

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

29. JAHRGANG

HEFT 3/2022

Wir halten es für falsch, gefährlich u. geschmacklos!

Das Bert Brecht-Ensemble ist ein Funktionärscorps der Pankower!

Extrablatt

Skandal

in

Frankfurt

Während Pankow Berlin spaltet,
treten Ostberliner Kulturfunktionäre
im Frankfurter Schauspielhaus auf!

Dieser skandalöse Vorgang veranlaßte die
CDU-Fraktion im Stadtparlament, dem Herrn
Oberbürgermeister das nachfolgende Schreiben zu unterbreiten:

Mitbürgerinnen und Mitbürger!

Wir stehen in einem unerbittlichen Kampf um die Erhaltung und Gewinnung der Freiheit für alle Deutschen. Diesen Kampf werden wir verlieren und unser Wohlstand, sowie unser Wiederaufbau in Frankfurt sind in Gefahr, wenn der gefährliche Aufweichungsprozeß gefördert wird.
Was nützen uns unsere Bemühungen, „wenn die Kosaken kommen“.

(Johann Friedrich Naumann)

Christl. Demokratische Union Stadtkreisverband Ffm.

**H. SYME ÜBER BRECHT ALS WIRTSCHAFTSWUNDERBREMSE (FOTO)
U. FISCHER ÜBER 100 JAHRE NOSFERATU UND MAX SCHRECK
F. HENNENBERG ÜBER WEGE ZU WEILL ÜBER BRECHT
A. HAUFF ÜBER DAS KURT-WEILL-MUSEUM IN DESSAU**

Wißner

BRECHT

Das gesamte Programm

jetzt unter

www.buchhandlung-am-obstmarkt.de



K16G

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

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

THEATER

Wirtschaftswunderbremsen:
Brecht und die „Aufweicher“ 3
Holger Syme (Toronto)

FILM

Schreck, Grau(en) und Urheberrecht –
100 Jahre „Nosferatu. Eine Symphonie
des Grauens“ 10
Ulrich Fischer

BRECHT UND MUSIK

Wege zu Weill über Brecht:
Erfahrungen zu DDR-Zeiten 17
Fritz Hennenberg

Die Ausstellung „Kurt Weill. Ein Weltbürger
und Dessauer“ in Dessau-Roßlau 32
Lange erwartet, im Herbst 2019 eröffnet,
noch wenig beachtet
Andreas Hauff

THEATER

Ein Lehrstück ohne Lehre über Wirecard. . . 26
Die Uraufführung von David Gieselmans
„Villa Alfons“ am Staatstheater Mainz
Andreas Hauff

Leben des Galilei und *Mutter Courage*
am Düsseldorfer Schauspielhaus. 30
Franz Fromholzer

REZENSIONEN

An die Jugend –
Brechts Gedichte im Unterricht 36
Gudrun Schulz, Umgang mit Gedichten von
Bertolt Brecht: Unterrichtsideen
für die Klassen 1-10.
Bettina Perz

Briefpost aus der „Musikhölle“ 39
Hanns Eisler, Briefe 1952-1956
Joachim Lucchesi

LESERBRIEFE

Man kennt ihn noch! 41
Ein Protest gegen Jan Knopfs Diffamierung
Gerhart Herrmann Mostars
Helmut G. Asper

Antwort Jan Knopf 41

„Keiner sollt müssen töten einen“ –
schön wär's auch in der Ukraine! 42
Volkmar Häußler

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-
Archivs 43
Zusammenstellung: Synke Vollring

Drei Neuerscheinungen. 48
Lenz Prütting, „Brechts Metamorphosen im
Wandel seiner Gläubigkeiten“, sowie 2x Kurt Weill:
„Entdeckungen“ und „365 Tage mit Kurt Weill“



Anschauenswert auf Youtube (siehe Editorial)



Helmut G. Asper empfiehlt diesen Filmblatt-Beitrag zur Dreigroschenoper der Aufmerksamkeit.

Vorab: Der britische Brechtspezialist Tom Kuhn war Teil einer engagierten Diskussionsrunde „2 or 3 things I know about Brecht“, veranstaltet von „Red May TV“ (Seattle) am 21. Mai. Das lässt sich auf Youtube ansehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=6MBT5h9dTzg> (siehe S. 1).

Auch den ersten Beitrag in diesem Heft kann man „nachhören“ – Holger Syme hat bei „nachtkritik.plus“ das Thema der Brecht-Boykotte in der frühen und der nicht mehr ganz so frühen BRD aufgegriffen.

Ulrich Fischer hat anlässlich des *Nosferatu*-Jubiläums die Bekanntschaft zwischen Brecht und dem Schauspieler Max Schreck nachgezeichnet – er war Darsteller sowohl in Murnaus *Nosferatu*-Film als auch in Brechts *Mysterien eines Frisiersalons*. Dabei geht es auch um historische Copyright-Fragen rund um den Film.

Altmeister Fritz Hennenberg, dem wir zu seinem 90. Geburtstag herzlich post festum gratulieren dürfen, hat uns einen Beitrag über seinen Weg zu Kurt Weill überlassen. Und um Kurt Weill geht es auch in einem der beiden Beiträge von Andreas Hauff: die Kurt-Weill-Ausstellung in Dessau. Sein zweiter Beitrag gilt einer Uraufführung in Mainz, einem „Lehrstück ohne Lehre“ über einen Finanzskandal.

Eine weitere Theaterbesprechung hat Franz Fromholzer beigesteuert: zwei Brecht-Klassiker in Düsseldorf. Und es gibt Buchbesprechungen, Leserbriefe und Neues aus dem Brechtarchiv. Also: Lesen Sie los! ♪

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat: Dirk Heißen, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Helmut G. Asper, Michael Friedrichs, Franz Fromholzer, An-

dreas Hauff, Volkmar Häußler, Fritz Hennenberg, Jan Knopf,

Joachim Lucchesi, Holger Syme, Bettina Perz, Synke Vollring

Titelbild: Extrablatt der CDU Frankfurt 1960 (Archiv Holger

Syme)

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.

WIRTSCHAFTSWUNDERBREMSEN: BRECHT UND DIE „AUFWEICHER“

Holger Syme (Toronto)

Dass Brecht¹ schon mit 23, bevor auch nur ein einziges seiner Stücke gespielt worden war, meinte, dass er „anfange, ein Klassiker zu werden,“ ist ja wohlbekannt.² Ebenso, dass Max Frisch ihm 1964 den Abschluss dieser Entwicklung attestierte, als er dem mittlerweile Verstorbenen die „durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers“ bescheinigte.³ Allerdings ist es vielleicht wert, in Erinnerung zu rufen, wie brandaktuell Frischs Urteil damals war. Bis kurz zuvor war Brecht, zumindest in der BRD, nämlich weder kanonisch noch offensichtlich wirkungslos: im Gegenteil. Durch die Kulturdebatten der Adenauer-Zeit spukte er wie ein kommunistisches Gespenst. Eine Phalanx aus konservativen Kritiker*innen, CDU-Politiker*innen und dem Springer-Verlag blies immer wieder zum Exorzismus. Regelmäßig kam es zu Boykotten: 1953, nach den Unruhen in Ost-Berlin am 17. Juni; 1956, nach dem Volksaufstand in Ungarn; und natürlich 1961, nach dem Mauerbau im August. In West-Berlin gab es zwischen 1946 und 1963 überhaupt nur eine einzige Brecht-Aufführung, eine *Dreigroschenoper* im Schlosspark-Theater 1958.⁴ Ansonsten herrschte Blackout.

- 1 Eine gekürzte Fassung dieses Aufsatzes lief als erste Folge meiner theaterhistorischen Videoreihe „Eine kleine Dosis Theatergeschichte“ auf Nachtkritik. plus, und ist dort nach wie vor erhältlich: https://nachtkritik.plus/de_DE/films/eine-kleine-dosis-theatergeschichte-von-un.20725.
- 2 Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 26, Frankfurt 1994, Seite 230 (Tagebuch, 17.6.1921).
- 3 Frisch, „Der Autor und das Theater“ (1964), *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt 1967, Seite 73.
- 4 Die ausführlichste Übersicht bietet nach wie vor André Müller, *Kreuzzug gegen Brecht: Die Kampagne in der Bundesrepublik 1961/62*, Berlin 1962. Auch diese *Dreigroschenoper* kam nur mit einigen Jahren

In der Sommerpause 1961 sah es aus, als sei das Eis kurz davor zu brechen. Im Schillertheater probte Intendant Boleslaw Barlog *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Zur Eröffnung der Spielzeit im September sollte Premiere sein. Doch dann, am 13. August, kam die Mauer, und Brecht wurde wieder zur persona non grata. Friedrich Luft, West-Berlins „Stimme der Kritik“, nach dem heute einer der wichtigsten deutschen Theaterpreise benannt ist, machte in der *Welt* alles klar: „es gibt gar keine Diskussion,“ verkündete er, „dass [Brechts] Stücke in Berlin völlig inopportun sind.“ Und überhaupt: „Wer in Berlin Theater macht, macht nicht nur Kunst. Er hat Farbe zu bekennen. Er muss dem Geist und der Moral der Stadt dienen.“⁵ In die gleiche Kerbe schlug Walter Karsch kurz darauf im Berliner *Tagesspiegel*, als er die Absetzung des *Puntila* als die einzige „moralisch und politisch“ mögliche Entscheidung bezeichnete. Ganz wohl war ihm dabei aber offenbar nicht: es solle nicht um ein *Verbot* gehen. Schließlich „wären [wir] Hinterwäldler, schlimmeres: NS-Barbaren, wenn wir [Brecht] *auf ewig* ... von unseren Bühnen, aus unseren Buchhandlungen oder aus unseren Gesprächen verbannen wollten.“ Aber ein Verbot auf Zeit? Das war eine andere Frage. Oder, wie Karsch es mit einer unserer eigenen Zeit wohlbekanntesten Metapher ausdrückt: „Wir schicken Brecht in die Quarantäne.“⁶

Verspätung auf die Bühne; 1953 stand sie schon einmal auf dem Spielplan, doch die Proben wurden nach dem 17.6. abgebrochen. Siehe Joachim Werner Preuß, *Theater im ost-/westpolitischen Umfeld: Nahtstelle Berlin, 1945-1961*, München 2004, Seite 591-93.

- 5 *Die Welt*, 19.8.1961.
- 6 *Der Tagesspiegel*, 3.9.1961.



André Müller,
*Kreuzzug gegen
 Brecht: Die
 Kampagne in der
 Bundesrepublik
 1961/62, Berlin:
 Aufbau, 1962.*

Das Schillertheater gab auf der Stelle klein bei. Der *Puntila* lag dann bis 1965 auf Eis.⁷ Und West-Berlin wurde auch in anderen Medien vor Brecht in Schutz genommen. Als die ARD 1961 den *Schweyk* und 1962 das *Leben des Galilei* sendete, klinkte sich der Sender Freies Berlin einfach aus. Die Entscheidung, statt des letzteren Jean Anouilh's *Majestäten* zu zeigen, wurde damals von der Intendanz mit der Notwendigkeit begründet, auf Zuschauende im Ostteil der Stadt Rücksicht zu nehmen: man wolle „unsere Freunde in der Zone“ nicht mit Brecht belasten, hieß es. Denn wenn die sähen, dass „im Westfernsehen auch Bert Brecht“ läuft, „könnte das Gefühle der Bitternis hervorrufen, das Gefühl bestärken, die Programmgestalter im Westen dächten nicht genügend an Hörer und Seher im Osten.“⁸

7 In Barlugs Autobiografie wird dieser Vorfall so nebensächlich wie nur möglich dargestellt: Er schreibt dort, dass der *Puntila* „zweimal langfristig verschoben werden“ musste, „zum ersten Mal aus politischen Gründen und zum zweiten Mal wegen eines gefährlichen Probenunfalls von Curt Bois“ (*Theater lebenslanglich*, München 1981, Seite 141-42).

8 Presseerklärung des SFB Intendanten vom 7.1.1961, zitiert nach Henning Müller, *Theater der Restauration: Westberliner Bühnen, Kultur und Politik im Kalten Krieg*, Berlin 1981, Seite 221.

Brecht war schon seit den ersten Jahren der BRD ein Problem für Theater und Feuilletons, vor allem dank seiner Entscheidung, sich in Ost-Berlin niederzulassen. Dass man seinem Werk und dem Berliner Ensemble die „künstlerische Qualität“ kaum absprechen konnte, war ein besonderes Ärgernis. Johannes Jacobi lamentierte bereits 1950 in der *Zeit*, dass diese Qualität nur der „Kaschierung“ eines sowjetisches „Stoßtrupunternehmen“ diene. Letztlich seien die internationalen Gastspielreisen des BE lediglich „ein Mittel zur Beförderung totalitärer Zwecke.“ Nur das dumme Westpublikum merke nichts und „bejubelt“ dieses „Trojanisch[e] Pferd“ auch noch „mit instinktloser Begeisterung.“⁹ Zwei Jahre später warf Friedrich Luft den Bühnen im Rest der BRD „mangelnde Solidarität mit West-Berlin“ vor, wenn sie den „Gesinnungsakrobaten“ Brecht spielten.¹⁰ Zumeist köchelte die Debatte allerdings auf relativ niedriger Flamme. Erst nach dem 17. Juni 1953 wurde die Boykothaltung in ganz Westdeutschland zumindest für einige Jahre zur Norm.

Den *locus classicus* der Anti-Brecht-Position lieferte im Mai 1957 Heinrich von Brentano, Konrad Adenauers Außenminister. Der verglich während einer Debatte im Bundestag „Herrn Bert Brecht“ mit Horst Wessel, dem Dichter der NSDAP-Parteihymne.¹¹ Damit aber nicht genug. Wenige Tage später legte er in einem offenen Brief an Brechts Verleger Peter Suhrkamp noch mal nach. Er wisse zwar, schrieb Brentano dort, dass Brecht „als Feind des Nationalsozialismus ins Exil gehen mußte.“ Aber es gebe eben auch so etwas wie Widerstand aus falschen

9 „Stoßtrupp Brecht“, *Die Zeit*, 13.7.1950.

10 *Die Neue Zeitung*, 18.11.1952. Zu Luft's durchaus ambivalenter Haltung zu Brecht siehe Petra Kohse, *Gleiche Stelle, gleiche Welle: Friedrich Luft und seine Zeit*, Berlin 1998, Seite 127-44.

11 Zitiert nach Stefan Buchloh, „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“: *Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*, Frankfurt 2002, Seite 144.

Motiven. Brecht, schreibt Brentano, „kam es doch offenbar nur darauf an, die Unfreiheit des Dritten Reiches durch die Sklaverei des Bolschewismus, die Schändung des Rechts im Nationalsozialismus durch die Herrschaft des Verbrechens im Kommunismus zu ersetzen.“¹² Mit anderen Worten: Brecht war gegen die Nazis, aber aus den falschen Gründen. Und das, wofür Brecht stand und steht, ist für Brentano *schlimmer* als der Nationalsozialismus. Was unter den Nazis lediglich „Unfreiheit“ war, ist in der DDR „Sklaverei“; wo der NS-Staat nur eine „Schändung des Rechts“ betrieb, handelt es sich beim Kommunismus von Grund auf um eine „Herrschaft des Verbrechens“.

In der BRD der 50er und 60er Jahre diente dieser Antikommunismus als eine Art „Integrationsideologie“, wie der Kommunikationswissenschaftler Stefan Buchloh in einer Studie zur Zensur in der Adenauer-Ära dargelegt hat.¹³ Gleichzeitig diente der Antikommunismus als eine Verbindung ins bürgerliche Milieu der Weimarer Republik, die half, die Jahre von 1933 bis 1945 weitestgehend zu überbrücken.¹⁴ Den Nationalsozialismus in die Vergangenheit zu bannen, wurde umso einfacher, je mehr der Kommunismus als gegenwärtige Gefahr betont wurde. Brecht, als Inkarnation des Feindbildes, kam konservativen Kritiker*innen und Politiker*innen da gerade recht. Die *Bild-Zeitung* brachte das nach dem Mauerbau auf den Punkt: „Millionen verfluchen diesen Namen seit dem 17. Juni 1953 – und seit dem 13. August 1961 verursacht er uns Übelkeit.“¹⁵ Nicht Walter Ulbricht

(beispielsweise) war der angeblich millionenfach Verfluchte und Brechreiz Verursachende, sondern Brecht.¹⁶

Wie zentral Brecht in der Figurenwelt vor allem des rechts-konservativen Kosmos der BRD war, kann man in Publikationen der CDU aus dieser Zeit studieren. So widmete die *Union in Deutschland*, der „Informationsdienst“ der CDU, am 17. November 1961 dem Thema Brecht volle zwei von acht Seiten – in einer Ausgabe, in der es ansonsten um Adenauers eben vereinigtes viertes Kabinett ging. Anlass war unter anderem die oben erwähnte Entscheidung des Intendanten des SFB, sich aus einer Ausstrahlung von *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* auszuklinken. Die *Union* beschreibt dies unumwunden als „eine politische Entscheidung“ und lobt den Akt der Selbstzensur ausdrücklich. *Schweyk* sei in jedem Fall ein Drama von zweifelhaftem Wert, aber wenn es sich wenigstens um ein Werk „gegen die Diktatur überhaupt“ handelte, wäre es ja vielleicht zu verteidigen. Doch der *Schweyk* sei ja „nichts weiter als ein Anti-Hitler Stück“ – und insofern, der Brentano-Linie folgend, aus CDU-Sicht 1961 offenbar nicht mehr relevant.¹⁷ Der Antifaschismus stand in der BRD zu jenem Zeitpunkt eben kaum auf der Tagesordnung.

Schlimmer noch: An der Begleitmusik zum *Schweyk* verdiene der Komponist Hanns Eisler Tantiemen. Eisler sei jedoch einer „der gehässigsten Propagandisten der Zone“, einer „der, anders als der tote Brecht, nicht

Kreuzzug, Seite 47.

12 Ebenda, Seite 145.

13 Ebenda, Seite 147, und ausführlich Seite 291-314. Siehe auch Stefan Creuzberger und Dierk Hoffmann (Hrsg.), „Geistige Gefahr“ und „Immunsierung der Gesellschaft“: Antikommunismus und politische Kultur in der frühen Bundesrepublik, München 2014.

14 Siehe Norbert Frei und Dominik Rigoll (Hrsg.), *Der Antikommunismus in seiner Epoche: Weltanschauung und Politik in Deutschland, Europa und den USA*, Göttingen 2017.

15 *Bild-Zeitung*, August 1961, zitiert nach Müller,

16 Gudrun Krup hat die Ideologie der Springer-Zeitungen als Teil des konservativen und antikommunistischen Milieus der frühen Bundesrepublik ausführlich erörtert; siehe *Das „Welt“-„Bild“ des Axel Springer Verlags: Journalismus zwischen westlichen Werten und deutschen Denktraditionen*, München 1999.

17 „Es war absolut unnötig ...“: Soll man Brecht spielen? Klare Antwort aus Berlin, *Union in Deutschland: Informationsdienst der Christlich-Demokratischen und Christlich-Sozialen Union*, Nr. 46 (Jhr. 15), 17.11.1961, Seite 4.

„Es war absolut unnötig...“

Soll man Brecht spielen? Klare Antwort aus Berlin

Nicht jedermann mag die Entscheidung des Intendanten vom Sender Freies Berlin gefallen haben, als er sich entschloß, für sein Sendegebiet Brechts „Schweyk im zweiten Weltkrieg“ aus dem Programm zu streichen. Der Süddeutsche Rundfunk, von dem dieses umstrittene Stück ausgestrahlt wurde, hatte offenbar keine Bedenken. Wenn man jedoch das Für und Wider abwägt, muß man nach unserer Ansicht mit dem Berliner Intendanten in der Meinung übereinstimmen: „Ausschlaggebend ist die Rücksichtnahme auf unsere Freunde in der Zone“.

„Keine drei Minuten waren vergangen, als der brillante Redner Friedrich Torberg sein Publikum im Griff hatte. Er formulierte faszinierend. Seine rhetorischen Winkelzüge bestachen. Sein Charme war sieghaft: Ich komme aus einer Stadt, die — zu Recht oder Unrecht — in dem hartnäckigen Ruf steht, eine Theaterstadt zu sein. In dieser Theaterstadt Wien ist seit dem 17. Juni 1953 kein Stück von Bertolt Brecht mehr aufgeführt worden, und ich will Ihnen gleich eingangs bekennen, daß dies nicht ganz ohne mein Zutun geschehen ist.“

Auch die „Bild-Zeitung“ beurteilte das Streitgespräch des Westdeutschen Rundfunks in gleicher Weise. In der Ausgabe vom 15. 11. 1961 heißt es u. a.:

„Das Streitgespräch endete mit einem klaren Sieg des Brecht-Gegners Torberg. Seine Beweisführung:

Der Kommunismus ist der Todfeind der Demokratie.

Also können wir Brecht nicht spielen, so leid es uns tut.

Jede Brecht-Aufführung ist — gewollt oder nicht — eine politische Demonstration.

Im Saal saßen viele prominente Brecht-Freunde. Sie hatten Torberg kaum etwas zu entgegnen.



als Widerstandskämpfer schlechthin zu interpretieren ist“, sondern nur als ein unverbesserlicher Unterstützer des „Regime[s], gegen das man auch mit seiner Musik zu demonstrieren meinte.“ Dass die ARD Eislers Musik als „unumgängliches Übel“ in Kauf zu nehmen bereit war, quittiert die *Union in Deutschland* mit bemühtem Wortwitz und im Springer-Ton: „Soll einem bei soviel Kompromissbereitschaft nicht übel werden?“¹⁸

Ausführlich zelebrierte die Parteizeitschrift 1961 auch eine Diskussionsrunde im WDR,

¹⁸ Ebenda.

Pdf als UiD 1961 (Jg. 15) Nr. 46 abrufbar auf der Seite der Konrad-Adenauer-Stiftung www.kas.de

bei welcher der Wiener Kritiker Friedrich Torberg gegen Brecht vom Leder zog.¹⁹ Torberg war der Herausgeber der bis 1965 von der CIA finanzierten österreichischen Monatszeitschrift *FORVM*, in deren Seiten er gemeinsam mit seinem Kollegen Hans Weigel von 1953 bis 1963 fast völlig erfolgreich für einen kompletten Brecht-Boycott in Österreich warb.²⁰ Torberg und Brecht wa-

¹⁹ „Brecht als Propagandawert“, ebenda, Seite 5, größtenteils ein dreispaltiges Zitat eines Berichts in der *Welt* vom 15.11.1961.

²⁰ Zum *FORVM*, siehe Ernst Fischer, *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert: Drittes Reich und Exil. Teil 3: Der Buchhandel im deutschsprachigen Exil, 1933–1945*, Berlin 2020, Seite 1129–30; und Anne-Marie Corbin, „Das *FORVM*

Wir halten es für falsch, gefährlich u. geschmacklos!
Das Bert Brecht-Ensemble ist ein Funktionärscorps der Pankower!



Skandal in Frankfurt

**Während Pankow Berlin spaltet,
treten Ostberliner Kulturfunktionäre
im Frankfurter Schauspielhaus auf!**

Sehr verehrter Herr Oberbürgermeister,

die Magistratsmitglieder, die der CDU angehören, haben am letzten Montag in der Möglichkeitung den Antrag gestellt, das Bert Brecht-Ensemble des Schillertheaters Ostberlins auszulassen, damit der Gestirg am 14. September 1950 in Frankfurt/Main nicht aufgeführt wird.

Die CDU-Fraktion billigt vollständig den Schritt ihrer Magistratsmitglieder und bedauert mit großer Erbitterung und großer Sorge für die Zukunft Deutschlands den Schritt der Mehrheit des Magistrats, in dem der Antrag abgelehnt wurde.

Die CDU hat mit diesem Antrag keine Stellung genommen gegen den Dichter, gegen den Dramatiker und gegen den Moralisten Bert Brecht. Sie hat diesen Antrag lediglich aus einem politischen Grund gestellt.

Wir halten es für falsch, gefährlich und geschmacklos, ein Bert Brecht-Ensemble aus Ost Berlin hier gastieren zu lassen, nachdem es Westberlinern und Bürgern aus der Bundesrepublik in den letzten Tagen verboten war den Ostsektor Berlins zu betreten, und westliche Frankfurter Schulkinder an der Zaunengrenze die Darstellung durch Minderheitskinder nach Berlin verweigert wurde.

Diese Vertragsbrüche können von uns in der Bundesrepublik nicht stillschweigerend werden, daß Funktionäre und Honorarler der Pankower Musikhalle in Frankfurt/Main mit offenen Armen aufgenommen werden.

Wir bejahen sehr die These, daß man der Infiltration der Funktionäre die Infiltration des hochkulturellen Wertes entgegenzusetzen sei. Diese Forderung ist über unangebracht gegenüber Funktionären der Pankower Musikhalle, und das Bert Brecht-Ensemble ist ein Funktionärscorps der Pankower. Es wird auch der Bundesrepublik erlaubt, nicht um einen kulturellen Austausch zu gehen, sondern um einen politischen Auftrag zu erfüllen, genau so wie die Mitglieder des Dritten Kindes eines Wiener Kinos nach Frankfurt geschickt haben, um die französische Bevölkerung vorzugewarnen, daß auch die Mitglieder des Dritten Kindes nur für die neue Kunst stehen.

Wenn lernen wir aus der Geschichte?

Wir bedauern, daß die Mehrheit des Magistrats für diese Erwägungen kein Verständnis aufbringen konnte, und den aufwiederholenden Tendenzen genau so wie in der Frage der Atomablieferung und der Propaganda „Kampf dem Atomtod“ Raum gegeben hat.

Mitbürgerinnen und Mitbürger!

Wir stehen in einem unerbittlichen Kampf um die Erhaltung und Gewinnung der Freiheit für alle Deutschen. Diesen Kampf werden wir verlieren und unser Wohlstand, sowie unser Wiederaufbau in Frankfurt sind in Gefahr, wenn der gefährliche Aufweichungsprozeß gefördert wird. Was nützen uns unsere Bemühungen, „wenn die Kozaken kommen“.

(Johann Friedrich Neumann)

Dieser skandalöse Vorgang veranlaßte die CDU-Fraktion im Stadtparlament, dem Herrn Oberbürgermeister das nachfolgende Schreiben zu unterbreiten:

Über diese, für das Schicksal des Deutschen Volkes so schwerwiegende Frage glaube ich, sehr verehrter Herr Oberbürgermeister, werden wir so lange nicht einig werden, als die Sozialdemokraten nicht die Konsequenzen aus ihren unpolitischen Erklärungen im Deutschen Bundestag ziehen.

Wir fühlen uns vor unseren Gewissen und der Bürgerschaft verpflichtet, wenn als dem Vorsitzenden des Magistratskollegiums das zu schreiben und haben uns erlaubt, der gesamten Bürgerschaft davon Kenntnis zu geben, in der Hoffnung, daß auch die Sozialdemokratische Partei und ihre Repräsentanten in unseren Körperschaften ihre Ihnen von den Wählern übertragene Macht nur zum Wohle der Bürgerschaft und nicht zur Verfolgung der außerpolitischen Ideen der Sozialdemokratischen Partei benutzen.

Wir sind uns bewußt, wenn unsere Bevölkerung in Berlin und in der sowjetisch besetzten Zone über diese Frage zu entscheiden hätte, würde sie das Gestirg verurteilen.

Ich verbleibe namens der Fraktion mit dem Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung

Ih. sehr ergebener

ges. Ludwig Jost

Vorsitzender der CDU-Fraktion der Frankfurter Reichsverbände-Vereinigung

N.S.

Die in der Nacht vom 8. auf den 9. September 1950 in Kraft getretenen neuen Wählvorschriften der kommunistischen Mitglieder in Pankow rechtfertigen wiederum unsere Haltung. Die Funktionäre eines reichskulturellen, westlichen und westeuropäischen Systems selber mit so lange keine Gelegenheit zu ihrer Agitation in unserer freien Bundesrepublik geben, bis eine willkürliche Tagung mit der gefährlichen Beteiligung der sowjetisch besetzten Zone – in die wir wiederum einmischen sind – möglich ist.

ren beide aus der erzwungenen Emigration Zurückgekehrte, doch Torbergs Erfahrung als von den Nazis Verfolgter befeuerte einen kompromisslosen Antikommunismus, der bereits direkt nach dem Krieg auch seine Sicht auf Brecht prägte. So schrieb er schon 1946, dass aus Brecht „nun freilich seit zehn Jahren nur noch die blanke Scheiße herauskommt“ – wenn er auch „vorher wenigstens etwas“ war, sogar etwas so „einmalig[es],“ „daß diese Einmaligkeit ihm bis heute ge-

ist mein Kind: Friedrich Torberg als Herausgeber einer publizistischen Speerspitze des kalten Krieges, „Die „Gefahren der Vielseitigkeit“: Friedrich Torberg, 1908–1979, Hrsg. von Marcel Atze und Marcus G. Patka, Wien 2008, Seite 201-21.

blieben und anzurechnen ist.“²¹ Zehn Jahre später, unter veränderten geopolitischen Vorzeichen, war er noch nicht einmal zu dieser Konzession mehr bereit.

Aus Torbergs Sicht, eine Sicht, die sich die CDU-Publikation zu eigen macht, stieg mit jeder Brecht-Aufführung die Bedrohung der westlichen Demokratie. Nicht, dass Brechts Stücke direkt in der Lage wären, unbescholtene Bürger*innen in getreue Diener Moskaus zu verwandeln. Aber, unkte Torberg im Juli 1958, nach jedem

21 Torberg, *Kaffeehaus ist überall*, zitiert nach Winfried Hönes (Hrsg.), „Auch frisst er entsetzlich“: *Dichter über Dichter*, Essen 1991, Seite 43.

DIE ABSETZUNGSLAWINE ROLLT

Friedrich Luft hatte mit seinen Angriffen auf Barlog den Startschuß zur allgemeinen Hetzjagd auf Brecht-Aufführungen gegeben. Die meisten westdeutschen Blätter zögerten nicht einen Moment, sich anzuschließen, weiterhin angeführt von den Blättern des Springer-Konzerns, insbesondere von der „Welt“ und der „BILD-Zeitung“. Und so wie sich Barlog dem Druck beugte, beugten sich weitere Intendanten.

Folgende Bühnen setzten Brecht-Aufführungen ab:

Schiller-Theater, Westberlin: „Herr Puntila und sein Knecht Matti“;
 Staatstheater, Kassel: „Schweyk im zweiten Weltkrieg“;
 Städtische Bühnen, Bielefeld: „Der kaukasische Kreidekreis“;
 Staatsoper, Hamburg: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“;
 Kammerspiele, Hamburg: „Die Dreigroschenoper“;
 Thalia-Theater, Hamburg: „Der gute Mensch von Sezuan“;
 Landestheater Württemberg-Hohenzollern, Tübingen: „Furcht und Elend des Dritten Reiches“;
 Bühnen der Hansestadt Lübeck: „Pauken und Trompeten“;
 Kammerspiele, München: „Flüchtlingsgespräche“ (szenische Lesung);
 Theater der Stadt Baden-Baden: „Mutter Courage und ihre Kinder“.

Vermerkt muß werden: Die Brecht-Absetzungen in Lübeck und Baden-Baden (hier erst Anfang 1962) erfolgten nicht aus freiem Entschluß der Intendanten, sondern auf Grund eines direkten Verbotes der Stadtverordnetenversammlung bzw. des Oberbürgermeisters.

Absetzung von Brecht-Inszenierungen 1961, aus: André Müller, *Kreuzzug gegen Brecht*, S. 17

Brecht-Abend „gibt [es] vielleicht ein paar Antikommunisten weniger. Und genau darum handelt sich's, nicht um einen Sturm aufs Parteilokal am Tag nach der Premiere. Um die Aufweichung handelt sich's, um die Propagandawirkung, um den verhatschten Gedankengang, der sich dem naiven Gemüt schon aus der bloßen Wahrnehmung ergibt, dass dieser vielgeschmähte Bertolt Brecht so ein schönes Stück geschrieben hat [...]: daß also diejenigen, die ihn schmähten, Unrecht haben müssten; daß er am Ende gar kein Kommunist sei; und daß, wäre er wirklich einer, der ganze Kommunismus nicht so schlimm sein könnte, wenn kommunistische Dichter so schöne Stücke schreiben.“²²

22 Torberg, „Spielplan, kritische Rückschau,“ *FORVM* Nr. 55/56, Juli/August 1958, Seite 290.

Genau das ist die Gefahr, die auch die *Bild* wenige Jahre später heraufbeschwört: „Mit jeder Brecht-Premiere geht ein wenig von der inneren Abwehrbereitschaft zum Teufel.“²³ Und die Politik teilte dieses Denken. Im September 1960 zum Beispiel lief die CDU in Frankfurt am Main in geradezu panischen Tönen Sturm gegen ein *Arturo Ui* Gastspiel des Berliner Ensembles.²⁴ Man ließ plakatieren, ein „Extrablatt“, in dem vor einem bevorstehenden „Skandal“ gewarnt wurde: vor dem „falsch[en], gefährlich[en], und geschmacklos[en]“ Gastspiel des „Funktionärscorps der Pankower.“ In warnroten Lettern wird die Zersetzung der demokratischen Widerstandskraft prophezeit: „Wir stehen in einem unerbittlichen Kampf um die Erhaltung und Gewinnung der Freiheit für alle Deutschen.“ „Wenn der gefährliche Aufweichungsprozeß gefördert wird“, stünden sowohl „Wohlstand“ als auch „unser Wiederaufbau in Frankfurt“ auf dem Spiel: Brecht als Wirtschaftswunderbremse.²⁵

23 *Bild-Zeitung*, August 1961, zitiert nach Müller, *Kreuzzug*, Seite 47.

24 Eine Darstellung dieser Episode findet sich auf der Website des Landesgeschichtlichen Informationssystems Hessen: „Proteste bei Gastspiel des Berliner Ensembles in Frankfurt, 14. September 1960“, in: *Zeitgeschichte in Hessen* <<https://www.lagis-hessen.de/de/subjects/idrec/sn/edb/id/1122>> (Stand: 14.9.2021).

25 Christl. Demokratische Union Stadtkreisverband Ffm., „Wir halten es für falsch, gefährlich u. geschmacklos!“, ohne Datum. Ekkehard Schall erinnerte sich noch in den späten 1980er Jahren an diese Plakate als ein Beispiel der Heftigkeit, mit der Brecht, Weigel und das Berliner Ensemble in der BRD „wie eine Seuche“ „bekämpft“ wurden, und echauffierte sich besonders über den von den Plakatautoren benutzten „Nazivergleich.“ Siehe Schall, *Meine Schule des Theaters: Seminare – Vorlesungen – Demonstrationen – Diskussionen*, Frankfurt 2001, Seite 223-24. – Mit der Zuschreibung des Zitats „wenn die Kosaken kommen“ an „Johann Friedrich Naumann“ hatte die CDU Frankfurt im Eifer des Gefechts etwas danebengegriffen: Johann Friedrich Naumann (1780-1857) war Ornithologe, er gilt als Begründer der Vogelkunde in Mitteleuropa (Wikipedia). Das ihm von der CDU zugeschriebene Zitat „wenn die

„Aufweichung“ war ein Schlagwort dieser Jahre, das im Zusammenhang mit Brecht-Aufführungen immer wieder auftauchte. Auch der konservative Kritiker Rudolf Krämer-Badoni bediente sich 1961 dieser Sprache, als er in der *Welt* gegen die „Brecht-Apologeten“ als „Aufweicher“ polemisierte.²⁶ Ein Jahr zuvor saß er mit dem unausweichlichen Friedrich Torberg in einer Diskussionsrunde im Bayerischen Rundfunk beisammen, wo beide einen „demokratischen Notstand“ diagnostizierten, aus dem sich für die Kulturpolitik eine „Notwehrsituation“ ergeben habe – auch wegen Brecht. Denn dass es trotz der so prekären Lage so gekommen sei, dass Brecht nach Shakespeare und Schiller der meistgespielte Dramatiker in der BRD geworden sei, deute wohl auf eine „selbstmörderische Komponente“ in der westlichen Demokratie hin. Krämer-Badoni vermutete, dass viele der für diese Repertoires Verantwortlichen „irgendwie Sympathisanten des Kommunismus sein müssen.“ Und schob das Menetekel nach: „Amüsiert Euch mit Brecht und kriept daran!“²⁷

Je aggressiver die Sprache wurde, desto deutlicher wurden aber auch die Anklänge an den Sprachstil der verdrängten Nazi-Zeit, wie unter anderen Marcel Reich-Ra-

nicki betonte.²⁸ Auch Peter Rühmkorf hörte „Vergangengehofftes“ und warnte: „Das wird, wenn es so fortheckt, Schule machen und Denk- und Ausdrucksformen korrumpieren weit übers Feuilleton hinaus.“²⁹ Stattdessen stellte sich heraus, dass die Anti-Brecht-Hysterie auf Dauer nicht am Leben zu halten war. Trotz des rhetorischen Donners wurde Brecht immer häufiger gespielt, ohne offensichtliche gesellschaftliche Konsequenzen. Und je mehr Brecht auf den Spielplänen der Republik stand, ohne dass die BRD in ihren Grundfesten erschüttert wurde, desto weniger glaubwürdig klangen die dunklen Prophezeiungen. Schon 1962 belustigte sich ein Fernsehkommentator der *Zeit* über den Brecht-Boycott des SFB: „Der Berichterstatte ist davor bewahrt worden, seelischen Schaden zu nehmen.“³⁰ Es gab zwar nach 1961 immer mal wieder kleinere Ausbrüche der Brecht-Panik. Als zum Beispiel die Berliner Schaubühne zehn Jahre später Brechts *Die Mutter* spielte, initiierte der Berliner Senat eine Untersuchung „der politischen Haltung“ des Theaters.³¹ Aber selbst in Österreich waren nach 1963 der Aufweichung Tür und Tor geöffnet, nachdem das Wiener Volkstheater es wagte, die *Mutter Courage* zu spielen. Kurz darauf kam dann Max Frischs Urteil über den wirkungslosen Klassiker. Und gegen Klassiker lässt es sich im konservativen Feuilleton ja schlecht polemisieren. Brecht war in der Mitte der westdeutschen Gesellschaft angekommen. ¶

Holger Schott Syme, Associate Professor
English and Theatre Studies, University of
Toronto. holger.syme@utoronto.ca

Kosaken kommen“ geht zurück auf den evangelischen Theologen und liberalen Politiker Friedrich Naumann (1860-1919). Es findet sich auch im Protokoll des 8. Bundesparteitags der CDU (1958) und wird dort so zitiert: „Im Jahre 1896 schrieb Friedrich Naumann in seiner Zeitschrift ‚Hilfe‘: ‚Was nützt uns die beste Sozialpolitik, wenn die Kosaken kommen? Wer innere Politik treiben will, der muß erst Volk, Vaterland und Grenzen sichern; er muß für nationale Macht sorgen. Hier ist der schwächste Punkt der Sozialdemokratie.‘ (1958-09-18-21_Protokoll_08.Bundesparteitag_Kiel.pdf, dokumentiert auf www.kas.de, S. 102)

26 Zitiert nach Hans Werner Richter (Hrsg.), *Die Mauer oder Der 13. August*, Reinbek 1961, Seite 131.

27 Zitiert nach dem Bericht von Ernst Schumacher, „Biedermänner als Brandstifter: Zu einer Diskussion im Bayerischen Rundfunk über Bertolt Brecht,“ *Theater der Zeit – Zeit des Theaters: Thalia in den Fünfzigern*, München 1960, Seite 144-47.

28 Reich-Ranicki, „Brentano, Brecht, Horst Wessel und Johnson: Freie Schriftsteller dürfen nicht zu Freiwillig werden,“ *Die Zeit*, 15.12.1961.

29 Zitiert nach Vanessa Brandes, „Literarische Grenzbeziehungen: Die Schriftsteller und der Mauerbau,“ *Blätter für deutsche und internationale Politik*, August 2011, Seite 116.

30 *Die Zeit*, 19.1.1962.

31 Müller, *Theater der Restauration*, Seite 223.

SCHRECK, GRAU(EN) UND URHEBERRECHT – 100 JAHRE „NOSFERATU. EINE SYMPHONIE DES GRAUENS“

Ulrich Fischer

... und was hat das mit Bertolt Brecht zu tun? wird der Leser fragen. Die Antwort: nicht viel, aber etwas.¹

Im März 1922 fand in Berlin unter großem Reklamerummel und einem bisher nicht gekannten Propagandafeldzug der Produktionsfirma „Prana-Film G.m.b.H.“ die Premiere deren ersten und einzigen Films statt, der zu einer Ikone der Filmgeschichte werden sollte, F. W. Murnaus „Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens“. Es war nicht nur politisch eine Zeit des Umbruchs, sondern auch medial, denn „der Film“ oder „das Kino“ begannen, nicht nur ein Massenphänomen zu werden, sondern auch als „Kulturprodukt“ Anerkennung zu finden.

Im Jahr zuvor hatte Brecht das neue Medium für sich und seine Arbeit, nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, entdeckt: „Das Mysterium der Jamaika-Bar“, „Der Brillantenfresser“ und „Drei im Turm“ seien als Beispiele für seine frühen Stummfilm-Drehbücher genannt, die in dieser Zeit entstanden. Nicht zuletzt der Kontakt mit Arnold Bronnen führte dazu, dass Brecht dem Film und dem Kino deutlich mehr Aufmerksamkeit widmete. Im Brecht-Handbuch wird berichtet, im Frühjahr 1922 hätten beide die Filme „Das Cabinet des Dr. Caligari“ und „Der Golem“ erstmalig gesehen.² Das war die Zeit, als auch „Nosferatu“ auf den Leinwänden erschien. Jedoch ist über einen Besuch dieses Films durch Brecht jedenfalls mir nichts bekannt.

1 Ich danke den Filmhistorikern Dr. Helmut G Asper und Rolf Giesen für wertvolle Hinweise.

2 Jan Knopf (Hrsg.), Brecht-Handbuch, Bd. 3, Stuttgart 2002, S. 423.



Max Schreck
1922
(Wikipedia)

Bekannt ist, dass sich Bronnen und Brecht im Frühjahr 1922 an einem von der Richard Oswald Filmgesellschaft ausgelobten Preisausschreiben für das beste Filmexposé beteiligten und einen der vier „Trostpreise“ (ein Gewinner wurde nicht gekürt) in umgerechneter Valuta: 8,90 US-\$ für ihren Text „Robinsonade auf Assuncion“ erhielten.³ Mit dem Namen Richard Oswald sollte Brecht zehn Jahre später aneingeraten, denn die Produktionsfirma des Dreigroschenoper-Films war bekanntlich die Nero-Film AG, deren Firmennamen ein Akronym aus (Heinrich) Nebenzahl und Richard Oswald ist. Oswald war aber bereits zu diesem Zeitpunkt aus der Gesellschaft ausgeschieden.

Ebenso bekannt ist, dass der tatsächlich ausgeführte, zunächst unveröffentlichte Brecht/Engel/Stummfilm „Mysterien eines

3 Klaus-Dieter Krabel in Jan Knopf (Hrsg.), Brecht-Handbuch, Bd. 3, Stuttgart 2002, S. 45 ff.

Frisiersalons“ im ersten Halbjahr 1923 entstand. Ein darin auftretender „Kunde mit Rauschebart“ wurde von Max Schreck verkörpert, einem bei den Münchner Kammerspielen engagierten Schauspieler. Der Bühne, die für Bertolt Brecht das dramatische Sprungbrett war.

Schreck war, dieses Wortspiel sei gestattet, gerade zuvor zu einem „Symphoniker des Grauens“ avanciert, denn er hatte die namensgebende Rolle in „Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens“ verkörpert. Er war die Ikone des Films. Es war deshalb geradezu naturgemäß, dass Otto Falckenberg bei der Uraufführung von Brechts ‚Trommeln in der Nacht‘ am 29. September 1922 in den Münchner Kammerspielen den Destillateur mit Max Schreck besetzte. Es war wohl eher Zufall, dass am gleichen Tage der Film „Nosferatu“ erstmalig in den Münchener „Regina Lichtspielen“, Kaufingerstraße 28, zu sehen war.

„Gespenstisch Herr Schreck als Destillateur“, schrieb Hermann Sinsheimer in seiner Kritik der Uraufführung in den ‚Münchner Neuesten Nachrichten‘ am Folgetag. Am diesem 30. September 1922 trat Max Schreck auch in der Nachtvorstellung des Brecht/Valentin-Kabarets ‚Die rote Zibebe‘ auf.⁴ Er spielte dort – was sonst – den ‚Abnormitätenwirt‘. Brecht trat in diesem Programm als ‚Klampfenbenke‘ auf. In den ‚Trommeln-Vorstellungen‘ vom 3. Oktober an übernahm dann Max Schreck die Rolle des Babusch.⁵

Und auch einen anderen Protagonisten des



Karl Valentin (links) und Max Schreck als „Kunde mit Rauschebart“ in Brechts ‚Mysterien eines Frisiersalons‘ 1923

Films dürfte Brecht in München damals bekannt haben: Alexander Granach, geboren 1890 in Galizien, der seine frühe Jugend in Lemberg verbrachte.⁶ Er hatte in ‚Nosferatu‘ den Häusermakler Knock gespielt und war damals am Münchner Schauspielhaus engagiert. Er war ein Kollege des dort ebenfalls als Schauspieler tätigen Georg August Koch. Koch berichtet, dass Brecht nicht selten den Weg von Falckenbergs Kammerspielen zu Hermine Körners Schauspielhaus fand und sich dort vor allem für Alexander Granach interessierte.⁷ Georg August Koch sollte übrigens neben Heinrich George, Paul Graetz, Werner Hollmann und Alexander Granach bei der ersten Aufführung eines Brechtstücks in Berlin, eben der ‚Trommeln‘ am 20. Dezember 1920 im Berliner Deutschen

4 Siehe auch Dirk Heißeners ausführliche Rekonstruktion der ‚Roten Zibebe‘ in: *Juni* 49/50, Seite 10-92.
5 Stefan Eickhoff, Max Schreck: Gespenstertheater, München 2009, S. 144.

6 Lesenswert sein autobiografischer Roman über die Jahre bis 1920: *Da geht ein Mensch*, Augsburg: Ölbaum, 2003 (Erstveröffentlichung: New York 1943). Brecht notiert dazu 1943: „Der Schauspieler Alexander Granach hat ‚Erinnerungen‘ geschrieben. Kind armer galizischen Juden, Bäckergehilfe, dann Schauspielschüler, der sich in einer Operation die X-Beine gradbrechen läßt, damit er im Trikot auftreten kann ... Die galizischen Geschichten sind gut, nicht ganz so wahr, wie sie klingen, aber die Schilderung des Berufs!“ (GBA 27,178)

7 Vgl. 3gh 4/2019.

Theater, Regie Otto Falckenberg, als der Spießher Balicke auf der Bühne. Der Kritiker Julius Bab rühmte dessen „Wucht der Darstellung“.⁸ Ist es bei diesen Konstellationen unwahrscheinlich, dass die hier Genannten auch den neuen Murnau-Film thematisiert haben? Seit dieser Zeit waren Brecht und Granach Freunde, ihre Wege kreuzen sich immer wieder, persönlich und auf der Bühne.

Nun aber zurück zum Film, besser: zum Filmgeschäft. Eine Thematik, die, wie wir wissen, Brecht insbesondere im Zusammenhang der Verfilmung seiner und Kurt Weills ‚Dreigroschenoper‘ zehn Jahre später intensiv, insbesondere im Kontext der juristischen Kontroverse diese, beschäftigen sollte und in seinen Essay ‚Der Dreigroschenprozess – Ein soziologisches Experiment‘⁹ von 1931/32 mündete.

Die „Prana-Film G.m.b.H.“ war erst Anfang 1921 Jahr von einem okkultistischen Esoteriker, dem als Filmarchitekt und Grafiker tätigen Großmeister der ‚Loge der Lichtsuchenden Brüder‘ Albin Grau (1884-1971) gegründet. Er hatte das Firmenlogo beigesteuert, das schwarz-weiße Yin-und-Yang-Symbol. Für die Finanzen war sein Kompagnon zuständig. Ein gerissener Finanzjongleur, um den Begriff Betrüger zu vermeiden, namens Enrico Dieckmann. Dieser hatte aus teilweise trüben Quellen ein für damalige Verhältnisse riesiges ‚Wagniskapital‘ herbeigeschafft, um einen Film zu drehen, der Kinogeschichte bis auf den heutigen Tag schreiben sollte: ‚Nosferatu‘. Die Idee zu dem Film war Grau angeblich während eines Fronteinsatzes in Serbien gekommen, als ihm ein Bauer eine gruselige Vampirgeschichte erzählte.

Der auch aus Galizien stammende Henrik/Henryk Galeen, der bereits vor Kriegsbeginn in Prag Kontakt zur Okkultistenloge

‚Ordo Templi Orientis‘ hatte und mit Paul Wegener 1914 ‚Der Golem‘ gedreht hatte und auch bei dem 1920 produzierten Remake¹⁰ gleichen Titels mit dabei war, war für Albin Grau der gesetzte Drehbuchschreiber, zumal beide Anhänger des britischen Okkultisten Aleister Crowley waren. Der gebürtige Bielefelder Friedrich Wilhelm Murnau hatte sich als vielversprechender Stummfilmer gerade etabliert. Er wurde als Regisseur verpflichtet. Für ein Originaldrehbuch wollte man kein Geld ausgeben und die Zeit drängte. So griff Henrik Galeen auf eine prominente Vorlage zurück: Bram Stokers 1897 in England erschienenen Vampirroman ‚Dracula‘, 1908 in deutscher Übersetzung erschienen.

War es Leichtsinn, war es ein geplanter Betrug, dass sich keiner der Protagonisten um die Rechte an der Verfilmung des Buches kümmerte? Ich glaube, es war ein bewusst kalkuliertes Risiko mit überschaubaren Parametern: Bram Stoker war 1912 gestorben, seine Werke fast vergessen. Von einer energischen Witwe, die sich um die hinterlassenen Urheberrechte kümmerte, war in Deutschland nichts bekannt.

Das moderne Urheberrecht stand in seinen Anfängen. Das Verhältnis literarischer Werke zum neuen Medium Film war völlig ungeklärt. Und so war es nicht verwunderlich, dass Anfang der Zwanzigerjahre die Filmproduzenten auf bereits bekannte Stoffe zurückgriffen, ohne sich um Urheberrechte zu kümmern. So hatte bereits 1920 der Nosferatu-Regisseur Murnau keine Bedenken, R. L. Stevensons Novelle ‚Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde‘ ohne jeden Hinweis auf diese Vorlage unter dem Titel ‚Der Januskopf‘ zu verfilmen. Urban Gad, einer der damals führenden Stummfilmregisseure, fand nichts dabei, H. G. Wells‘ Roman ‚The Island of Dr. Moreau‘ unter dem Titel ‚Die Insel der Verschollenen‘ 1921 als

8 Archiv Friedrichs, Augsburg.

9 GBA 21, S. 448 ff.

10 Dieses Remake hat Brecht gesehen.

Film herauszubringen. Schon 1910 hatte der dänische Stummfilm mit dem deutschen Titel „Die weiße Sklavin“, der Franz Kafka nachhaltig beeindruckt hat,¹¹ zu einer heftigen Plagiatskontroverse geführt. Und last but not least: ‚Mysterien eines Frisiersalons‘ könnte ebenfalls ein Plagiat sein. Denn bereits kurz nach Fertigstellung des Streifens sah Karl Valentin angeblich in Wien eine amerikanische Filmgroteske, die ihn veranlasste, den Film per notarieller Verfügung aus dem Verkehr zu ziehen.¹² Aber nicht nur Frisiersalons weisen Mysterien auf, sondern auch Geschichten über selbige wie die von dem Regisseur Walter Jerven behauptete. Monika Dimpfl weist in ihrer Valentin-Biografie zu Recht auf einige Ungereimtheiten hin.¹³

Jedenfalls wird man formulieren können, insbesondere angesichts des Tagungsbandes „Laxheit in Fragen geistigen Eigentums. Brecht und das Urheberrecht“¹⁴, dass das Plagiat als Text- und Rechtsproblem Bertolt Brecht keineswegs unbekannt war.

Allzu dreist wollten die Nosferatu-Protagonisten nicht vorgehen und so camouflierte Galeen so gut es ging: Name, Schauplatz, einige Motive wurden verändert. Doch Stokers Urheberrechtsehre wurde nicht ganz in den Schmutz gezogen: „Nach dem Roman Dracula – von Bram Stoker. Frei verfaßt von Henrik Galeen“, so lautete immerhin oder dreist der Vorspann des Films, für den sich allerdings die großen Verleihfirmen und Kinosäle nicht interessierten. Zu abartig erschien ihnen das Sujet.

Die Uraufführung musste deshalb am

11 Siehe dazu Hans Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Berlin 2017, S. 83–99.

12 Karl Valentin, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Helmut Bachmaier und Klaus Gronenborn, Bd. 8, München 1995, S. 572.

13 Monika Dimpfl, *Karl Valentin. Biografie*, dtv Digital München 2017.

14 Herausgegeben von Annette Gröschner und Christian Hippe, Berlin 2018.

15. März 1922 abseits der großen Premiersäle und jenseits der großen Verleiher im zweitklassigen ‚Primus-Palast‘ in der Potsdamer Straße stattfinden. Nicht alle Kritiker der Uraufführung erkannten, dass sie einen Klassiker der Filmgeschichte erlebt hatten. Das Publikum blieb reserviert, der wirtschaftliche Erfolg blieb aus. Und das viele Geld, das Enrico Dieckmann für den Film akquiriert hatte – wie viel er davon für sich selbst abgezweigt hatte, blieb im Dunkeln – war weniger durch die Produktion als den horrenden Werbeaufwand verbrannt. Die Prana-Film ging schon Mitte 1922 in Konkurs, der 1925 abgeschlossen wurde, und der Film fiel der Vergessenheit anheim.

Nicht bei der in London lebenden Witwe Florence Balcombe Stoker (1858–1937). Schon kurz nach der Premiere war sie durch einen anonymen Brief aus Berlin von den Vorgängen in Kenntnis gesetzt. Selbst mittellos, trat sie der für die Wahrnehmung von Urheberrechten zuständigen ‚Society of Authors (SoAs)‘ bei und überzeugte diese – Witwen von Urhebern können bekanntlich sehr ungemütlich sein – trotz der hohen finanziellen Risiken, obwohl ihr Eintritt ‚nachträglich‘ war, einen Prozess wegen Urheberrechtsverletzung einzuleiten. Die Vollmacht für das lukrative Mandat erhielt einer der wenigen Anwälte in Berlin, der der englischen (Rechts-) Sprache ausreichend mächtig war: Der 1896 im englischen Dewsbury geborene Manfred Wronker-Flatow. Nur wenige Jahre später sollte er den damals sensationellen und epochemachenden Übernahmevertrag zwischen General Motors und der Adam Opel AG aushandeln. 1930 trat er in deren Vorstand ein, den er jedoch Ende 1933 auf Veranlassung der Nationalsozialisten verlassen musste, worauf er nach New York emigrierte, wo er 1972 starb.

Inzwischen hatte sich unter maßgeblicher Führung des Rechtsanwalts Wenzel Gold-

baum¹⁵, dessen bahnbrechendes Grundlagenwerk ‚Urheberrecht und Urhebervertragsrecht‘ 1922 erschienen war, die urheberrechtliche Lage mit Blick auf den Film entscheidend weiterentwickelt. Er entwickelte die „Zweckübertragungstheorie“, die er so kurz zusammenfasste: *„daß der Unternehmer, der ein Werk erwirbt, soviel Rechte erwirbt, als er zur Erfüllung seiner Zwecke braucht. Soweit, nicht weiter, reicht sein Erwerbswillen; soweit reicht auch der Übertragungswillen des Verfassers: soweit sich diese Willen decken, ist ein Rechtsgeschäft zu Stande gekommen; darüber hinaus nicht.“*¹⁶

Die Theorie entwickelte sich schnell zur herrschenden Lehre und wurde durch ein Urteil des Reichsgerichts vom 29. Oktober 1927 übernommen.¹⁷ Damit war klar gestellt, dass in der Regel die Autoren der Vorlagen und nicht deren Verleger die Inhaber an den Filmrechten waren. Erst nach und nach wurden in die Autorenverträge der Verlage Passagen über die Verfilmungsrechte aufgenommen. Die 1923 gegründete „Spitzenorganisation der deutschen Film-Industrie (SPIO)“ unter dem Vorsitz Erich Pommers entwickelte erst 1924/1925 den „Normalvertrag über den Erwerb der Weltverfilmungsrechte an einem bereits erschienenen Werk des Schrifttums“. Der Vertrag über die *Dreigroschenoper* enthielt jedoch zum Beispiel keine Klausel über den Erwerb der Verfilmungsrechte.

Beim Landgericht Berlin wurde eine Urheberrechtskammer unter dem Vorsitz von Dr. Erich Weigert eingerichtet¹⁸, die all-

15 Er vertrat Kurt Weill im Dreigroschenoper-Film-Prozess, siehe dazu meine Untersuchung „Kurt Weill und das Urheberrecht. Der andere Dreigroschenfilm-Prozess, Münster 2018, S. 31 f.

16 Wenzel Goldbaum, Neues aus Theorie und Praxis des Urheberrechtes, in: Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht, Bd. 28, Nr. 8/9, 1923, S. 183.

17 Darin ging es um die Operette „Das Musikantenmäd-
del“.

18 Siehe dazu meine Untersuchung „Kurt Weill und das Urheberrecht. Der andere Dreigroschenfilm-

gemein als ‚Filmkammer‘ anerkannt war. Hier erhob Wronker-Flatow die Klage der ‚SoAs‘ mit dem Begehren auf entgangenen Lizenzgewinn in Höhe von 5000 englischen Pfund, eine damals exorbitante Summe.

Der Konkursverwalter der Prana-Film hatte jedoch mittlerweile die Rechte an eine Firma veräußert, die mit Camouflage agierte. Denn die Erwerberin, die ‚Deutsch-Amerikanische Filmunion Aktiengesellschaft (Dafu)‘ war nichts anderes als eine Tarngesellschaft aus dem gerade entstehenden Konzern des kommunistischen Presse-moguls Willi Münzenberg. Ihr Geschäftszweck bestand in Produktion und Import kommunistischer Filme. Wer sich wundert, findet die Antwort schnell: Geldgeber dieser Firma war niemand anders als Enrico Dieckmann.

Das Landgericht war der Auffassung, die Camouflage Henrik Galeens sei kein Grund, eine Urheberrechtsverletzung anzunehmen, und gab der Klage im Juli 1924 gegen die ‚Dafu‘ statt. Die Urteilsbegründungen wurden, soweit ersichtlich, nicht veröffentlicht. Die damalige Tages- und Filmpresse berichtete über die Urteile nicht. Denn die Zeit war über den Film hinweggegangen. Gerne läse man heute, mit welcher Begründung die Urheberrechtsverletzung angenommen wurde.

Denn abwegig wäre es ja nicht, die Stokersche Vorlage als Adaption eines Volksmärchens zu bezeichnen, das Gemeingut und nicht schutzfähig ist. Vampirgeschichten als Schauermärchen und Sagen waren nicht nur in Transsilvanien populär. Damals und heute sind Autoren frei, sich solcher Vorlagen zu bedienen, ohne in den Verdacht eines Plagiats oder einer Urheberrechtsverletzung zu kommen. Die Stokersche Bearbeitung war, auch wenn er die Textform eines Tatsachenberichtes wählte, eine

Prozess, Münster 2018, S. 27 f. (und meinen Leserbrief im Dreigroschenheft 4/2021).

freie romanhafte „Märchenaneignung“, die mit eigenen Gedanken angereichert wurde. Aber was war das Drehbuch anderes, wenn es auch durch den Roman motiviert gewesen sein mag. Der eigentliche Plot, der Spannungsbogen der Geschichte, war aber keine Idee von Stoker. Galeen hatte nicht den zugkräftigen Namen der Titelfigur abgekupfert, wesentliche Detail-Ideen hatte er hinzugefügt, zudem das dramaturgisch und filmisch wichtige Pest-Motiv erfunden, und nicht den Münchner Hauptbahnhof als Ausgangspunkt, sondern Wismar gewählt. Es hätte also gute Gründe gegeben, dem Plagiatsvorwurf entgegenzutreten. Leider konnte ich nicht ermitteln, wer der Anwalt der ‚Dafu‘ war und ob er dem Gericht vortrug, dass der Stokersche Roman nicht unerhebliche Anleihen u.a. bei der Erzählung ‚Camilla‘ seines Landsmanns Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) genommen hatte.

Es spricht einiges dafür, dass Bertolt Brecht, der bekanntlich nicht selten in und mit prozessualen Rollenspielen experimentierte, als Prozessvertreter den Film mit genau diesen Argumenten verteidigt hätte.

Die Dafu ging in Berufung zum Berliner Kammergericht. Als Wronker-Flatow erkannte, dass auch sie zur Zahlung der Klagesumme niemals fähig sein würde, stellte er die Klage um auf Vernichtung aller Kopien des Films. Dem entsprach das Kammergericht im Februar 1925. Doch gegen das Urteil war die Revision zum Reichsgericht zulässig, die die ‚Dafu‘ zunächst auch einlegte, dann jedoch, die Finanzmittel waren erschöpft, zurücknahm, sodass die Entscheidung des Kammergerichts am 25. Juli 1925 rechtskräftig wurde.

Der Film war kein wirtschaftlicher Erfolg. Es waren allerdings viele Kopien im Umlauf, auch im Ausland. Florence Balcombe Stoker betrieb energisch die Zwangsvollstreckung. Wie nicht anders zu erwarten, überlebten

einige Kopien den Vernichtungsfeldzug. Und so musste die Erbin Ende 1928 die Mitteilung der Londoner Film Society zur Kenntnis nehmen, dass der Film in London aufgeführt werde. Wieder schaltete sie erfolgreich Anwälte und die Gerichte ein, die Kopie vernichtet. 1929 tauchten in den USA umgeschnittene Versionen unter dem Titel „Nosferatu the Vampire“ auf. Hinter dieser Aktion steckte Symon Gould, der Gründer der International Film Arts Guild, der allerdings 1930 seine Kopien an die Universal verkaufte. Nun war der Weg frei für einen 40.000 \$-Filmvertrag mit der Universal, die die von Florence Balcombe Stoker autorisierte Dramatisierung des Romans für die Bühne als Vorlage für den 1931 erschienenen ‚echten Dracula-Film‘ benutzte.

Max Schreck, der in Deutschland blieb, nachdem er noch im Februar 1933 in Erika Manns „Pfeffermühle“ auf der Bühne gestanden hatte, starb 1936 in Berlin. Alexander Granach wurde zu einem schauspielerischen Wegbegleiter der Arbeit von Bertolt Brecht, und es war niemand anders als Alexander Granach, der zusammen mit Marta Feuchtwanger die „Brecht-Familie“ am 21. Juli 1941 im Hafen von Los Angeles, San Pedro, in Empfang nahm, als diese mit dem Kombischiff „Anni Johnson“ von Wladiwostok über Manila kommend amerikanischen Boden betrat. Granach besorgte ihr eine erste Unterkunft.

„Gestern habe ich hier Brecht mit Weigel und zwei netten Kindern (junge 16 Jahre, Mädchen elf, beide sehr nett) vom Schiff abgeholt seine Mitarbeiterin unwohl Freundin ist Ihnen unterwegs gestorben – in Moskau.... Er erzählt großartig. Ich habe ihn mir eine Wohnung gemietet und alles eingekauft von Salz und Pfeffer, Obst, Gemüse bis Klosett Papier. Sie wohnen in meiner Nähe, glauben jedoch noch nicht recht, dass sie einen Ruhepunkt unter den Füßen haben. Lassen Dich beide herzlich grüßen. Er hat sich in jeder Beziehung

großartig entwickelt und spricht so klar und ruhig und gescheit über alles, dass es eine große Freude ist ihm zuzuhören“, schreibt Granach an seine Lebenspartnerin Lotte Lieven aus Hollywood nach Zürich.¹⁹ Eine Woche später später: „Brecht sagte gestern – ich will hier gar nichts, ich will nur ‚überwintern‘. Ich finde diese Einstellung sehr schön, lasst uns überwintern. Auch nach einer Nazi-Nacht muss Tag werden.“²⁰ In einem Brief vom 7. August 1941 heißt es: „Er sagte: ich will ja nur überwintern. Er hat eine Menge neue Sachen geschrieben, wirklich großartig. Vielleicht genial. Für alle Fälle ist sein Wesen, sein Charakter bewundernswert ... Nürnberg²¹ gab letzten Sonntag einen Lunch für Brecht. Es war da ganz Berlin: Jessner, Brecht, Feuchtwanger, Steinthal,²² Kortner (mit dem ich nicht spreche, berühmte Ärzte, Vicki Baum, Fritz Lang, Sternberg usw. usw.“ Interessant, was Werner Hecht in seiner Brecht Chronik zu diesem Lunch, die er als Party bezeichnet, berichtet: „B (Brecht) trifft den ‚Doppelclown Horkheimer und Pollock‘, die er als ‚zwei Tuis vom Frankfurter Soziologischen Institut‘ bezeichnet.“²³ „Gestern war ich mit Döblins bei Brecht. Ich bin immer wieder fasziniert vom Brecht, von seiner Klarheit, seinem Charakter und seiner moralischen weltanschaulichen Stärke. Er schreibt immer schönere größere Sachen und ist sehr, sehr weise. Sie (Helene Weigel, U. F.) ist ja ganz nett – aber ich habe immer das Gefühl nicht ganz ehrlich. Die Kinder einfach

19 Du mein liebes Stück Heimat: Briefe an Lotte Lieven aus dem Exil / Alexander Granach. Hrsg. von Angelika Wittlich und Hilde Recher. Mit einem Vorw. von Mario Adorf und einem Nachw. von Reinhard Müller, Augsburg 2008, S. 349.

20 Ebenda S. 351.

21 Rolf Nürnberg, führender Redakteur und Mitgesellschafter bei Walter Steinthals „12-Uhr-Blatt“, der sich in den USA Ralph Nunberg nannte.

22 Walter Steinthal, über den ich im Dreigroschenheft 2/2015 und 2/2020 geschrieben habe. Das Zitat ist ein Beleg dafür, dass möglicherweise doch ein engerer Kontakt zwischen Walter Steinthal und Bertolt Brecht bestand, als bisher bekannt war.

23 Frankfurt 1997, S. 657.

großartig. Klug, nett, sehr gescheit und bescheiden!!“²⁴ Ende 1941 feiert man zusammen Weihnachten und Silvester. Doch die jahrzehntelange Freundschaft sollte nicht halten. Am 15. Oktober 1943 notiert Brecht: „Ich erinnere mich seiner, wie er in München um 1920 herum den Shylock spielte, frech, aufdringlich, brüllend, dass der Kronleuchter wackelte, sehr farbig ... Am Ende, als Höhepunkt, Reinhardts Deutsches Theater geschildert wie ein echtes Hollywood (ganz richtig). Welch ein Jammer, welche Verwirrung! Lässt sich die Beine brechen, damit sie grad sind, und dann das Rückgrat, damit es krumm ist!“²⁵ Alexander Granach verstarb am 14. März 1945 in New York nach einer Blinddarmoperation.

Murnaus Film erlebte seine Wiederauferstehung 50 Jahre später, beginnend mit einer Initiative des Münchener Filmmuseums, als anhand der sukzessive aufgefundenen Kopien Rekonstruktionen hergestellt wurden, die unsere Rezeption geprägt haben. Ob sie tatsächlich den Film wiedergeben, wie er im März 1922 gezeigt wurde, bleibt im Ungewissen.

Wer zählt die Namen der Produzenten und Regisseure, die sich mit Urheberwitwen streiten mussten. Es ist ein Treppenwitz der Geschichte, dass ein Film, den die Bundeszentrale für politische Bildung ebenso wie alle renommierten Filmhistoriker als Meilenstein der Filmgeschichte bezeichnen, nur deshalb überlebte, weil ein wesentliches Element jedes Rechtsstaates gröblich missachtet wurde: Die Verpflichtung, gerichtlichen Urteilen Folge zu leisten. ‚Contempt of court‘, Missachtung des Gerichts, ist in der angelsächsischen Rechtssphäre eines der moralischen Hochverbrechen. Hier führte es zu einer filmgeschichtlichen Großtat. ¶

24 Du mein liebes Stück Heimat, Fußnote 17, S. 356 f.

25 GBA 27,178.

WEGE ZU WEILL ÜBER BRECHT: ERFAHRUNGEN ZU DDR-ZEITEN

Fritz Hennenberg

Wie ich zu Weill hinfand

Zu Kurt Weill bin ich nach den braunen zwölf Jahren, die von allem abgeschnitten hatten, als Schulbub in Döbeln, tiefste sächsische Provinz, über Brecht gelangt. 1951 wurde am Stadttheater *Mutter Courage und ihre Kinder* inszeniert, brav nach dem Modellbuch; zur Beaufsichtigung war eigens Ruth Berlau angereist. Unter uns Gymnasiasten brach Brecht-Begeisterung aus. Freunde kamen mit Schellack-Schallplatten der *Dreigroschenoper* an, die die Eltern durch die Jahre der Indizierung gerettet hatten. Unentwegt ließen wir sie auf dem Grammophon dudeln, uns in eine fremde, aber höchst anziehende Welt einfühlend.



Roswitha Trexler singt Kurt Weill 1978 an der University of California San Diego (am Klavier: Fritz Hennenberg)

Dass ich als Thema für meine Diplomarbeit im Fach Musikwissenschaft 1956 *Die Bettleroper von John Gay und Christopher Pepusch und das Singspiel des 18. Jahrhunderts* wählte, hatte – Nachklang der Initiati-on in Döbeln – mit der *Dreigroschenoper* zu tun: Ich suchte deren Urbild zu erforschen. Damals habe ich auch in Ernst Blochs Leipziger Philosophie-Vorlesungen gesessen, der sich ja vehement für Weill engagiert hat. Zu meinen engsten Freunden zählte der in den Bloch-Kreis eingebundene Musikwissenschafts-Assistent Eberhardt Klemm. Beeindruckt von meiner Weill-Euphorie, versorgte er mich mit einem der raren Klavierauszüge zu der Weill-Brecht-Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Höchstkulante Gabe: Er hatte seinerseits das Exemplar von Bloch, der sich 1961 in die Bundesrepublik abgesetzt hatte, geschenkt erhalten.

1960 habe ich am Radio gebannt Lotte

Lenyas Auftritt am 6.5. in Karl Amadeus Hartmanns legendärer Münchner *Musica viva* gelauscht. Stolzer Besitzer eines der ersten in der DDR fabrizierten Tonbandgeräts, nahm ich das Konzert auf und spulte es mir unentwegt ab. Auch begeisterte ich mich an Hermann Scherchens Wiederauf-führung von Weills Oper *Die Bürgschaft* in einer Aufnahme für den Norddeutschen Rundfunk.

1960 animierte ich die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, Organ des Verbands der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, zu einem Beitrag zu Weills 60. Geburtstag/10. Todestag – mein erster Kurt-Weill-Artikel. 1964 beauftragte mich der Leipziger Reclam-Verlag mit einem Nachwort zu einer Textausgabe der *Dreigroschenoper*. 1966 ist in meiner Radio-Sendereihe *Musiker um Brecht* eine der Folgen Kurt Weill gewidmet.

Als Konzertredakteur des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig setzte ich für den 3.7.1978 eine Aufführung von Weills *Lindberghflug* an – laut Brechts nachträglicher Anweisung unter dem neuen Titel *Ozeanflug*. Nach der Pause folgte das *Badener Lehrstück* von Paul Hindemith. Die beiden Werke waren 1929 zu den Baden-Badener Musikfestspielen uraufgeführt worden und stehen als Reflexionen über fliegerische Pionierleistungen in einem inhaltlichen Zusammenhang – doch hat sie bisher noch nie jemand in ein und demselben Programm zusammengeführt. Nach einigem Zögern erteilte Barbara Schall-Brecht als Vertreterin der Brecht-Erben die Genehmigung. Ich wollte den Brecht-erfahrenen Peter Konwitschny für die Dialogregie gewinnen – leider scheiterte dies.

Ab der Mitte der siebziger Jahre bereite ich eine Studie über *Brecht und die Musik* vor (die nie fertiggestellt werden wird) und suchte Kontakt zu Kurt-Weill-Experten. Vor allem David Drew, Mitarbeiter des Londoner Verlags Boosey & Hawkes, von Weills Witwe Lotte Lenya zeitweilig zum Nachlassverwalter bestellt, hatte sich auf dem Gebiet konturiert: 1975 im Suhrkamp Verlag zwei Sammelbände mit Schriften von Weill und Artikeln über ihn. Um ihn in Interviews zu befragen, setzte ich 1977 beim Ministerium für Kultur der DDR eine Studienreise nach London durch. Mehrfach kam es zu Begegnungen, auch in seiner Privatwohnung; aber mit der Einsicht in Quellenmaterial hielt sich Drew der eigenen Vorhaben wegen bedeckt. Immerhin lenkte er mich auf die mir bis dahin verschlossene amerikanische Zeit Weills. Drew stand in einiger Distanz zu mir, weil er mich von der Brecht-Seite her kommen sah; sein Hauptbestreben war, Weill aus der vorgeblichen Umklammerung durch Brecht zu lösen.

In interne Querelen hatte ich damals keine Einsicht. Just um die Zeit meines Besuchs hatten sich Drews Beziehungen zu Lot-

te Lenya zu lockern begonnen. Als neuer Kurt-Weill-Experte schob sich Gottfried Wagner, ein Urenkel Richard Wagners, nach vorn. Er konnte Lotte Lenya für sich gewinnen, und sie schrieb für seine aus einer Dissertation hervorgegangene Studie über Brecht und Weill, 1977 erschienen, ein hochgestimmtes Vorwort. Auch zu Gottfried Wagner kam ich in Kontakt. Auf einer USA-Vortragstournee traf ich ihn 1978 in New York, und wir vereinbarten beidseitige Unterstützung. Er beabsichtigte seine Brecht-Weill-Studie auch in der DDR im Berliner Henschelverlag zu veröffentlichen. 1979 schrieb ich ein Gutachten dazu – aber die Publikation kam nicht zustande.

Auf der Suche nach *Dreigroschenoper*-Quellen stieß ich 1982 auf die Berliner Adresse von Loni Heuser, Schauspieler, Witwe des Komponisten Theo Mackeben, der 1928 die Aufführungen vom Klavier aus geleitet hatte. Tatsächlich kamen bei einem Besuch bei ihr ein für die „Direktion“ verwendeter Klavierauszug und die Instrumentalstimmen zum Vorschein. Darin zahlreiche Einzeichnungen, die neues Licht auf die Aufführungspraxis warfen. Ich berichtete darüber 1984 in *Theater der Zeit*¹ und wertete es für das im gleichen Jahr erscheinende *Große Brecht-Liederbuch* aus. Ausführliche Darlegung der Materialien dann in der Österreichischen Musikzeitschrift.² Als späte Dankbarkeitsbezeugung postierte ich im Rahmen meiner Dorfkonzerte „Wutiker Steinberg Stadel“ am 2.7.1988 ein Theo-Mackeben-Programm mit seinen Filmschlagern.

Am 20.12.1982 empfahl ich mich für die im Suhrkamp Verlag herausgegebenen „Materialienbände“ zu Brechts Werken bei der

1 Hennenberg, Fritz: „Notenmaterial zur ‚Dreigroschenoper‘-Premiere.“ In: *Theater der Zeit* 39 (1984), H. 2, S. 67.

2 ders.: „Weill, Brecht und die ‚Dreigroschenoper‘. Neue Materialien zur Entstehung und Uraufführung.“ In: *Österreichische Musikzeitschrift* 40 (1985), H. 6, S. 281-291.

Cheflektorin Elisabeth Borchers mit der *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.³ Die Bestätigung zog sich ein gutes Jahr hin, auch machte nach anfänglicher Zusage der Verlag für die *Dreigroschenoper* einen Rückzieher: Der Brecht-Experte Werner Hecht habe eine Option darauf. Im Übrigen würde Hecht meinen Beitrag zur Musik aus dem *Großen Brecht-Liederbuch* komplett übernehmen – was so auch geschah.

Nunmehr stand *Mahagonny* in meinem Fokus. Der Herausgebervertrag vom 6.12.1985 fixierte als Termin für die Manuskriptabgabe den 28.2.1986. Ich begann mit Archivstudien, trug auch zahlreiche historische Fotos zusammen. Weill-Experten sollten mit Spezialbeiträgen erscheinen; so korrespondierte ich mit David Drew, Kim H. Kowalke (Präsident der Kurt Weill Foundation) und Jürgen Schebera.

Aber bei den angloamerikanischen Weill-Forschern bin ich in Ungnade gefallen, nachdem ich in einem Vortrag bei der Kurt-Weill-Konferenz 1983 in New Haven die Übernahme des Refrains der *Seeräuber-Jenny* durch Weill in Brechts eigener Melodiefassung nachgewiesen hatte. Um auf ihren Heros kein Stäubchen fallen zu lassen, hatten Drew und Kowalke die Echtheit der Dokumente in Zweifel gezogen. Als ich meinen Text in der Druckfassung einreichte, wurde er von Kowalke mit einer langen Liste von Einwänden als „konfus“ abgelehnt. Die Mitarbeit an den *Mahagonny*-Materialien zog er nach einer zunächst erteilten Zusage zurück: Ich würde Weill zum bloßen „Zuarbeiter“ Brechts herabstufen. Auch David Drew gibt mir unter Vorschubung von Zeitmangel einen Korb.

Eine Einsichtnahme in den umfangreichen Briefwechsel zwischen Weill und seinem

3 Alle erwähnte Korrespondenz ist in der Staatsbibliothek Berlin/Sammlung Fritz Hennenberg bzw. im Stadtarchiv Leipzig (Vorlass) deponiert.

Wiener Verlag, der Universal Edition, war unerlässlich. Wie daran gelangen? Er war im Archiv der Universal Edition deponiert, zeitweise unter Auslagerung an die Wiener Stadtbibliothek.⁴ Am 10.4.1983 bin ich so kühn, mich bei Verlagsleiter Alfred Schlee für eine Edierung zu empfehlen; doch hatte freilich längst die Kurt Weill Foundation ihre Hand darauf. Indes dauerte es bis 2002 bis zur Veröffentlichung.

Die Kurt Weill Foundation New York hatte sich Kopien gesichert. Als ich 1984 einen Studienaufenthalt dort hatte, beabsichtigte ich sie einzusehen. Schwieriges Prozedere, die Genehmigung dazu zu erhalten. Eigens musste mit David Drew in London telefoniert werden, der schließlich – wenn auch zögernd – seine Einwilligung gab. Indes durfte nichts kopiert werden. So war ich tagelang damit beschäftigt, um nach guter alter Art handschriftlich Exzerpte anzufertigen.

Der *Mahagonny*-Materialienband kam nur schleppend voran. Ich musste um einen Terminaufschub um ein gutes Jahr bis Frühjahr 1987 nachsuchen. Das Manuskript kam in die Hände der Suhrkamp-Lektoren Wolfgang Jeske (der bereits das *Große Brecht-Liederbuch* betreut hatte) und Günter Berg (frisch 1989 hinzugestoßen). Berg schreibt mir am 14.8.1990, dass noch zahlreiche Unstimmigkeiten ausgeräumt werden müssten. Ich kündige eine Überarbeitung an, muss sie aber mehrfach verschieben.

Ich schlage Günter Berg, inzwischen als Mitarbeiter der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* mit bestem Zugang zu den Brecht-Quellen, vor, sich an der Herausgabe als Co-Autor zu beteiligen. Von anderen Arbeiten beansprucht, lehnt er es ab und bringt seinerseits Jürgen Schebera auf, mit dem er bereits gesprochen und der

4 Gegenwärtig als Dauerleihgabe in der Sibley Music Library/Eastman School of Music Rochester.

– so mit durchsichtigem Vorwurf an mich!
 – sofort begriffen habe, wo es hingehen soll.
 Kein Wunder: hatte Schebera doch 1988 in der Brecht-Ausgabe den Band mit der *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* verantwortet.

Ich meinerseits halte mich indes an Jan Knopf, den Leiter der Arbeitsstelle Brecht an der Universität Karlsruhe. Am 23.1.1992 wird ein Zusatzvertrag unter seiner Einbeziehung abgeschlossen. Weil es nur schleppend vorangeht, frage ich im Sommer 1993 bei ihm an. Er berichtet von Schwierigkeiten um die sogenannte „Pariser Fassung“ des Songspiels *Mahagonny*: David Drew würde deren Existenz bestreiten, und er, Knopf, habe nun höchst aufwändig eine Indizienkette schmieden müssen. Am 19.9.1994 teilt Jan Knopf mir die Ablieferung des Gesamtmanuskripts mit.

Aber nichts tut sich. Knopf im Sommer 1995, skeptisch: Die Reihe mit Brecht-„Materialien“ sei vom Suhrkamp Verlag mehr oder weniger eingestellt worden – nun wohin damit? Doch läge der eigentliche Grund in der Überforderung des Brecht-Lektorats bei Suhrkamp. Es dauert bis Anfang 1998, dass mir Günter Berg versichert, Wolfgang Jeske würde sich, da die Brecht-Ausgabe weitgehend abgeschlossen sei, nunmehr „ganz schnell dranmachen“. Aber erst im Frühjahr 2000 wird vom Verlag ein Einstieg in das Projekt signalisiert, und es dauert noch bis in den Juni 2003, dass ich den Satz zur Korrektur erhalte. Erst 2006 wird der Titel ausgeliefert – vom ersten Ansatz bis zum Abschluss hat es mehr als zwei Jahrzehnte gebraucht!

Exkurs: Meine Sicht auf Weill

Mein eigener Beitrag zu dem *Mahagonny*-Materialienband ist der Essay *Brecht und Weill im Clinch?* Seit Mitte der achtziger Jahre habe ich daran gearbeitet; erste Ergebnisse fließen in die Habilitationsschrift 1987

an der Martin-Luther-Universität Halle ein. 1988 die endgültige Fassung und Erstdruck (gekürzt) auf Italienisch als *Brecht e Weill: collaboratori o concorrenti* in *Musica/Realtà* (Milano). Im Original erscheint die Studie in den Berliner Beiträgen zur Musikwissenschaft (Beiheft zur Neuen Berlinischen Musikzeitung, 1994/H. 2).

Entscheidend ist das Fragezeichen im Titel. Der Text ist polemisch gegen die Tendenz der Kurt Weill Foundation und ihrer Meinungsbildner David Drew und Kim H. Kowalke gerichtet, Weill von Brecht zu entkoppeln. Drew versteigt sich zu der Behauptung, dass die gemeinsamen Werke nur deshalb entstehen konnten, „wenn nicht ein so hoher Grad von Selbsttäuschung und Unverständnis füreinander hinzugekommen wäre“.⁵ Dabei hat Weills Gattin Lotte Lenya selber bezeugt, dass Weill zu Brechts musikalischen Anregungen nie „nein“ gesagt habe. So jedenfalls in ihrem Beitrag zu dem von Siegfried Unseld herausgegebenen *Dreigroschenbuch* 1960.⁶ In später veröffentlichten autobiographischen Notizen widerrief sie es, gewiss auf Warnung von Einflüsterern hin, anfügend: „Natürlich wurden sie sofort vergessen.“⁷

Durch die Begegnung mit Brecht im Frühjahr 1927 sah sich Weill sowohl bestätigt als auch herausgefordert. Dies betrifft auch seine gesellschaftskritische Position. Weill hatte einen Auftrag für das Musikfest in Baden-Baden erhalten, und er konsultierte Brecht für eine Zusammenstellung der *Mahagonnygesänge* aus dessen Gedichtsammlung *Hauspostille*. Das Songspiel *Mahagonny*, die erste gemeinsame Arbeit von Weill und Brecht, am 18.7.1927 in Baden-Baden

5 *Über Kurt Weill*. Hrsg. mit einem Vorwort von David Drew. Frankfurt am Main 1975, S. XVII.

6 *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main 1960, S. 222.

7 Lotte Lenya. *Eine Autobiographie in Bildern*. Zusammengestellt und hrsg. von David Farneth. Köln 1999, S. 52.

uraufgeführt, war keineswegs nur ein kabarettistischer Jux. Dem *Mahagonny*-Experten Hans Curjel zufolge sind der politische Hintergrund, die Gesellschaftskritik, „unverkennbar“.⁸ Dies drücken insbesondere auch die Aufschriften auf den von den Darstellern am Schluss geschwenkten Plakaten aus. Weill selber hat in einem Interview die kritische Absicht bezeugt: Es würden „die Auswirkungen der Kriegsgreuel“ reflektiert, deren Zeugen Brecht und er gewesen seien und die sie „auf zynische Weise“ hätten abschütteln wollen.⁹ In dem Zwischenspiel zum Finale *Revolution auf Mahagonny* blitzt in den Trompeten ein Zitat der *Internationale* auf!

Mit dem Songspiel *Mahagonny* fließt Schlagerlang in Weills Musik ein; erst hier sei, so Weill, „der neue einfache Stil zum Ausbruch gekommen“, in der *Dreigroschenoper* habe er „wohl seine erste vollgültige Prägung gefunden“¹⁰ Also zweifellos unter Einfluss von Brecht, dem für seine Gedichte Gassenhauerton vorschwebte – an welchem er sich auch selber versuchte.

In gut vier Jahren hat Weill in der Zusammenarbeit mit Brecht ein Repertoire geschaffen, das historisch Bestand haben sollte: das Songspiel *Mahagonny* (1927), die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1927-1929), *Die Dreigroschenoper* (1928), *Das Berliner Requiem* (1928), Songs zu *Happy End* (1929), die Radiokantate *Der Lindberghflug* (1929), die Schulooper *Der Jasager* (1930). Funkstille zwischen Brecht und Weill ab 1930 unüberbrückbarer Gegensätze wegen? Wie Weill Anfang Januar

1933 bezeugt, würde Brecht ihn „unausgesetzt und mit allen Mitteln“ um eine Unterredung bitten.¹¹ Als neue gemeinsame Arbeit entstand das Gesangsballett *Die sieben Todsünden* (Uraufführung 7.6.1933 Paris). Daran anknüpfend, beabsichtigte Weill aus Brechts *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* „eine Art Operette“ zu machen;¹² doch lag das Projekt bereits in den Händen von Eisler.

Die Emigration war mit örtlicher Trennung verbunden: Brecht in Dänemark, Weill in New York. 1935 kommt es anlässlich einer Aufführung von Brechts Schauspiel *Die Mutter* in New York zu einer Begegnung. Sogleich hakt sich Weill wieder ein. Wie er Lotte Lenya schreibt: „Mit Brecht möchte ich eine Oper nach dem chinesischen Stück *Die nördlichen und südlichen Provinzen* oder den *Kreidekreis* machen, ganz klein u. ohne Aufwand.“¹³ Am 23.3.1939 lässt sich Brecht aus Svendborg vernehmen: „Es ist schade, dass wir durch die Emigration so auseinander geschleudert wurden. Wir sollten wirklich mehr Verbindung aufrecht erhalten.“¹⁴ Doch rät Lotte Lenya zu Abstand, gewiss auch in Erwägung, dass eine Verbindung mit dem als Kommunisten verschrienen Brecht der Broadway-Karriere des Gatten schaden könnte. In einem Brief vom 10.4.1942 zetert sie über „diese ganze Brecht-Scheiße“.¹⁵ Weill solle lediglich ausgenutzt werden – „halte Dich fern von der Bande“.¹⁶

8 Curjel, Hans: „Kurt Weill – Die großen Berliner Jahre.“ Zitiert nach Brecht Bertolt, und Kurt Weill: „Mahagonny“. *Materialien*. Hrsg. von Fritz Henning und Jan Knopf. Frankfurt am Main 2006, S. 210.

9 Weill, Kurt: *Gesammelte Schriften. Musik und musikalisches Theater*. Hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera unter Mitwirkung von Elmar Juchem. Mainz 2002, S. 466.

10 Ebd., S. 450.

11 Weill, Kurt: *Briefwechsel mit der Universal Edition*. Ausgewählt und hrsg. von Nils Grosch. Stuttgart/Weimar 2002, S. 438.

12 Brief vom 1.6.1933 im Faksimile in: Farneth, David: *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten*. Berlin 2000, S. 151.

13 Weill, Kurt, und Lotte Lenya. „*Sprich leise, wenn Du Liebe sagst*“. *Der Briefwechsel*. Hrsg. und übersetzt von Lys Symonette und Kim H. Kowalke. Köln 1998, S. 189.

14 Brecht, *Werke*, Bd. 29. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1998, S. 134.

15 Weill/Lenya, „*Sprich leise...*“ *Der Briefwechsel*, S. 326.

16 Ebd., S. 337.

Gleichwohl trifft sich Weill im September 1942 in Hollywood mit Brecht. Es sind zwei Bühnenprojekte, die sie anzielen: *Der gute Mensch von Sezuan* und ein neuer *Schweyk*. Durch Weills gute Verbindungen erhofft sich Brecht einen Einstieg am Broadway. Aber dieser fordert seinerseits eine Beachtung der dortigen Usancen; der *Schweyk* müsse als „musical play“ geschrieben werden, „mit mehr musikalischen Möglichkeiten als die vorliegende Fassung“, auch müsse ein amerikanischer Autor einen Weg finden, den Humor des Originalmanuskripts ins Amerikanische zu übertragen.¹⁷ Brecht dürfte es gegraust haben. Beide Projekte bleiben stecken.

Aber noch im August 1947 lädt Brecht Weill zu einer Bühnenmusik zu seiner nunmehr als *Schweyk im zweiten Weltkrieg* verfassten aktualisierten Adaptation ein, die Wolfgang Langhoff für das Deutsche Theater Berlin plane. Weill muss aus Termingründen absagen; erst im Sommer 1948 könne er damit tätig werden.¹⁸ Ohnehin zerschlägt sich das Projekt; erst 1957 findet in Warschau die Uraufführung statt, und mit Eislers Musik.

Brecht soll Weill auch eingeladen haben, sich an seinem 1949 gegründeten Berliner Ensemble zu beteiligen, dieser aber abgelehnt haben.¹⁹ Doch verfolgte er bis zum Schluss den Plan, aus *Der gute Mensch von Sezuan* eine „halbe Oper“ (so Brechts Bezeichnung in seinem *Arbeitsjournal*²⁰) zu machen; in einer Aufstellung über Bühnenprojekte vom 15.1.1950, wenige Monate vor seinem Tod, ist der Titel verzeichnet.²¹

Mit Beginn seines Aufenthalts in den USA hatte sich Weills Stil grundlegend verändert.

17 Brecht, *Werke*, Bd. 29, S. 673.

18 Drew, David: *Kurt Weill – A Handbook*. Berkeley/Los Angeles 1987, S. 66f.

19 Weill/Lenya, „Sprich leise ...“ *Der Briefwechsel*, S. 519.

20 Brecht, *Werke*, Bd. 27. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1995, S. 183.

21 Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 422.

Er sah sich gehalten, sich den Erwartungen anzupassen, auch stilistisch. Ohnehin hatte er sich gleich nach seiner Ankunft 1935, abgestoßen von den Erfahrungen mit Nazi-Deutschland, als hundertprozentiger Amerikaner bekannt – wenn es auch mit der Einbürgerung noch bis 1943 dauern sollte.

Beginnend mit *Jonny Johnson* (1936) begann Weill Musicals zu komponieren und etablierte sich in der Folgezeit am Broadway. Mit wechselndem Erfolg: beachtlicher Zuspruch für *Lady in the Dark* (1943) – aber *The Firebrand of Florence* (1944) floppte. Mit *Street Scene* (1946) entwickelte Weill den Ehrgeiz, eine „amerikanische Oper“ zu schaffen. In Verleugnung seiner früheren Großtaten sah er das Werk als den „Kulminationspunkt“ seiner Bestrebungen²² – erst hier habe er „eine wirkliche Verbindung von Drama und Musik“ erreicht.²³ Doch war das Opus mit 148 Aufführungen keineswegs ein durchschlagender Erfolg und konnte sich nicht dauerhaft durchsetzen.

Der Einstieg in das Broadwaygeschäft musste mit Anpassung erkauf werden. Elliott Carter bestätigt Weill, über *One Touch of Venus* referierend, zwar „Meisterschaft in allen Broadway-Kunstfertigkeiten“, muss aber feststellen, dass „seine soziale Szene zum Schlafzimmer geschrumpft“ sei.²⁴ Theodor W. Adorno schreibt von einem „ästhetischen Demontageprogramm“²⁵. Die amerikanischen Weill-Propheten aber wollen seine Tätigkeit am Broadway als den europäischen Arbeiten zumindest gleichwertig hinstellen.

Es wurde eine Kurt-Weill-Renaissance angezielt – die sich aber ausgerechnet über die Werke mit Brecht vollzog! Sie erwiesen sich als höchst einträglich. Nie hätten Weills

22 Ebd., S. 509.

23 Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 183.

24 *Über Kurt Weill*, S. 137.

25 Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18. Frankfurt am Main 1984, S. 546.

Ladenhüter aus der Versenkung geholt werden können ohne dieses ökonomische Fundament. Die Tantiemen sprudelten aus Weills Zusammenarbeit mit Brecht!

Roswitha Trexlers Weill-Interpretationen

Es lockte mich, für Weill auch interpretatorisch tätig zu werden. Ab 1969 war ich mit der Sängerin Roswitha Trexler ehelich verbunden. Kantorentochter, war sie in der Leipziger Bach-Tradition groß geworden und an den Aufführungen des Thomanerchors beteiligt gewesen. Ihre Laufbahn mit zeitgenössischer Musik begann 1969 mit der Mitwirkung bei einem Gastspiel von Luigi Dallapiccola in der Reihe „Komponisten als Interpreten“ des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig.

Ihre schlanke, gerade Stimme, auch deklamatorische Gewandtheit, ließ sie bald auch für Hanns Eislers Lieder geeignet erscheinen. In kurzer Zeit wurde sie zu einer führenden Interpretin auf diesem Gebiet: Teilnahme an internationalen Festivals und Schallplatten-Gesamtaufnahme seiner Konzertlieder und Solokantaten. Durch meine enge Beziehung zu Paul Dessau 1956 kam sie auch zu ihm in Kontakt; er komponierte für sie seine *Shakespeare-Sonette* und die *Tierlieder*.

Es dauerte seine Zeit, dass sich Roswitha Trexler an Kurt Weill herantastete. Als Erstes standen die populäre *Seeräuber-Jenny* und die Ballade *Vom ertrunkenen Mädchen* auf dem Programm. Es sollte ein Versuch sein – die erste Aufführung eher versteckt am 20.4.1972 zu einem Brecht-Abend in Merseburg. Am 3.11.1972 standen die bei-

den Titel im Programm eines Gastspiels im Spiegelsaal Linz. Dies quasi als Generalprobe für einen Auftritt wenige Tage darauf am 7.11. in Fritz Büchtgers Münchner Studio für Neue Musik.

Es ist eine Bewährungsprobe der besonderen Art. Die Interpretation setzt sich scharf ab von der durch die späte Lenya geprägten pathetischen Militanz, von Gisela May, auch der italienischen Diva Milva, übernommen und womöglich gesteigert.

Dietmar Polaczek erkennt es in der Süddeutschen Zeitung (9.11.1972): „Die Sängerin Trexler schlug die Schauspielerin, Diseuse und Chansonette May auf deren eigenem Gebiet: in zwei Songs von Kurt Weill. Gisela May arbeitet mit genau jener Identifikation der Rolle, die Brecht in Frage gestellt hat, mit jenem übertreibenden Pathos der zwanziger Jahre, das heute lächerlich wirkt. Ihre ‚Seeräuberjenny‘ hat viel von einer Verdischen Rache-Arie. Roswitha Trexler ... kann es sich leisten, die von Brecht verlangte Di-

stanz zur Rolle auch im Gesang einzuhalten. Ihre ‚Seeräuberjenny‘ ist ein mitleidlos analysierter Kleinmädchentraum, erzählt mit einem winzigen, atemlosen Stimmchen, rasch, böse; das Pathos, um eine Nummer zu klein, wird als Mochtegermpathos vorgezeigt.“ Roswitha Trexler wird für den Auftritt mit der von einer Münchner Zeitung verliehenen „Silbernen Rose“ ausgezeichnet.

Nach und nach wird das Weill-Repertoire erweitert. Für einen Auftritt am 21.3.1973 im Wiener Konzerthaus tritt der *Matrosen-Song* aus *Happy End* hinzu, für das Basler Kabarett „Fauteuil“ der *Bilbao-Song*. Weitere



Roswitha Trexler – Karikatur von Jürgen von Tomei

Ergänzungen für ein Gastspiel am 10.9.1975 mit dem Nash Ensemble (Dirigent: Elgar Howarth) in der Londoner Royal Albert Hall und hier nun erstmals die Songs mit Orchester. Bravorufe und Beifallsstürme über mehr als eine Viertelstunde!

Am Ende steht ein komplettes Brecht-Weill-Programm: im ersten Teil Songs aus der *Dreigroschenoper*, in zweiten Teil aus *Happy End*. Die erste Aufführung 1976 mit Mitgliedern des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig. Am 1.12.1977 ein Gastspiel in Lugano bei Radio della Svizzera Italiana unter Marc Andreae. Die Zwischentexte spreche ich hier selber, italienisch radebrechend, auch mit Ausfällen gegen den Chansonstar Milva. In einer Kritik schreibt der „Corriere del Ticino: „Per fortuna Milva non ha sentito l'introduzione di F. Hennenberg.“ Ich suche mich auch musikpraktisch einzumischen. Am 2.3.1973 sitze ich bei Roswitha Trexlers Weill-Songs erstmals am Klavier, und am 26.5.1979 leite ich in Aalborg für Danmarks Radio Ausschnitte aus der *Dreigroschenoper* und aus *Happy End*.

Leider ist keine Kurt-Weill-Schallplatte mit Roswitha Trexler zustande gekommen. Doch gibt es Ansätze dazu als Rundfunkaufnahmen. Der WDR Köln veranstaltete vom 4.-7.12.1979 im Studio Nedeltschew Gesamtaufnahmen der Songs aus der *Dreigroschenoper* und aus *Happy End*. Um der Authentizität willen wurden exakt Weills Instrumentationsangaben – einschließlich „ad libitum“ verzeichneter Instrumente – beachtet. Beabsichtigt war eine Kooperation mit dem Schallplattenlabel Da Camera; aber die Forderungen des WDR werden dort als zu hoch abgelehnt. Auch die Deutsche Grammophon und die CBS passen.

Roswitha Trexlers Brecht-Weill-Interpretationen weichen vom „Mainstream“ herausfordernd ab. Angestoßen durch die späte Lotte Lenya, hat sich eine scharf-aggressive, geradezu „dämonische“ Vortragsweise ein-

gebürgert. Eben dadurch glaubt man dem anklägerischen Brecht zu entsprechen. Der aber hatte anderes im Sinn. Wie er zur *Dreigroschenoper* schrieb: „Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit“.²⁶ Und weiter: „Die romantischen Lieder sollten zwar so schön wie möglich gesungen werden, aber das Unechte und Falsche an diesem Versuch einer romantischen Insel, in der noch alles stimmt“, muss besonders unterstützt werden.“²⁷ Vorbildhaft die Schallplattenaufnahme von 1930 unter den Auspizien der Autoren: Hier wird mit Schmiss wie Unschuldsmiene gesungen, zart, fast träumerisch, wo angebracht, und anderswo mit plärrender Aufgekratztheit, jedenfalls stets Gefühlen hingegeben, die aber eben durch Übertreibung fragwürdig erscheinen. Weill hatte einen aufreizenden Soubrettenton im Sinn. Ernst Bloch beschreibt Lotte Lenyas Stimme damals als „süß, hoch, leicht, gefährlich, kühl, mit dem Licht der Mondsichel“.²⁸ Roswitha Trexler in diesen Spuren; im Brecht-Jahrbuch 1979 hat sie ihre Interpretationsweise ausführlich dargestellt.²⁹

Auf einer USA-Tournee 1978 suchten wir eine Verbindung zu Lotte Lenya anzuspinnen. Aber ihre Vertraute Lys Symonette, die wir ans Telefon kriegten, wimmelt es ab: die Lenya nach einer Operation noch zu schwach für Besuche. Die Verbindung zu Lys Symonette, entscheidende Weichenstellerin in der Kurt Weill Foundation, wird sich als hilfreich erweisen: Förderhin versorgt sie mit rarem Notenmaterial, auch mit Kopien von noch Unveröffentlichtem.

26 Brecht, *Werke*, Bd. 22/1. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1993, S. 157.

27 Bertolt Brechts *Dreigroschenbuch*, S. 132f.

28 Bloch, Ernst: *Gesamtausgabe*, Bd. 4. Frankfurt am Main 1977, S. 231.

29 Trexler, Roswitha: „Was der Sänger von Brecht lernen kann oder Meine Auffassung von Weill.“ In: *Brecht-Jahrbuch* 1979. Frankfurt am Main 1979, S. 30-45.

1978 lädt der Weill-Experte David Drew, den ich im Vorjahr in London kennengelernt hatte, Roswitha Trexler zu einem von ihm programmierten Zyklus *Paris-Berlin* mit dem Pariser Ensemble Contemporain ein. Im Zentrum dabei Weill; doch sollen zur Erweiterung der musikalischen Landkarte auch Schönberg und Eisler, sogar der *Krämerspiegel* von Richard Strauss, eingebunden sein. Der Start im Centre Pompidou und anschließend die Übernahme des Programms zu den (West-)Berliner Festwochen. Eben dies wird für ein Engagement von Roswitha Trexler zum Knackpunkt: Westberlin auf der Verbotsliste der für den Vertragsabschluss zuständigen Künstler-Agentur der DDR! Die Einladung muss ausgeschlagen werden.

Ab 1979 werden die Weill-Aktivitäten Roswitha Trexlers durch Blicke über Brecht hinaus erweitert. Dabei sollen auch die amerikanischen Arbeiten Weills, in Deutschland nach wie vor so gut wie unbekannt, aufscheinen. Lys Symonette und Gottfried Wagner geben gute Ratschläge dazu und versorgen mit Notenmaterial. Etliche Weill-Musicals sind im New Yorker Chappell Verlag erschienen, der in Hamburg eine Filiale unterhält.

Die erste Pièce aus Weills amerikanischer Zeit, die Roswitha Trexler in ihre Programme einstellt, ist allerdings wieder ein Brecht-Song: *Und was bekam des Soldaten Weib?* (1942). Sie präsentiert ihn erstmals am 10.1.1980 in einer Soiree des Berliner Brecht-Zentrums der DDR. Ohnehin soll die Spurensuche nicht auf Weills Musicals beschränkt sein. So gehen in Roswitha Trexlers Repertoire auch die *Three Walt Whitman Songs* (1942) ein.

1980 ist ein Kurt-Weill-Gedenkjahr: 80. Geburtstag – 30. Todestag. Die Westberliner Akademie der Künste lädt Roswitha Trexler für den 27.6.1980 zu einem Gedenkkonzert *Kurt Weill – Von Berlin zum*

Broadway ein. Im ersten Teil Songs mit Klavier – viele Raritäten, kaum oder selten zu hören –, im zweiten Teil die Ohrwürmer aus der *Dreigroschenoper* und *Happy End* mit Instrumentalensemble. Wir hatten Gottfried Wagner für ein an den Beginn gestelltes Grußwort empfohlen. Doch ist er im Weill-Kreis bereits wieder an den Rand geschoben – so entfällt dies.

In dem Berliner Konzert debütiert Roswitha Trexler auch mit Auszügen aus den amerikanischen Musicals. Fortan baut sie diese Strecke aus – so dass sich schließlich ein selbständiger Programmteil ergibt. In dieser Form – erster Teil die Brecht-Weill Songs, zweiter Teil Ausschnitte aus den Musicals – hat das Programm *Kurt Weill – Von Berlin zum Broadway* am 12.12.1980 in Frankfurt am Main Premiere. Es kommt zu gut einem Dutzend Ansetzungen, auch in Österreich und der Schweiz.

Damit die „Pointen“ zünden, strebe ich Übersetzungen der Musical-Songs an; aber der mit mir befreundete Leipziger Lyriker Hubert Witt, den ich befrage, winkt ab: Dies sei lyrische „Konditorware“, die nur gewöhne, wenn man sie nicht völlig versteht. Nun setze ich mich, obwohl doch gar nicht poesiebegabt, selber dran. Kläglich misslingt es: Abgesehen von der Holprigkeit der Verse wird der Kitschfaktor potenziert.

In den achtziger Jahren konturierte sich in der DDR als Weill-Prophet Jürgen Schebera. 1990 erschien seine grundlegende Weill-Biographie, später war er an der Herausgabe von Weills *Gesammelten Schriften* und der Familienbriefe beteiligt. Er veranstaltete auch Vorträge und zog zur musikalischen Illustration ab 1983 gelegentlich Roswitha Trexler heran. Dabei war ich – doch selber in der Weill-Forschung aktiv! – mit einigem Frust auf die Klavierbegleitung abgeschoßen. ¶

EIN LEHRSTÜCK OHNE LEHRE ÜBER WIRECARD

Die Uraufführung von David Gieselmanns „Villa Alfons“ am Staatstheater Mainz

Andreas Hauff



Diese Produktion spiele das Ensemble besonders gerne, sagt Staatstheater-Intendant Markus Müller, als er auf der Bühne des Kleinen Hauses den krankheitsbedingten Ausfall von Schauspielerin Kruna Savić bekannt geben muss. Zum Glück hat man Ersatz gefunden: Martina Dähme aus Nürnberg springt kurzfristig als Gast ein, mit dem Textbuch in der Hand, aber die Vorstellung ist gerettet. *Villa Alfons* ist nicht nur eine Uraufführung, sondern auch eine Auftragsproduktion des Mainzer Theaters an David Gieselmann. Gieselmann, Dramatiker und Blogger, 1972 in Köln geboren und in Hamburg lebend, hat schon 1999 mit seiner schwarzen Komödie *Herr Kolpert* auf sich aufmerksam gemacht. Sein Stück *Über Jungs* wurde 2013 auf dem Heidelberger Stückemarkt mit dem JugendStückePreis ausgezeichnet.

Villa Alfons ist ein Stück über den Wirecard-Skandal, und die Villa Alfons in der Prinzregentenstraße 61 gibt es wirklich.

Aktuelles Dokumentartheater und zugleich Farce in der „Villa Alfons“ (Foto: Andreas Etter)

Sie war sozusagen der zweite, inoffizielle Firmensitz des bis zur Pleite sensationell erfolgreichen Zahlungsdienstleisters. Hier waren nach Recherchen der *Süddeutschen Zeitung* regelmäßig Ex-Agenten und Geldwäscher bei Wirecard-Vorstandsmitglied Jan Marsalek zu Besuch. Jan Marsalek, seit dem 18.6.2020 untergetaucht, wird wegen des Verdachts des gewerbsmäßigen Bandenbetrugs, des besonders schweren Falls der Untreue sowie weiterer Vermögens- und Wirtschaftsdelikte immer noch gesucht. Sein Kollege Markus Braun sitzt wegen eines entsprechenden Verdachts in Gablingen bei Augsburg in Untersuchungshaft. Gieselmanns Stück könnte man auch „Aufstieg und Fall der Firma InstaCard“ nennen; der Autor hat das Geschehen auf eine revueartige Folge von Schlüsselszenen verdichtet und dabei nicht nur den Firmennamen leicht verfremdet, sondern auch die

der Beteiligten. Die Zeitung, deren hartnäckige Recherchen die betrügerische Firma in Verdacht bringen, heißt nicht Financial Times, sondern Capital Times Deutschland. Aus Markus Braun wird Markus Schwartz, aus Jan Marsalek wird Jens Marlicek, und am Ende ist es Schwartz, der auf der Flucht ist, und Marlicek, der sich den Behörden stellt.

Einordnen lässt sich Villa Alfons als eine interessante Mischung von politischem Dokumentartheater und klassischer Farce. Gieselmann ist jemand, der beides gut und anscheinend leichthändig zusammenbringt. Er zitiert gegen Ende fast wörtlich Markus Brauns Rede vom 19.6.2020, damals die erste offizielle Reaktion auf die begonnenen Ermittlungen der Staatsanwaltschaft; aber das könnte genau so gut erfunden sein. Ebenso erfunden sein könnte die Szene, in der eine Schauspieltruppe engagiert wird, um vor Finanzprüfern in Singapur eine Bank mit entsprechenden Sicherheiten vorzugaukeln; tatsächlich aber ist genau dies passiert. „Jede einigermaßen realitätsnahe Lektor*in oder Dramaturg*in würde mir von einer solch aberwitzigen Szene abraten, da sie jenseits jeder Glaubwürdigkeit liegt“, wird der Autor im Programmheft zitiert. Dieselmann spricht hier auch von einem „Lehrstück ohne Lehre“; das ist eine Anspielung auf Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter*, mit dem *Villa Alfons* tatsächlich gemeinsam hat, dass die Entwicklung voraussehbar ist und niemand Zuständiges ernsthaft einschreitet – jedenfalls für lange Zeit. Drei explizit so genannte „arrogante Börsenmakler“, drei Wirtschaftsprüfer der Firma C & Y und drei Beamte der Bundesanstalt für Finanzsicht stolpern blind, aber selbstgefällig durch das Stück – weltfremd wie die Götter in Bertolt Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*. Und auch Marliceks Mutter Marie, die ihren Sohn im Nachhinein immer durchschaut haben will, lässt dem charmanten Hochstapler von Anfang alles durchgehen. (Wenn man so will,

steckt in ihm ein bisschen der Arturo Ui, ein bisschen der Macheath aus der *Dreigroschenoper*.)

Die Bezeichnung „Lehrstück ohne Lehre“ rekurriert natürlich schon bei Frisch auf die Brechtsche Dramentheorie. Tatsächlich bedient sich Gieselmann vieler Mittel des epischen Theaters. Die Darstellerin der Journalistin Annegret Lopez unterbricht die Handlung bisweilen mit Kommentaren – sogar auffällig gereimten – wie im *Guten Menschen von Sezuan* ganz am Ende. Szenen werden auf der Bühne oder per Lautsprecher angesagt und manchmal durch „Intermezzo-Songs“ unterbrochen. Diese heißen der *Der Halo-Effekt*, *Das ist der TecDax*, *Der deutsche Aktienindex* und *Das Testat* und besingen gut gelaunt die Mechanismen und Emotionen im börsennotierten Wirtschaftsleben. Komponiert hat diese Lieder der Filmmusik-Komponist Matthias Klein (Jg. 1978), der mir auch schon durch seine gelungene Musik zu Claus Räfles Kino-Dokudrama *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* von 2017 aufgefallen ist. Hier bedient er sehr geschickt gängige populär-musikalischen Stilikontexte von HipHop über Disco bis zur Schlagerschnulze; InstaCard erscheint sozusagen anschlussfähig für die verschiedensten gesellschaftlichen Milieus. Die erwartbare Distanzierung der Schauspieler von der Rolle geht so weit, dass sie allesamt zwischen zwei und zehn (!) Figuren verkörpern und innerhalb größerer Tableaus (wie in der fingierten Bank in Singapur) auch mehrmals ihre Rollen wechseln müssen. Kostümbildnerin Elisa Limberg hat hier ganze Arbeit geleistet. Es gibt sogar einen Dialog zwischen zwei Kontrahenten für ein- und denselben Darsteller. („Ah, Herr Hov.“ - „Wer sind Sie denn?“ usw.) Hier müsse man wohl tricksen, vermerkt das Manuskript. Eine witzige Nuance ist, dass Jens Marlicek manchmal über die Ähnlichkeiten stolpert und jemand zu sehen glaubt, der (in dieser Rolle) gar nicht da ist; das mutet schon fast an wie Verfolgungswahn,

könnte aber auch nur die Entlarvungsangst eines Hochstaplers sein.

Ähnlich wie manchmal bei Brecht stellen sich auch Figuren selbst vor. Dass es sich dabei um eine blonde Studienanfängerin (Jens' Klassenkameradin Alina Moser), eine blonde Berufsanfängerin (Schwartz' zweite Sekretärin Cordelia Hub) und eine rosa gefärbte Berufseinsteigerin (Fine Rose in der Zeitungsredaktion) handelt und alle drei neben anderen Eigenschaften auch eine ordentliche Portion Naivität mitbringen, könnte man dem Autor beinahe als sexistisch anlasten – wenn er denn mit seinen anderen Figuren gnädiger umginge und nicht immer wieder auch das Theater selbst aufs Korn nähme. Besonders witzig in dieser Hinsicht ist die Szene, in der Marliceck in den Schauspielunterricht des 5. Semesters bei Sonja Maier-Kurzeck an der Otto-Falckenberg-Schule, Fachakademie für Darstellende Kunst der Landeshauptstadt München, hineinplatzt. Die Dozentin betreibt mit ihren Eleven da gerade die üblichen Aufwärmübungen: *„Bleibt bitte in der Raumsensibilität und versucht, euch nicht ins Wort zu fallen (...), wartet auf einen Moment, wo ihr einen eurer fünf Sätze, die von Brecht stammen sollten, sagen könnt (...), habt die Sätze bereit, aber sagt sie nur, wenn der Moment es euch diktiert (...).“* Und dann folgen fünf Sätze von Brecht, die alle irgendwie zu InstaCard passen, und dann noch ein sechster. Schauspielschüler Nr. 4 nämlich meint, es sei zwar *„ein bisschen so ähnlich, was wir schon gehört haben“*, will es aber dennoch sagen: *„Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?“* Zwei Tage später, in Singapur, wird Maier-Kurzeck die Aufgabe der Truppe theaterwissenschaftlich korrekt als *„unsichtbares Theater“* im Sinne Augusto Boals definieren – und ihren Auftraggeber an den Rand der Verzweigung bringen: *„Sind Sie denn von allen guten Geistern verlassen? Das muss unbedingt sichtbar sein!“*

Will man den inszenatorischen Ansatz von Regisseur Christian Brey und Bühnenbildnerin Anette Hachmann beschreiben, so bietet sich als Ausgangspunkt der folgende kurze Dialog an:

- Mutter Marliceck: Aber was ist euer Geschäft, mein Lieber? Was verkauft diese Firma?
 Jens: Wenn irgendwo im Internet Geld fließt, wollen wir dabei sein.
 Mutter: Aber ich bitte dich, Jens, im Internet fließt doch kein Geld.
 Jens: Doch, fließt es.
 Mutter: Ich verstehe diese Welt nicht.

So erweist sich denn als nötig, diese Welt zu erklären. Dazu arrangiert Annegret Lopez als Kommentatorin eine witzige kleine Spielszene zur Erläuterung des Geschäftsmodells, in der wir lernen, dass bei der Abwicklung von Alina Mosers Schuhkauf bei der Firma „Klasse Schuhe“ von Klaus Claasen übers Internet auch die Quickbank 24 als Issuer und das Kreditkarteninstitut ShotCard als Aquirer Gebühren einstreichen. Und dann läuft der Postbote auch noch an der Empfängerin vorbei zur Nachbarin und behauptet, er habe sie schließlich nicht angetroffen.

Da eine solche didaktische Überbrückung im Alltag aber in der Regel nicht stattfindet, prallen digitale Abstraktion und impulsive Körperlichkeit oft unvermittelt aufeinander. Das beginnt schon mit dem Börsenjargon: Zahlungsdienstleister *„gehen durch die Decke“*, oder sie expandieren *„mit der Tür ins Haus“*. Dynamisch wiegt sich Markus Schwartz zu den vorwärtstreibenden Techno-Beats, die immer wieder zur nächsten Szene überleiten. Er und Marliceck demonstrieren beruflichen Fleiß durch das gemeinsame Schwitzen auf dem ganz und gar physischen Laufband. Die festgelegte (und völlig unrealistische) Umsatzsteigerung von dauerhaft 25 % demonstrieren die beiden durch notorisches Anheben des rechten Armes im 45°-Winkel. Den deutschen Aktienindex DAX stellt man in Mainz gleich

als leibhaftigen Dachs auf die Bühne. Die riesengroße Skulptur bleibt nicht nur die ganze Zeit über stehen; während der Songs funkelt sie sogar böse mit blauen Augen. Man kann sich an sie lehnen, sich unter ihr verstecken, auf sie hinaufklettern, nur „in den Dachs“, wie sich Schwartz wünscht, gelangt er erst einmal nicht. Da sehen wir ihn erst nach seiner Flucht eingesperrt für seine letzten Worte im Telefonat mit An-negret Lopez. Irgendwie erscheint er hier geläutert, und ihn überkommt auch nicht mehr die plötzliche Übelkeit, die der Name der Zeitung bei ihm zuvor regelmäßig ausgelöst hat.

Klaus Köhler gibt den Markus Schwartz als schnoddrig-selbstbewusste Start-Up-Type; dass er manchmal allzu schnell spricht, passt durchaus zur Rolle; doch fürchtet man immer wieder, eine Pointe im Textbuch verpasst zu haben. David T. Meyer als Marliccek ist dagegen ein raffinierter Sonnyboy, der nur ganz allmählich die Nerven verliert, während man sich als Zuschauer dabei ertappt, ihn nicht einmal unsympathisch zu finden. Vincent Doddema hat einen kleinen, aber feinen Auftritt als Klaus-Leopold von und zu Schlechtenthal („Den Doktor lassen wir weg“) – eine Karikatur jenes aufstrebenden CSU-Politikers, dem einst das halbe Land zu Füßen lag. Vor allem spielt er mit dem zynischen österreichischen Ex-Geheimdienstler Lothar Leyfeldt und dem hochfahrend-eingebildeten Chefredakteur Andreas Hov zwei völlig gegensätzliche Charaktere. (Als er „sich selbst begegnet“, rennt er jedesmal um die Dachsskulptur herum und setzt dabei die Perücke auf oder ab.) Holger Kraft stellt zum einen den bieder-peniblen schwäbischen Bilanzbuchhalter Klaus Hefe dar, der den Manipulationen auf die Schliche kommt, zum andern Faydon Cowler, den angeblichen Ministerpräsidenten und Finanzminister des Fantasiestaates Akkomachinga; er ist sozusagen die philippinische Variante eines Reichsbürgers und in erster Linie zuständig für

fiktive Buchungen. Lisa Eder differenziert fein in der Karikatur ihrer drei erwähnten Einsteigerinnen-Figuren. Monika Dortschy vertritt im Ensemble die ältere Generation: Mutter Marliccek, die sich immer wieder von Jens um den Finger wickeln lässt, Schwartz' treue Sekretärin Karin Lindhardt, die ihn erst verpfeift, als er sie gekündigt hat, und die erfahrene Schauspielendozentin Sonja Maier-Kurzeck.

Die wieder gesundete Kruna Savić erlebe ich erst in einer zweiten Vorstellung ein paar Wochen später. Geschmeidig schleicht sie da über die Bühne, einmal als Kommentatorin, in deren Augen es ironisch blitzt, dann wieder als seriöse Investigativ-Journalistin; als solche hat sie aber auch keine völlig weiße Weste. Die Initialzündung für Schwartz' und Marlicceks Geschäftsmodell stammt nämlich von ihr: „*Kaufen Sie doch irgendeine Klitsche, die notiert ist, völlig wurscht was. Kann was ganz anderes machen. Und dann eine andere Klitsche, die eine Banklizenz hat. Und dann: Holla die Waldfee!*“ In dieser zweiten Vorstellung spürt man auch, wie das Ensemble mit dem Spielraum umgeht, den Buch und Regie lassen. Monika Dortschy ist erkrankt, und sie wird aus dem Stand heraus von Katharina Uhland vertreten, die sonst die Zweitbesetzung von Lisa Eder ist. Uhland legt die Schauspielendozentin ganz anders an – als Karikatur einer russischen Künstlerinnen-Primadonna (vermutlich aus der Stanislawski-Schule). Hier verkaspert die Darsteller ganz vergnügt die Aufwärmzene und kriegen keinen einzigen Brecht-Satz mehr zustande. Das ist natürlich lustig, geht aber auf Kosten des satirischen Zugriffs. Stärker wirkt das Stück, wenn zwischen allen zwicklichten Figuren und dubiosen Karrieren als einziges Gewerbe die Schauspielerei einigermaßen seriös und professionell da-steht. ¶

LEBEN DES GALILEI UND MUTTER COURAGE AM DÜSSELDORFER SCHAUSPIELHAUS

Franz Fromholzer



Burghart Klaußner zeigt den Galilei als öffentliche Person
(Foto: Sandra Then)

Gleich zwei Mal Brecht gab es am Düssel-dorfer Schauspielhaus in der Spielzeit 2021/22 zu sehen: *Leben des Galilei* in der Inszenierung von Lars-Ole Walburg und *Mutter Courage und ihre Kinder* von Regisseur Sebastian Baumgarten. Corona-bedingt konnte erst nach längerer Pause der Spielbetrieb mit Publikum wieder aufgenommen werden. Das Publikumsinteresse war angesichts der großartigen Schauspielerleistungen bedauerlicherweise recht verhalten.

Auf der spärlich ausgestatteten Bühne tritt Burghart Klaußner als Galilei der kirchlichen Macht gegenüber. Der Konflikt von Wissen und Glaube, unbedingter Wahrheitssuche und politischer Herrschaftsdemonstration erweist sich als experimentelle Konstellation, die Vielschichtigkeit der Brechtschen Forscherfigur offenzulegen: Aufruhr, Verführbarkeit und Sinnenlust, Ängste und Unbeugsamkeit des Wissenschaftlers werden minutiös vor Augen geführt. Klaußner zeichnet Galilei zwar als

Zeitgenossen, in Sakko und schwarzem Hemd, doch verbleibt eine unüberbrückbare Distanz zu jenem nuancenreich vorgeführten Galilei, dessen Widerruf die Schwäche der menschlichen Natur gegenüber der unbedingten Wahrheitssuche triumphieren lässt. Klaußners Galilei fehlt jegliches Pathos, doch verzichtet die Inszenierung keineswegs auf große Gesten und starke Licht-Schatten-Effekte, die den Konflikt immer wieder ins Überzeitliche entrücken. Der Beginn der Neuzeit, des wissenschaftlichen Zeitalters und des Fortschritts erscheint so brüchig und fragwürdig, ein Rückfall jederzeit denkbar, die Möglichkeiten des wissenschaftlichen Strebens dabei ins Große überhöht und zugleich von Machtstreben und Verführung bedroht, ins Alltäglich-Banale gewendet. Galilei erweist sich als öffentliche Person, als Schau- und Studienobjekt, ob präzise beleuchtet, im Halbschatten oder verdunkelt, der uns ernüchtert und schonungslos auf den menschlichen Drang nach Wahrheit und Wissen blicken lässt. Tabea Bettin verkörpert sprachgewaltig den Kar-



Rosa Enskat spielt die Mutter Courage als kämpferische Frau
(Foto: Sandra Then)

dinal Inquisitor, Cennet Rüya Voß als Galileis Tochter und Lea Ruckpaul als Andrea Sarti gewinnen im Schatten des Galilei mit großer Spielfreude Kontur.

Brecht hatte im Vorwort zu seinem Werk 1939 scharfsinnig konstatiert: „Die glücklichen Zeiten kommen nicht, wie der Morgen nach durchschlafener Nacht kommt.“ Klausßners sensibles Porträt des Wissenschaftlers macht deutlich, wie sehr es immer wieder von Neuem gilt, Wahrheit und Wissen schmerzhaft zu erringen und zu verteidigen.

Das Rad der Geschichte als Drehbühne – dieser Inszenierungseinfall dominiert Sebastian Baumgartens Inszenierung der *Mutter Courage und ihrer Kinder*. Der Dreißigjährige Krieg wird dabei medial in unsere Zeit überführt: Video-Projektionen, grelle Pop-Ästhetik und in Kitsch und Esoterik abdriftende religiöse Bilderwelten prägen die Bühnenlandschaft, durch die sich die Kriegsgesellschaft kämpft. Rosa Enskat spielt die Mutter Courage als kämpferische Frau im übergroßen, stylish grünen Ledermantel und in Stiefeln, aus denen die Zerbrechlichkeit der vom Krieg zermürbten Mutter umso erbarmungsloser hervorragt. Brechts Bühnenwerk bietet hier die Möglichkeit zu

vielfältigen Comic- und Filmziten, die bei aller Bildermacht eine düstere Atmosphäre schaffen. Wie in einer Zaubershow entschwebt etwa der tote Eilif an einem Seil gezogen gegen Himmel, eine magische Szene, die angesichts des Kriegsgeschehens besonders makaber wirkt. Am Ende scheinen die Schauspielerinnen und Schauspieler sich ihrer Rollen entledigt zu haben, kreisen auf Rollschuhen und in hautengen, fleischfarbenen Trikots zum Disco-Beat auf der Bühne, aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* wird ausführlich vorgetragen: eine hedonistische Tanzeinlage auf Rollschuhen, in der Lust und Verzweiflung in eins fallen. Brechts Werk ist hier Teil einer Geschichte der Gewaltzyklen und der ausweglosen Wiederkehr von Krieg und Zerstörung, in der sich Mutter Courage und ihre Kinder lustvoll und hoffnungslos zugleich zu behaupten suchen.

Als „säkulares Passionsspiel und Tragödie“ kündigt Sebastian Baumgarten – wohl gegen Brecht gerichtet – seine Mutter Courage an. Als Tragödie einer ewigen Wiederkehr des Gleichen lässt uns diese Inszenierung wohl auch etwas ratlos zurück, die menschliche Natur scheint unveränderbar. Ist der Vorhang gefallen, erklärt sich das Schauspielensemble mit der Ukraine solidarisch und bittet um Spenden. ¶

Lange erwartet, im Herbst 2019 eröffnet, noch wenig beachtet:

DIE AUSSTELLUNG „KURT WEILL. EIN WELTBÜRGER UND DESSAUER“ IN DESSAU-ROSSLAU

Andreas Hauff

Gelegentlich frage ich mich: Was wäre, wenn Kurt Weill 10 Jahre länger gelebt hätte und nicht am 3.4.1950 in New York den Folgen eines Herzinfarktes erlegen wäre? Wäre er wenigstens besuchsweise nach Deutschland zurückgekommen? Hätte er wieder mit Brecht gearbeitet? Hätte sich das Nachkriegs-Musiktheater anders entwickelt? Eines ist sicher: Es wäre leichter gewesen, angemessene Formen der Erinnerung an einen der wichtigsten Musiktheater-Komponisten des 20. Jahrhunderts zu finden. Erst 1993 wurden in seiner Geburtsstadt Dessau die Kurt-Weill-Gesellschaft, das Kurt-Weill-Fest und das Kurt-Weill-Zentrum gegründet. Letzteres fand nach kurzer Zeit seinen Ort im Meisterhaus Feininger in der Dessauer Ebertallee. Aus der Perspektive des Geehrten war das ein bisschen paradox. Denn Weill ist zwar in Dessau geboren und aufgewachsen, aber er verließ die Stadt an der Mulde 1918 zum Studium in Berlin, und dies auf Dauer. Mit der Institution Bauhaus hatte er nicht wirklich etwas zu tun. Im neu errichteten und am 8.9.2019 in der Dessauer Innenstadt eröffneten Bauhaus-Museum kommt Weill auch überhaupt nicht vor – anders als Arnold Schönberg, der immerhin Mitglied im „Kreis der Freunde des Bauhauses“ war.

26 Jahre nach Eröffnung des Kurt-Weill-Zentrums und nur wenige Wochen nach dem Bauhaus-Museum, nämlich am 19.10.2019, wurde nun die Ausstellung *Kurt Weill. Ein Weltbürger und Dessauer* eröffnet. Dass sie publizistisch bislang wenig beachtet wurde, dürfte mit der seit 2020 grassierenden Corona-Pandemie und den sie begleitenden Museumsschließungen zusammenhängen. Die Ausstellung hat ihren Platz im



Oben, von rechts: Die Meisterhäuser Feininger (in Restaurierung), Moholy-Nagy und Gropius (als abstrahierende Rekonstruktion) im Herbst 2021 (Foto: Andreas Hauff). Darunter: Das Meisterhaus Moholy-Nagy als begehbare Skulptur (Foto: Plural Berlin/Leipzig, Frank Übler)

neu aufgebauten Haus Moholy-Nagy, der verlorenen Doppelhaushälfte des Feininger-Hauses im Westen der nunmehrigen Doppelstadt Dessau-Roßlau gefunden. In gewissem Sinne treibt diese Lösung die Paradoxien auf die Spitze. Das 1945 zerstörte Meisterhaus wurde nämlich – ebenso wie das Meisterhaus von Walter Gropius – nicht naturgetreu wiederhergestellt, sondern im Zuge einer „städtebaulichen Reparatur“ als „abstrahierende Rekonstruktion“ aufgebaut. Von außen sieht man die Silhouette und den Baukörper, aber die Fenster sind halbblind, und im Inneren fehlen teilweise Wände und

Zwischendecken – ganz zu schwiegen von der Inneneinrichtung. Der erlittene Verlust, so das Konzept des Berliner Architekturbüros Bruno Fioretti Marquez, soll sichtbar bleiben. Eine solche „Architektur der Unschärfe“ ermögliche „eine ganz bewusste Wahrnehmung zwischen Bestand und Neuinterpretation und will so der Unschärfe einer jeden Erinnerung Rechnung tragen.“ Zur unscharfen Erinnerung gehört letztlich auch, dass László Moholy-Nagy und seine damalige Ehefrau Lucia das Haus nur zwei Jahre bewohnten. Nachfolge-Nutzer waren Josef Albers, Werkmeister für Glas, und seine Ehefrau Anni, die 1931 Leiterin der Weberei-Abteilung wurde.

Neu entstanden ist die verlorene Doppelhaushälfte als eine Art begehbare Raumskulptur aus energetisch sinnvollem Dämmbeton. Mit dem benachbarten, einigermaßen originalgetreuen Feininger-Haus ist sie durch einen Kellergang verbunden, an den sich moderne Sanitäranlagen anschließen. Für praktische oder museale Zwecke eignet sich der Neubau nicht wirklich gut; aus Gründen des Denkmalschutzes darf man hier nicht einmal einen Dübel in die Wand bohren. Zudem sind weder in Dessau noch überhaupt in Deutschland wesentliche Überreste oder Erinnerungsstücke erhalten; Weills Eltern und Geschwister entkamen der nationalsozialistischen Judenverfolgung durch Auswanderung nach Palästina oder in die USA. Der außerordentlichen Herausforderung, ohne eigentliche Objekte in einem abstrakten Raum ein Bild von Weill zu vermitteln, unterzogen sich Prof. Andreas Eichhorn vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Köln als Mitglied im wissenschaftlichen Beirat und Kurator der Ausstellung, Prof. Severin Wucher vom Fachbereich Design der Hochschule Anhalt in Dessau, sowie Joachim Landgraf als Direktor des Kurt-Weill-Zentrums. Über drei Jahre dauerte es allein, bis die konzeptionellen und finanziellen Schwierigkeiten überwunden waren.

Das Ergebnis ist insgesamt überraschend gut gelungen. Der Besucher wird zunächst ins Untergeschoss geleitet. Dort begegnen ihm in den stilisierten Bücherregalen aus Beton einige wenige Porträts und Objekte, zum Beispiel die von den Nazis zerstörte Dessauer Synagoge, an der Weills Vater Kantor war, die charakteristische Brille des Komponisten, das Ruderboot, in dem Lotte Lenya den 24-jährigen über den Peetzsee zu Georg Kaiser ruderte, Weills Schäferhund Harras, der in Paris bleiben musste, das Oldsmobile „Max“, Baujahr 1934, das er sich in den USA zulegte. „Weltbürger und Dessauer“ – in der Dokumentation dieses bewegten Lebens bleiben wohl oder übel schmerzliche Leerstellen; die Ausstellung täuscht darüber nicht hinweg. Im begleitenden Audioguide kann man nicht nur Zusatz-Informationen abrufen, sondern auch eine beachtliche Menge passender Musikbeispiele – teils historische Aufnahmen, teils neuere, und dies mit einer bemerkenswerten Breite von Interpretinnen und Interpreten. Die Abstände zwischen den Objekten lassen keine drangvolle Enge entstehen; das ist wichtig, denn neben Weill-Interessierten frequenter natürlich auch der übliche Besucherstrom das Gebäude als eines von fünf Meisterhäusern in der Ebertallee.

Mit Texttafeln zur Biografie lädt das Erdgeschoss zu detaillierter Auseinandersetzung ein. Viele Informationen sind gängig, aber es finden sich auch Textpassagen, die aufmerken lassen – wie etwa die von Felix Joachimson, seinerzeit Kritiker beim Berliner Börsencourier und aufstrebender Bühnenautor, überlieferte Bemerkung Weills über seine Zusammenarbeit mit Brecht: *„Musik wirkt stärker als Worte. Brecht weiß das, und er weiß, dass ich es weiß. Aber wir sprechen nie darüber. Wenn es an die Oberfläche käme, würden wir nicht mehr zusammen arbeiten.“* Ob das wörtlich so gesagt wurde, weiß man nicht; es ist eine Rückübersetzung aus dem Englischen, denn auch Joachimson floh schließlich vor den

Nazis in die USA und schrieb dort seine Erinnerungen nieder.

Dass Weill sich nach dem Erfolg der Dreigroschenoper „entschlossen und vorbehaltlos“ dem kommerziellen Musiktheaterbetrieb zugewandt habe, trifft in dieser Form allerdings nicht zu. Man müsste eigentlich von einer Doppelstrategie sprechen. Die Opern *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und *Die Bürgschaft* und das Zwischengattungsstück *Der Silbersee* kamen 1930 bis 1933 an städtischen oder staatlichen Theatern heraus; und nur *Happy End* und die Berliner *Mahagonny*-Aufführung wurden von Ernst Aufricht produziert. Weills spätere Karriere am Broadway war damit noch lange nicht vorgegeben. Dass er sich in den USA „an den Broadway verkauft“ und seinen gesellschaftskritischen Impetus abgelegt habe, wie das alte deutsche Vorurteil besagt, widerlegt die Ausstellung in kurzen, prägnanten Sätzen über die letzten drei Bühnenwerke:

„Street Scene“ hinterfragte die Vorstellung einer ‚Melting-Pot-Gesellschaft‘, ‚Love Life‘ fokussierte die Wandlungen des familiären Zusammenhalts unter dem Einfluss des Industriekapitalismus, ‚Lost in the Stars‘ griff die sich zuspitzenden Rassenkonflikte in Südafrika auf.

(Damit wandte es sich indirekt auch gegen die Rassentrennung in den USA.) Jedes von ihnen thematisiert einen Aspekt der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft.

Wer als Besucher tiefer einsteigen will, kann dies an digitalen „Wissenstischen“ im Obergeschoss tun. Hier findet man digital dargestellte Abbildungen von Schallplattencovern, die die Weill-Rezeption nach 1950 dokumentieren, Bühnenbild-Entwürfe von Caspar Neher zu Weill-Aufführungen der Jahre um 1930 herum (davon einige aus dem Neher’schen Familienbesitz überlieferte Raritäten), vor allem aber eine Art digitales Archiv, das Weills Leben und Werk im Zusammenhang darstellt und per Touchscreen zu bedienen ist. Das dargestellte Netzwerk lädt zu wirklichen Entdeckungen ein und ist eine eindrucksvolle technische und wissenschaftliche Leistung. Leider fehlt eine Stichwortsuche, und manche Verbindungslinien verschwinden hinter dem rechten Bildschirmrand. Deutlich sichtbar ist die Frequenz der Nennungen: Demnach waren die wichtigsten Beziehungen Weills diejenigen zu seinem Kompositionslehrer Ferruccio Busoni, zu seiner Frau Lotte Lenya und zu Bertolt Brecht.

Dass sich hier Unschärfen einschleichen, ist



Digitales Archiv im Obergeschoss: Das Weill'sche Netzwerk (Foto: Kurt Weill-Gesellschaft Dessau)



Porträtgalerie im Untergeschoss (Foto: Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau)

sicher bedingt durch Ungleichgewichte in den erhaltenen biografischen Dokumenten und Darstellungen. Unter den persönlichen Freunden fehlen hier Caspar Neher, der Bühnenbildner, der Weill 1933 nach Frankreich fuhr, und der Schriftsteller Maxwell Anderson, der jahrelang sein Nachbar war und mit dem zusammen er *Knickerbocker Holiday*, *The Ballad of Magna Charta* und *Lost in the Stars* schrieb. Es fehlt auch Lys Symonette, die seit 1941 für ihn als Korrepetitorin arbeitete und nach seinem Tod als Vertraute Lenyas, Vizepräsidentin der Kurt Weill Foundation, Übersetzerin, Herausgeberin und künstlerische Ratgeberin große Verdienste um die Weiterpflege und Wiederbelebung von Weills Oeuvre erwarb. (Ohne sie wäre etwa 2002 die Aufführung der *Bürgschaft* am Anhaltischen Theater Dessau nicht denkbar gewesen.) Spätere Interpreten, die Weill gar nicht mehr kannte, die aber trotzdem genannt sind, scheinen mir demgegenüber zweitrangig. Zutreffend, und sicher kaum im Blick des an Weill interessierten Publikums, ist, dass der einzige zeitgenössische Komponist, mit dem Weill eine persönliche Freundschaft pflegte, Darius Milhaud (1892–1974) war. Als Milhaud und seine Frau 1940 mit dem Ozeandampfer aus Frankreich in die USA flohen, erwarteten ihn Weill und Lenya in New York am Anleger.

Sehr interessant sind die zehn Hörbilder auf dem Audioguide, in dem sich verschiedene Experten zu einzelnen Aspekten von Weills Leben und Schaffen äußern. Andreas Eichhorn ist es gelungen, seinen Gesprächspartnern charakteristische Aussagen zu entlocken, die über die gängigen Floskeln hinausgehen. Ich würde mir wünschen, die Texte auch schwarz auf weiß nachlesen zu können.

H. K. Gruber, der Wiener Komponist und Arrangeur, findet die musikalischen Wurzeln der „gestischen Musik“ bei Gustav Mahler, im jüdischen Synagogalgesang, in den Bach'schen Passionen, im Shimmy und im Foxtrott. Besonders wichtig seien bei der Interpretation die Synkopen und die präzisen Punktierungen. Anders als beim Swing-Feeling im Jazz dürfe man die punktierten Noten nie triolisch abschleifen. Weill sei es gelungen, „populär zu sein, ohne einfach nur die Klischees zu verbreiten“, sagt Tobias Faßhauer, der über Weills Songstil promoviert hat. „Sie können miteinander nicht leben, aber auch ohne einander nicht,“ charakterisiert Kim Kowalke, Präsident der New Yorker Kurt Weill Foundation, die schwierige Ehe zwischen Weill und Lenya. Die amerikanische Drehbuch- und Romanautorin Pamela Katz, die sich mit der Beziehung näher befasst hat, findet ein „trauriges Geheimnis“ in Weills Seelenleben; er sei gewissermaßen an unterdrückten, nicht ausgesprochenen Gefühlen gestorben. („He died because he never spoke out.“) Kowalke meint, er habe sich totgearbeitet. („He simply could not slow down.“) Er starb gerade zu einem Zeitpunkt, sagt Katz, an dem er als Künstler beginnen konnte, „eine gewisse Ernte einzufahren“. In der Tat: Bis zu einem Weill-Museum in Deutschland hat es danach noch fast 70 Jahre gebraucht. ¶

AN DIE JUGEND – BRECHTS GEDICHTE IM UNTERRICHT

Bettina Perz

„Mit Blick auf Brechts Schönheit der Sprache und die Gestaltung seiner Gedichte werden Themen angesprochen, die Brecht, bezogen auf das Leben aller Menschen, wichtig waren, darunter des Lebens Verlauf [...] und die Liebe“ (Schulz 2), so Gudrun Schulz in ihrer Vorbemerkung zu ihrem neu erschienen didaktischen Werk „Umgang mit Gedichten von Bertolt Brecht“. Die Texte, die sie für ihre Publikation auswählte, seien solche, die nicht nur Erwachsene, sondern auch Jugendliche etwas angehen (vgl. Schulz 1). Tatsächlich machte Brecht durchaus auch Alltägliches zum Inhalt seiner Werke, und tatsächlich eignet er sich hervorragend, um jungen Menschen Lyrik näherzubringen. Auch die Aktualität der Sujets – Professor Schulz nennt in diesem Zusammenhang u.a. das Gedicht ‚Eines nicht wie das andere‘ und verweist auf das Miteinander von Natur und Kultur – rechtfertigt die Auseinandersetzung mit dieser Lyrik im Unterricht, wobei es um eine Aneignung gehen soll, die sowohl emotionale als auch rationale Komponenten des Menschen berühren soll. So kann die Beschäftigung mit den Texten entweder durch eine gefühlsmäßige Zuwendung stattfinden und/oder auf kritisch distanzierte Art und Weise (vgl. Schulz 14).

Gudrun Schulz, emeritierte Professorin für Deutsche Sprache und Literatur und ihre Didaktik, legt eine Publikation vor, welches sowohl theoretische als auch praktische Anregungen liefert. Ins Zentrum rückt sie hierbei die Begrifflichkeit des ‚Genussvol-



Gudrun Schulz, *Umgang mit Gedichten von Bertolt Brecht: Unterrichtsideen für die Klassen 1-10. Arbeitsblätter zum Kopieren, 124 Seiten, ISBN 978-3834021809, 16,80 €*

len‘ – die Auseinandersetzung mit den Gedichten soll durchaus auf vergnügliche Art und Weise geschehen.

Aufgegliedert ist das Buch in zwei Teile – den theoretischen und den praktischen, in dem die konkreten Unterrichts-

ideen verschiedenen Jahrgangsstufen zugeordnet werden, was die Publikation für den Gebrauch durch Lehrer sehr gut geeignet erscheinen lässt, vor allem für die der unteren Jahrgangsstufen.

Für die Klassen eins und zwei der Grundschule schlägt Schulz das Gedicht „Die Vögel warten im Winter vorm Fenster“ zur Behandlung vor. Die Schülerinnen und Schüler sollen Mitgefühl empfinden mit den bittenden Tieren, aber zugleich erkennen, dass sie lediglich ihren verdienten Lohn erhalten, also keine Bettler sind. Der liedartige Charakter ermöglicht auch eine einfache Betrachtung der Formsprache. Praktische Anregungen, wie beispielsweise, dass die Kinder beim Nachsprechen des Gedichts mitgestikulieren, um „Verständnis für das Gesagte und Gemeinte“ (Schulz 33) zu erlangen, erscheinen insbesondere für diese Altersgruppe äußerst passend.

Als exemplarischen Text für die dritte und vierte Klasse schlägt Schulz „Der Pflaumenbaum“ vor. Das Erzählgedicht eignet sich deshalb so gut, weil es die Lebenswirklichkeit der Kinder betrifft – es geht um

das Wachsen und Älterwerden wollen. Eine vorgeschlagene Methode ist hier, die Überschrift wegzulassen, so dass die Schülerinnen und Schüler sich unvoreingenommen dem Text annähern und die Situation des Bäumchens zu erschließen suchen, indem sie sich selber einen Titel überlegen. Wieder wird betont, dass Inhalt und Form „einander die Bälle“ (Schulz 34) zuwerfen. So lohnt die Betrachtung des Reimwechsels zwischen erster, zweiter und dritter Strophe, und weiterführende Aufträge, wie den Baum in Form von Vorstellungsbildern, aber auch konkreten Zeichnungen zu verpflanzen, eröffnen den Schülerinnen und Schülern Wege, umzudenken und aktiv das Leben des Bäumchens zu verbessern.

Für die Klassen vier und fünf wird das Gedicht „Eines nicht wie das andere“ angeraten. Die Annäherung erfolgt hier auf ähnliche Art und Weise, wie zuvor – besonders interessant erscheint der Vorschlag, die Überschrift kritisch zu hinterfragen. Schulz zeigt auf, dass die Lehrkraft durch die Problemstellung, warum Brecht das Gedicht nicht, obwohl ursprünglich geplant, „Ostern“ genannt habe, die Schülerinnen und Schüler zu der Kernaussage des Textes hinführen kann.

Ebenfalls für die Verwendung in der fünften Klasse hält die Autorin den Text „Liedchen aus alter Zeit“ für geeignet, um so die Kinder anzuregen, traditionelle Rollenbilder zu überdenken. U.a. der sehr gelungene Arbeitsauftrag „Verdeutliche deine Haltung zu Brechts Klammerbemerkung ‚(nicht mehr zu singen!)‘, indem du den letzten Vers in Brechts ‚Liedchen‘ veränderst!“ (Schulz 53) dient diesem Ziel.

Für die Besprechung in der sechsten Klasse empfiehlt Schulz das Werk „Kinderhymne“. Mit Hilfe gezielter Fragen, wie beispielsweise „Was wünschte Brecht sich, dass es in seinem/eurem Land nicht mehr geben sollte?“ (Schulz 58), soll der Text von den Schülerin-

nen und Schülern inhaltlich durchdrungen werden. Problematisch erscheint hier allerdings, dass wiederholt keine interpretatorische Distanz zwischen Autor und Werk eingeräumt wird, was bereits mit einer leichten Abwandlung der Fragestellungen zu vermeiden gewesen wäre. Und problematisch erscheint auch, dass die weiterführenden Fragen zur deutsch-deutschen Situation (vgl. Schulz 60), die der Vertiefung dienen, für die Jahrgangsstufe verfrüht sind. Elfjährige Schülerinnen und Schüler haben meist keinen Bezug zur deutschen Teilung aus ihrer eigenen Lebenswirklichkeit heraus, und auch im Geschichtsunterricht wird das Thema erst in höheren Jahrgangsstufen behandelt.

Für die siebte Jahrgangsstufe empfiehlt Schulz die Behandlung des Gedichtes „Der Rauch“, wobei sie eine Fokussierung auf das Motiv des ‚Hauses‘ empfiehlt und vorschlägt, die Schülerinnen und Schüler entweder Illustrationen zu dem Text zusammenstellen oder das Gedicht selber illustrieren zu lassen. (vgl. Schulz 68) Alternativ könnte eine ganze Bildergeschichte zu dem Text entstehen, um so zu einer vertieften „Auseinandersetzung mit einer bildkünstlerischen Umsetzung zu Brechts Gedicht“ (Schulz 68) zu gelangen. Das sind sicher Möglichkeiten, eine genussvolle Aneignung des Textes (vgl. Schulz 68) anzubahnen, doch gerade für das Gymnasium darf man hier nicht stehenbleiben, gilt es doch, den Heranwachsenden zugleich erste Bausteine für eine Textanalyse an die Hand zu geben und damit auch eine intellektuelle Durchdringung des Gedichtes zu initiieren.

„Sieben Rosen hat der Strauch“ schlägt Professorin Schulz zur Verwendung in der siebten oder achten Klasse vor. Annähern könnte man sich dem Gedicht, so die Literaturwissenschaftlerin, über Vertonungen oder aber, indem die Zahl Sieben anhand von Beispielen aus der Volksetymologie genauer betrachtet wird. Weitere Möglichkei-

ten der Durchdringung bieten szenisches Sprechen oder, ausgehend von eigenen Erfahrungen der Schülerinnen und Schüler, das Aufschreiben dessen, „was die Angesprochene (,Rose‘) in der Zeit der sechs ‚ungehörten‘ Anrufe machen könnte“ (Schulz 79), z.B. ein Buch lesen oder sich Notizen dazu aufschreiben. Ob die so intendierte Herstellung von Nähe zum Gedicht, das gewollte Aufspüren von Bezügen zur eigenen Lebenswelt, dem Text gerecht wird, ist allerdings kritisch zu hinterfragen. Auch die Aufgabe, die den Vers „Komme auf mein Wort“ betrifft, wirkt eher konstruiert: Dass die Jugendlichen durchdenken sollen, wie „junge Leute heute damit umgehen, jemandem ihr ‚Wort zu geben““ (Schulz 79), geht zu wenig auf den Gehalt des Gedichtes und des Verses ein. Äußerst fruchtbar hinwiederum ist die Idee der Annäherung an den Text über den Vergleich mit Lyrik anderer Literaten, wobei hier beispielsweise die unterschiedlichen Haltungen der Liebenden betrachtet werden können.

„Morgens und abends zu lesen“ bietet sich laut Professorin Schulz zur Behandlung in der neunten Klasse an. Besonders interessant sei in diesem Zusammenhang die Betrachtung der lyrischen Akteure: das lyrische Ich und dessen maskulines lyrisches Gegenüber bzw. deren Situation. Als weitergehende Frage schlägt Schulz vor: „Wie liest sich das Gedicht, wenn es sich auf zwei weibliche oder männliche Personen bezieht?“ (Schulz 89), um so an die „aktuelle Diskussion der Diversität“ (Schulz 89) anzuknüpfen.

Für die Behandlung in der zehnten Klasse soll das aus der „Hauspostille“ stammende Gedicht „Von der Freundlichkeit der Welt“ herangezogen und zu Beginn die Rezeption des Vorworts zu den Exerzitien untersucht werden. „,Belege‘ für die ‚Freundlichkeit der Welt““ (Schulz 97) oder im Gedicht vorfindbare Gegensätze sollen aus dem Text herausgesucht werden.

Auch das Gedicht „Der Blumengarten“ eignet sich laut Autorin für eine zehnte Klasse. Sehr passend wirkt hier ebenfalls, das Werk bei der Erstbegegnung ohne Titel zu präsentieren und die Schülerinnen und Schüler selber Überschriften finden zu lassen, um anschließend bei einer Diskussion im Plenum zu interessanten interpretatorischen Ansätzen zu gelangen. Auch der von Schulz vorgeschlagene Vergleich zwischen Brechts Text und Goethes „Prometheus“ bietet fruchtbare Ansatzpunkte für die Deutung, und die von ihr vorgesehene Thematisierung des Umweltschutzes ist eine sinnvolle, der Lebenswirklichkeit der Schülerinnen und Schüler und ihrem meist vorhandenen Interesse für Natur und Ökologie entsprechende Möglichkeit, mit dem Gedicht umzugehen. Dass dies sogar im „Einrichten von Blumenecken in der Klasse, der Schule“ (Schulz 105) gipfeln kann, ist eine praktische Anregung, die sogar zu einer fächerübergreifenden Zusammenarbeit z.B. mit der Biologielehrkraft zu führen vermag.

Gudrun Schulz' Ausführungen beweisen: Bertolt Brechts Lyrik ist für die Jugend äußerst anregend und auch in den unteren Klassen gut einsetzbar – die Aufgliederung der Kapitel ihres Buchs ermöglicht es den Lehrkräften, sich theoretisch einzulesen und dann aus der Fülle der praktischen Anregungen das auszuwählen und zu integrieren, was ihnen sinnvoll erscheint. Gerade das von der Autorin hervorgehobene gestische Sprechen bzw. Vortragen der Texte dürfte ganz in Brechts Sinne sein, wünschte sich dieser doch, „dass man seine Gedichte [...] vor sich ‚hinsprechen‘ [...] (oder) ‚singen‘ sollte, [...] um herauszufinden, ‚was schön daran ist““ (Schulz 93). Der Lehrkraft, die Bertolt Brecht thematisch in ihren Unterricht einbeziehen möchte, kann das an Anregungen und Arbeitsblättern reiche Buch empfohlen werden. ¶

Bettina Perz ist Gymnasiallehrerin für Deutsch und Englisch, Kunst- und Kulturhistorikerin sowie Vorstandsmitglied im Augsburgers Brechtkreis.

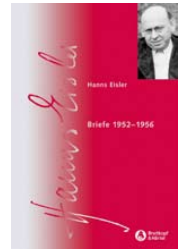
BRIEFPOST AUS DER „MUSIKHÖLLE“

Joachim Lucchesi

„Wir sitzen in unserem sehr schönen Häuschen und arbeiten.“ (Brief 533, S. 152; in: *Briefe 1944-1951*) Es ist das vor wenigen Tagen bezogene Haus in der Ost-Berliner Pfeilstraße, aus dem dies Hanns Eisler und seine Frau Louise Anfang Februar 1950 nach Wien optimistisch berichten. Seit einem halben Jahr scheinen sie nun – nach den vorangegangenen schweren Zeiten des amerikanischen Exils, die mit politischer Verfolgung und Strafandrohung durch das „Komitee für unamerikanische Umtriebe“ abrupt endeten – einen ersehnten Ruhepunkt in der sich gerade bildenden DDR gefunden zu haben. Mit allen dort möglichen Annehmlichkeiten und – vor allem: mit Bertolt Brecht und Ernst Busch, mit dem sie nach Jahren der Trennung endlich wieder vereint sind in der Stadt ihrer ersten gemeinsamen Erfolge.

Der dritte und vorletzte Band mit Briefen Eislers innerhalb der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe, welcher die Jahre 1952 bis 1956 umfasst, zeugt dagegen von Zeiten zunehmender Spannungen, die Eislers Leben bestimmen und sich in seinen privaten wie offiziellen Schreiben widerspiegeln. Es sind dies die vom 17. Juni 1953 in der DDR und vom Ungarn-Aufstand 1956 bestimmten Jahre, die zugleich aber auch von privaten Katastrophen in seinem Leben künden: Eisler berichtet von den Mühen bei der Entstehung seines *Doktor Faustus* (späterer Titel *Johann Faustus*) und von harscher Abweisung seines Werks, die ihm in den drei „Faustus-Debatten“ der Akademie der Künste vom Mai und Juni 1953 gegensätzliche und Depressionen auslöst, die er wiederum – vergeblich – mit Alkohol, Tabletten und „Abstand“ gewinnenden Westreisen zu bekämpfen versucht. Die meisten Briefe des Bandes sind, so die Herausgeberin Maren

Eisler, Hanns: HEGA, Serie IX (Schriften), Bd. 4.3: Briefe 1952-1956. Hrsg. von Maren Köster unter Verwendung von Vorarbeiten von Jürgen Schebera, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2020, 652 S., ISBN: 978-3-7651-0350-6, 66,00 €.



Köster, erstmals veröffentlicht. Doch es sind nicht die gravierenden historischen Ereignisse dieser Jahre, die Eisler in seinen Schreiben ausführlich kommentiert. Es sind auch nicht detailreiche Darstellungen eigener Schaffensprozesse, kunstästhetischer Fragestellungen, neuer Vorhaben für das Komponieren oder Auseinandersetzungen mit der Kunst anderer, die man vielleicht erwarten könnte. Nein, in Eislers Briefen dieser Jahre dominiert die Miniatur – oft enthalten seine Mitteilungen nur wenige kurze Sätze. Sie sind kleine Zeugnisse, die von Brechts sprichwörtlichen „Mühen der Ebenen“ beim Leben in der DDR künden, von denen die privilegierten Kunstschaaffenden (auf vergleichsweise hohem Niveau natürlich) auch betroffen sind. So fordert Eisler vom Berliner Magistrat mehr Benzin-Marken für seinen BMW (s. Briefe 817-819; S. 106f.), verlangt weitere Kohlenlieferungen für seine marode Heizung im Einfamilienhaus (s. Brief 719, S. 42), dringt auf Zuteilung größerer Mengen von Schreib- und Durchschlagpapier (s. Brief 730, S. 47f.) oder wünscht sich einen mehrmonatigen Sommeraufenthalt in einem bestimmten Ahrenshooper Ferienhaus (s. Brief 700, S. 29). Aber auch Querelen mit der Hochschule für Musik über die Vergütung seiner Lehrtätigkeit oder angemahnte Honorare und Lizenzansprüche gegenüber Rundfunk und Verlagen bestimmen die Korrespondenz. Es ist eine wirksame Strategie Eislers, seine Briefe mit dem Zusatz „Nationalpreis-träger“ zu unterzeichnen, wohl wissend um die beschleunigende Wirkung dieser Auszeichnung bei den Behörden. Andererseits entdeckt man in diesen kleinen Briefen auch

Hinweise auf eine bemerkenswerte soziale Empathie, denn Eisler regt sich über Lohnkürzungen bei den „Reinemachefrauen“ der Akademie der Künste auf (s. Brief 801, S. 95), oder er moniert das miserable Mensa-Essen, das den Studierenden der Berliner Hochschule für Musik vorgesetzt wird: „Mir ist die Sache sehr dringend, denn es geht doch nicht an, daß unsere Studenten ein schlecht gekochtes Essen bekommen.“ (Brief 798, S. 93).

Doch zwischen diesen vom Alltagsgeschehen bestimmten Mitteilungen tauchen Äußerungen über sein Werk auf. So berichtet er stolz, dass er für seine Musik zum Auschwitz-Dokumentarfilm *Nuit et brouillard* von Alain Resnais, die er 1955 in Paris schrieb und die sein wohl bedeutendstes kompositorisches Ergebnis dieser Zeit ist, den französischen *Prix Jean Vigo* erhalten habe, „einen sehr wertvollen Preis“, also „eine Art Oscar“. Und er hofft: „Der Preis wird sehr nützlich sein für andere Arbeiten in Paris.“ (Brief 1203, S. 321) Und immer wieder kommt er auch auf seine Drehbucharbeiten für die Felsenstein-Verfilmung von Beethovens Oper *Fidelio* zurück, die im sowjetischen Sektor Wiens entstand und 1956 ihre Uraufführung in Karlovy Vary hatte. Doch die Arbeiten ziehen sich in die Länge und mehr als einmal formuliert Eisler seine zunehmende Unlust an der Arbeit. Obendrein muss er sich auf absurde Weise um seine Wiedereinreise in die DDR bemühen, denn man hatte ihm für Wien zwar ein Ausreisevisum erteilt, aber das zweite erforderliche Visum für die Rückkehr angeblich „vergessen“ auszustellen.

Es ist deshalb kaum verwunderlich, dass der Komponist immer wieder an seinem Erwünschtsein und „Gebrauchtwerden“ in der DDR zweifelt – die Angriffe auf sein Werk, namentlich die „Faustus-Attacke“ (Brief 1009, S. 222), aber auch die wiederholten Vorhaltungen, er komponiere als Schönberg-Schüler formalistische und volksfremde Musik, bewirken zusammen mit anderen Missfallensbekundungen der

Staats- und Parteibürokratie (etwa zu seinen Alkoholproblemen) längere Phasen einer schweren Depression, die ihren Ausdruck in Eislers am 30. Oktober 1953 aus Wien geschriebenen Schlüsselbrief an das Zentralkomitee der SED findet. Eisler gesteht darin, „daß mir jeder Impuls, Musik zu schreiben, abhanden gekommen war.“ (ebd.) Doch selbst nachdem ihm von der Akademie der Künste einen Monat später Vorschläge zu einer „Eisler-Gesamtausgabe“ unterbreitet werden, bleiben empfundene Mühsal und „schlechte Laune“ im Leben Eislers eine Konstante. So gesteht er unmittelbar nach dem Abschluss seiner (dann mit Erfolg aufgenommenen) Bühnenmusik zu Bechers *Winterschlacht* Anfang 1955: „Endlich ist die verdammte Musik zur ‚Winterschlacht‘ fertig. [...] Das Komponieren ist für mich eine Hölle, in der ich alle meine Sünden abbüßen muß. Wenn diese Qual so weitergeht, muß ich einen anderen Beruf ergreifen!“ (Brief 1113, S. 273) Nicht jeder Komponist dürfte derart mit sich gehadert haben.

Die vorliegende Edition mit Briefen aus den 1950er Jahren liefert genügend Stoff für einen kritischen und selbstkritischen Blick, denn hier wird Hanns Eisler erneut auf den Prüfstand gestellt: War er lediglich „der DDR-Komponist der Nationalhymne“, wie ihm das bis heute als zählbares Klischee anhaftet? In den Briefen wird man alte Klischees bestätigt finden – wenn man danach sucht. Aber sie werden zugleich auch revidiert. Was bleibt, ist das Bild Eislers als einer innerlich zerrissenen, schwer fassbaren, schillernden, höchst widersprüchlichen, bescheidenen, eitlen, sozial engagierten und Privilegien als Selbstverständnis gebrauchenden Persönlichkeit.

Doch nicht allein Eislers Briefe können Auskunft geben. Es ist das große Verdienst der Herausgeberin Maren Köster, mit ihrem ebenso kenntnisreichen wie detaillierten Anmerkungsapparat diese faszinierenden und widersprüchlichen Jahre im Leben Eislers erhellend kommentiert zu haben. ¶

MAN KENNT IHN NOCH!

Ein Protest gegen Jan Knopfs Diffamierung Gerhart Herrmann Mostars

Helmut G. Asper

In seinem Beitrag „Volkssänger im Zeitalter des Wolkenkratzers. BB und Kurt Weill 1927 – Fragen an die Weill-Gemeinde“ im Dreigroschenheft 2/2022 entwickelt Jan Knopf absurde Verschwörungphantasien über die angebliche Verdrängung von Carola Neher durch Weill, Lenya, sowie die Phalanx der Weill-Forscher und der Weill Foundation, über die man nur lachen könnte, wenn er nicht auch so ganz nebenbei den ihm offenbar unbekanntem Schriftsteller und Publizisten Gerhart Herrmann Mostar in unverschämter Weise diffamierte. Bezugnehmend auf Kurt Weills sehr differenzierte Kritik einer von Mostar 1926/27 entwickelten neuen Hörspielform „Singfabel“ schreibt Knopf höhnisch von „*inem Sendespielversuch von einem Hermann-Mostár und dessen Tanz von Cölbígg, den niemand mehr kennt (und interessiert).*“

Diese bösertige Diffamierung trifft einen von den Nazis verbotenen und verbrannten Autor, der 1933 exilieren musste, und gerade ein Brecht-Forscher sollte sich doch wohl für die durch die Nazi-Diktatur unterdrückte und in Vergessenheit geratene

Werke dieses Autors interessieren und sich nicht den Nazis anschließen und den Schriftsteller derart verächtlich abtun. Pfui, Herr Knopf, schämen Sie sich!!!

Hätten Sie sich für Mostar interessiert, dann wären Sie zum Beispiel auf seine Karl-Marx-Biographie gestoßen, die Mostar 1933 noch teilweise im *Vorwärts* unter dem Tarntitel *Der schwarze Ritter* veröffentlichte. Sie wären auf seinen auch im Exil unermüdlichen Kampf in Zeitungen und Kabarett gegen die Nazis gestoßen und auf seine Odyssee erst nach Österreich, zeitweilig der Schweiz, dann wieder Österreich, Tschechoslowakei und im Krieg Bulgarien und Rumänien. Und Sie hätten herausgefunden, dass er nach seiner Rückkehr einer der bedeutendsten deutschen Gerichtsreporter wurde, dessen sozialkritische Reportagen in Zeitungen und auch im Rundfunk deutschlandweit Beachtung fanden: Sie sehen Herr Knopf, es gibt viele Gründe, weshalb der Mostar, dessen Nachlass die Bayerische Staatsbibliothek verwahrt, sowohl noch bekannt, als auch von Interesse für uns heute ist, und es auch für Sie sein sollte. ¶

ANTWORT JAN KNOPF:

Lieber Michael Friedrichs,

danke, wunderbar, so rührt sich was, tut mir ehrlich leid, dass ich diesen Autor nicht gewürdigt habe; der Relativsatz (Singular) bezieht sich auf das genannte Werk, nicht auf den Autor. Sein Werk wird dadurch aber auch nicht bekannter – oder?? – Sie könnten reaktionell darauf verweisen, dass sich das Hörspiel (von dem sonst nichts bekannt ist) auf das Tanzwunder von Cölbígg und den Priester des Klosters Ruprecht bezieht. Das Wunder (24.12.1020) hatte 2020 1000jähriges Jubiläum; aber kein Mensch in Bernburg und Umgebung und so weiter wusste dies zum Anlass zu würdigen; auch die SZ nicht, die einen Extra-Artikel zum Jubiläum brachte.

Aus den Chroniken von Bernburg: „Für das alte Bernburg ist der Ort von besonderer Bedeutung, weil man im Priester Rupertus die Sagengestalt des Bernburger Weihnachtsmannes Knecht Ruprecht, der den Beinamen der Heele-Christ erhielt, sieht. Der Bernburger Weihnachtsmarkt trägt seinen Namen.

Mit Cölbígg ist eine Fülle von Kulturgeschichte verbunden, leider ohne sichtbaren Beweis, denn von der Kirche und Kloster des Heiligen Magnus steht kein Stein mehr über dem anderen. Die Gleichgültigkeit der Bürger und der Politiker, sicherlich auch der Kirche im 20. Jh. haben erst das Kloster, zuletzt Kirchenschiff und Turm zerfallen lassen.“ - Eben. ¶

„KEINER SOLLT MÜSSEN TÖTEN EINEN“ – SCHÖN WÄR’S AUCH IN DER UKRAINE!

Volkmar Häußler

Als ich den Umschlag von Heft 2/2022 des *Dreigroschenheftes* sah, bekam ich im ersten Moment einen großen Schreck: Da ist sie wieder, die von Brecht aktualisierte Zeile im Gedicht „Bitten der Kinder“: „Keiner sollt müssen töten einen“. Für die ich mich verantwortlich fühlte, dass sie seit meinem Brief in den Schulfibeln und Schul-Liederbüchern (der DDR) seit 1984 verwendet wird. Wie mir die Lehrerinnen für Schulanfänger erklärt hatten, ist es sehr schwer und eigentlich unmöglich, den Kleinen verständlich zu machen, dass man jemand töten *muss*, dass man *gezwungen* sein kann, jemanden zu töten.

Im Zusammenhang mit einer Ausstellung meiner internationalen Fibeln in der Ernst-Abbe-Bücherei in Jena in den 80-er Jahren hielt ich auch einen Vortrag über Fibeln, zu dem nur junge Lehrerinnen erschienen waren. Sie überzeugten mich davon, dass es besser gewesen wäre, in *UNSERE FIBEL* alles beim Alten zu lassen: „Keiner sollt töten einen“. Das würden die Erstklässler verstehen.

Aber wieso machten sie gerade mir den Vorwurf? Ich hatte ihnen erzählt, dass ich einen Brief an die Frau Minister für Volksbildung (der DDR) Margot Honecker geschrieben hatte, dass Brecht selbst zu der Erkenntnis gekommen war, dass in gerechten Kriegen sich der Überfallene wehren und dabei auch töten müsse. Kinder würden auch sehr früh lernen, dass man sich wehren und nicht, wie die Kirche lehrte, auch die linke Wange noch hinhalten müsse, wenn man eins auf die rechte bekommen hätte.

Die Ministerin antwortete mir zwar nicht, doch ab der nächsten Auflage (*UNSERE FIBEL* 11./1984 bis 16./1989) stand immer die korrigierte Version und ebenso auch in



Illustration von
 Werner Klemke in:
UNSERE FIBEL,
 11. Auflage der
 Ausgabe 1974,
 Volk und Wissen
 Volkseigener Ver-
 lag, Berlin 1984,
 Seite 72

ähnlichen Schulbüchern wie z.B. Musik-Lehrbüchern und Liederbüchern. Inzwischen werden die Herausgeber natürlich längst nicht mehr „meine“ Fibel als Quelle verwenden, sondern die Werkausgaben.

In der DDR war das die *Aufbau*-Ausgabe (1969), in der BRD die *wa edition suhrkamp* (1967) oder einfach GBA 12,302 oder 15,249f. (bei Beachtung von GBA 30,78), denn es fehlt dort ein vollständiger Druck.

Und was heute kurios erscheint: spätestens seit 1998, dem Erscheinungsjahr der Brecht-Briefe in der GBA 30 von 1998, S. 78, weiß man: Brecht wollte von Anfang an, dass es heißt: „Keiner sollt müssen töten einen“, wie er in Briefen im Juli 1951 an Paul Dessau schrieb. In den entscheidenden Wochen war er aber in Ahrenshoop, und später konnte er sich nicht mehr durchsetzen.

Doch vor allem: Brechts Gedicht, wie es als Titelbild des *Dreigroschenhefts* zu sehen ist, ist heute leider aktueller denn je. Selbst unsere Kleinsten haben mitbekommen, dass in der Ukraine Putins Bomben keinen Unterschied kennen, ob sie kleine oder große Kinder töten. Und dass ihre Väter gegen die Verbrecher kämpfen und auch welche töten müssen, ist selbstverständlich.

„Keiner sollt müssen töten einen“ – schön wär’s auch in der Ukraine! ¶

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 01. September 2021 – 31. März 2022

Zusammenstellung: Synke Vollring

Kontaktadresse:

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

Prof. Dr. Erdmut Wizisla – Archivleiter (wizisla@adk.de)
Iliane Thiemann – Handschriftenbereich, Helene-Weigel-Archiv, Theaterdokumentation (thiemann@adk.de)
Anett Schubotz, Julia Hussels – Sekretariat, audiovisuelle Medien, Fotoarchiv (schubotz@adk.de), (hussels@adk.de)
Synke Vollring – Bibliothek (vollring@adk.de)
Sophie Werner – Archiv Berliner Ensemble (s.werner@adk.de)

BBA A 5262 (48)

Acta Germanica: German studies in Africa; Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen Afrika. – Frankfurt, M.: Lang; Kapstadt: Balkema; Windhoek: Akademie Verlag 1966-
ISSN: 0065-1273
48.2020. – 204 Seiten: 8 Illustrationen
ISBN: 978-3-631-84287-4

BBA A 4212 (14.1)

Benjamin, Walter: Werke und Nachlaß: kritische Gesamtausgabe / Walter Benjamin; im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv. – Berlin: Suhrkamp. – Band 3, 8, 10 erschienen in Frankfurt am Main
Ab Band 14 (2021) neuer Mitherausgeber: Thomas Rahn Band 14, Texte über Städte, Berichte, Feuilletons.
1. Texte / herausgegeben von Bernhard Veitenheimer in Zusammenarbeit mit Klaus Reichert. – Erste Auflage, 2021. – 700 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-518-58767-6

BBA A 4212 (14.2)

Benjamin, Walter: Werke und Nachlaß: kritische Gesamtausgabe / Walter Benjamin; im Auftrag der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv. – Berlin: Suhrkamp. – Band 3, 8, 10 erschienen in Frankfurt am Main
Ab Band 14 (2021) neuer Mitherausgeber: Thomas Rahn Band 14, Texte über Städte, Berichte, Feuilletons.
2. Kommentar / herausgegeben von Bernhard Veitenheimer in Zusammenarbeit mit Klaus Reichert. – Erste Auflage, 2021. – 1206 Seiten: Illustration
ISBN 978-3-518-58767-6

BBA B 1263

Bergmann, Franziska: Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte: Geschlechterverfremdungen in zeitgenössischen Theater texts / Franziska Bergmann. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. – 347 Seiten
ISBN 978-3-8260-5217-0
Darin:
Bergmann, Franziska: Strategien der Geschlechterverfremdung: Brecht, Queer Theory und Theater / Franziska Bergmann, Seite 26-47

BBA A 5265

Blumentrath, Hendrik: Brechts Bühnenbau / Hendrik Blumentrath, [2020]
In: Make it real / herausgegeben von Stephan Kammer und Karin Krauthausen. – Zürich, [2020]. – Seite 327-354

BBA A 5275

Brademann, Margret
Tenschert, Vera [Fotograf]: Am Wasser des Schermützel-sees: Helene Weigel und Bertolt Brecht in Buckow / Margret Brademann; Vera Tenschert; Herausgeber: brechtweigehaus, Buckow. – 1. Auflage. – Werneuchen: Findling Verlag, 2021. – 79 Seiten: Plan

BBA C 7382

Brecht und der Tod: 12. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft, 12. – 16. Juli 2006, Augsburg / [verantwortlich für das Programm und sein Design Stephen Brockmann, Jürgen Hillesheim]. – [Augsburg]: Hesz, [2006]. – [8] Blätter: Karten

BBA A 5280 (4)

BBA A 5276 (5)
Brecht, Bertolt: Teatro completo / Bertolt Brecht. Trad. de Miguel Sáenz. – Madrid: Alianza Ed.. – (Biblioteca Brecht) ISBN 84-206-9824-5
4. La medida. – Tercera edición. – Madrid: Alianza editorial, 2021. – 236 Seiten
Enthält außerdem: Santa Juana de los mataderos. La excepción y la regla

ISBN 978-84-1362-566-9

5. La madre. – Tercera edición. – Madrid: Alianza editorial, 2021. – 270 Seiten

Enthält außerdem: Cabezas redondas y cabezas puntiaguadas

ISBN 978-84-1362-567-6

BBA A 5277

Brecht, Bertolt: Tri pësi z eksilju / Bertolt Brecht; ins Ukrainische übersetzt von Mykola Lipsivitskyi. – Czernowitz: Verlagshaus, Knigi XXI, 2021. – 437 Seiten (Bibliothek der deutschsprachigen Literatur: Meridian des Herzens)

BBA A 1721 (5) R

Brecht, Bertolt: Versuche / Brecht; Redaktion: Elisabeth Hauptmann. – Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1930-1933. – 7 Bände

Band 5=13, Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Geschichten vom Herrn Keuner, 1932. – Seite 362-459

BBA A 821 (46)

The Brecht yearbook. – Detroit: Wayne State Univ. Press; München: Ed. Text + Kritik
ISSN 0734-8665
Band 46 (2021)

Darin:

Amende, Olav; Gruß, Melanie; Wehren, Michael: Messingkauf: Lektüren und Erprobungen / Olav Amende, Melanie Gruß und Michael Wehren, Seite 263-277: Illustrationen

Chowdhury, Dwaipayan: The actor as producer: Uptal Dutt's Theater-er dialectics / Dwaipayan Chowdhury, Seite 39-55

Cohen, Robert: The learning play / Robert Cohen, Seite 197-218

Di Tizio, Raffaella: Working with non-actors after Brecht: the „learning plays“ of Teatro Due Mondi / Raffaella Di Tizio, Seite 183-195

Hanssen, Paula: Collective creativity and intercultural theater: Brecht's women colleagues / Paula Hanssen, Seite 135-145

Hoogland, Rikard: Brecht as a stranger in a postdramatic era: Fatzer at the Deutsches Theater 2016 / Rikard Hoogland, Seite 3-13: Illustration

Kolb, Martina: Daughter Courage and her mother: affect, gesture, voice / Martina Kolb, Seite 147-162

Konwitschny, Seollyeon: Die Regiearbeiten der Peter-Konwitschny-Monkasei in Japan / Seollyeon Konwitschny, Seite 117-133: Illustrationen

Massalongo, Milena: Flüchtling sein ist kein Verdienst: wie fremd Brecht uns geworden ist / Milena Massalongo, Seite 57-77

Nonoa, Koku G.: Brechts Geste als transkulturelles Erkenntnisinstrument im Theater / Koku G. Nonoa, Seite 15-36

Oliveira, Alexandra Marinho de Teixeira, Fran: Teatro Máquina and Nossos Mortos (Our Dead): a Brechtian

theater experience in Brazil / Alexandra Marinho de Oliveira and Fran Teixeira, Seite 97-115: Illustrationen

Revermann, Martin: Frauen als Fremde in der frühen Dichtung Brechts / Martin Revermann, Seite 165-181: Illustrationen

Stegmann, Vera: Kracauer, Brecht und Babylon Berlin: die Weimarer Republik in der Kriminalliteratur und in Neo-Noir Fernsehserien / Vera Stegmann, Seite 79-94

Steinweg, Reiner: Lehrstückspiel nach Brecht: Hinweise für Spielleiter / Reiner Steinweg, Seite 221-237

Vaßen, Florian: Lehrstück und Theater: pädagogische und ästhetische Prozesse mit Bertolt Brechts und Heiner Müllers Fatzer / Florian Vaßen, Seite 239-260

Rezensionen:

Jaspers, Anke: Saskia Fischer. Ritual und Ritualität im Drama nach 1945: Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke. München: Wilhelm Fink, 2019. 478 Seiten. / Anke Jaspers, Seite 279-283

Kuhn, Tom: Darko Suvin. Communism, poetry: communicating vessels; some insubordinate essays, 1999-2018. Toronto; Chicago: Political Animal Press, 2020. 280 pages. / Tom Kuhn, Seite 283-285

Kuberg, Maria: Astrid Oesmann und Matthias Rothe, Hrsg. Brecht und das Fragment. Berlin: Verbrecher Verlag, 2020. 239 Seiten. / Maria Kuhberg, Seite 286-291

BBA C 7312

Burkert, Erwin: Brecht in Finnland: Notizen über die ersten Drehtage eines Films / Erwin Burkert, Seite 175

In: Film und Fernsehen / Herausgeber: Filmverband Brandenburg. – Potsdam, 1975. – Band 3, Heft 10 (1975), Seite 43-45: Illustrationen

BBA A 3522

Dessau, Paul: „Let's hope for the best“: Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978 / Paul Dessau. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste; herausgegeben von Daniela Reinhold. [Übersetzung aus dem Französischen: Heribert Henrich]. – Erstausgabe. – Hofheim: Wolke-Verlag, 2000. – 230 Seiten: Illustrationen, Notenbeispiele. – Inventar der Musikautographie im Paul-Dessau-Archiv Seite 143-228

(Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts; 5)

ISBN 3-923997-89-2

BBA B 738 (2022/1)

BBA B 738 (2022/2)

Die deutsche Bühne: das Magazin für Schauspiel, Tanz und Musiktheater / Herausgeber: Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Hamburg: Inspiring Network
ISSN 0011-975X
93.2022

BBA B 441 (2021/10)

Diederichsen, Dierich: Die Idylle des Sarkasmus: es gibt nicht viele gute Gründe, heute die „Dreigroschenoper“ aufzuführen – außer man macht es eben: Barrie Koskys Neu-

auflage am Berliner Ensemble / von Diedrich Diederichsen, 2021

In: Theater heute. – Berlin, 2021. – Band 62, Heft 10 (2021), Seite 10-12: Illustrationen

BBA B 30 (2022/45) double

Double: Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater / herausgegeben vom Deutschen Forum für Figurentheater und Puppenschauspielkunst, Bochum. – Berlin: Verl. Theater der Zeit, 2004-. – Erscheint zweimal jährlich, bis 2011 dreimal jährlich
45.2022

BBA B 1180 (1987/4)

Duhm-Heitzmann, Jutta: Und ein Schiff mit acht Segeln ... : über Brechts „Dreigroschenoper“ – als Bürgerschreck gedacht, als Publikumsliedchen von den Bürgern noch immer umjubelt / Jutta Duhm-Heitzmann, 1987
In: Zeitmagazin. – Hamburg, 1987. – Heft 4 (16. Januar 1987), Seite 20-27: Illustrationen

BBA B 5272 (2)

Erfolge des Brecht-Theaters, 1972

In: Theater in der Zeitenwende: zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik; 1945 – 1968 / [Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin, Lehrstuhl Kunst- und Kulturwissenschaften, Forschungsgruppe unter Leitung von Werner Mittenzwei; Autoren: Manfred Berger ...]. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft
Band 2, 1972. – 481 Seiten, Seite 160-187: Illustrationen

BBA A 5269

Fisher, Clara: Workshop as a work: Nietzsches Hefte und Brecht's Notizbücher / Clara Fisher, 2014
In: the future of philology / edited by Hannes Bajohr ... – Newcastle upon Tyne, 2014. – Seite 76-97: Illustrationen

BBA B 1268

Friedrich, Heike: Die Weiterentwicklung des Brechtschen Lehrstücks 50 Jahre nach seiner Entstehung: die Arbeit der Projektgruppe ROA / vorgelegt von Heike Friedrich. – Köln, 1979. – 166, 29, 32, 31 Blätter

BBA B 1265

Der geteilte Picasso: der Künstler und sein Bild in der BRD und der DDR / herausgegeben von Julia Friedrich; Museum Ludwig. – Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, [2021]. – 241 Seiten: Illustrationen + 1 Faltblatt. – Impressum: Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „Der geteilte Picasso, Der Künstler und sein Bild in der BRD und der DDR“, Museum Ludwig, Köln, 25. September 2021 – 30. Januar 2022
ISBN 978-3-7533-0066-5

BBA A 5262

Giovannini, Elena: Arbeit und soziale Konflikte im spekulativen Kapitalismus: Bertolt Brechts „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ / Elena Giovannini, 2020

In: Acta Germanica. – Frankfurt, M.: Lang; Kapstadt: Balkema; Windhoek: Akademie Verlag, 2020. – Band 48 (2020), Seite 120-134

BBA A 5274

Häusler, Anna: Modelltheater: Brechts Modellbücher / Anna Häusler, 2021

In: Das Regiebuch / herausgegeben von Martin Schneider. – Göttingen, 2021. – Seite 321-339

BBA A 5267

Henning, Dieter: Auf den Fahrten des Volks: zu politischen Positionierungen bei Bertolt Brecht / Dieter Henning. – Würzburg: Königshausen & Neumann, [2021]. – 450 Seiten. – Literaturverzeichnis Seite 441-450
ISBN 978-3-8260-7212-3

Darin:

Henning, Dieter: „Alles zu uns, was jung!“: Brechts „Herrnburger Bericht“ / Dieter Henning, Seite 365-369

Henning, Dieter: Brecht hält Hitler den Daumen: der „Anstreicher“ als Konkurrent in der Volksfürsorge / Dieter Henning, Seite 119-180

Henning, Dieter: Brecht und die deutsche Nation: die „Kinderhymne“, ein Vorschlag für das Volk / Dieter Henning, Seite 397-417

Henning, Dieter: Einmal so und einmal so: zu zwei Interventionen Brechts zum 17. Juni 1953 in der DDR / Dieter Henning, Seite 385-395

Henning, Dieter: Freunde und Gegner: Brecht kommentiert die Bücher von Feuchtwanger und Gide über deren Besuche 1936 und 1937 in der Sowjetunion / Dieter Henning, Seite 319-364

Henning, Dieter: „Gehherda“ und „Garniemand“: Beispiele gefährdeter und gefährlicher Volksfiguren bei Brecht / Dieter Henning, Seite 13-75

Henning, Dieter: Gerechtigkeit, „vom Volk gebacken“: zu Brechts Gedicht „Das Brot des Volkes“ / Dieter Henning, Seite 371-384

Henning, Dieter: Der gute Mensch in der „Tiefe“ und die „Vernichtung“ der Wölfe: Formen von Radikalität bei Brecht / Dieter Henning, Seite 81-96

Henning, Dieter: Die „Leute sagen nichts und lassen sie machen“: zwei Gedichte Brechts zu den „großen Männern“ / Dieter Henning, Seite 77-79

Henning, Dieter: „Mit dem Gesicht zum Volke / Ah ja.“: zu einem posthumen Eingreifen Brechts in der DDR am 4.11.1989 / Dieter Henning, Seite 419-438

Henning, Dieter: Der Nationalismus der Armen: Brechts Kritik am nationalsozialistischen Sozialismus am Beispiel des Satzes „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ / Dieter Henning, Seite 97-117

Henning, Dieter: „Sie sollen sich verteidigen!“: Brecht 1937 im spanischen Bürgerkrieg auf der Seite der Politik Stalins / Dieter Henning, Seite 271-317

Henning, Dieter: Stalin als furchenziehend und als „geliebter Schrittmacher“: Brechts Gedicht „Ansprache des

Bauern an seinen Ochsen“ / Dieter Henning, Seite 253-261

Henning, Dieter: Über Versatzstücke eines liturgischen Sozialismus: verschiedene Lobgedichte Brechts / Dieter Henning, Seite 195-237

Henning, Dieter: Die Verführungskraft durch das „schlechte Kollektiv“: Brecht in der Abwägung der Gemeinschaftsform begriffen / Dieter Henning, Seite 181-193

Henning, Dieter: Ein Wir der Schießenden und ein „guter Mann“: Brechts Gedicht „Verhör des Guten“ / Dieter Henning, Seite 239-251

Henning, Dieter: Zweifel an der Weisheit des Volks: Brechts Gedicht „Ist das Volk unfehlbar?“ / Dieter Henning, Seite 263-269

BBA C 6108

Hillesheim, Jürgen: BBB – Brecht Bier Beweise: „Die Ballade vom Liebestod“ und die Augsburgers Hasenbrauerei / Jürgen Hillesheim. Herausgeber: Hasenbräu AG Augsburg. – Augsburg: Hasenbräu AG, 2001. – 15 Seiten: Illustrationen

BBA B 30 (2021/11)

Irmer, Thomas: Der absolute Anfang wäre unbekannt: wie die Volksbühne mit René Pollesch und Florentina Holzinger den Vorhang hochzieht und zum Zirkus einlädt / von Thomas Irmer, 2021

In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2021. – Band 76, Heft 11 (2021), Seite 10-15: Illustrationen

BBA B 30 (2022/1) IXYPILONZETT

BBA B 30 (2022/Jahrbuch) IXYPILONZETT
IXYPILONZETT: Magazin für Kinder- und Jugendtheater. – Berlin: Theater der Zeit, 2005-2022

BBA B 1266

Jordan, Günter: Picasso, Ivens, and the GDR: a topography / Günter Jordan, 2021

In: Picasso, shared and divided / edited by Julia Friedrich; Museum Ludwig. – Köln, 2021. – Seite 125-145: Illustrationen

BBA B 1265

Jordan, Günter: Picasso, Ivens und die DDR: eine Raumvermessung / Günter Jordan, [2021]

In: Der geteilte Picasso / herausgegeben von Julia Friedrich; Museum Ludwig. – Köln, 2021. – Seite 124-135: Illustrationen

BBA A 5279

Jovičević, Aleksandra: More than activism, less than art: the heritage of Bertolt Brecht and Theodor Adorno in contemporary theatre / Aleksandra Jovičević, 2019

In: Theatre as critique / edited by Nikolaus Müller-Schöll and Gerald Siegmund. – Tübingen, Seite 37-46

BBA A 5265

Kammer, Stephan [Interviewer]; Krauthausen, Karin [Interviewer]; Peltzer, Ulrich [Interviewer]: Das Buch existiert ja gar nicht: Interview mit Ulrich Peltzer / Stephan Kammer und Karin Krauthausen, [2020]

In: Make it real / herausgegeben von Stephan Kammer und Karin Krauthausen. – Zürich, [2020]. – Seite 201-227

BBA A 2165 (791)

Lange, Bernd-Peter: Walter Benjamin und Bertolt Brecht am Schachbrett / von Bernd-Peter Lange, 2015

In: Merkur. – Stuttgart, 2015. – Band 69, Heft 4=791 (2015), Seite 95-102

BBA A 5265

Make it real: für einen strukturalen Realismus / herausgegeben von Stephan Kammer und Karin Krauthausen. – Zürich: Diaphanes, [2020]. – 381 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-03734-984-7

BBA B 5272 (1)

Der Methodenstreit – Brecht oder Stanislawski?, 1972

In: Theater in der Zeitenwende: zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik; 1945 – 1968 / [Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin, Lehrstuhl Kunst- und Kulturwissenschaften, Forschungsgruppe unter Leitung von Werner Mittenzwei; Autoren: Manfred Berger ...]. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft
Band 1, 1972. – 395 Seiten, Seite 347-361: Illustrationen

BBA B 199 (2021/1)

Morley, Michael: Die Dreigroschenoper (film): film by Catharina Kleber, in the „Wahnsinnswerke“ series / Michael Morley, Flinders University, 2021

In: Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY, 2021. – Band 39, Heft 1 (2021), Seite 18: Illustration

BBA A 5270

Myers, Robert; Saab, Nada: Wannous and Brecht: the playwright as political activist / Robert Myers and Nada Saab, 2021

In: The theatre of Sādallah Wannous / edited by Sonja Mejer-Atassi, Robert Myers. – Cambridge; New York, NY, 2021. – Seite 34-55: Illustrationen

BBA B 1266

Picasso, shared and divided: the artist and his image in East and West Germany / edited by Julia Friedrich; Museum Ludwig. – Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, [2021]. – 249 Seiten + 1 gefaltetes Blatt. – „This book is published on the occasion of the exhibition „Picasso, Shared and Divided, The Artist and His Image in East and West Germany“, Museum Ludwig, Cologne, September 25, 2021 – January 30, 2022“
ISBN 978-3-7533-0067-2

BBA B 5272 (1)

Der Planwagen der Courage auf der Berliner Bühne, 1972

In: Theater in der Zeitenwende: zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik; 1945 – 1968 / [Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin, Lehrstuhl Kunst- und Kulturwissenschaften, Forschungsgruppe unter Leitung von Werner Mittenzwei; Autoren: Manfred Berger ...]. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft
Band 1, 1972. – 395 Seiten, Seite 179-195: Illustrationen

BBA A 5274

Das Regiebuch: zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart / herausgegeben von Martin Schneider; Beiträgerinnen und Beiträger: Nina Birkenner [und zahlreiche weitere]. – Göttingen: Wallstein Verlag, [2021]. – 447 Seiten; Illustrationen
ISBN 978-3-8353-5067-0

BBA B 1267

Revermann, Martin: Brecht and tragedy: radicalism, traditionalism, eristics / Martin Revermann, University of Toronto. – Cambridge; New York: Cambridge University Press, [2022]. – xvii, 474 Seiten: Illustrationen. – Includes bibliographical references and index. – (Classics after antiquity)
ISBN 978-1-108-48968-3, 978-1-108-74745-5

BBA A 5265

Röggla, Kathrin: Deckerzählung / Kathrin Röggla, [2020]
In: Make it real / herausgegeben von Stephan Kammer und Karin Krauthausen. – Zürich, [2020]. – Seite 229-241

BBA B 199 (2021/2)

Savran, David: Die Dreigroschenoper & Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Berliner Ensemble, Premiere: 13 August 2021; Komische Oper Berlin, Premiere: 2 October 2021 / David Savran, 2021: Illustrationen
In: Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY, 1983-. – Volume 39, Number 2 (Fall 2021), Seite 11-12

BBA A 5279

Schmieden, Susanne: „perhaps/I am the both which has just come about“. (Non-) identity as critique in Brecht's „Man equals man“ / Susanne Schmieden, 2019
In: Theatre as critique / edited by Nikolaus Müller-Schöll and Gerald Siegmund. – Tübingen, 2019. – Seite 28-36

BBA A 5266

Die sieben Todsünden / herausgegeben von Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll und Martin Roussel. – Paderborn: Fink, 2015. – 436 Seiten: Illustrationen (Morphomata; 27)
ISBN 978-3-7705-5816-2

BBA B 199 (2021/1)

Sins are always in: „Die sieben Todsünden“ fills every bill, 2021
In: Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY, 2021. – Band 39, Heft 1 (2021), Seite 10-14: Illustrationen

BBA B 647 b

Sitte, Willi: Baals Lied: Willi Sitte, 6 Lithographien zu Liebesgedichten von Bertolt Brecht / herausgegeben von Lother Lang und Hans Marquardt. – Leipzig: Reclam, 1986. – 2 Faltblätter, 6 Blatt: Illustrationen. – Einmalige Auflage in 170 nummerierten und blattweise signierten Exemplaren. Im Verlag Reclam, Leipzig, erscheinen die Exemplar Nr. 101 – Nr. 150 sowie die Künstler- und Verlegerexemplare Nr. VI – Nr. XX. Bei der Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, erscheinen die Exemplare Nr. 1 – Nr. 100 und Nr. I – Nr. V
(Grafik-Edition; 23)

BBA A 5273

Steiner, George: Im Raum der Stille: Lektüren / George Steiner. – 1. Auflage. – Berlin: Suhrkamp, 2011. – 271 Seiten
ISBN 978-3-518-42231-1

Darin:

Steiner, George: B.B.: über Bertolt Brecht / George Steiner, Seite 106-124

Steiner, George: Der Freund eines Freundes: über Walter Benjamin und Gershom Scholem / George Steiner, Seite 125-138

BBA C 5254

Tatlow, Antony: Gab es denn überhaupt einen Bertolt Brecht?: Anthropologie eines Irrtums; Vortrag zu den Brecht-Tagen 1995 / Antony Tatlow. [Herausgegeben vom Literaturforum im Brechtthaus]. – Berlin: Literaturforum im Brechtthaus, 1995. – 16 Seiten, [2] Blatt

BBA A 5269

the future of philology: proceedings of the 11th annual Columbia University German Graduate Student Conference / ed. by Hannes Bajohr ... – 1. published. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2014. – 221 Seiten: Illustrationen

BBA B 30 (2022/1)

BBA B 30 (2022/2)

Theater der Zeit: Zeitschrift für Theater und Politik / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin
ISSN 0040-5418
77.2022

BBA B 441 (2022/1)

BBA B 441 (2022/2)

BBA B 441 (2022/3)

BBA B 441 (2022/4)

Theater heute: die Theaterzeitschrift. – Berlin: Der Theaterverlag Friedrich Berlin
ISSN 0040-5507
63.2022

BBA B 5272 (1)

Die Theaterarbeit des Berliner Ensembles, 1972
In: Theater in der Zeitenwende: zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik; 1945 – 1968 / [Institut für Gesellschaftswis-

senschaften beim ZK der SED, Berlin, Lehrstuhl Kunst- und Kulturwissenschaften, Forschungsgruppe unter Leitung von Werner Mittenzwei; Autoren: Manfred Berger ...]. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Band 1, 1972. – 395 Seiten, Seite 287-312: Illustrationen

BBA A 5279

Theatre as critique / edited by Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund. – Tübingen: Narr Francke Attempto, [2019]. – 124 Seiten: Illustrationen (Forum modernes Theater; 29 (2014))

BBA B 1265

Thiemann, Iliane: „Der Friede ist das A und O“: Brecht, Picasso und die Taube auf dem Vorhang des Berliner Ensembles / Iliane Thiemann, [2021]

In: Der geteilte Picasso / herausgegeben von Julia Friedrich; Museum Ludwig. – Köln, 2021. – Seite 146-159: Illustrationen

BBA B 1266

Thiemann, Iliane: „Peace is the be-all and end-all“: Brecht, Picasso, and the dove on the front curtain of the Berliner Ensemble / Iliane Thiemann, 2021

In: Picasso, shared and divided / edited by Julia Friedrich; Museum Ludwig. – Köln, 2021. – Seite 147-159: Illustrationen

BBA B 5272 (1)

Versuche mit Werken von Gorki und Brecht, 1972

In: Theater in der Zeitenwende: zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik; 1945 – 1968 / [Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Berlin, Lehrstuhl Kunst- und Kulturwissenschaften, Forschungsgruppe unter Leitung von Werner Mittenzwei; Autoren: Manfred Berger ...]. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Band 2, 1972. – 481 Seiten, Seite 305-324: Illustrationen

BBA B 441 (2021/11)

Völker, Klaus: Die Macht und die Demokratie: „Erstürmt die Höhen der Kultur“ – eine dichte Fallsammlung zum „Umkämpfen Theater in der DDR“ / Klaus Völker, 2021

In: Theater heute. – Berlin, 2021. – Band 62, Heft 11 (2021), Seite 69-70: Illustrationen

BBA A 5266

Vofskamp, Wilhelm: Moraltheologische Normen und ‚politische‘ Lebenskunst: Bertolt Brechts „Die sieben Todsünden der Kleinbürger“ / Wilhelm Vofskamp, 2015

In: Die sieben Todsünden / herausgegeben von Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll und Martin Roussel. – Paderborn, 2015. – Seite 137-149

BBA A 5278

Vostrý, Jaroslav: Od Schikanedera k Brechtovi? / Jaroslav Vostrý, 2020

In: Scénování a umění / Jaroslav Vostrý. – Praha, 2020. – Seite 101-107: Illustrationen

BBA A 5278

Vostrý, Jaroslav: Scénování a umění / Jaroslav Vostrý. – Vydání první. – Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2020. – 278 Seiten: Illustrationen. – Literaturverzeichnis Seite 254-257

(Edice disk. Velká řada; svazek 43)

ISBN 978-80-7437-333-6, 978-80-7331-555-9

BBA B 441 (2021/11)

Wille, Franz: Die eiserne Maske: Bertolt Brecht „Die Mutter“, nach Andrej Platonow „Tschewengur“ / Franz Wille, 2021. – U.a. zur Inszenierung von Bertolt Brechts „Die Mutter“ am Berliner Ensemble

In: Theater heute. – Berlin, 2021. – Band 62, Heft 11 (2021), Seite 55-56: Illustration

BBA B 1180 (1987/4)

Zeitmagazin. – Hamburg: Zeitverlag, 1969-1994

ISSN 0720-5023

1987,4

BBA B 278 (80)

Zeitschrift für Theaterpädagogik: Korrespondenzen. – Uckerland: Schibri-Verlag, 2005-

ISSN 1865-9756

38.2022



Drei Neuer-

scheinungen ...

... auf die wir gern schon mal hinweisen – was natürlich künftige Rezensionen nicht ausschließt. (Die zum Buch von Lenz Prütting ist bereits vergeben.)



brechtige Bildbände

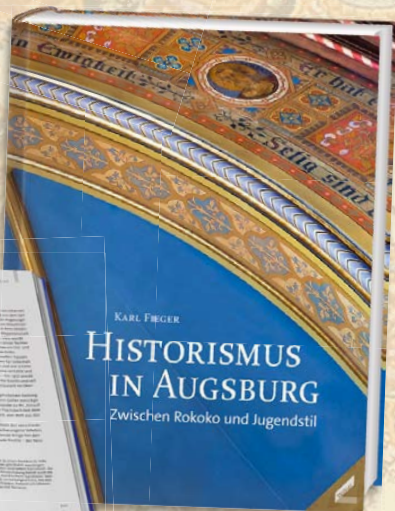
aus dem Wißner-Verlag



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



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



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



Weil's um unser Zuhause geht.

Eine grüne Zukunft für unser Zuhause.

Hier sind wir zuhause. Deshalb übernehmen wir Verantwortung. Für Ressourcen und Klima, für Mensch und Natur.

#stadtgewaechs



**Stadtparkasse
Augsburg**