und von wem Hanussen ermordet wurde.

Die Mobilisationspolitik haben heute neuerlich verurteilt, sich mit den Sozialisten auf eine gemeinsame Resolution gegen die Gesundheitsfürsorge, die die Regierung beabsichtigt, zu einigen.

Es bedeutet, daß Ministerpräsident Daladier gleich zu Beginn der morgigen Sitzung die Vertagung einlegen will, um eine Stärkung der Lage herbeizuführen. Man hält es nicht für ausgeschlossen, daß es bereits morgen zu einer Regierungskrise kommt.

Attentat auf den russischen Konsul in Lemberg

Wien, 21. Oktober. (Z. N.)

Gegen den bisherigen konsularischen Ratul Konsul in Lemberg wurde heute mittags ein Attentat verübt. Der Konsul wurde durch einen Schuss in den Rücken verletzt. Gegen 11 Uhr erschien im Gerichtsaal

Der Tag, Abendausgabe, Wien, vom 21. Oktober 1933

Februar das „12-Uhr-Blatt“ erneut verboten, diesmal für 14 Tage. Der Steinthalsche Schachzug war also wirkungslos geblieben.

Unmittelbar nach dem Reichstagsbrand musste Höllering ins Exil fliehen. Am Vorabend der Reichstagswahl vom 5. März 1933 hatte Höllering im „12 Uhr Blatt“ noch vor der Wahl der Nationalsozialisten gewarnt.²⁵ Als sich dann aber am Wahlsonntagabend Hitlers allerdings auch nur relative Mehrheit abzeichnete (wieder hatte also eine Prognose von Franz Höllering Recht behalten), warteten die Nationalsozialisten schon vor dem Verlagsgebäude in der Berliner Straße 128 in Berlin-Charlottenburg. Angeblich über die Dächer der Nachbarhäuser

25 Höllering hat seine Erinnerungen an diese dramatischen Tage und Stunden 1936 in der amerikanischen Zeitschrift „Nation“ publiziert: I Was an Editor in Germany, in: Nation. 5. Februar 1936, Vol. 142 Issue 3683, Seite 151–152 und I Was an Editor in Germany. II, in: Nation. 12. Februar 1936, Vol. 142 Issue 3684, Seite 182–184; sie werden zitiert bei Arthur J. Magida The Nazi Séance: The Strange Story of the Jewish Psychic in Hitler's Circle, Basingstoke 2011, Seite 171 ff., allerdings unter der falschen Jahresangabe „1932“.

gelang Höllering die Flucht.²⁶ Sie führte ihn zunächst nach Prag. Von hier aus schaltete er sich auch in die Beweisaufnahme im Reichstagsbrandprozess ein, indem er über ein Telefongespräch mit dem berüchtigten „Hellscher“ Hanussen in der Brandnacht berichtete.

In Prag gründete er die Tageszeitung „Prager Mittag“, deren Chefredakteur er bis 1938 blieb, und die Zeitschrift „Der Monat“. Beim „Prager Mittag“, der an sich mehr sein wollte als eine reine Exilantenzeitung, letztlich aber darauf verwiesen wurde, arbeiteten solch bekannte Journalisten wie Hans Sahl, Alfred Kerr, Joseph Roth, Friedrich Torberg und Willy Haas.²⁷

Anders als vielfach in der spärlichen Sekundärliteratur über Franz Höllering behauptet, emigrierte er nicht erst 1938 in die USA, sondern schon 1934. Zusammen mit seiner Frau kam er, von Le Havre kommend, mit der S.S. Lafayette am 1. Juli 1934 in New York an und wohnte zunächst im

26 Eduard Höllering, Georg und Franz Höllering und die sudetendeutschen Bühnen, Regensburg 1998, Seite 33 f.

27 <https://deutsch.radio.cz/der-prager-mittag-die-kurze-geschichte-einer-emigrantenzeitung-8608547>

Hotel Algonquin. Von hier aus nahm er Kontakt zur dortigen Emigrantenszene auf. In einem Brief des sich zu der Zeit in New York aufhaltenden Brecht an Erwin Piscator vom 8. Dezember 1935 wird erwähnt, dass Höllering in die Kontroverse über die Dramatisierung, Inszenierung und Aufführung von Dreisers „Amerikanische Tragödie“ eingeschaltet war, was plausibel erscheint, wenn man an dessen böhmische Theaterkarriere denkt.

Seine sehr guten Englisch-Kenntnisse waren ihm äußerst nützlich. Er wurde zu einem der wenigen deutschsprachigen Journalisten, denen es gelang, für mehrere amerikanische Zeitschriften zu schreiben und ein größeres Publikum zu finden. Er schrieb vor allem Filmkritiken für *Esquire*, *Redbook* und *The Nation*.

In New York veröffentlichte er 1940 als „Franz Hoellering“ seinen auch heute noch mehr als lesenswerten und damals in den USA sehr positiv rezipierten Roman über den sozialdemokratischen sogenannten österreichischen „Februaraufstand“ von 1934, den Julius Deutsch mit angeführt hatte, mit dem Titel „The Defenders“, der 1947 auch

Das Buch ist, wie gesagt, ein Roman. Es wäre etliches dazu zu sagen, wenn es ein non fiction Buch sein wollte, aber der Leser eines Romanes weiss, dass ihm keine wahre Geschichte vorgesetzt werden soll und darum wollen wir einige Bemerkungen hiezu unterdrücken. Auf's Wort, selbst auch dem Roman, glauben wir, dass Hans, der Superman und Held dieses Buches zu einem gefälschten Urlaubsschein auf diese Weise kommt, indem er vorher seinen rechtmässigen Besitzer und seinen Kameraden ein bisschen totschißt, was wir aber nicht so leicht glauben wollen, ist das Wunschbild vieler Pangermanisten in diesem Lande, dass es so viele Antinazi da drüben gibt und dass bei den anderen, die fanatisch an Hitler glauben, ein blosses moralisches Antippen genügt, um sie zu „guten“ Deutschen werden lassen. Ob es Hoellering selbst glaubt, wissen wir nicht, doch das steht hier nicht zur Diskussion. Der Roman ist jedenfalls ein wirklich lesenswertes Buch.

Aus: *Austria. A paper of conservative-democratic opinion*, Heft 11, 1944.

The novel probably presents no details of German wartime life not already known to readers of American newspapers, but its value lies in the fact that so many of these details are here available in one place, as a compendium and a reminder, the novel is worth while, especially since the reporting is done by an expert who knows the people of whom he writes.

If we find interest in the book as current history, we also see appeal in it as a work of fiction. The build-up to the tragedy of Hans and Leni, their desperate but unsuccessful effort to escape the war for just a few days, are movingly presented and effective.

Aus: *New York Times*, 20. August 1944

in deutscher Sprache als „Die Verteidiger“ herauskam. Er fiel der völlig unberechtigten Vergessenheit zum Opfer. Sein Übersetzer war Ludwig Lewisohn (1882–1955), der deutschstämmige amerikanische Germanist, der 1944 Herausgeber der offiziellen zionistischen Zeitschrift „The New Palestine“ wurde. Im Jahr 1948 war Lewisohn an der Gründung der New Yorker Brandeis University beteiligt.

Am 17. Juli 1942 wurde Höllering als Juden von

der Universität Wien der juristische Doktorgrad aberkannt. Es dauerte bis zum 15. Mai 1955, bis dieser nationalsozialistische Willkürakt rückgängig gemacht wurde. 1944 veröffentlichte er, diesmal in englischer

Sprache, einen Roman über Nazideutschland mit dem Titel „Furlough“ (Deutsch: Urlaub), der eine respektable Aufnahme in der amerikanischen und deutschsprachigen Exilkritik fand, etwa in der österreichischen Exilzeitschrift „Austria. A paper of conservative-democratic opinion“.

Und die New York Times veröffentlichte am 20. August 1944 unter dem Pseudonym Michael Ravenna eine positive Besprechung der bekannten Südstaaten-Schriftstellerin Eudora Welty.

Auch über diese Exilzeit berichtet Mary-Kay Wilmers in ihrem bereits zitierten Buch – allerdings mit Hinweis darauf, dass harte Fakten aufgrund der Quellenlage schon deshalb schwierig sind, weil in den von ihr eingesehenen FBI-Akten die relevanten Namen in der Regel geschwärzt sind – dass es weiterhin eine enge Verbindung zwischen Höllering und offiziellen sowjetischen Stellen gab. Weil Trotzki keine Einreiseerlaubnis in die USA erhielt, veranstalteten seine Unterstützer in Mexico City eine sogenannte „unabhängige Kommission“ unter dem Vorsitz des amerikanischen Philosophen John Dewey zur Untersuchung der gegen Trotzki von sowjetischer Seite erhobenen Vorwürfe, um diese zu entkräften. Diese Kommission tagte im Hause von Diego Rivera und Frida Kahlo, Franz Höllering war dabei. Angeblich deshalb, weil er von der US-amerikanischen kommunistischen Partei, oder von einem Mittelsmann, beauftragt worden war, über das Treffen zu berichten. Jedenfalls sei die Reise nach Mexiko nicht von Höllering selbst bezahlt worden, sondern von dieser Seite.²⁸

Fest steht jedenfalls, dass sich Höllering Anfang der Vierzigerjahre nicht nur zu einem Antistalinisten, sondern auch zu einem Antikommunisten wandelte. Als die USA in den Zweiten Weltkrieg eintraten, wurde er der Leiter des „German Department of the New York Office of War Information“. Diese Bundesbehörde, abgekürzt OWI, war zuständig für die Verbreitung von Kriegsinformationen und -propaganda während des Zweiten Weltkrieges.

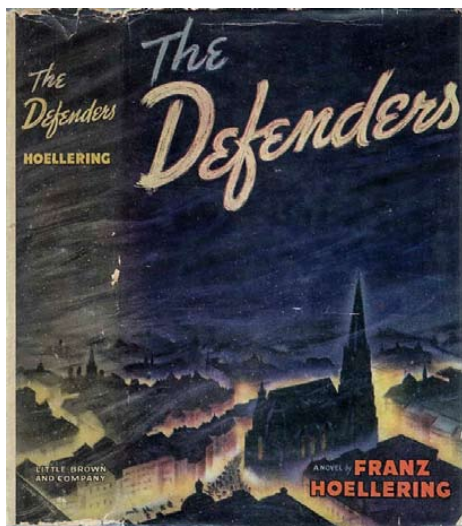
Hinweise darauf, dass sich Bertolt Brecht und Franz Höllering während ihrer gemeinsamen Exilzeit getroffen haben oder auch nur Kontakt hatten, finden sich nicht.

Nach Kriegsende widmete sich Höllering vor allem der Übersetzungsarbeit. Über

diese Nachkriegszeit lässt sich allerdings wenig bis gar nichts ermitteln. Franz Höllering kehrte 1953 nach Europa zurück und ließ sich in München nieder. 1954 heiratete er dort die in der Nachkriegszeit nicht unbekannt Tänzlerin und Rhythmikerin Amélie Höllering²⁹ und bekam mit ihr zwei Töchter. Er fand als Drehbuchautor, Dramaturg, Schauspieler und Übersetzer Anerkennung, ja gar relativen Erfolg. Als er am 11. Januar 1968 in München starb, zitierte der Nachruf im „Münchner Merkur“³⁰ die Würdigung Walter Kiaulehns zu Höllerings 70. Geburtstag:

„Seit 20 Jahren hat er sich erfolgreich bemüht, sowohl seine Geburtstage zu unterdrücken, wie überhaupt jegliche Publizität zu unterbinden, die seinen Namen und seinen Ruf betrifft. So ist es ihm gelungen, ein unbekannter Mann zu bleiben.“

Daran hat sich nichts geändert. ¶



Erschienen in Boston 1940 und London 1941.

28 Mary-Kay Wilmers, *The Eitingons*, London 2009, S. 225 ff.

29 geb. Grisar, * 13. Juni 1920 in München; † 26. Oktober 1995, ebenda.

30 Vom 13./14. Januar 1968.

EIN ANGEKÜNDIGTER BRECHTABEND

Franz Konrad Hoefert, Erna Feld und Jo Lherman im Landeshaus Berlin

Frank Seiß

15. Dezember 1924, Montag. ... Im Landeshaus Berlin findet ein *Brecht-Abend* (mit Erna Feld und Konrad Hofert) statt, den Jo Lherman einleitet.

Diese kurze Notiz in Werner Hechts *Brecht-Chronik* ist der Ausgangspunkt dieses Artikels. Er versucht ein paar Fragen zu beantworten: Was waren das für Leute, die an diesem „Brecht-Abend“ teilnahmen und ihn organisierten? Kann man etwas über den Ablauf sagen? Fand er ein Echo?

Zunächst lässt sich bestätigen, dass er angekündigt wurde. Zum Beispiel in der *Vossischen Zeitung* vom 14. Dezember: Es handelte sich um den dritten Abend einer Veranstaltungsreihe *Junge Dichter vor die Front!*, die der Rezitator Franz Konrad Hoefert (das ist Hechts „Konrad Hofert“) begründet hatte. Als Uhrzeit war 8 Uhr (abends) angegeben, Hoefert und Erna Feld sollten „Lyrik, Balladen, Novellen und aus *Baal*“ lesen. Auch das Programm des Abends findet sich im Bestandsverzeichnis des Brecht-Archivs.

Hoeferts *Junge Dichter vor die Front* war nicht nur eine Veranstaltungsreihe, sondern auch ein Periodikum. Es ist seit längerem bekannt, dass die *Erinnerung an die Marie A.* bereits vor ihrem Erscheinen in der *Hauspostille* in diesem Periodikum abgedruckt wurde, nämlich in der letzten Nummer 1924. Eine Biografie Hoeferts gibt es noch nicht, im Folgenden wird ein Versuch unternommen. Dazu kommen Biografien von Erna Feld und Jo Lherman, ein Blick auf den Veranstaltungsort, das „Landeshaus“, und ein Epilog zu dem angekündigten Abend.

Franz Konrad Hoefert

Hoefert wurde am 31. Juli 1898 geboren, wie sein Grabstein auf dem Friedhof I der Georgen-Parochialgemeinde ausweist; wahrscheinlich in Berlin. Er hat wohl eine Ausbildung an einer Schauspielschule gemacht, im *Büchsen-Jahrbuch* 1921 wird er als Schauspieler ausgewiesen. Theaterauftritte sind jedoch nicht nachzuweisen, vielmehr trat Hoefert in der Weimarer Republik und auch später hauptsächlich als Rezitator, Sprecher und Veranstalter in Erscheinung.

Seine Spezialgebiete waren französische



Eine Autogrammkarte von Franz Konrad Hoefert

Dichtungen (Baudelaire, Gide, Jammes, Rimbaud, Verlaine), die er sowohl im Original als auch in deutscher Übersetzung vortrug, gelegentlich auch andere Dichtungen „aus fremden Gärten“ (so der Titel einer Vortragsreihe von 1921), etwa aus der russischen Literatur – und Werke junger, unpublizierter Dichter. Am 28. August 1922 rief er zur „Förderung unbekannter und noch nicht anerkannter Dichter der jungen Generation durch Vortragsabende“ die Arbeitsgemeinschaft *Junge Dichter vor die Front!* ins Leben. Eine Liste der dort vorgestellten Dichter findet sich in seinem Resümee *Zehn Jahre!* anlässlich eines Vortragsabends mit Texten von Richard Billinger (1932): Unter anderem zählten neben Brecht Henriette Hardenberg und Paula Ludwig, Alfons Paquet und George A. Goldschlag dazu. Das Publikum hatte demzufolge jeweils freien Eintritt. Teile wurden auch im Rundfunk gesendet, so 1926 in der „Schlesischen Funkstunde“ ein Programm mit jungen Dichtern wie etwa, neben Brecht, Carl Zuckmayer, Hermann Kasack und Marie Luise Fleißer. Und 1929 stellte Hoefert in einer Veranstaltung die Kleistpreisträger der Jahre 1919 bis 1929 vor, zu denen bekanntlich auch Brecht gehörte.

Hoefert war ein wichtiger Multiplikator für die Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die zu Bekanntheit und Ruhm kommen wollten. Dazu trug sein Engagement beim Rundfunk erheblich bei. Er übertrug nicht nur sein Konzept der Dichterlesungen auf das neue Medium, sondern versuchte sich auch an rundfunkgerechten neuen Formen: Hörbild, Hörfolge und Hörspiel. So „entwarf er beispielsweise Abfolgen kurzer Lyrik- und Musikbeiträge, die durch eine Palette verwandter Begriffe ... zusammengehalten wurden“ (Wittenbrink 1997, S. 1031), etwa Städtenamen („Ansichtskarten einer Europareise“) oder Fahrzeugtypen („Bitte einsteigen!“). Besonders eine Hörfolge „Extrablätter“ (1928) soll sehr „funktionswirksam“ gewesen sein: „Eingeleitet

vom Geräusch einer Rotationsmaschine laufen, ‚diskret‘ mit Musik unterlegt, 12 Hörbilder wie ein spannender Film am Mikrofon vorbei: Urteil im Metallunter-schlagungsprozeß! Eine neue Nordpolexpedition! Schreckliche Eisenbahnkatastrophe!“ (ebd.; Wittenbrink zitiert hier den Kritiker Karl Walter).

Hoefert hatte in der Weimarer Republik Texte nicht nur von Brecht, sondern auch von Feuchtwanger, Arnold Zweig und vielen anderen vorgetragen und mit der Jüdin Erna Feld regelmäßig zusammengearbeitet. Doch 1933 gründete er eine „Gemeinschaft Deutscher Vortragskünstler“, die am 26. Oktober mit der Veranstaltung „Fan-faren des Dritten Reiches“ an die Öffentlichkeit trat. Die „Ziele und Zwecke“ dieser Gemeinschaft waren nunmehr national bestimmt: „Deutsche wesentliche Dichter sollen von deutschen Rezitatoren dem Publikum nahegebracht werden.“ Die Veranstaltung trug ihren Titel zu Recht: Vorgetragen wurde unter anderem aus Werken von Baldur von Schirach, Joseph Goebbels und Horst Wessel. Hoefert wurde Mitglied im Arbeitsausschuss der Fachgruppe 3c (Sprecher) der Fachschaft Bühne der Reichstheaterkammer, zudem regelmäßiger Sprecher und Regisseur beim Reichssender Berlin. Dort stand nun der „unsterbliche Goethe“ oder auch „Bismarck, Wegbereiter des Reiches“ im Mittelpunkt.

Hoefert versuchte auch, seine früheren Spezialgebiete in den NS-Kulturbetrieb zu integrieren. Seine Anthologie „Das Ehrenmal der gefallenen Dichter – Weltkrieg 1914–1918“ (1935) enthielt eine Reihe von expressionistischen Werken, unter anderem von Georg Trakl und Ernst Stadler, zudem von Hugo Zuckermann, dessen Dichtungen, wie Hoefert im Nachwort schrieb, „Allgemeingut des deutschen Volkes“ geworden seien und daher aufgenommen wurden, obwohl er „nicht arischer Abstammung“ gewesen sei. Curt Beilschmidt komponierte

zu dieser Kompilation ein Oratorium, das im November 1935 zum „Heldengedenktag“ im Reichssender Leipzig übertragen wurde, in der Reihe „Das ewige Reich der Deutschen“. Seine Französischkenntnisse verwertete Hoefert in einer zweisprachigen Publikation „Dichter Frankreichs in deutscher Sprache“ (= Die Fahne der Dichter 3, 1936), der er ein Hitler-Zitat voranstellte (Sanmann 2013, S. 85–89), aber auch in Übertragungen von französischsprachigen Komödien Friedrichs des Großen ins Deutsche („Le singe de la mode“: *Der Modeaffe*; „L'école du monde“: *Die Schule der Welt*).

Einem kurzen biografischen Abriss von 1944 anlässlich einer Goethe-Lesung in Baden bei Wien ist zu entnehmen, dass Hoefert 1939 und 1940 in Erfüllung seiner Wehrpflicht an den Feldzügen in Polen und Frankreich teilnahm und dann „im Sondereinsatz für Wehrmachtsbetreuungen“ stand; er soll dabei an nahezu 600 Abenden über Goethe gesprochen und dessen Werke rezitiert haben. Im Januar 1945 starb er in Berlin an den Folgen eines Unfalls, wie das *Deutsche Bühnen-Jahrbuch 1945/1948* vermeldet.

Erna Feld

Auch Erna Feld hatte eine Schauspielausbildung gemacht, und auch sie wurde nicht als Schauspielerin, sondern als Rezitatorin und Funkautorin bekannt, oft in Zusammenarbeit mit Franz Konrad Hoefert. Doch weil sie Jüdin war, verlief ihr Lebensweg nach 1933 ganz anders und endete mit ihrer Ermordung in Auschwitz.

Geboren wurde sie am 23. Juli 1893 als Erna Hirschfeld. Sie war die Tochter von Robert Hirschfeld, dem Lehrer und Kantor der jüdischen Gemeinde in Werl. Erna Hirschfeld absolvierte zunächst eine Handelsschule in Berlin, bevor sie auf eine Schauspielschule ging und den Künstlernamen Erna Feld annahm. 1922 bekam sie einen Sohn von Ru-



Das Foto von Erna Feld entstammt einer Werbekarte. Der Stolperstein liegt in der Alten Allee 17, Berlin-Westend (Quelle: Wikipedia)

dolf Leonhard, den sie Leonor nannte; die beiden heirateten, die Ehe ging jedoch bald wieder auseinander.

Einige wenige Engagements als Schauspielerin sind überliefert, weitaus mehr jedoch ist über ihre Tätigkeit als Rezitatorin in der

Weimarer Republik bekannt. Unter anderem gründete und leitete sie eine Veranstaltungsreihe „Mündliche Buchkritik“. Im Rahmen dieser Reihe hielt beispielsweise 1927 Arnold Zweig einen Vortrag über Bertolt Brechts *Hauspostille* und Lion Feuchtwangers *Pep*, Erna Feld rezitierte Szenen aus Brechts und Feuchtwangers Bühnenwerken, und Guido K. Brand stellte Neuerscheinungen vor. An einer weiteren Veranstaltung der Reihe war auch Hoefert beteiligt: 1930 rezitierten Hoefert, Feld und Leo Menter unter anderem Texte von Feuchtwanger, Ernest Hemingway, Heinrich Mann, Joseph Roth und Elizabeth Russell. Dazu kamen zahlreiche Auftritte als Rezitatorin bei Veranstaltungen des Central-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens. Und auch auf dem Gebiet der Hörfolgen und Hörspiele war Feld aktiv, etwa mit einer von ihr entworfenen und gesprochenen Bearbeitung von George A. Goldschlags Gedicht „City“ (1929) und einem gemeinsam mit Hoefert erstellten und aufgeführten Hörspiel „Zwei Seelen im All – ein Mysterium für den Rundfunk“.

Nach 1933 waren für Erna Feld nur noch Auftritte im jüdischen Kulturghetto möglich, nämlich im Kulturbund deutscher Juden bzw. Jüdischen Kulturbund. In diesen beschränkten Verhältnissen wurde Feld zur wichtigsten Rezitatorin des jüdischen Kulturlebens in Berlin. Bis ins Jahr 1940 rezitierte sie regelmäßig Texte neuerer jüdischer Dichter und vor allem Dichterinnen, insbesondere von Nelly Sachs und Gertrud Kolmar, auch von Else Lasker-Schüler, Jacob Picard, Martha Wertheimer, Elise Haas und Karl Escher. Besonders zu erwähnen ist eine gemeinsam mit Leo Menter veranstaltete Reihe von sechs Vortragsabenden für die Künstlerhilfe der Jüdischen Gemeinde unter dem Titel „Ungehörte Stimmen“ mit Gedichten von 30 in Deutschland lebenden jüdischen Lyrikern (1937–1938). Für Nelly Sachs und Gertrud Kolmar waren diese Vortragsabende das erste größere Forum, in

dem ihre Werke aufgenommen und literarischer Kritik zugänglich wurden. Feld trug unter anderem von Nelly Sachs die Prosa-skizze *Chelion – Eine Kindheitsgeschichte* und das Puppenspiel *Jahrmarkt der Träume* vor, die einzige bekannte Rezeption dieser unveröffentlichten Werke. Sie selbst schrieb 1938 in einem Aufsatz für die *Mitteilungen des Reichsverbandes der Jüdischen Kulturbünde in Deutschland*: „Durch die augenblickliche Situation des jüdischen Buches kehren wir fast zu jenem Zustand zurück, in dem die Dichtung mündlich verbreitet werden muß. ... Und so ist die Dichtung darauf angewiesen, wieder im Klang zum Hörer zu dringen. Darum ist die notwendige Ergänzung des Dichters der Sprecher, der Rezitator.“ Für 1940 ist die letzte Veranstaltung überliefert, bald darauf begannen die Deportationen in die Vernichtungslager.

Erna Feld verdiente ihren Lebensunterhalt als Sekretärin bei verschiedenen Organisationen des jüdischen Lebens, zuletzt bei der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland. Ihre Mutter wurde 1942 nach Theresienstadt deportiert und verhungerte dort. Sie selbst wurde am 12. März 1943 mit den meisten verbliebenen Angestellten der Reichsvereinigung nach Auschwitz verbracht, zusammen mit ihrem Sohn Leonor. Wahrscheinlich gleich nach der Ankunft am 13. März 1943 wurden sie und ihr Sohn in der Gaskammer ermordet. Ihr Bruder Hans Hermann Hirschfeld überlebte sowohl Theresienstadt als auch Auschwitz. Seine Autobiografie ist eine wichtige Quelle für Erna Felds Leben.

Nelly Sachs, die 1940 in letzter Sekunde aus Berlin entkam, widmete Erna Feld ein Gedicht ihrer Sammlung *Grabschriften in die Luft geschrieben*. 1946 erinnerte sie sich in Briefen an Manfred George, Mary Graf und Kurt Pinthus: „Es kamen die Jahre in Berlin, wo wir, ein kleiner Kreis Schriftsteller, von Erna Feld-Leonhard rezitiert, uns zusammenfanden, jedesmal in einem neu-

en Schauer der Angst, wen würde nun das Los treffen.“ „Die Erinnerung an die kleine schon todgeweihte Schar, die wir einmal ausmachten, als Erna Leonhard-Feld ihre Rezitationsabende hielt, steht noch so deutlich vor meinen Augen und ist eingegraben in meinem Gefühl für immer.“

Jo Lherman

Der für die Einleitungsworte des Brecht-Abends vorgesehene Redner Jo Lherman kannte Brecht ganz gut. Er hatte Mitte 1923 Arnolt Bronnen darum gebeten, ein Stück für eine Uraufführung auszuwählen und zu inszenieren, die in dem von ihm gemieteten Schwechtensaal in Berlin über die Bühne gehen sollte. Bronnen beratschlagte sich mit seinem Freund Brecht und sie verfielen schließlich auf ein Mysterienspiel von Hans Henny Jahnn, *Pastor Ephraim Magnus*, das schon allein wegen seiner Länge als unaufführbar galt und mit seiner wüsten Inzest-Thematik einen Skandal garantieren sollte. Bronnens Bericht zufolge nahm Brecht massive Kürzungen vor (von sieben auf zwei Stunden) und stritt sich lautstark mit den Schauspielern herum. Lherman warb für die Aufführung im Berliner Börsencourier unter anderem mit den Worten, er liebe Brecht „unendlich“, weil dieser erklärt habe, „er würde vom Tage meines etwaigen Bankrotts an sich mit mir zusammentun“. Tatsächlich kam die Aufführung im August 1923 zustande. Die Kritik war mehrheitlich negativ, auch Jahnn selbst hielt gar nichts davon. Lherman wurde wenige Tage danach verhaftet, weil er den Autor und die Kostümbildnerin mit ungedeckten Schecks bezahlt hatte.

Das war keine ungewöhnliche Situation für Lherman, der in Wirklichkeit Walter Ullmann hieß. Geboren am 5. Januar 1898 in Wien als Sohn einer jüdischen Familie (sein Vater Moritz Ullmann war Angestellter, vermutlich in einer Speditionsfirma), kam er früh mit dem Gesetz in Konflikt, regel-



Karikatur von Walter Ullmann („Dr. Gaston Oulmán“), veröffentlicht in: *Radiowelt. Bayrische illustrierte Wochenschrift mit Fernsehprogramm und Kulturspiegel* (München), 1 (1946), Heft 23, S. 3.

mäßig wegen relativ kleiner Betrugsdelikte. Bereits mit 21 Jahren musste er Wien verlassen, weil ihm vorgeworfen wurde, einen Bekannten um eine erhebliche Geldsumme betrogen zu haben. Im Jahre 1920 wurde er mehrfach in verschiedenen deutschen Städten aktenkundig wegen diverser Eigentumsdelikte. Er war damals als Mitglied einer reisenden „Variététruppe“ unterwegs.

Unter dem neuen Namen Jo Lherman (mit angemäßigtem Dokortitel) organisierte Ullmann im Mai 1923, gemeinsam mit Paul Lewitt, an der Freien Volksbühne in Jena einen „Zyklus neuer Dramatik“ mit einer Reihe von Uraufführungen zeitgenössischer Werke, darunter Stücke von August Strindberg, Carl Sternheim, Frank Wedekind und Ernst Toller. Alfred Döblin berichtete für das *Prager Tagblatt* anerkennend über das Wagnis, „wahrhaftig Stücke lebender Autoren“ aufzuführen. Dies blieb Lhermans

Maxime. Es passte zu Hoeferts Konzept der Jungen Dichter und dürfte einer der Gründe für die Wahl Lhermans als Einleitungsredner gewesen sein.

Nach der kurzzeitigen Zusammenarbeit mit Brecht und Bronnen entfaltete Lherman eine rege Tätigkeit als Theatermacher, Kritiker und Publizist. Er gründete eine freie Theatergruppe „Junge Generation“, mit der er an verschiedenen Orten zahlreiche Uraufführungen lebender Autoren in Szene setzte. Die Kritik war meist ablehnend bis vernichtend, aber der Kritikerpapst Alfred Kerr urteilte meist wohlwollend und ließ Sympathien für Lhermans Experimente erkennen. Zu den publizistischen Unternehmungen zählte ein Band *Die Lyrik der Generation*, eine „Anthologie unveröffentlichter Gedichte sechzig deutscher Autoren“ (1925), in die er übrigens ebenfalls die *Erinnerung an die Marie A.* aufnahm. In die Musil-Literatur eingegangen ist Lherman als Verursacher des *Schwärmer*-Skandals: Es gelang ihm, gemeinsam mit seinem Partner Paul Gordon gegen den erklärten Willen und den heftigen Widerstand Robert Musils eine stark gekürzte und nicht autorisierte Fassung seines Stücks *Die Schwärmer* an einem Berliner Vorstadttheater herauszubringen.

Während dieser ganzen Zeit geriet Lherman immer wieder in Konflikt mit dem Gesetz, meist wegen kleinerer Betrugsdelikte, auch wegen missbräuchlicher Führung des Doktorgrads. 1932 war es schließlich so weit: Im Zuge eines Betrugsprozesses in Wien, bei dem er zu sechs Monaten Freiheitsstrafe verurteilt wurde, kam seine Identität ans Licht. Der Name Jo Lherman war nicht mehr nutzbar.

Unter dem Namen Walter Maria Ullmann war er in der Folge Redakteur der österreichischen Zeitschrift *Das blaue Heft*. In diversen Exil-Aktivitäten lernte er den Emigranten Will Schaber kennen, dem wir

die einzige Biografie Ullmanns zu verdanken haben; er schlug Schaber die Gründung eines antifaschistischen Pressediensts vor, der tatsächlich auch zustande kam, freilich ohne Ullmann, dem Unterschlagung von Ersparnissen deutscher Emigranten in Paris vorgeworfen wurde. Ullmann scheint dann für österreichische Medien aus dem spanischen Bürgerkrieg berichtet zu haben, geriet dort allerdings schnell zwischen die Fronten. 1942 wurde er in Wien zu fünf Jahren Zuchthaus wegen Betrugs verurteilt, die NS-Richter scheinen zum Glück nicht gewusst zu haben, dass er Jude war. Er landete 1945 schließlich im Kriegsgefangenenlager Moosburg.

Nach seiner Befreiung gelang es ihm erneut, eine neue Identität anzunehmen. Unter dem Namen Gaston Oulmán, angeblich kubanischer Staatsbürger, wurde er offizieller Radioberichterstatter von den Nürnberger Prozessen für Radio München. Seine Radiokommentare wurden täglich gesendet. Doch weil Gerüchte über seine früheren Identitäten aufkamen, setzte er sich ins Saargebiet ab, wo er Chefredakteur von Radio Saarbrücken wurde. Auch dort geriet er schnell in Schwierigkeiten, 1948 schob ihn die französische Polizei nach Frankreich ab. Einen letzten Coup landete er, als er 1949 in *Le Monde* ein Interview mit Friedrich Gaus über die Unterzeichnung des Hitler-Stalin-Pakts veröffentlichen konnte. Vermutlich ist er am 5. Mai 1949 gestorben. Er wurde auf dem Pariser Friedhof Pantin begraben. In den Memoiren von Alt- und Neonazis erschien er als das Inbild des jüdischen Verbrechers und der Korruption der Re-Education, seine Kollegen im Kulturbetrieb sahen ihn weit realistischer als einen „Abenteurer, eine Mischung aus Idealist und Betrüger“ (Hans Sahl) bzw. einen „liebenswerten Gauner“ (Alfred Dreifuss).

Das Landeshaus

Der Ort, an dem der Brecht-Abend ange-

setzt war, war das Landeshaus der Provinz Brandenburg in Berlin, Matthäikirchstraße 20/21. Dort hielten die Abgeordneten des Provinziallandtags Brandenburg ihre Sitzungen ab und dort saß auch die Verwaltung der Provinz Brandenburg. Mit ziemlicher Sicherheit war der Brecht-Abend, wie zahlreiche andere Kulturveranstaltungen zu dieser Zeit, nicht im Sitzungssaal anberaumt, sondern in einem der sog. „Kommissionszimmer“, kleineren Beratungsräumen für Kommissionen des Provinziallandtags. Das Gebäude wurde 1886 bis 1888 vom Berliner Architekturbüro Ende & Böckmann errichtet – und 1939 wieder abgerissen, im Zuge der Naziplanungen für die „Welthauptstadt Germania“.

Epilog

Hat der angekündigte Brecht-Abend ein Echo gefunden? Nein, denn er hat gar nicht stattgefunden. Das verrät uns die *Vossische Zeitung* vom 15. Dezember 1924:

„Das für die heutige Veranstaltung ‚Junge Dichter vor die Front!‘ festgesetzte Programm – Dichtungen Bertolt Brechts – muß verschoben werden. Stattdessen füllen Erna Feld und Franz Konrad Hoefert den Abend mit Werken anderer junger Dichter.“

Ob Jo Lherman wieder mal in Schwierigkeiten war? Ob Brecht aus irgendwelchen Gründen interveniert hat, oder sein Ver-

Quellen

Zu Hoefert:

- Berliner Konzert-Zeitung, verschiedene Jahrgänge, zugänglich über <https://digital.sim.spk-berlin.de>
 Ein Abend mit Wolfgang von Goethe. In: Badener Zeitung, 22. Juli 1944
 Fanfaren des Dritten Reiches. In: Berliner Morgenpost, 26. Oktober 1933
 Hoefert, Franz Konrad (1932): Richard Billinger. <https://archiv.adk.de/objekt/2307850>
 Sanmann, Angela (2013): Poetische Interaktion. Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun. Berlin/Boston
 Wittenbrink, Theresia (1997): Rundfunk und literarische Tradition. In: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik, Band 2. München, S. 996-1098.

Zu Feld:

- Deutsches Rundfunkarchiv: Schriftsteller im Rundfunk – Autorenauftritte im Rundfunk der Weimarer Republik 1924–1932, zugänglich über <http://dienste.dra.de/schriftsteller/autoren.php>
 Dinesen, Ruth; Müssener, Helmut (Hrsg.): Briefe der Nelly Sachs. Frankfurt 1984
 Hinweise der Redaktion. In: Die Weltbühne, 26. Jg. 1930, 22. Halbjahr, S. 886
 Hirschfeld, Hans Hermann (1993): My Life Story, zugänglich über <https://www.cjh.org/>
 Jäger, Gudrun: Gertrud Kolmar und Nelly Sachs im Kontext des deutsch-jüdischen Kulturghettos (1936–1940). In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse, Jg. 17 (1997), Heft 1, S. 5–17
 Mündliche Buchkritik. In: Vossische Zeitung, 18. November 1927

Zu Lherman:

- Bayern, Konstantin von (1986): Nach der Sintflut. Berichte aus einer Zeit des Umbruchs 1945–1948. München
 Bronnen, Arnold (1960): Tage mit Bertolt Brecht. München
 Corino, Karl (2003): Ein Seelenstück als Hackfleisch. Der „Schwärmer“-Skandal. In: ders.: Robert Musil. Reinbek, S. 737–767 und 1683–1700
 Dreifuss, Alfred (1985): Ensemblespiel des Lebens. Berlin
 Liebold, Birgit; Franz, Margret (2003): Volkshaus Jena. Versuch einer Chronik. Jena/Quedlinburg
 Sahl, Hans (1985): Memoiren eines Moralisten. Band 1, Frankfurt
 Schaber, Will (1989): Der Fall Ullmann – Lherman – Oulmán. In: Exilforschung 7: Publizistik im Exil, S. 107–118

ZWISCHEN CORONA UND UKRAINE-KRIEG EINDRÜCKE VOM 30. KURT-WEILL-FEST IN DESSAU-ROSSLAU

Andreas Hauff

Erst im Januar dieses Jahres kam die gute Nachricht: Das Kurt-Weill-Fest 2022 kann stattfinden – mit weniger Veranstaltungen als gewohnt, mit eingeschränkter Platzbelegung und nach der in Sachsen-Anhalt geltenden 2G-plus-Regel – aber in Präsenz und im üblichen Zeitraum zwischen drei Wochenenden um den Geburtstag des Komponisten am 2. März herum. Selbstverständlich ist das nicht. 2020 musste die Veranstaltung nach zwei Dritteln des Programms abgebrochen werden. 2021, während des langen Winter-Lockdowns, gab es zum traditionellen Termin ein paar digitale Angebote sowie im Spätsommer einige Open-Air-Veranstaltungen. Ob das Stammpublikum überhaupt zurückkehrt, ob vielleicht gar auf digitalem Wege neue Interessenten gewonnen werden konnten, sind wie fast überall im Kulturbereich auch hier wichtige Fragen. Ich kann hier allerdings nur vom zweiten Festival-Wochenende (4. bis 6. März) berichten, an dem naturgemäß noch keine Abschlussbilanz vorliegt. Die Veranstaltungen waren jedenfalls gut besucht, das Publikum aufgeschlossen und am Ende begeistert. Mehrfach war von den Künstlern zu hören, wie sehr sie sich freuten, wieder in Präsenz auftreten zu können und dabei Gesichter im Zuschauerraum zu sehen. (Die Hygienebestimmungen erlaubten es, am Platz die Maske abzunehmen.)

Intendant Gert Kämpfe hat das Festival unter das Motto *Musik – Spiegel der Zeit* gestellt. Der erfahrene Berliner Kulturmanager, der 2021 die Leitung übernommen hat, folgt damit der bewährten Praxis, jedes Jahr einen anderen inhaltlichen Rahmen festzulegen. Dieses Jahr ist er großzügig bemessen – ein Passepartout, in den alles Möglich-



hineinpasst. Denn welche Musik spiegelt nicht auf die eine oder andere Weise ihre Zeit? Kämpfes kurzzeitiger Vorgänger Jan Henric Bogen hatte mit programmatischem Mut für 2020 und 2021 die Leitthemen *Was sind Grenzen?* und *Heimat* gewählt. Einen Nachklang davon findet man auch im aktuellen Programm wieder, und er kompensiert eine gewisse Beliebigkeit der Auswahl, die aus der aktuellen Situation heraus verständlich ist. Kurt Weill war in der Tat ein Grenzgänger – sowohl in künstlerischer als auch in geographischer Hinsicht. Künstlerisch aus eigenem Antrieb, indem er in seiner Musik die Grenzen zwischen Kunstmusik und Unterhaltungsmusik einebnete und in seinen Bühnenwerken die Schranken zwischen den etablierten Gattungen überschritt. Geographisch gezwungenermaßen, weil ihn die Verfolgung durch die Nationalsozialisten zum Gang ins Exil zwang – vorübergehend nach Frankreich, langfristig in die USA, die ihm zur neuen Heimat wurden. Nimmt man diese Aspekte seiner Bio-

Der Pianist Reinhard Schmiedel und der Musikwissenschaftler Jürgen Schebera boten mit der Sopranistin Stefanie Wüst ein kurzweiliges und ansprechendes Programm zur Endphase der Weimarer Republik: „Musik in schwerer Zeit“ (Foto: privat).



graphie ernst, hat man ein Gegengewicht gegen die Tendenz zum rein kulinarischen Genuss von Kunst, der sich auch beim Dessauer Weill-Fest immer wieder einzuschleichen droht.

Und im besten Fall lässt sich das Motto *Musik – Spiegel der Zeit* so interpretieren, dass wir im Spiegel der Vergangenheit Facetten unserer Gegenwart entdecken. Kurt Weill hat in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren selbst mehrfach betont, dass sich im Musiktheater die großen übergreifenden Fragen der Zeit spiegeln sollten. Viele davon stellen sich heutzutage nicht viel anders als vor knapp 100 Jahren. Dies ließe sich natürlich am besten in entsprechenden Musiktheater-Produktionen zeigen. Leider bleibt Weill aber – trotz gesteigener Popularität – als Theaterkomponist in vieler Hinsicht ein Unbekannter, sobald es nicht um die *Dreigroschenoper*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* oder die *Sieben Todsünden* geht. Und bedauerlicherweise sind vom Dessauer Kurt-Weill-Fest vorerst keine großen Impulse für eine Bühnen-Renaissance zu erwarten. Allzu unterschiedlich sind zumeist die Vorstellungen der jeweiligen Festival-Intendanten einerseits und der Kurt Weill Foundation in New York als Rechte-Inhaberin andererseits. Zu schmal sind inzwischen auch Etat und Personaldecke des traditionsreichen Anhaltischen

Theaters, zu gering für Produktionen mit überregionaler Ausstrahlung die tatsächliche Zuschauerzahl in der schrumpfenden Stadt an der Mulde.

Dass man die Aktualität des Vergangenen auch im kleinen Format gut darstellen kann, zeigen auf der Dessauer Bauhaus-Bühne der Musikwissenschaftler Jürgen Schebera, die Sopranistin Stefanie Wüst und der Pianist Reinhard Schmiedel. Die Drei sind als eingespieltes Team dem Kurt-Weill-Fest seit langem verbunden (Schebera und Wüst schon seit den Anfangszeiten) und haben eine ebenso kurzweilige wie ansprechende Mischform zwischen Vortrag, Konzert und Dokumentation entwickelt, mit der sie Weills Kompositionen in den biographischen, zeitgenössischen und historischen Kontext stellen. Das diesjährige Programm heißt *Musik in schwerer Zeit* und beleuchtet die mit der Weltwirtschaftskrise einsetzende Endphase der Weimarer Republik. Schon der Beginn lässt aufhorchen. Schmiedel greift energisch in die Tasten und spielt den *Barbarischen Marsch* aus Weills Oper *Die Bürgschaft*. Dann deklamiert er sogar zusätzlich den Text des Chores „*Tag und Nacht marschiert die Armee ...*“. Weill schrieb das Werk 1931, nachdem er sich mit Brecht zerstritten hatte, zusammen mit Caspar Neher als Librettisten und Ausstatter der Berliner Uraufführung. (Neher war

und blieb interessanterweise mit beiden zeitweiligen Kontrahenten befreundet.) In der Oper, deren Handlung auf Friedrich Schillers berühmte Ballade *Die Bürgschaft* anspielt, wird das fiktive Land Urb durch eine imperialistische Macht besetzt, ausgebeutet und ins Elend gestürzt. Stefanie Wüst singt daraus später noch das elegische Lied der Anna Mattes, die das Verschwinden ihrer Tochter beklagt. Von Weills populärem Songstil ist hier nichts übriggeblieben, Ernst Bloch hat stattdessen eine Art „jüdischen Verdi“ darin gehört. Dramaturgisch interessant ist, wie Annas Gesang durch die Verhaftung ihres Mannes unterbrochen wird; die Invasoren warten eben nicht ab, bis sie zu Ende gesungen hat. Wenig später verschlägt es ihr die Stimme, und das nervös bewegte Orchester (in diesem Fall das Klavier) führt die Szene zu Ende.

Ein frühes und bemerkenswertes Beispiel für Weills Songstil ist *Muschel von Margate*, eine musikalische Einlage zu Leo Laniass Schauspiel *Konjunktur*, das im April 1928 seine Uraufführung an der Piscator-Bühne im Berliner Lessing-Theater erlebte. Sprachlich sehr geschickt schlägt der Song-Text die Brücke von der Muschel (englisch „shell“) als harmlosem Strandsouvenir zum Symbol eines weltweit agierenden Ölkonzerns; die Schlussstrophe beschwört die apokalyptische Vision eines umfassenden Erdölkriegs. Erstaunlich ist, wie gut Weills Vertonung als Strophenlied so unterschiedliche Affekte wie Nostalgie, Ironie und Wut trägt. Aus Weills *Berliner Requiem* hören wir den ironischen Trauermarsch *Zu Potsdam unter den Eichen* und das Stück *Marterl*. Brechts halbironischer Text zu letzterem verrät seine süddeutsche Herkunft und Vertrautheit mit diesen manchmal skurrilen Kleindenkmälern. Vor Drucklegung hat er allerdings als Alternative eine durchaus ernsthafte Gedenkstrophe für Rosa Luxemburg dazugedichtet. Stefanie Wüst trägt beide Fassungen vor – in ganz unterschiedlicher Singhaltung, beim ersten

Mal als verwundert-amüsierte Betrachterin, beim zweiten Mal in konzentrierter Trauer! Es ist überhaupt bemerkenswert, wie differenziert die „altgediente“ Interpretin verfährt, beständig auf Nuancen in Tonfall und Sprache achtet und immer die jeweilige szenische Situation mitdenkt. Da spürt man kein divenhaftes Gehabe, keine nachlässige Routine; und wenn sie an passender Stelle jugendliche Ausstrahlung wie vor einem Vierteljahrhundert an den Tag legt, wirkt diese nicht aufgesetzt.

Aus *Happy End* singt Stefanie Wüst den *Matrosentango* (Text von Brecht), der zunächst lässiges Seefahrergehabe zitiert, aber in der letzten Strophe Sturm, Schiffsuntergang und Tod heraufbeschwört. Das Stück erscheint wie ein Vexierbild: Im Handlungsverlauf der Komödie geht es um den Versuch einer Heilsarmee-Vertreterin, hartgesottene Gangster zum Christentum zu bekehren; sie bedient sich dabei allerdings sprachlich-musikalischer Mimikry, um den vermuteten Geschmack ihrer Zuhörer zu treffen und sie dann mit dem Bild vom jüngsten Gericht um so wirksamer zu treffen. Im Kontext der Handlung ist die Szene ironisch zu sehen. Doch im historischen Kontext wirkt sie wiederum ernsthaft und unfreiwillig prophetisch. *Happy End* wurde am 2.9.1929 uraufgeführt; gut sieben Wochen später, mit dem Schwarzen Freitag, begann die Weltwirtschaftskrise. Dreieinhalb Jahre später, am 18.2.1933, schon unter einem Reichskanzler Hitler, erlebte *Der Silbersee* seine Uraufführung, ein „Zwischengattungsstück“ zwischen Oper und Schauspiel auf ein Libretto von Georg Kaiser. Wir hören daraus „*Fennimore's Lied*“ („*Ich bin eine arme Verwandte*“, eine selbstironisch gefärbte Klage) und die düster-kämpferische Ballade *Cäsars Tod*, in der Weill sich dem Eislerschen Kampflied-Stil nähert, und die als Warnung vor der heraufziehenden Diktatur gedacht war.

Eisler gibt es natürlich auch zu hören: Zwei

Der Pianist Frank Dupree, letztes Jahr in Dessau Artist-in-Residence, spielte mit seinem Trio Jazzstandards und Kompositionen von Nikolai Kapustin in eigenen Arrangements (Foto: Raphael Steckelbach).



der *Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter* und *O Fallada, da du hangest* auf Texte von Brecht, dazu das *Stempellied* (Text: David Weber, ein Pseudonym für Robert Gilbert) und *Mutterns Hände* (Text von Tucholsky). Zusätzlich wird per Video die lange Eingangssequenz zu Slatan Dudows Film *Kuhle Wampe* eingespielt, zu der Eisler eine fast unendlich vorwärtstreibende Musik geschrieben hat. Zwischen den Liedern erklingt, geschickt eingestreut, immer wieder Instrumentalmusik. Reinhard Schmiedel spielt (zumeist ziemlich rasante) Klaviermusik von den Komponisten-Zeitgenossen Heinz Tiessen, Erwin Schulhoff, Stefan Wolpe und Ernst Krenek. „*Spielt mehr Eisler!*“ appelliert Schebera zwischendurch an die Kunstwelt, und er hat ja nicht unrecht damit. An den sozialen Nöten der breiten Bevölkerung in den frühen 30er Jahren war Eisler näher dran als Weill, der in seinen großen Arbeiten *Bürgschaft* und *Silbersee* eher das liberale Bildungsbürgertum als gesellschaftlichen Akteur im Blick hatte. Im einen wie anderen Fall ist aber die Energie bewundernswert, die beide Komponisten in ihrer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Problemen an den Tag legten. Dass man bei der in der *Bürgschaft* geschilderten „*Invasion der großen Mächte*“ unweigerlich an Wladimir Putins Invasion der Ukraine denken muss, ist geradezu tragisch. Von den weltumspannenden humanistischen Vorstellungen, die Künstler

noch in den 1930er Jahren mit dem Kommunismus verbanden, ist im großrussischen Nationalismus nichts mehr geblieben. Den russischen Diktator interessiert an der ehemaligen Sowjetunion, der er nachtrauert, nur mehr ihre imperiale Macht.

Man kann es nicht anders beschreiben: Der Ukraine-Krieg überschattet diese zweite Fest-Wochenende. Selbst wenn man ihn tagsüber verdrängen kann, so schaut man spätabends doch in die Nachrichten. In der Regel wird er auf der Bühne direkt oder indirekt angesprochen, und selbst wo er nicht angesprochen wird, schwingt er in der Wahrnehmung mit. Wo ist Leo Lania, der Autor des Schauspiels *Konjunktur*, geboren? Im ukrainischen, damals sowjetischen Charkiv! Woher kommt das klassische Ballett? Aus Russland. Und doch erlebt man im Anhaltischen Theater, auf der Bauhaus-Bühne oder in der evangelischen Petruskirche so etwas wie menschliche Selbstbehauptung in der Kunst. Mir kommt in den Sinn, was Friedrich Schiller auf dem Hintergrund der Französischen Revolution und angesichts von Krieg und Terror in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* meinte, als er schrieb: „*Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden.*“

Katharina Mehrling, die Berliner Sängerin und diesjährige Residenz-Künstlerin, ist an diesem Wochenende leider nicht auf der Bühne zu erleben. (Allerdings ist sie im Publikum präsent.) Eine Woche zuvor hat sie zusammen mit dem Leipziger Vokalensemble und der Anhaltischen Philharmonie *Die sieben Todsünden* zur Aufführung gebracht. Jetzt hätte die Anhaltische Philharmonie ein Sinfoniekonzert mit dem letztjährigen Artist-in-Residence, dem vielseitigen jungen Pianisten Frank Dupree, spielen sollen. Doch mehrere Corona-Fälle im Orchester haben zur Absage geführt. Glücklicherweise kann Dupree mit seinem Jazz-Trio einspringen. Zusammen mit Jakob Krupp (Kontrabass) und Obi Jenne (Schlagzeug) spielt er Jazzstandards und Kompositionen von Nikolai Kapustin in eigenen Arrangements. Kapustin, 1937 im ukrainischen (!) Horliwka geboren und 2020 in Moskau verstorben, war ein bedeutender, in allen Stilen gewandter sowjet-russischer Jazzpianist, auf dessen kompositorisches Werk man erst in den letzten Jahren aufmerksam geworden ist. Im Wesentlichen hat er Klaviermusik geschrieben. Das Dupree-Trio hat einigen seiner im Stil sehr unterschiedlichen Stücke Kontrabass und Schlagzeug hinzugefügt, und sie wirken in dieser Besetzung sehr authentisch – und das, obwohl Kapustin sehr wenig direkte Berührung mit dem westlichen Ausland hatte. Ebenso sympathisch wie aufschlussreich wirken Duprees Moderationen und Erläuterungen; er zeigt sogar die Verfahrensweise bei der Bearbeitung der Klavierstücke. Natürlich weist er auf die Internationalität von Musik hin. Beziehungsreich lässt er in seinen Zugaben nicht nur Beethovens *Ode an die Freude* anklingen, sondern auch das *Große Tor von Kiew* aus Modest Mussorgsky Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung*; das Stück ist geradezu ein Symbol der gemeinsamen ukrainisch-russischen Geschichte, die Putin verbal beschwört, während er sie real zerstört.

Beim frühabendlichen Konzert des Leip-

ziger Synagoga-Chor in der Petrus-Kirche ruft das Rote Kreuz zu Spenden für die ersten ukrainischen Flüchtlinge auf, die eben zu dieser Stunde mit dem Zug in Dessau-Roßlau eintreffen. Das mit beeindruckend ausgewogenem, kultiviertem Chorklang vorgetragene Programm teilt sich in zwei Hälften, eine mit Synagogalmusik aus dem gottesdienstlichen Gebrauch vor allem der liberalen jüdischen Gemeinden, die andere mit teils traditionell, teils modern arrangierter Klezmer-Musik. Deren Tradition weist zurück nach Osteuropa, nach Polen, Russland, in die Ukraine, auf den Balkan – und damit natürlich über enge Staatsgrenzen hinaus. Eigentlich hätte der Chor im Mai dieses Jahres zur Feier der 60-jährigen Partnerschaft Leipzig-Kiew in die Ukraine reisen wollen, berichtet Ludwig Böhme, der Dirigent.

Auch die Hamburger Musikgruppe „Mischpoke“ hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Klezmer-Repertoire zu pflegen und zu erweitern – allerdings in einer an der Tradition orientierten Besetzung mit Klarinette, Violine, Gitarre, Kontrabass und Klavier. Dazu kommen Perkussionseffekte, die sich auch mit diesen Instrumenten erzielen lassen. Magdalena Abrams, die Klarinettistin, legt am späten Abend auf der Bauhaus-Bühne immer wieder ihr Instrument zur Seite und singt. Drei Lieder sind mir besonders in Erinnerung geblieben. *Djankoie* handelt von einem Ort in der Nähe von Sewastopol auf der Halbinsel Krim, dessen jüdische Bewohner dorthin zwangsumgesiedelt wurden – was paradoxerweise dazu führt, dass sie nun mit Begeisterung Landwirtschaft treiben: „*Wer sagt, dass Juden nur handeln können, fette Suppe mit Mandeln essen, aber keine Arbeiter sein können?*“ lauten drei wichtige Zeile in der nüchternen deutschen Übersetzung des jiddischen Originaltextes. Das zweite, *Dona reloaded*, ist eine Aktualisierung des bekannten Liedes *Dona dona* von Aaron Zeitlin und Sholom Secunda, in dem ein mit Stricken gefesselter

Der Leipziger Synagogalchor sang in der Petruskirche Synagogalmusik aus dem gottesdienstlichen Gebrauch vor allem der liberalen jüdischen Gemeinden – und auch teils traditionell, teils modern arrangierte Klezmer-Musik (Foto: privat).



Kalb zum Schlachter transportiert wird und sehnsüchtig einer Schwalbe nachschreit – worauf der Bauer zynisch antwortet „*Wer hat dir gesagt, dass du ein Kalb sein musst? Du hättest ja auch ein Vogel sein können.*“ Mischpoke hat typische gerappte Zusatzstrophen eingefügt, von denen zwei zitiert seien: „*Wer fliegen kann, ist niemals Knecht – für andere ist es eben Pech! Nenn die Aussage frech oder extrem rechts. ‚Das Schicksal des Menschen ist der Mensch‘. Diesen Satz sagte damals schon Bertolt Brecht. (...) Jaja – unsere Zeit ist nicht die gleiche und die Täter nicht die gleichen, aber das Böse ist dasselbe und geht auch über Leichen.*“ Titelgebend für das während des Corona-Lockdowns entwickelte neue Programm ist *Heymland* – „*Ich hab kein Heimatland, ich habe nichts auf dieser Welt, ich zieh von Land zu Land (...) und wenn ich denk, dass ich nun endlich Frieden fand, dann muss ich weiterziehen.*“ Als Zugabe gibt es ein Roma-Lied, und wir erfahren bei dieser Gelegenheit, dass Klezmer-Gruppen und Roma-Musiker in Teilen dasselbe Repertoire pflegten – nur dass letztere meist schnellere Tempi wählten.

Auf ganz andere Weise stellt die Berliner Tanztruppe „Flying Steps“ Bezüge zwischen Gegenwart und Vergangenheit her. Ihr

Programm *Flying Bach* ist eine etablierte, kommerziell erfolgreiche Produktion, die auf originelle Weise 12 Präludien und Fugen aus Johann Sebastian Bachs *Wohlt temperiertem Klavier* mit viel Breakdance und ein wenig klassischem Ballett kombiniert. Die Musik erklingt zum größeren Teil live auf dem Flügel oder dem Cembalo, zum kleineren Teil in moderner Hiphop-Bearbeitung und -Verfremdung aus dem Lautsprecher. Das Video im Hintergrund zeigt zunächst eine mit Ornamenten verzierte Bach-Signatur, dann aber auch moderne Hiphop-Paintings, die sich im Laufe der Aufführung mit den barocken Ornamenten durchmischen – ähnlich wie sich auch die sechs „coolen“ Hiphop-Tänzer mit der einzelnen klassischen Balletttänzerin anfreunden, bzw. sie mit ihnen. Tänzerisch überzeugt das Programm nicht nur durch seine Virtuosität, sondern auch durch wirkliches Gespür für musikalische Strukturen. Seit 2013, als ich es zum ersten Mal sah, hat es auch an dramaturgischer und gestalterischer Stringenz gewonnen. Mit Kurt Weill hat es allenfalls in puncto „Crossover“ etwas zu tun. Aber es sorgt für zahlreiche junge Menschen im Publikum, und daran wird man beim Weill-Fest 2023 hoffentlich anknüpfen können. ¶

VOLKSSÄNGER IM ZEITALTER DES WOLKENKRATZERS

BB und Kurt Weill 1927 – Fragen an die Weill-Gemeinde

Jan Knopf

Albrecht Dümling hat mit seinem Aufsatz über die Frage, von wem *Die Seeräuberjenny* stamme, den Nachweis erbracht, dass Kurt Weill spätestens im Laufe der Silvesternacht 1926 von Brecht gehört und zumindest eines seiner Lieder kennen- und schätzengelernet hat, und zwar innerhalb der Revue

Larifari ... 1926. Erhörtes und Unerhörtes aus zwölf Monaten von Günther Bibo. Mit Beiträgen von Berthold Brecht und Lion Feuchtwanger. Musik von Friedrich Holländer. Regie: Alfred Braun. Mitwirkende: Carola Neher, Wilhelm Bendow, Alfred Braun, Helene Weigel, Hermann Vallentin, Wolfgang Zilzer u.a. Anschließend bis 2 Uhr nachts Tanzmusik (Kapelle Kernbach),

so die Ankündigung im *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, Nr. 617, 31.12.1926, 3. Beiblatt (unter *Radio-Spiegel*, Berlin 483,9 und 566m, 10.30 Uhr).

Kurt Weill schrieb in seiner Rezension:

„Larifari 1926“ ließ in flott gespielten, witzigen Hörbildern Ereignisse des vergangenen Jahres an unserem Ohr vorbeiziehen. Der Hauptanteil am Gelingen fiel Alfred Braun zu – als Regisseur und Darsteller des ‚Mr. Alltag‘. Ihm zur Seite Helene Weigel als ‚Erinnerung‘, Antonie Straßmann als ‚Geschichte‘, Carola Neher, Hermann Vallentin, Wolfgang Zilzer und Wilhelm Bendow. Carola Neher trug das vorzügliche Jenny-Lied von Bertolt Brecht in der Vertonung von F. Bruinier vor. (K.W. = Wll in: *Der Deutsche Rundfunk*, Nr. 2, 9. Januar 1927, S. 86.)

Diese Revue war für damalige Verhältnisse hochkarätig besetzt und vom Chef der

„Funkokratie“, der „Firma Alfred Braun & Co.“, wie der Intendant der Funk-Stunde bei den Gewerkschaften und Arbeitervereinen verschrien war, inszeniert worden. Dass Brecht schon dabei sein durfte, verdankte er Feuchtwanger, aber auch seinen Liedern, allen voran der *Legende vom toten Soldaten*. Nach den Zeitangaben der Programmankündigungen lief die Revue – vermutlich mit Unterbrechung um Mitternacht – fast dreieinhalb Stunden. Nachzuprüfen ist nichts mehr, weil der Beginn der reproduktiven Massenmedien paradoxerweise Reproduktionen, also Aufzeichnungen, nicht vorsah. Beinahe alle Sendungen der 20er Jahre verschwanden in der Versenkung der – bereits anachronistischen – Einmaligkeit von Theateraufführungen. Das ist auch der Grund, warum sie in der einschlägigen Brecht-Forschung nicht vorkommen (ich schließe mich ein) und weshalb Dümlings ziemlich klar gestellte Frage ohne Resonanz blieb.

Der aufs Papier fixierten Wissenschaft darf dies nachgesehen werden. Wieso allerdings die Weill-Forschung so intensiv beim (Ver-)Schweigen dabei ist, gehört zu den, nenne ich es mal so, Wunderlichkeiten der Musikgeschichte und damit indirekt auch zur Werkgeschichte Brechts. Stephen Hinton zitiert zum Beispiel ausgiebig eine *Legende von David Drew*. Drew erfand sie 1975 als „poetische Skizze“, um dem „Geschick der Zusammenarbeit“ von Brecht und Weill auf die Spur zu kommen. Vor Dauerregen seien die beiden im März oder April 1927 (die frühesten Termine, die die Weill-Forschung annimmt) bei Einbruch der Dunkelheit in ein Wirtshaus geflüchtet. Dort verständigten sie sich beim Bier angesichts des be-

klagenswerten Wetters über den allgemein jämmerlichen Zustand der Welt und heraus kam: „Mahagonny“. In „Ermangelung handfester Dokumente“ müssten wir uns eben an ‚poetische Skizzen‘ und an das erste überlieferte Zeugnis, nämlich an Weills Rezension von Brechts *Mann ist Mann* im Rundfunk vom März 1927, halten (Programmheft, Kurt Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Städtische Bühnen Frankfurt a. M., Saison 1990/91, 45-65, hier S. 45). Gemeint ist die Hörspielfassung von *Mann ist Mann*, die Weill ebenfalls in der Rundfunk-Zeitschrift vom 27. März 1927 (S. 879f.) rezensierte und überschwänglich lobte: „Diese Sendespieldarstellung [...] ging an unmittelbarer und bleibender Wirkung weit über alles hinaus, was der Berliner Sender bisher auf diesem Gebiet unternommen hat.“

Diese Anekdote ist schon deshalb völlig abwegig, weil Brecht seine *Mahagonny-Gesänge* seit spätestens 1924 verfasst, 1926 mit der *Taschenpostille* und 1927 mit der *Hauspostille*, die im März 1927 vor Weills Rezension auf dem Markt war, mit den Melodien, wohlgemerkt von Brecht selbst, im *Notenanhang* publiziert hatte. Den Begriff „Song“, dessen Einführung in den deutschen Wortschatz die einschlägigen (Fach-) Wörterbücher bis heute der *Dreigroschenoper* und da vor allem Weill zuschlagen, gebrauchte Brecht spätestens seit 1920. Die Rezensionen der Musikkritik dokumentieren zudem, dass die Songs – und zwar mit hoher Wahrscheinlichkeit mit Carola Neher als Sängerin – in verschiedenen Einzeltvorträgen über das Radio allgemein verbreitet waren.

„Die Balladen von Bertold Brecht, die durch eine Verkettung sonderbarer Zufälle seit Jahren einzeln bekannt und teilweise populär geworden sind, ohne in Buchform zu erscheinen, sind jetzt in ‚Bertold Brechts Hauspostille‘ vereinigt, die der Propyläen-Verlag zugleich mit zwei Theaterstücken Brechts

eben herausbringt.“ (*Der Querschnitt*, Band 7, Heft 3, März 1927, S. 220)

Da fragt sich, wieso die Weill-Forschung diesen Silvester-Abend – voranging das zweistündige Konzert *Otto Reutter singt!* – übersehen konnte – oder wollte? Die Resonanz dieser Revue, wohl der ersten dieser Art, in der Öffentlichkeit der Republik war laut und heftig. Denunzierende Kritik kam ausgerechnet von der Seite, der Brecht angeblich – nach seiner ‚Konversion zum Marxismus‘ 1926 – angehörte: von der so genannten Arbeiterklasse, die sich kulturell längst im Kleinbürgertum verloren hatte. Die Arbeiter-Gewerkschaften protestierten in ihren Organen nicht nur gegen das für den noch jungen Rundfunk einzigartige Spektakel, vielmehr nahmen sie es auch zum Anlass, grundsätzlich gegen das Rundfunkmonopol und seine Tendenz, „kritisches Gewissen in Schlaf zu lullen“, zu wettern. Die maßgeblichen Funktionäre konzentrierten sich dabei auf den ‚Verräter‘ Brecht. Er sei auf die „Umgarnungstaktik“ des Rundfunks hereingefallen und tummle sich nun „auf der Eselswiese desjenigen Senders, wo Alfred Braun das geistige Regiment führt“. (*Der Neue Rundfunk*, 2. Jg., Nr. 2 vom 9. Januar 1927, S. 31–32).

Zudem versammelten sich am 5. Januar 1927 Mitglieder und Funktionäre des ‚Arbeiter-Radioklubs Deutschlands‘ und verfassten eine Resolution, in der es u. a. hieß: „Hunderttausende von proletarischen Hörern, die zum Abhören der Darbietungen der ‚Funkstunde Berlin‘ verurteilt sind, protestieren gegen die allzu oft kitschreaktionär-parteiische Einstellung der ihr bisher gebotenen Programme. [...] Die proletarische Hörerschaft fordert die Leiter des Berliner Senders auf, endgültig solche, fast nur unter Schmutz und Schund fallende geistige Einstellung aufzugeben.“ Die Resolution entsprach ziemlich dem Niveau, das die Nazi-Presse gleichzeitig allgemein in der Republik gegen alle gesellschaftskritischen

Kunstdarbietungen durchzusetzen begann, und es stellt ein denkwürdiges Dokument für Borniertheit der sich auflösenden Arbeiterklasse dar, die in ideologischen Fragen keinen Spaß verstand.

Es fällt schwer anzunehmen, David Drew habe als Herausgeber von Weills *Ausgewählten Schriften* dessen Kritik der Silvester-Revue einfach übersehen, als er 1975 den Band zusammenstellte und gleichzeitig die ‚poetische Skizze‘ zum Kennenlernen von Brecht-Weill erfand. Eine Auswahl trifft man bekanntlich erst dann, wenn dem Herausgeber der Gesamtumfang bekannt ist. Da kann es zu Fehleinschätzungen kommen, die zu korrigieren gewesen wären. Wieso aber benötigte David Drew eine, dann auch noch ziemlich banal gestrickte Anekdote, die der ihm folgende Herausgeber der Schriften, Stephen Hinton, für so wichtig hält, dass er sie 1990 in vollem Umfang zitiert und so als Ausweis für: ‚Wir wissen leider nichts Genaueres‘ sanktioniert?

Pikant wird die Angelegenheit mit der Edition der *Gesammelten Schriften* Weills, für die Jürgen Schebera und Elmar Juchem (dieser nur als ‚Mitwirkender‘) an Hintons Seite rückten. Der ehemalige schmale Taschenbuch-Band, ‚erweitert‘ und ‚revidiert‘, ist auf knapp 600 Seiten angewachsen und enthält Weills Kritik wiederum nicht, gibt sie aber an im *Verzeichnis sämtlicher Beiträge von Kurt Weill für die Zeitschrift „Der deutsche Rundfunk“* (S. 412-434), ohne *Larifari* an dieser Stelle auch nur zu erwähnen (vgl. S. 424). Einen versteckten Ort jedoch kann die findige Leserin entdecken. Bei der Erwähnung des „Blauen Vogels“ (S. 337), eines russischen Folklore-Kabarets, geben die Herausgeber einen unscheinbaren Hinweis auf die Rezension von *Larifari* in einer Anmerkung zu einem Text, in dem auch beim besten Willen weder Brecht noch gar Carola Neher zu vermuten gewesen wären.

Es handelt sich um die Kritik zu einem Sen-

despielversuch von einem Hermann-Mostár und dessen *Tanz von Cölbíq*, den niemand mehr kennt (und interessiert). Dort heißt es: Weill habe noch eine „andere Form des Kabarets“ in der darauffolgenden Nummer referiert. Es folgt in Kleinschrift das Zitat des entsprechenden Abschnitts zu Brechts Lied und Carola Neher's Gesang. Die Herausgeber merken überdies an: Brechts Text (des Lieds, wohlgemerkt: Text) sei 1928 in die *Dreigroschenoper* übernommen worden – und: „Ob Weill sich von Bruiniers Vertonung beeinflussen ließ, ist umstritten.“ Kein Wort davon, dass Brechts Melodie längst öffentlich bekannt war, Carola Neher sie auf Platte (sowie im Rundfunk) gesungen hatte und Weill nur zuzugreifen brauchte, um die Vorlagen auf seinen ‚Sound‘ zu trimmen.

Was Bruiniers Rolle anbetrifft, steht nach Dümlings Nachweisen fest, dass Bruinier sozusagen als Fachmann Brechts Melodien in die übliche Notenform, deren Schrift Brecht nicht beherrschte, brachte, sich von ihnen „beeinflussen“ ließ oder sie auch übernahm. Bruiniers Manuskripte verzeichnen zudem, welche Kompositionen von Brecht stammten, von ihm arrangiert waren und welche er selbst verfasst hatte – alles zugänglich für die Herausgeber im ansonsten von ihnen genutzten Brecht-Archiv in Berlin. Beide zusammen, Brecht und Bruinier, haben die entscheidende Vorarbeit für Weills Arrangements geliefert, die nur bedingt oder gar nicht als ‚Vertonungen‘ von Brechts Texten einzuschätzen sind.

Dieser Tatbestand gilt nicht nur für die *Mahagonny-Songs*, vielmehr auch für die meisten Songs der *Dreigroschenoper*, zum Beispiel des *Barbara-Songs* und einschließlich der *Moritat von Mackie Messer* (die einer gesonderten Darstellung vorbehalten bleibt). Ich wüsste nicht, wer die Qualitäten von Weills Arrangements der vorgegebenen Melodien bestreiten würde und wollte. Ihn jedoch als (alleinigen) Urheber der Songs zu reklamieren, ist angesichts der überlieferten

Fakten unredlich und wissenschaftlich unhaltbar. Das schürt nur Misstrauen, und mit dem bin ich auf Spurensuche gegangen.

Mit Weills Rezension, die, wie ausgeführt, der erste überprüfbare Nachweis für die Weill-Brecht-Connection ist, verschwindet auch Carola Neher's Name aus dem Band *Musik und musikalisches Theater*, weil die in den Anmerkungen versammelten Namen nicht ins Register aufgenommen wurden. So kommt Carola Neher bei Weill nicht vor, ein immerhin bemerkenswertes Resultat. Die Herausgeber unterdrückten zwar die Kritik Weills nicht ganz, platzierten sie jedoch so unauffällig, dass sie ihrer ja selbst behaupteten Bedeutung nicht gerecht wird. Sie ist nur bei eingehender Lektüre zu finden und eliminiert eine maßgebliche Interpretin des zentralen sowie weiterer Songs der späteren Oper.

Dieses Vorgehen veranlasste mich nachzuprüfen, wie es mit Carola Neher in den einschlägigen Werken zu und über Weill im Zusammenhang der Weill'schen Übernahmen von Brechts Vorgaben steht: Fehlanzeigen bei Lucchesi/Shull im Standardwerk *Musik bei Brecht* (1988), bei Schebera in seinen Biografien, bei Dan Drew im Handbuch (1987) und in allen jüngeren Publikationen, und dies obwohl im Fall der *Seeräuberjenny* oder des *Barbara-Songs* nachgewiesen ist, dass Carola Neher sie im Rundfunk gesungen hat und vermutlich dazu noch einige Songs von Klavund und Brecht, und zwar ehe Kurt Weill auch nur ahnen konnte, welchen Fund er mit dem Brecht machen sollte. Um es für das Stammbuch zu wiederholen: Es war in der Silvesternacht 1926, als Weill Brecht entdeckte, aber noch nichts für sich mit ihm anfangen konnte. Da war er noch auf der Schiene seiner absoluten Musik.

Dass Carola Neher's Gesang lange vor den Plattenaufzeichnungen der *Dreigroschenoper* bekannt war und sich in den Ohren eingestrichelt hatte, dafür wurde ausgerech-

net Alfred Kerr Zeuge. Er hörte im Gesang der namenlosen Hure der Uraufführung der *Dreigroschenoper* – Lotte Lenja war im Programmzettel vergessen worden – die Stimme von Carola Neher. Sie, die Neher, hatte Kerr im Ohr, als Lotte Lenja die *Zuhälterballade* mit Mac intonierte (damals noch mit 'j' geschrieben). Dass sie gesanglich mit Carola Neher mithalten konnte, hätte sie sich und hätten ihre Verehrer ihr doch als Auszeichnung zuschreiben können. Stattdessen sorgte Lenja (dann mit 'y' geschrieben) dafür, dass die Ausnahmesängerin mit der klirrenden Stimme aus ihren Erinnerungen verschwand und Alfred Kerr als ihr Entdecker konkurrenzlos auftreten konnte. Kerr's Kritik musste im Text nur ein wenig zurechtgerückt werden (zum Beispiel Österreich mit Bayern verwechselnd). Die Manipulation blieb unbemerkt und schrieb sich erst von ‚Erinnerung‘ zu Erinnerung, dann von Buch zu Buch fort. Niemand bemerkte, dass ein solches Verfahren Lotte nur herabsetzte, als hielte sie einen Vergleich mit der schönen Carola nicht aus. Lag das nur am männlichen Blick?

Diese Fakten ziehen es nach sich, danach zu fragen, weshalb der maßgebliche Weill-Biograf, Jürgen Schebera, Weills Tätigkeit als Redakteur der Zeitschrift in seiner ‚Haupt‘-Biografie von 1990 (Leipzig/DDR) mit wenigen Zeilen als notwendigen Broterwerb und als das eigentliche Geschäft des Komponierens störende Arbeit abqualifiziert? Dabei schrieb Weill für den *Deutschen Rundfunk* über 400 Artikel und trat dazu mit einer handfesten Theorie der damals aktuellen absoluten Musik als Leitartikler auf. Mit ihr wollte der Redakteur die neuentdeckte ‚Audiophonie‘ des Rundfunks mit avantgardistischen Kompositionen, vor allem auch den eigenen, als die ‚Neue Musik‘ und die technisierte (dem Radio ‚arteigene‘) Kunst durchsetzen. Die ausschließliche Konzentration auf das Hören unter Ausschluss aller störenden ‚äußeren‘ Faktoren würde, so war es Weills Vision, völlig neue Hörerlebnisse

eröffnen und quasi das Innerste (oder die Seele) zum Schwingen bringen. Im Wort-sinn sollte die Musik ‚absolut‘ werden. Die elektronische Technik schien dies zu ermöglichen. Unter dem Titel *Möglichkeiten absoluter Musik* führte Weill in der Ausgabe vom 28. Juni 1925 programmatisch aus (die Titelseite des Artikels ist auf S. 265 der *Schriften* faksimiliert):

Film und Rundfunk [...] beide besitzen Eigenwerte, die ihnen alleine gehören und die durch allmähliche Entwicklung zu einer besonderen Gattung von Kunst heranreifen können. [...] [D]aß zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten würden, Klänge aus anderen Sphären: Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und dann ein Heer neuer, unerhörter Geräusche, die das Mikrofon auf künstlichem Wege erzeugen könnte, wenn Klangwellen erhöht oder vertieft, übereinander geschichtet oder ineinander verwoben, verweht und neugeboren werden würden. Um das Wichtigste nochmals zu betonen: ein solches Opus dürfte kein Stimmungsbild ergeben, keine Natursymphonie mit möglichst realistischer Ausnutzung aller vorhandenen Mittel, sondern ein absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk mit keinem anderen Ziel als dem jeder wahren Kunst: Schönheit zu geben und durch Schönheit den Menschen gut zu machen und gleichgültig gegen die Kleinlichkeiten des Lebens.

Die ‚Kammermusik Baden-Baden 1929‘, die von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) initiiert und finanziert wurde, setzte am 27. Juli 1929, 17.30 Uhr, in den kleineren Sälen des Kurhauses von Baden-Baden dieses Programm mit dem *Lindberghflug* (so der Titel!) exklusiv um. Die Aufführung, die zunächst vor ausgesuchtem Kritikerpublikum stattfand – auch der Kritiker der *Musical Times* aus London war angereist –, wurde am 29. Juli 1929 am Abend zu bester Sendezeit im Frankfurter

Sender nochmals audiophon inszeniert, ‚live‘ ausgestrahlt und erreichte ein Millionenpublikum, mehr als alle *Dreigroschenoper*-Aufführungen zusammen.

Das Baden-Badener Experiment fand keine Nachfolge, weil die Zeit meinte, es wäre besser, den Kleinlichkeiten des Lebens zu folgen und die unverständene Apparatur des Radios den Nazis für ihre Propaganda zu überlassen, die erfolgreich die Begriffe aus der Elektronik wie ‚Gleichschaltung‘ für die Uniformierung der Menschen und ‚arteigen‘ für ihre lautstarke Rassenhetze kassierten. Statt das Rundfunk-Monopol zu nutzen, um mit ihm neue Möglichkeiten der Kunstdarbietung und seriöser Unterhaltung zu entwickeln sowie neue Gattungen wie die Rundfunkrevue nach dem Vorbild von *Larifari* oder Hörspiele nach dem Vorbild von Alfred Brauns *Mann-ist-Mann*-Sendespiel zu kreieren, versank der Apparat in den Formaten von falschen Politik-Parolen und seichter Unterhaltungsmusik oder noch schlimmer im Blu-Bo-Heimat-Schmus als ‚Ein-Stimmung‘ in den kommenden Krieg (aber auch das wäre ein eigenes Thema).

Die Badener Landes-Politik jedenfalls nahm das *Lehrstück* von Brecht und Hindemith, das 1929 ebenfalls zur Uraufführung eines neuen Theatergenres anstand, zum Anlass, das gesamte Festival der ‚Neuen Musik‘ zu canceln. Zum historischen Vergessen gehört nicht nur, dass dieses einzigartige Musikfest, welches das neue Medium mit den damaligen Protagonisten der Literatur, Musik und Kunst zusammenführte, aus der Kulturgeschichte von Deutschland gestrichen wurde, sondern auch, dass die Nazis das Terrain längst zu besetzen begannen, ehe ihnen uneingeweihte und kunstfremde Politiker freiwillig die Macht übergaben. Die meisten der von der RRG in Baden-Baden beteiligten Personen, darunter Alfred Braun und Hans Flesch, verschwanden schon im Sommer 1933 wegen „Verjudung

der Funkstunde im Weimarer Systemrundfunk“ in den KZs der Nazi-Schergen.

Hier interessiert: Wieso entschied Jürgen Schebera, der den Band 2 der GBA bearbeitete (1988), dort (fast) alles gegen die Editionsrichtlinien der Ausgabe? Wieso übernahm er die falsche Chronologie der damaligen Hauptwerke Brechts, der *Dreigroschenoper* und der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, nach dem alten Muster? Wieso wählte er irreführende Textgrundlagen für die maßgebliche Werkausgabe Brechts? In seiner Weill-Biografie, die er nur gleichzeitig zu seiner Edition schreiben konnte (damals noch in der DDR, erschienen 1990), folgte er dagegen weitestgehend den Tatsachen, allerdings weiterhin unter Auslassung von Brechts Anteilen an der Musik und der Vernachlässigung von Brechts Lieblingschauspielerin Carola Neher.

Hinzu kommt, dass Schebera immer wieder betont – die Interviewer unterbrechend, die womöglich eine andere Version im Kopf haben (zuletzt am 2. April 2020, Radio Corax) –, dass Kurt Weill den Brecht für sich ausgesucht hätte, weil er verzweifelt für die ‚Kammermusik Baden-Baden 1927‘ nach einem Libretto gesucht und nicht gefunden habe. Schebera suggeriert damit, dass Weill die Musik schon mehr oder minder im Kopf oder sogar fertig vorliegen hatte und nur noch den Text dazu benötigte. Die Suche wäre dann mit der *Hauspostille* Brechts mit ihren *Mahagonny-Gesängen* erfolgreich geworden.

Richtig dagegen ist, dass Weill seine Teilnahme am Kammermusikfest von Baden-Baden, das er als ‚Snobbismus‘ (Weills Orthographie) für sich zu schade fand, definitiv und ziemlich rüde abgesagt hatte. Als er dann – unter welchen Umständen auch immer (nicht überliefert) – auf Brecht stieß, schwenkte er plötzlich um, vergaß die Baden-Badener Eitelkeiten und setzte sich an den mit den *Mahagonny-Gesängen* ge-

deckten Tisch; denn diese lagen mit Brechts Melodien (in ordentlicher Notenschrift ausgeführt) fertig vor. Sie mussten lediglich neu arrangiert, in einen stimmigen Ablauf gebracht und mit einer Schlusspointe versehen werden. Diese Arbeit am erfolgreichen *Songspiel Mahagonny* erledigte Weill allein und ohne Brechts Beteiligung, sodass sowohl die behauptete ‚gemeinsame Arbeit‘ (so in den *Schriften* Weills, S. 544) nicht stattfand, als auch das kleine Stück nichts in einer Brecht-Ausgabe zu suchen hat (vgl. dagegen GBA 2, 323-331).

Der Musik-Kritiker und Musik-Wissenschaftler Eberhard Preußner ist zeitgenössischer Zeuge dafür, welche Rolle Brecht für die weiteren Fortschritte einer – es ist nicht übertrieben zu sagen – bis dahin unerhörten neuen populären und zugleich anspruchsvollen Musik in Deutschland eingenommen hat:

Das Enfant terrible des Musikfestes war entschieden das *Songspiel ‚Mahagonny‘*, durch das sich Bert Brecht und Kurt Weill lebhaft zum Worte meldeten. Wie stets bei den vorlauten Kindern der Muse versteckte sich hinter dem allgemeinen Kopfschütteln und der Mißbilligung der leidtragenden Angehörigen alias Publikum nur die grenzenlose Verwunderung über die Nacktheit solcher offenen Aussprache. Bert Brecht, zeitgemäßer Dichter, Sänger von Balladen, Songs und Dramen, die bereits zur Hälfte musikalisch sind, hat diese Mahagonny-Gesänge seinem Gedichtband ‚Die Hauspostille‘ entnommen [Erschien 1927 im Propyläen-Verlag. Brecht gibt am Schluß des Gedichtbandes selbst ‚Gesangsnoten‘]. Brecht muß den Musiker besonders anregen und fesseln. Er ist ein Volkssänger im Zeitalter des Wolkenkratzers, der eben nur das Pech hat, kein aufnahmefähiges Volk oder Publikum hinter sich zu haben. Denn sonst wäre manches von Brechts Gesängen [...] längst Allgemeingut des Volkes. / [...] Kurt Weill, zeitgemäßer Musiker, Schöpfer von bühenwirksamen Opern, aufnahmebereit für die

Ideenwelt der Dichter, ist der glückliche Finder. Was Brecht erfand, deutet er klanglich mit großem Geschick aus; das eigentlich Schöpferische liegt in diesem Fall aber beim Dichter, nicht beim Musiker. (*Die Musik*, XIX/12, September 1927, S. 887)

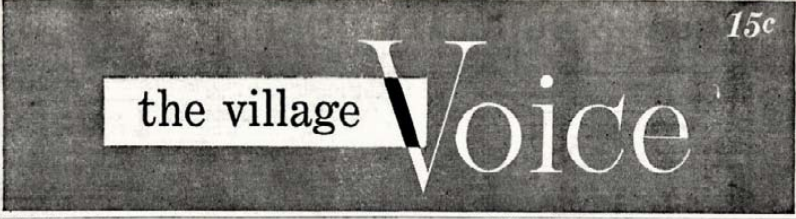
Nicht zuletzt behauptet Schebera seit Jahrzehnten unbefragt, Weills Anteile an der *Dreigroschenoper* lägen bei 80%, weil Brecht den in Geschäften ahnungslosen Komponisten übers Ohr gehauen hätte. Scheberas Rechnung, lege ich die tatsächliche Verteilung der Tantiemen zugrunde (62,5 Prozent Brecht, 25 Prozent Weill und 12,5 Prozent für Elisabeth Hauptmann), ließe für Brecht gerade einmal 7,5% Anteile übrig. Ein Kommentar dazu ist überflüssig. Nicht überflüssig ist anzumerken, dass diese und andere gravierende Fehler der GBA aufgrund der aggressiven Ignoranz des Suhrkamp Verlags und seiner Brecht-Erben nicht mehr korrigiert werden sowie Brechts Werk zensiert, sabotiert sowie mit irreführenden Texten an die Nachkommen übergeht und bald niemand mehr die Fehler zu benennen weiß.

Schließe ich mit einer Anekdote des zu Unrecht vergessenen Musikkritikers Hanns Gutman: mit dessen Version über den Beginn der Zusammenarbeit von Kurt Weill und Bertolt Brecht. Otto Friedrich überliefert sie in seinem Buch *Morgen ist Weltuntergang. Berlin in den zwanziger Jahren* (zuerst amerikanisch 1972; dt. 1995, Berlin, S. 293f.): Brecht habe, so berichtet Gutman, einige schöne Lieder für ein neues Stück geschrieben. Er spielte sie auf der Gitarre vor, hätte sie aber nie nicht aufschreiben können. Sein Verleger Gustav Kiepenheuer, der die Ausgabe der *Hauspostille* vorbereitete (die dann dort nicht erschien), beauftragte Hanns Gutman, dafür zu sorgen, dass er eine ordentliche Notenschrift für die Edition erhielt. Gutman ging zu Brechts Wohnung in der Spichernstraße, die nur eine Bude gewesen sei: keine Teppiche, keine Vorhänge.

Ein kaputttes Sofa habe in der Ecke gestanden und Brecht gesagt: „Sehen Sie, das ist noch nicht einmal gut genug, um darauf Liebe zu machen.“ Dann setzte Brecht sich hin – er trug eine Lederjacke und kaute auf einer Zigarre herum – und spielte auf seiner Gitarre und sang diese Lieder, die später in der Fassung von Weill herauskamen ... Nein, nicht aus der *Dreigroschenoper*. Es waren die ersten Lieder von *Mahagonny*. Das war vielleicht 1925 oder 1926, und natürlich brachte Brecht den Weill schließlich dazu, die Musik zu bearbeiten, Theatermusik daraus zu machen, keine akademische, die Weill bis dahin geschrieben hatte, atonal ... Er habe sich, so Gutman weiter, gut vorstellen können, wie Brecht sagte: „Wenn Sie mit mir arbeiten wollen, vergessen Sie dieses Scheißzeug!“ – so redete er, er war äußerst vulgär in seiner Ausdrucksweise –, „Vergessen Sie dieses Scheißzeug, das Sie geschrieben haben, und schreiben Sie ein paar gute Lieder!“ Damit begann der gemeinsame Erfolg, ihn aufrechnen zu wollen, überlasse ich den Kleinkrämern und ideologischen Miesmachern.

Nachspiel

Bob Dylan hörte *Die Seeräuber-Jenny*, das ‚gemeine Lied‘, den ‚wilden Song‘, zum ersten Mal 1961 im Theatre de Lys, New York. Das Lied sang in der Adaption der *Three-penny Opera* von Marc Blitzstein eine „etwas maskuline Frau im Gewand einer Putzfrau“, Lotte Lenya nämlich. „Das war“, überliefert Dylan, „wie Picassos Gemälde *Guernica*. Dieser große Song sprach alle meine Sinne auf ganz ungewohnte Weise an ...“. Dylan widmete allein dieser „atemberaubenden Ballade“ über fünf Seiten seiner *Chronicles*, weil er sich von ihr „sofort in Bann“ schlagen ließ: „Die Stelle [Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle! / Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!] erinnerte mich an die Nebelhörner der Schiffe, die ich in meiner Jugend gehört hatte, [...] klangen nach großer Verheißung. [...] ihr



15c in New York City; 20c elsewhere Copyright © 1967, The Village Voice Inc. Vol. XII, No. 15 • New York, N. Y. • Thursday, January 26, 1967



DYLAN Voice: Fred W. McDormand

Bob Dylan: Brecht of the Juke Box, Poet of Electric Guitar

Talk on Youth The Parents and Teachers Association of the City and County School will sponsor a discussion on "New Dilemmas Facing the Adolescent Today" on Wednesday, February 1, at 8:30 p. m. at P. S. 41, 116 West 11th Street. Speakers will be Voice columnist Nat Hraut-off, Paul Goodman, and Robert Parier, psychiatrist at Mt. Sinai Hospital and past president of the Society for Adolescent Psychiatry. Admission is free. Is strapped across their shoulders And then the lecture Is brought down from the castles By insurance men who go Check to see that nobody is escaping To Desolation Row. Two cultural traditions have grown up in America, one enshrined in respectability and the other quarantined by its illegitimacy. One is the university and the fashionable periodicals and it runs from T. S. Eliot to Edmund Wilson to Saul Bellow. But for a century now there has been an angry subterranean brook cutting away the bedrock beneath the arid soil of the New Yorker. This bastard tradition goes back to Whitman and Poe, and includes Charlie Partridge, Lenny Bruce, William S. Burroughs, and now Bob Dylan. Its energy comes from slams, alleys, and jails, instead of libraries, classrooms, and editorial offices. At the most obvious level of its impact, Dylan has "exploded" popular music the way critic



THE BIRDS WERE FOR THE BENEFIT OF TONY HOVING, he celebrates his birthday and marks his imminent departure from the Parks Department. The doves—reputably named Fulbright, Morse, etc.—emerged out of a birthday cake in the company of a minimalist young lady. They promptly perched on the guest of honor and his friend John V. Lindsay. For more about the event, which was held at the Village Gate, see page 23.

Voice Sports Archer-Griffith Fight: Wearing Out the Green

by Joe Fisherty It was fight night at the Garden. The great American mass-manse. But the crowd was straight out of a Rosemary Gunning PTA meeting in Queens. Little Irish ladies wearing pill box hats, young executives buping the remnants of their Tail's might explain why he was rooting for Archer. Ed Bullivan sat hunched over, probably thinking what the Michigan State Marching Band could do for this patty production. Jim Farley sat with his lap full of empty peanut shells like some litten statue in a park. There hadn't been this

schwerer Donner grollte wie Beethovens Fünfte'. Dem ‚Geheimnis‘ auf die Spur zu kommen, das dem Song ‚seine Spannung und seine unverschämte Gewalt verlieh, sollte von da ab – ‚ich war noch gar kein Songwriter‘ – der entscheidende Stachel für mein künftiges Schaffen sein.“ (Bob Dylan: *Chronicles. Volume One*. Übers. v. Kathrin Passig und Gerhard Henschel. Hamburg: Hoffmann und Campe 2004, S. 284f.) – *The Village Voice*, New York, widmete dem damals noch weitgehend unbekanntem Singer-Songwriter Dylan als „Brecht of the Juke Box“ den Titel und zwei Seiten. Die Wochenzeitung war bekannt für ihre investigativen Artikel, für Analysen aktueller

politischer Entwicklungen sowie für Kultur- und Kunstkritiken. Sie war die erste und wohl bekannteste der als *alternative weeklies* bezeichneten Publikationen. Die letzte gedruckte Ausgabe erschien am 21. September 2017. Die Wochenschrift wird online fortgesetzt.

Singer-Songwriter Wolfgang Niedecken begibt sich zur Zeit auf die Spuren von Bob Dylan unter dem Titel *Special rund um Bob Dylan, Niedecken und BAP* und konstatiert: „Ohne Bob Dylan wäre ich mit Sicherheit nie Musiker geworden. Kein anderer Musiker hat mir einen tieferen Einblick in die amerikanische Seele gegeben, und viele meiner Songs wären ohne Bob Dylan nicht entstanden.“ Merkwürdig nur, dass die ‚amerikanische Seele‘ nach Ansicht der Amerikaner aus Deutschland stammt. ¶

WISSENSCHAFTLICHE MUSIK-BERATUNG: BEGRENZTE ERKENNTNISSE

Im Editorial des Heftes 4/2021 haben wir in Abstimmung mit Joachim Lucchesi und Jürgen Schebera geschrieben:

In unserem letzten Heft hat Jan Knopf die Verwendung eines Nazi-Liedes im „Dreigroschenfilm“ kritisiert und gefragt, ob die beiden Musikwissenschaftler Joachim Lucchesi und Jürgen Schebera, die im Abspann des Films als „Wissenschaftliche Beratung“ genannt werden, damit etwas zu tun hatten. Dazu teilt Joachim Lucchesi mit, dass ihn der Beitrag Jan Knopfs nicht betrifft. Denn weder hatte er Kenntnis von dem in den Film eingefügten Quickstep „Hoppla-Hoppla“, noch war er bei der Film- und Musikherstellung vor Ort gewesen. Nach Auskunft von Jürgen Schebera trifft Selbiges ebenso für ihn zu.

Jan Knopf hat nun eine Stellungnahme des Intendanten des SWR erhalten können, in der die wissenschaftliche Beratung bestätigt wird (*siehe nebenstehende Information*). Auf meine Frage nach dem Erkenntnisgewinn antwortete Jan Knopf mir in einem E-Mail u.a.:

Immerhin erfahren die Leserinnen so, dass der SWR und sein Personal das Ergebnis nicht in Frage stellen, dass die „wiss. Berater“ sich nicht distanzieren und dass sowohl die Weill-Foundation als auch die BB-Erben diesen ‚Umgang‘ mit ihren doch sonst so behüteten Werken ‚absegnen‘. [...] Inhaltliche Stellungnahmen – der Tendenz der Zeit folgend – gibt es nicht mehr.

Weitere Aufklärung scheint nicht erreichbar, und damit können wir dieses ärgerliche Kapitel wohl abschließen. (mf) ¶

Information für die Weill- und Brecht-Forschung zur Wissenschaftlichen Beratung im „Dreigroschenfilm“ von 2018

In meinem Beitrag „Hoppla“ – *Auch Du Bertie? Nazi-Folklore im „Dreigroschenfilm“ von 2018 im Dreigroschenheft 3/2021*, S. 34-37, hatte ich u.a. die Frage gestellt: „Waren sie überhaupt dabei?“, nämlich Joachim Lucchesi und Jürgen Schebera als Wissenschaftliche Berater am „Dreigroschenfilm“, wie sie im Abspann des Films und im Begleitheft zum Film ausgewiesen sind.

Der Intendant des SWR, Prof. Dr. Kai Gniffke, hat freundlicherweise in einem Schreiben (per Mail) vom 18. Januar 2022 an mich die Frage beantwortet. Danach gilt:

Joachim Lucchesi und Jürgen Schebera haben „wissenschaftliche Beratung geleistet“ bzw. „den Film wissenschaftlich beraten“. Dazu „fanden mehrere Beratungsgespräche statt“, in denen es sowohl um die Musik wie „ebenso um das Gesamtprojekt“ ging; auch „schriftliche Beratungen sind erfolgt“. Die Gespräche haben „selbstverständlich nicht vor Ort“ stattgefunden. Die Beratung sei nach Aussagen der Mitarbeiter „für den Film wertvoll“ gewesen. Die ‚finale Entscheidung‘ über die Musik lag jedoch nicht bei den Beratern, sie „erfolgte über die hierfür verantwortlichen und entsprechend im Abspann genannten Personen“.

Nachdem er fernmündlich vom SWR um Auskunft in der Sache gebeten wurde, hat Jürgen Schebera „nochmals“ bestätigt, dass „er selbstverständlich beraten habe“. Zudem habe sich Schebera bei der Präsentation des Films in Dessau „sehr positiv über den Film geäußert“.

Meine Vermutung, es könnte bei der Nennung der beiden wissenschaftlichen Berater um eine „gezielte Fehlinformation“ handeln, weist der Intendant des SWR „deutlich zurück“. ¶

*Jan Knopf, ABB am KIT, Karlsruhe, den
21. Januar 2022*

BRECHTS „PUNTILA“ IN ST. PÖLTEN: AUS WEIBLICHER SICHT

Ernst Scherzer

Wenn – selten genug, an diesem Ort allerdings schon zum dritten Mal innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeit – in Österreich, dessen Staatsbürgerschaft der aus seinem deutschen Heimatland „Ausgebürgerte“ immerhin auch besessen hatte (was wohl manchem Schreiberling auch heute noch ein Dorn im Auge zu sein scheint), ein Stück von Bertolt Brecht auf die Bühne kommt, darf man sicher sein, besonders in den Wiener Aufführungsbesprechungen auf die angebliche Fragwürdigkeit eines derartigen Unternehmens zu stoßen. Aber es stimmt einfach nicht, dass der Funken im Stadttheater St. Pölten nicht übergesprungen sei; zumindest nicht an diesem zweiten Abend nach der Corona-bedingt verschobenen Premiere. Höchstens erhielt man den Eindruck, der eine oder andere der das Haus bei leicht beschränktem Angebot bis auf den letzten Platz füllenden Besucher habe doch noch ein Zusammenkommen zwischen Eva und Matti erwartet, vielleicht sogar erhofft?

Die Regisseurin Ruth Brauer-Kvam, die wenigstens im gut gemachten Programmheft auf die Mitautorschaft von Hella Wuolijoki ausdrücklich hinweist, lässt diesen Schluss durchaus zu. Schließlich gehen die beiden aber doch getrennte Wege: Auch wenn sie das „Gehab’ Dich wohl, Herr Puntila ...“ gemeinsam von sich geben. Die Gutsbesitzer Tochter, schon vom Beginn an als gleichsam dritte Hauptfigur gezeichnet, verlässt in dieser Inszenierung nämlich gleichzeitig mit dem eigentlich ja als Chauffeur bezeichneten Knecht ihren Vater.

Wobei man sagen darf, so eindeutig wie im Werk-Titel angeführt ist das Herr/Knecht-

Verhältnis in der Darstellung durch Tilmann Rose (Puntila) und Tim Breyvogel (Matti) gar nicht. Fast ist man geneigt zu behaupten, die beiden Rollen wären austauschbar. Was nicht heißen soll, die beiden Schauspieler würden ihre Sache nicht ebenso gut machen wie Laura Laufenberg (Eva). Zudem bringen sie gemeinsam mit dem Akkordeonisten Milos Todorovski die von Kyrre Kvam bearbeitete Musik von Paul Dessau zum Klingen. Nicht wie sonst oft gehört und inzwischen auch im Opernhaus und Konzertsaal beinahe schon üblich geworden in dröhnender Lautstärke, sondern im notwendigen und damit das Original noch erkennen lassenden Ausmaß.

Ein gewisser zusätzlicher Reiz ergibt sich durch die offensichtlich ensemblebedingte meinetwegen Verlegenheitslösung, weibliche Figuren mit Männern zu besetzen und umgekehrt. Derart gekonnt wenn auch zuweilen etwas überdreht komisch (aber keineswegs so beinahe schon peinlich wie in zufällig kürzlich wieder gesehenen Aufzeichnungen in prominenter Besetzung) dargeboten, wird aus dem doch eher ernstesten Stück beinahe ein Lustspiel – für die Leute auf der Bühne ebenso wie für jene im Zuschauerraum.

Gespielt wird auf der praktikablen Einheits-Bühne von Monika Rován und in den witzigen Elementen einschließenden Kostümen von Ursula Gaisböck (also zwei weitere Frauen „am Werk“) eine knapp zweistündige Fassung. Die Frage, ob diese nur dem von der Regierung verordneten frühen Spielzeitende geschuldet ist, stellt sich nach dem wohl gelungenen Abend kaum. ¶

Uwe Wittstock schildert den Februar 1933 – z.B. Brecht und Familie*Michael Friedrichs*

Das Buch hat rasch die verdiente Aufmerksamkeit gefunden: 5 Auflagen im ersten Jahr! Großer Detailreichtum, hohe Genauigkeit bei breitem Blick: Etwa 340 Namen im Personenregister, rund 200 Werke in der Literaturliste. Wittstock hat es unternommen, die Wirkungen des Februar 1933 auf die Literatenwelt auszuleuchten, genauer: 28. Januar bis 15. März, Tag für Tag, mit wenigen Auslassungen. Also arbeitsmäßig für ihn ein Parforceritt, aber für uns lektüremäßig ein eleganter Spannungsbogen, mit sehr genauem Blick auf Akteurinnen und Akteure. Wir erfahren von den Listen, Glücksfällen – und tödlichen Fehleinschätzungen der Literaten, von plötzlichen Karriere-Enden und -Chancen, auch von Beispielen freigesetzter Brutalität. Es ist ein ungemein dichtes, bedrückendes Bild von der historischen Situation entstanden, von der unentrinnbar erscheinenden Gewaltbereitschaft, dem Zertrümmern aller rechtsstaatlichen Gewissheiten und der Duldung oder Befürwortung durch die bürgerliche Gesellschaft. Dabei hatte der Autor gesichert bekannte Tatsachen erzählerisch zu verknüpfen mit Wahrscheinlichkeiten und, wie er gleich zu Beginn einräumt, „Interpretationsfreiheiten“ (S. 8). Es kann nicht die Aufgabe eines solchen Überblicks sein, nach Neuem zu forschen; Wittstock konsultiert die verfügbare Literatur und muss sich bei Wider-



sprüchen für die plausibelste Version entscheiden. Zugunsten der Lesbarkeit hat er sich gegen Fußnoten entschieden, in denen Widersprüche in der Überlieferung dokumentierbar gewesen wären, er nimmt die Risiken stillschweigend auf die eigene Kappe.

Das gilt auch für seine Schilderung von Brecht und Familie. Selbstverständlich stützt er sich auf die großen Brecht-Biografien, v.a. Stephen Parker als die aktuellste, aber auch auf

Mittenzwei, dazu weiteres wie den Brecht-Weigel-Briefwechsel und auch das Vorwort von Barbara Brecht-Schall im Gedichtband *Bertolt Brecht Love Poems* (2015). Mir hat sich die Frage gestellt, ob Brechts Gefährdungslage und Entscheidungsfindung adäquat beschrieben werden.

Zwei Situationen sind in dem geschilderten Zeitraum für Brecht und seine Familie kritisch: Die Entscheidung zur Flucht und die spätere Zusammenführung der Familie. Warum war Brecht Ende Februar im Krankenhaus? Laut Barbara Brecht-Schall und Günther Berger¹ wegen Blinddarm – laut Stephen Parker und Werner Hecht wegen Leistenbruch. Wie dringlich das war, ob schon halb ein Untertauchen war oder medizinisch geboten, ist nicht ganz klar. Witt-

¹ Bertolt Brecht in Wien, Berlin: P. Lang, 2018, S. 88.

stock: „Die Ärzte haben einen Leistenbruch diagnostiziert, er muss operiert werden, ein Routineeingriff. Brecht hat das eine Weile vor sich hergeschoben, jetzt aber scheint ihm die Gelegenheit günstig. In seiner Wohnung in der Hardenbergstraße fühlt er sich nicht mehr sicher“ (S. 127). Klingt mir etwas zu entspannt: Eine Flucht mit nicht operiertem Leistenbruch wäre eine erhebliche Zusatzbelastung gewesen.

Wie nach der Flucht am 28.2. die Zusammenführung der Familie Brecht gelang, darüber gibt es nur bruchstückhafte und oft widersprüchliche Informationen. Klar ist, dass die Eltern ohne Kinder den Zug nach Prag genommen haben und dass Sohn Stefan, der bereits einen Pass hatte, von Elisabeth Hauptmann in den Flieger nach Prag gesetzt werden konnte. Klar ist auch, dass Tochter Barbara seit einiger Zeit beim Großvater Brecht in Augsburg war, wo die SA sehr bald nach dem Kind gesucht hat.

Folgendermaßen schildert Wittstock die Rettungsaktion für Barbara Brecht, die er auf den 3. März datiert: „Unmittelbar nach dem Anruf der SA bei Brechts Vater hat das Kindermädchen zusammen mit Barbara das Haus verlassen. Sie ist mit ihr erst einmal bei ihren eigenen Eltern untergetaucht.“ (S. 217) Mit „Kindermädchen“ gemeint ist offenbar Maria Hold, genannt Mari, die als Hausmädchen früher bei Vater Brecht in Augsburg tätig war und dann den Brechts nach Berlin folgte. Brecht hat sie später in dem bekannten „Dankgedicht“ gewürdigt.²

Noch unter dem gleichen Termin „3. März“ erzählt Wittstock den zweiten Teil der Rettungsaktion: Weigel lernt in Wien das Ehepaar Grant kennen, englische Quäker; Irene Grant unternimmt es, Barbara als ihr Kind

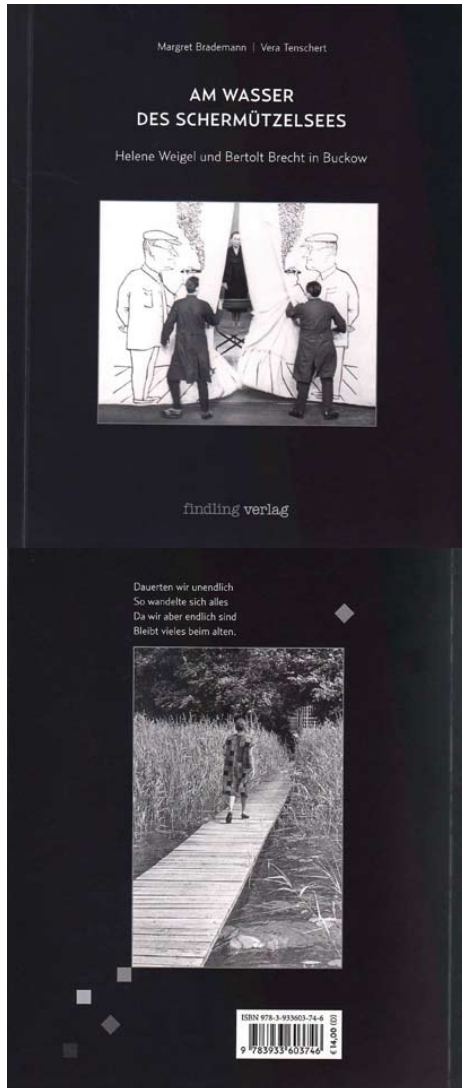
über die Grenze nach Österreich zu bringen; die Familie Brecht kommt in Wien wieder zusammen. War es so schnell und so einfach? Werner Hechts *Brecht Chronik* (1997, S. 351, von Wittstock anscheinend nicht konsultiert) datiert die Aktion auf „Mitte März“; am 13. März fuhr Brecht bereits nach Zürich.

Wittstock hätte auch stutzig werden können bei der Lektüre des Briefes, den Brecht „Ende März 1933“ von Lugano aus an Weigel schrieb und in dem es heißt: „Was ist mit Barbara?“ (Brecht-Weigel Briefwechsel S. 85 = GBA 28, S. 351) Zu diesem Zeitpunkt wusste also Brecht wohl nicht, ob seine Tochter aus Deutschland herausgeholt werden konnte. Dazu passt die Aussage von Irene Grant in einem BBC-Interview von 1976 (<https://soundcloud.com/richard-rowe-4/irene-brechts-daughter>): Demnach ist Irene Grant am 31. März (!) mit dem Nachtzug nach Augsburg gereist, von da zum Wohnort von Mari Holds Eltern, hat dort das Kind übernommen und fuhr zurück über die Grenze nach Österreich. Diese Quelle war Wittstock nicht bekannt – aber zu suggerieren, dass Helene Weigel unmittelbar nach ihrer Ankunft in Wien die Rettung von Barbara in die Wege leiten konnte, stellt eine doch wohl vermeidbare Simplifizierung dar. Andererseits ist es wohlthuend, dass der Ton des Buchs eher gelassen ist und nicht auf die Tränendrüse drückt. Die erzählten Geschichten sind schmerzhaft genug.

Das Buch ist insgesamt sehr zu empfehlen, nicht nur wegen des historisch-literarischen Interesses – auch weil wir uns in Zeiten befinden, in denen man sich nicht mehr völlig sicher sein kann, dass die parlamentarische Demokratie gegen ihre neumodischen Verächter und Verächterinnen bestehen kann. – Meinen Kenntnisstand mit weiteren neuen Informationen über die Rettung der Barbara Brecht 1933 habe ich beim Brechtfestival dargestellt. ¶

² Eine Namensnennung hätte sie nach meinem Dafürhalten auch bei Wittstock verdient – das Risiko, das sie mit dem (vermutlich wochenlangen) Verstecken des gesuchten Kindes auf sich nahm, war nicht geringfügig.

NEUERSCHEINUNG DES BRECHTWEIGELHAUSES VON MARGRET BRADEMANN UND VERA TENSCHERT



Margret Brademann, Vera Tenschert, *Am Wasser des Schermützelsees: Helene Weigel und Bertolt Brecht in Buckow*. Buckow: findling verlag. ISBN 978-3-933603-74-6, 14,00 €

Die junge Fotografin, die Helene Weigel gleich nach deren Ausbildung ans Berliner Ensemble holte, wo sie 1954–91 als Theaterfotografin arbeitete, zählt mittlerweile auch zu den letzten Personen mit Erfahrungswissen über die frühen Jahre am BE und in Buckow. Da ist es gut, dass Margret Brademann letztes Jahr die Gelegenheit beim Schopf ergriffen hat und gemeinsam mit Vera Tenschert eine schön gestaltete Broschüre über Helene Weigel „Am Wasser des Schermützelsees“ herausgebracht hat. Da sind zahlreiche Fotos aus der Kamera von Vera Tenschert, manches Unbekannte von Helene Weigel ist dabei, und es gibt auch eine Reihe Artikel mehrerer wichtiger Autor:innen zur Geschichte und zur Nutzung des Hauses, teils nachgedruckt, teils neu, sowie die einschlägigen Journal-Eintragungen Brechts in Buckow. Und, abschließend, die zu Recht so berühmten „Buckower Elegien“, hier also mal eingebunden in das Ambiente, in dem sie entstanden sind. Insgesamt 80 Seiten, liebevoll gestaltet.

Die Tenschert-Fotos sind zarter, weicher, als man heute Bilder zu sehen gewohnt ist. Vierterlei Grau, wenig Schwarz-Weiß. Es sind teils Schnappschüsse von Personen und Personengruppen, teils Dokumentationen von Details: charakteristische Winkel des Hauses, Kriminalromane, Waschraum, Schminktöpfchen ...

Bei dieser Gelegenheit ist es nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, dass es bei der Akademie der Künste u.a. auch ein Vera-Tenschert-Archiv gibt. Laut Homepage umfasst es 7,5 laufende Meter, oder, verlockender formuliert: 4637 Fotos. (mf) ¶

ZU EINEM ARTIKEL VON JÜRGEN HILLESHEIM, „WENN DER STAAT SO WÄRE WIE DER GARTEN“

Margret Brademann

Bertolt Brecht 1953 DER BLUMENGARTEN

Am See, tief zwischen Tann und Silberpappel
Beschirmt von Mauer und Gesträuch ein Garten
So weise angelegt mit monatlichen Blumen
Daß er vom März bis zum Oktober blüht.

Hier, in der Früh, nicht allzu häufig, sitz ich
Und wünsche mir, auch ich mög allezeit
In den verschiedenen Wettern, guten, schlechten
Dies oder jenes Angenehme zeigen.

Hillesheim schreibt u.a.¹:

„Tann und Silberpappel“ stehen für die große Kunst, die humanistische Ideale vertritt und vom kreativen Widerspruch lebt [...] doch die Mauer ist so errichtet, dass sie die Bäume ausspart. Oder vielleicht besser: aussperrt?

Sollte der Blumengarten ein Synonym für die junge DDR sein und Tann und Silberpappel tatsächlich große, humanistische Kunst symbolisieren? Im Schatten der Bäume liegt ein Blumengarten, der von einer Mauer beschirmt wird. Schönheit und Ruhe tun sich vor unserem geistigen Auge auf. Brecht fühlte sich im Buckower Garten vor Restriktionen, die ihn im Berlin der frühen 50er Jahre belasteten, beschützt. Buckow ist Fluchttort, ein Asyl. In der frühen DDR fanden künstlerische Auseinandersetzungen statt. Am 4. März 1953 schreibt Brecht ins Journal: „Unsere Aufführungen in Berlin haben fast kein Echo mehr. In der Presse erscheinen Kritiken Monate nach der Erstaufführung ... die Bemühungen sind nur dann

nicht ganz sinnlos, wenn die Spielweise späterhin aufgenommen werden kann, ...“. Brecht war auf der Stanislawski-Konferenz, die vom 17. bis 19. April 1953 stattfand. Im Juni 1953 arbeitete er an „Turandot oder der Kongress der Weißwäscher“ über den Verkauf von Meinungen auf dem freien Markt. Er hatte große Hoffnungen in diese junge DDR gesetzt. Noch war er nicht bereit, diese aufzugeben. Mit seinen Vorschlägen und seiner Kunst wollte er beitragen, sie offener und demokratischer zu gestalten. Alte Verhaltensmuster und Denkweisen sollten überwunden werden.

Sehr wichtig war ihm die Aufklärung über den Nationalsozialismus im Dritten Reich, denn er fürchtete sich vor einem Wiedererstarken der rechten Kräfte und des Militarismus. Dass seine Vorschläge am und nach dem 17. Juni 1953 zurückgewiesen wurden, bereitete ihm große Sorgen. An Einmauerung dachte Bertolt Brecht wohl nicht. Er besaß ja seit April 1950 die österreichische Staatsbürgerschaft. 1954 ging das Berliner Ensemble auf Tourneen nach Brügge, Amsterdam und Paris, wo es mit „Mutter Courage“ gastierte. 1955 gab es wieder ein Gastspiel in Paris mit dem „Kaukasischen Kreidekreis“. Große Erfolge. Das Berliner Ensemble war sozusagen ein „Exportschlagger“ der DDR, wie Werner Hecht es nannte. Auch nach Brechts Tod gab es internationale Gastspiele mit Helene Weigel als Intendantin und Schauspielerin. Ihr letzter Auftritt führte sie mit dem Ensemble nach Nanterre bei Paris.

Es war Brecht nicht gelungen, sein Theater irgendwo im Westen aufzubauen. „Ich bin nicht gern, wo ich herkomme, ich bin

¹ *Augsburger Allgemeine*, 9.2.2022. Auf der Homepage der Zeitung ist der Artikel nicht gelistet; wir schicken eine Kopie auf Wunsch gern zu (*Red.*).



Ein heutiger Blick in den winterlichen „Blumengarten“ am alten Gärtnerhaus (Foto 22.2.2022: Margret Brademann). Es gab zwei Silberpappeln; beide sind nicht mehr da. Es gibt eine Nachpflanzung, aber auf Anraten des Baumpflegers an anderer Stelle. Die Silberpappeln befanden sich beide rechts von Blumengarten und Gärtnerhaus, gegenüber der Mauer, etwas entfernt vom Standort der auf dem Foto sichtbaren Nadelbäume in Richtung Atelierhaus. – Die verbliebene Silberpappel fiel am 21. September 2018 einem Sturm zum Opfer, vgl. 3gh 1/2019.

nicht gern, wo ich hinfahre.“ Käthe Reichel erzählte, dass er ihr, als sie sehr kritisch über die undemokratischen Zustände in der DDR schimpfte, sehr nachdenklich und langsam sagte: „Katrin – da ist nichts Besseres!“ Seine Niedergeschlagenheit und seine Zweifel resultierten daraus, dass sich für ihn kein Ausweg abzeichnete, wenn es nicht gelänge, den Sozialismus intelligent und menschenfreundlich zu gestalten. Und dazu brauchte er ein kluges, interessiertes und aufgeschlossenes Publikum, das mitgestalten wollte und dies vor allem auch durfte. Letzteres war bis in die späte DDR des Jahres 1989 weder für Künstlerinnen und Künstler noch für das Publikum möglich.

Doch zurück zum realen „Blumengarten“ in Buckow. Er liegt noch heute neben dem sogenannten Gärtnerhaus, das Brechts

Arbeits- und Schlafzimmer zwischen den von Brecht sehr geliebten großen Bäumen, „Tann und Silberpappel“, beherbergte. Der Blumengarten liegt dort tatsächlich zwischen Sträuchern und einer Hauswand. Nach Brechts Tod wohnte Hermann Budzislawski mit seiner Frau Hanna dort, später Barbara Brecht-Schall mit ihrer Familie, und jetzt nutzt die Kruse & Kaufhold GbR das Grundstück. Wir, das Team des brechtweigelhauses, durften den Garten nur anlässlich von sommerlichen Literaturfesten mit Besucherinnen und Besuchern besichtigen. Das Grundstück mit dem Blumengarten war nie öffentlich zugänglich. Die Gäste des brechtweigelhauses finden einen 1977 neu angelegten Blumengarten neben der „Eisernen Villa“. Jenseits davon wird derzeit das neue Besucherzentrum errichtet. ¶

BRECHT

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



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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

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
Bücher erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag.