

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

30. JAHRGANG

Brechtfestival Augsburg
10.–19. Februar 2023

HEFT 1/2023



BRECHTFESTIVAL: INTERVIEW MIT J. WARNER
BRECHT AUF MÜNZEN UND MEDAILLEN
BRECHTS BEITRAG ZUM OPERNFILM
BRECHTS HEXAMETER-MANIFEST

Wagner

Brecht festival

Brecht's People

10.-19.02.
2023

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

BRECHT INTERNATIONAL

„Probably the nearest equivalent to Shakespeare“ 3

Sebastian Haffners Nachruf auf Brecht

Erdmut Wizisla

Brecht in der Neuen Deutschen Biografie und ein Podcast dazu 5

Historische Kommission München

BRECHTFESTIVAL

„Ich sehe ganz unterschiedliche Brecht-Publika“ 6

Neun Fragen an Julian Warner, Leiter des Brechtfestivals

KUNST

Bertolt Brecht auf Münzen und Medaillen – eine Auswahl. 10

Timo Stingl, Bundesverwaltungsamt, Münze Deutschland, Münzwettbewerbe

FILM

„Damit der Schornstein wieder raucht“: Auf den Spuren von Brechts Beitrag zum Opernfilm *Pagliacci* (1936) 16

Helmut G. Asper

MUSIK

Die Orgel des Giovanni Bacigalupo 24

Mackie Messer: „Jazzed it up“

Jan Knopf

LYRIK

Histomat im Hexameter? 30

Brechts Kampf mit der lyrischen Fassung des „Kommunistischen Manifests“

Dieter Henning

MUSIK

An Georg Trakls Todestag in Salzburg 39

Ernst Scherzer

Song-Abend im weststeirischen Wies 39

Ernst Scherzer

THEATER

Brecht-Inszenierungen in der Spielzeit 2022/23 40

Zusammenstellung: Franziska vom Heede, Suhrkamp Verlag

Brecht in den Spielplänen 2010/11-2022/23 44

Michael Friedrichs

REZENSION

Wie ein Adventskalender mit Überraschungen 46

Ein Kurt-Weill-Schmöcker mit vielen kurzen Texten

Andreas Hauff

Fehlerkorrektur zu Heft 3/2022, „Brecht und die Aufweicher“, S. 6-8 48

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs 49

Zusammenstellung: Synke Vollring

125 JAHRE BRECHT – da dürfen wir uns auf gewichtige Feuilletons gefasst machen. Die Stadt Augsburg stellt sich auf erhöhtes touristisches Interesse ein. Das Brechthaus bleibt geöffnet, die Runderneuerung wird auf 2024 verschoben. Der Brecht-Preis wird verliehen. Und das Brecht-Festival kann (endlich mal) an Brechts Geburtstag starten, am 10. Februar.

Auch das Dreigroschenheft hat sich angestrengt. Ein weithin unbekannter zeitgenössischer Nachruf auf Brecht von Sebastian Haffner macht den Anfang. Erdmut Wizsla hat ihn beige-steuert und interpretiert, und er hat Timo Stingl vom Bundesverwaltungsamt für einen Beitrag über Brecht auf Münzen gewonnen, anlässlich der 20-Euro-Sammlermünze, die aus diesem Anlass erscheint. Harte Währung Brecht – hätte er sich das träumen lassen?

Damit bei weitem nicht genug. Helmut G. Asper hat Brechts Beitrag zum Opernfilm *Pagliacci* nachgespürt, mit erstaunlichem Ertrag. Jan Knopf entzaubert die Mär vom über Nacht entstandenen Mackie-Messer-Song: anhand der Drehorgel. Dieter Henning analysiert Brechts dann doch aufgegebenen Versuche, das *Kommunistische Manifest* zu hexametrisieren. Andreas Hauff rezensiert einen Kurt-Weill-Almanach, Ernst Scherzer berichtet aus Salzburg und Wies. Und anhand der Spielpläne deutschsprachiger Bühnen seit 2010 konnten wir eine Übersicht erstellen, was wieviel gespielt wird – und was gar nicht. Einen peinlichen Layout-Fehler aus Heft 3 haben wir korrigiert. Und Synke Vollring vom Bertolt-Brecht-Archiv Berlin hat volle acht Seiten Neuaufnahmen beige-steuert. Also: Lesen und lesen lassen! ♪

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, Andreas Hauff, Dieter Henning, Jan Knopf, Ernst Scherzer, Timo Stingl, Synke Vollring, Franziska vom Heede, Julian Warner, Erdmut Wizsla

Titelbild: Dakh Daughters kommen zum Brechtfestival (Foto: Igor Gaidai)

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.

BERTOLT BRECHT

By Sebastian Haffner

BERTOLT BRECHT died at the very moment when his work was beginning to gain world-wide recognition as probably the central event in twentieth-century drama.

It is safe to say that his premature death—he was only fifty-eight and he died suddenly, in the midst of full activity, of a heart-attack—will not be followed by the usual temporary eclipse; perhaps it will rather accelerate the process of discovery, and Brecht will be played and discussed in the next few years and decades even more than in the preceding ones.

This is not only suggested by the rapidly swelling crescendo of his international fame during the last two or three years; it is inherent in the character of his work, which, once contacted, does not let go. Brecht's drama has an elementary power, a ruthless urgency, a vehement drive to the heart of the matter which, by comparison, makes Ibsen and Shaw appear like harmless drawing-room entertainers.

*

IT is one of the many paradoxes of Brecht's life and career that he has made, and is still making, his chief impact on the Western world, although he created his own theatre in East Berlin, where he lived for the last eight years, and called himself a Communist for half his life. Whether he really was one would take a long and profound study to decide. His stern moral pessimism and Puritanism is not easy to reconcile with Marxist materialist optimism, and his highly avant-gardist and individual style was certainly poles apart from the plushy Stalinist-Victorianism until recently rescribbed; indeed his theatre, though in Western eyes the glory of East Berlin, had in recent years become rather an embarrassment to East German official critics, and the Party papers either ignored or attacked his productions.

But the East German Government, to its credit, gave him unlimited facilities and, with one notorious exception, full artistic freedom, and he rewarded



dpa-Bild

it with unqualified loyalty as a citizen, whatever his reservations and deviations as a thinker and artist. Moreover, he was always a radical, and often a devastatingly precise, critic of twentieth-century Western civilisation—nobody had a sharper and more merciless eye for its muddle, its cant, its moral feebleness, and its incidental and careless inhumanity.

This, with a Catholic nostalgia for order added, was in the main what the Communism of this son of a Bavarian industrialist amounted to. He remained, in the last resort, a rebellious son of the bourgeois West, for which he kept a lifelong critical and polemical concern, sometimes rising to a note of wounded disgust. His friendly and positive relations with the Communist world were by comparison oddly polite and diplomatic. He put a somewhat uncritical hope on it, which was perhaps his last insurance against despair; he never delved deeply into its inner workings and problems. In the end he settled in it; but it never provided his inspiration.

In time, no doubt, much more will be written about all this. To-day it is more pertinent to say that in Bertolt Brecht Germany and the world have lost a creative genius of the

first order. He was undoubtedly the greatest German poet of his generation, and probably, despite Schiller and Kleist, the greatest dramatist Germany has ever produced. He was the creator of a new style and school of the theatre which to-day looks like saving the theatre from threatening sterility for the next generation or two.

All in all, he was probably the nearest equivalent to Shakespeare ever to appear anywhere—indeed, if one believed in the transmigration of souls, one could be tempted to think that he was Shakespeare reborn. The parallels are striking: on a lower plane, the combination of the dramatist and the theatrical producer, writing plays for his own stage, and the liking for adaptation of the work of others, which inevitably becomes all his own under his hands; in the higher sphere, the fantastic register of poetic language, reaching from the bawdy to the sublime and from the purest tenderness to an almost unbearable harshness, and the incredible fertility of character creation.

*

AS in Shakespeare, so in Brecht the smallest characters—the second murderers and third soldiers—are full parts with a rounded life and reality of their own; and his great, full-size figures—such as Herr Puntilla and his servant Matti, Mother Courage, Galileo, the motherly maid Grusche and the picaresque judge Azdak from the "Caucasian Chalk Circle"—have the immortality of a Falstaff, a Hamlet, or a Portia.

It is perhaps the most moving thing in Brecht that often the creator in him gets the better of the moralist and teacher, and that figures which are meant only to provide a lesson and a warning example become so warm with life and humanity that we end up by loving them—a sure sign that their creator, too, could not help loving them despite himself.—*Copyright.*

Our dramatic critic, Kenneth Tynan, will be writing about the three-week season of Brecht plays to be presented by his Berliner Ensemble at the Palace Theatre in London from August 27.

„PROBABLY THE NEAREST EQUIVALENT TO SHAKESPEARE“

Sebastian Haffners Nachruf auf Brecht

Erdmut Wizisla

Lange bevor seine *Anmerkungen zu Hitler* (1978) ihn berühmt machen sollten, nämlich seit 1942, arbeitete Sebastian Haffner, der 1938 nach England emigriert war, als Redakteur und Autor beim Londoner *Observer*. Im Januar 1954 schickte die renommierte liberale Sonntagszeitung ihren meinungsstarken Mitarbeiter als Korrespondenten nach Berlin.

Dass Sebastian Haffner mit Brechts Theaterarbeit vertraut war, hat man wissen können. Weniger jedoch, dass seine Artikel aus dem *Observer* im Umkreis des Stückeschreibers wahrgenommen worden sind. Im Februar 1955 erkundigte sich Elisabeth Hauptmann bei der mit Brecht bestens bekannten Journalistin Ella Winter: „I was told that Sebastian Haffner of the ‚Observer‘ has written something about the Komische Oper and the Berlin Ensemble. Parts of his review have been reprinted here. Is there a chance that you have it?“ (BBA 696/10).

Haffners Biograph Jürgen Peter Schmied weist darauf hin, dass der *Observer*-Korrespondent, als er nach Berlin kam, „die Vision eines geeinten und neutralisierten Deutschland im Gepäck“ hatte. Seine „gelegentlichen Berichte über die DDR“ seien „vornehmlich in freundlichen Farben gehalten“ gewesen, „und namentlich auf das Ost-Berliner Kulturleben wußte er wahre Elogen anzustimmen“ (Jürgen Peter Schmied: Sebastian Haffner. Eine Biographie. München: Beck, 2010, S. 173 u. 184).

Der Obituary auf Brecht erschien, namentlich gezeichnet, am 19. August 1956

im *Observer* und auf Deutsch am 24. August in der *Englischen Rundschau*, Köln. Der Artikel ist im Brecht-Archiv vorhanden (BBA 1283/19). In der Literatur über Brecht ist der kluge Text jedoch kaum wahrgenommen worden. Dabei druckte Rainer Nitsche eine Übersetzung bereits vor zwanzig Jahren in seiner Haffner-Sammlung *Die deutsche Frage*, die Artikel aus dem *Observer* von 1950 bis 1961 enthält (Transit Verlag, 2002). In Großbritannien ist Haffners Beitrag zur Brecht-Rezeption natürlich präsent – wie die folgenreichen Kritiken Kenneth Tynans, die ebenfalls im *Observer* erschienen (vgl. Nicholas Jacobs/Prudence Ohlsen: Bertolt Brecht in Britain. London/Bonn: Goethe Institut/Internationales, 1977, S. 83).

Wozu darauf zurückkommen? Weil Haffners Blick sich wohltuend unterscheidet von vielem, was im Westen anlässlich von Brechts Tod, aber auch davor und lange danach, geschrieben wurde, jenen Publikationen, die oft von einer bemerkenswerten Gleichgültigkeit der künstlerischen Arbeit gegenüber geprägt waren und von einer Einengung auf den politischen Dichter, mit dem man keinesfalls einverstanden sein durfte. Die scheinheilige Umarmung im Osten war bekanntlich nicht besser.

Mit Haffners Superlativen müssen wir uns nicht aufhalten, wenngleich gesagt werden muss, dass seine stolzen Vergleiche keineswegs dem Geist des Jahres 1956 entsprachen. Was uns veranlasst, diesen Nachruf zum 125. Geburtstag aus den Tiefen der Archive hervorzukramen, ist die Sicherheit, mit der Haffner Brechts Widersprüche benennt: das eigensinnige Verhältnis

zum Kommunismus, die Position zwischen Ost und West, und dabei namentlich die Tatsache, dass Brecht im Osten, wo er ein Theater zur Verfügung gestellt bekommen hatte, vielen Kritikern ein Dorn im Auge war, während er im Westen, den er erbittert kritisierte, eine beträchtliche Wirkung hatte. Und nicht zuletzt der Gedanke, dass Haffner bei Brecht eine quasi katholische Sehnsucht nach Ordnung annimmt – was an Brechts Ausruf erinnert „Ich bin der letzte römisch-katholische Kopf“.

In diesem Nachruf spricht ein Historiker, ein unbestechlicher Beobachter der Ost/West-Beziehungen, bestens informiert, ein Mensch mit Gespür für die besondere Rolle, die ein Ausnahmekünstler wie

Brecht an der Nahtstelle der Systeme eingenommen hat. Aber hier spricht auch ein prophetisch begabter Zeitgenosse, der die Zukunft des Berliner Ensembles antizipieren konnte. Zwar hatten die Gastspiele des Ensembles in Paris und Warschau das Potential einer europäischen, ja weltweiten Wirkung aufgezeigt. Aber das London-Gastspiel stand noch bevor, und Haffner kündigte den Briten an, dass mit dem Ensemble aus Berlin nicht weniger als „the central event in twentieth-century drama“ auf sie zukommt. ¶

© Oliver Pretzel und David Brandt, die Erben von Sebastian Haffner, denen an dieser Stelle freundlich gedankt sei.

Brecht in der Neuen Deutschen Biografie und ein Podcast dazu

Die Historische Kommission München (<https://www.historischekommission-muenchen.de/podcasts#c472>) teilt mit:

„Nr. 6: Einer der ganz Großen. Erdmut Wizislas neuer biografischer Artikel über Brecht in NDB-online

Das Angebot des Lexikons Neue Deutsche Biographie-online ist um einen wichtigen Artikel reicher: Anfang Oktober wurde der Beitrag Erdmut Wizislas über den Schriftsteller, Regisseur und künstlerischen Leiter des Berliner Ensembles, Bertolt Brecht, freigeschaltet. Wer Brecht war, was ihn ausmachte und wofür er heute steht, schildert der Berliner Brecht-Experte im Rahmen eines Gesprächs zwischen Laura Räuber und Fachredakteur Stefan Jordan, in dem auch die Hintergründe der Entstehung und die besonderen Leistungen des Lexikonartikels zur Sprache gebracht werden. Für die Fragen und die Produktion des Podcasts zeichnet Laura Räuber verantwortlich. Oktober/2022.“

Die Biografie selber ist zugänglich über: <https://www.deutsche-biographie.de/dbo018010.html#dbocontent>

Sie enthält mehrere hilfreiche Unterkapitel mit einer Fülle von so sonst nicht ohne Weiteres greifbaren Informationen: Würdigung – Lebensdaten – Lebenslauf – Genealogie – Biografie – Auszeichnungen – Quellen – Werke – Literatur – Onlineressourcen – Porträts.

Unter den „Porträts“ sind u.a. auch Briefmarken und Münzen aufgeführt. Bei den „Ehrungen, Auszeichnungen und Mitgliedschaften“ findet man auch die Gründungsdaten der International Brecht Society, der Augsburgsburger Forschungsstätte und der Museen. Unter „Werke“ sind die wichtigsten Publikationen seines Werks chronologisch gelistet – so aktuell, dass das Buch von Noah Willumsen, „*Unsere Hoffnung heute ist die Krise*“: *Interviews 1926-1956* (suhrkamp taschenbuch) schon gelistet ist, obwohl seine Veröffentlichung (mittlerweile erst) für den 13. Februar 2023 angekündigt ist. (mf) ¶

Brechtfestival Augsburg 10.–19. Februar 2023



*Julian Warner
im „Saalbau
Krone“,
Lechhausen
(Foto: Fabian
Schreyer)*

„ICH SEHE GANZ UNTERSCHIEDLICHE BRECHT-PUBLIKA“

Neun Fragen an Julian Warner, Leiter des Brechtfestivals

1. Anders als die bisherigen Festivalleiter planst du ausdrücklich auf drei Jahre. Hoffen wir, dass es keine massiven Querschläger wie die Pandemie gibt. Wie soll sich das Festival entwickeln, was sind die großen Linien?
2. Was genau war Brechts „große Methode“? Muss man das Buch von Fredric Jameson gelesen haben, um mitzukommen?

Ich freu mich sehr auf die drei Jahre. Das ist Mittelstrecke. Kein Sprint und kein Langlauf: mehr so vierhundert Meter. Wir wollen in den drei Jahren Brecht und Augsburg neu entfalten. Wir verabschieden uns von der gut eingeübten Frage nach der Aktualität des Brecht'schen Werkes und widmen uns stattdessen der Erforschung Brecht'scher Welten. Wir werden jedes Jahr in ein anderes Viertel ziehen und dort, in den Nischen der Stadt, uns den Kämpfen der Gegenwart widmen.

In „Brecht and Method“ kratzt Jameson an einem Verständnis von Brecht als Säulenheiligen sozialdemokratischer Deutschlehrer*innen oder marxistischer Propagandist*innen. Er legt das Werk frei und macht es im Brecht'schen Sinne wieder nützlich. Eben nicht als Antwort auf alle Fragen, sondern als Mittel, als Methode. Er rettet Brecht davor, Teil der „Good Old Things“ zu werden, indem er den Blick auf die Produktion lenkt. BB soll eben nicht ein Produkt im „Warenhaus der guten Dinge“ (Manufactum) sein, sondern umgekehrt Teil der „Bad New Things“ bleiben. Ich denke,

Das Theater Bremen zeigt „Leer/Stand – Der Brotladen oder: Wem gehört der Stadtraum?“ von Antigone Akgün frei nach Bertolt Brecht. Ausgehend von Brechts Fragment verwandelt Antigone Akgün mit ihren Spieler*innen einen Leerstand in der Blücherstraße in einen Erzählraum mit Schauspiel, Videos und Installationen. (PM; das Bild zeigt Christian Freund, Foto: Jörg Landsberg)



so erfüllen wir auch Brechts Wunsch, nicht bloß von der Vergänglichkeit aller Dinge zu reden, sondern darüber, wie „gewisse Dinge zum Vergehen gebracht werden können“. Das meint die große Methode.

3. „Was heißt und zu welchem Ende studiert man“ (Schiller) Kulturanthropologie?

Das musst du jemanden fragen, der das studiert hat (lacht). Ich bin neben meiner Lehre am Institut in Göttingen vor allem durch meine Forschung ein Kulturanthropologe geworden. Ich wollte verstehen, was diese ganzen postkolonialen und anti-rassistischen Theaterprojekte um 2015 herum bedeuteten. Als studierter Theaterwissenschaftler war ich geschult darin eine Inszenierung zu analysieren oder diese in einen historischen Zusammenhang zu setzen. Aber das war mir zu wenig. Ich wollte den Zusammenhang zwischen künstlerischer Produktion, materiellen und symbolischen Ressourcen, Verwaltung und Kulturpolitik verstehen. Die Methoden und Konzepte der empirischen Kulturwissenschaft sind mir bis heute treue Begleiter. Den Zusammenhang, in dem man wissenschaftlich forscht oder künstlerisch arbeitet, als „Feld“ zu be-

greifen, ist mir in Mark und Bein übergegangen. Ich habe nie Kulturanthropologie studiert, aber ich bin durch den Austausch mit Professor*innen wie Regina Bendix, Sabine Hess und Moritz Ege zu einem geworden. Und das prägt mich bis heute in all meinen Tätigkeiten.

4. Was für ein Festival-Publikum siehst du vor deinem geistigen Auge, wie reagiert es?

Wenn ich die Augen schließe, dann sehe ich ganz unterschiedliche Festival-Publika. Ich sehe manche, die besorgt in die Brechtmaschine eilen, andere die euphorisiert aus dem Wrestling kommen und wieder andere, die frisch gesaunt über Hella Wuolijoki rasonieren. Allen ist aber gemein, dass sie sich spätabends in der „Krone“ auf ein Bier treffen.

5. Ein erheblicher Teil des Festivals wird in Lechhausen stattfinden, einem traditionellen Arbeiter-Stadtteil mit lebhaften migrantischen Milieus. Sicher wird dort nicht besonders romantisch geglotzt. Welche weiteren Wünsche Brechts sind dort erfüllt oder hoffentlich erfüllbar?



Franz Dobler & Das Hobos präsentieren: „Wer macht den Dreck und wer macht die Wäsche?“ Die Augsburgs Band Das Hobos macht Musik, die nach Geräteschuppen genauso wie nach weiter Welt klingt, ein „Contemporary Railway Soundtrack“, aber zu entspannt für deutsche Zugfahrpläne. Im Zusammenspiel mit der Live-Performance des Schriftstellers Franz Dobler entsteht ein Klang- und Denkraum, in dem sich Rhythmen in Reflexionen fortsetzen und handgemachter Groove auf leisen Witz trifft. (PM; Foto: Andreas Staebler)

Wer bin ich, dass ich anderen Menschen das romantische Glotzen verbiete? Ich hörte heute von Adorno „Kultur und Verwaltung“ und es kamen mir die Tränen. Jeder Jeck ist anders, sagt man in meiner Heimat am Niederrhein. Mein Verständnis von Brecht ist kein doktrinäres, sondern ein offenes, methodisches. „Er hat Vorschläge gemacht.“ Manche wurden angenommen.

6. Im „Saalbau Krone“ in Lechhausen wird die Festival-Zentrale sein, und dort findet bereits seit Oktober eine Art monatlicher Stammtisch von „Brecht's People“ statt, nächste Termine 15.1. und 5.2., jeweils 14 Uhr. Was ist das Konzept?

Wer sind die heutigen Träger*innen des Brecht'schen Erbes? Ich bin überzeugt, die große Methode finden wir nicht in den Musealisierung der Guckkastenbühne, sondern dort, wo die „Struggles“, die Kämpfe des Alltags sind. Und so wollen wir mit der Lust von Hubert Fichte und dem Solidaritätsverständnis von Sara Ahmed die Stadt entdecken, uns austauschen und neues ausprobieren. Es ist eine große Methode und wir haben großes vor. Kommt vorbei.

7. „Partizipative Projekte“ soll es geben – bedeutet das eine Aufhebung der Trennung zwischen Künstlern und Pu-

blikum, so ähnlich wie bei Brechts Lehrstücken?

Partizipation ist ein schwieriges Wort. Die Kunst darf nicht der Ersatzraum für das werden, was politisch unmöglich geworden ist. Daher bevorzuge ich lieber Jamesons Formulierung der „Activity“, zu deutsch Tätigkeit oder Aktivität. Wenn Wissenschaft und Kunst im Brecht'schen Sinne nützlich werden, dann fallen Mittel und Zweck ineinander und es erscheint die Sache selbst. In diesem Sinne: Ja, wir werden viele Aktivitäten haben. Von der Ausrufung der Organismenrepublik Augsburg über das kollektive Teppichweben bis zu der Etablierung von Redaktionen.

8. Kannst du ein paar weitere Glimmerlichter nennen?

Ich empfehle allen Leser*innen unsere große Wrestlingshow „Kampf um Augsburg“, u.a. mit Alpha Female, Zelina Power und Der Härte aus Schwaben. Und als inhaltliche Vorbereitung unbedingt unseren Campus „Brecht und Methode“.

9. Wie ist die Kooperation mit dem Staatstheater gelaufen, was ist geplant?

Das Staatstheater unterstützt uns in allen

2021 begeisterten die Dakh Daughters beim digitalen Brechtfestival mit zwei von Brecht inspirierten Songs die internationale Festivalgemeinde: Sieben Frauen haben sich einem bizarren ästhetischen und poetischen Mix verschrieben, einem „Freak Cabaret“ aus ukrainischer Folklore, Punk, Kabarett, Prog-Rock, Klassik und mehrsprachigen Texten von u.a. Taras Shevchenko, Joseph Brodsky und William Shakespeare. Gesungen wird in fünf Sprachen, gespielt auf 15 Instrumenten, von Cello bis Oboe. Live beim Brechtfestival 2023. (PM; Foto: Igor Gaidai)



Belangen: finanziell, technisch und inhaltlich. Unsere Koproduktion für 2023 ist die Diskursreihe BRECHTMASCHINE. Ausgehend von der Fähigkeit des Algorithmus GPT-3, täuschend echte neue Brecht-Texte verfassen zu können, fragen wir nach den Konsequenzen dieser schönen neuen digitalen Welt. ¶

Widersprüche, Konflikte, Diskussionen: Brechtfestival goes Wrestling – und den Plot dazu liefert die Stadt. Bei „Kampf um Augsburg – eine Wrestlingshow“ wird um heikle Themen buchstäblich gerungen. Politisches Theater im besten Sinne – mit besonderem Unterhaltungsfaktor. Mit Die Härte aus Schwaben (siehe Bild) und anderen. (PM; Foto: Christian Riedel)



KURZBIOGRAFIE JULIAN WARNER: Julian Warner ist Künstler und Kurator. Unter dem Alias Fehler Kuti veröffentlicht er vielbesprochene Popmusik und Performances. Er war künstlerischer Leiter des Festivals der KulturRegion Stuttgart 2022 und ko-kuratierte Performing Arts Festivals für das Künstler*innenhaus Mousonturm (mit Elisa Liepsch), die Münchner Kammerspiele (mit Julia Grosse) und die Berliner Sophiensaele. 2021 entwarf er für das internationale Theaterfestival Spielart ein Großprojekt im öffentlichen Raum zu gegenwärtigen Diskursen der Angst („Global Angst: Parlament. Parade. Ritual.“). Er war Performer diverser Essay-Performances von Oliver Zahn sowie Dramaturg und Ethnograf von Anta Helena Reckes Schwarzkopie Mittelreich. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter arbeitete und lehrte er am Institut für Kulturanthropologie der Georg-August-Universität Göttingen und ist mit Elisa Liepsch Ko-Herausgeber des Sammelbandes „Allianzen — Kritische Praxis an weißen Institutionen“. Zuletzt gab er einen Sammelband zum Stand der postkolonialen Kritik in Deutschland heraus: *After Europe. Beiträge zur dekolonialen Kritik* erschien 2021 im Verbrecher Verlag. Julian Warner ist künstlerischer Leiter der Brechtfestivals 2023-2025. (PM)



Abb. 1 20-Euro-Sammlermünze „125. Geburtstag Bertolt Brecht“. Foto: Hans-Joachim Wuthenow. ©BVA.

BERTOLT BRECHT AUF MÜNZEN UND MEDAILLEN – EINE AUSWAHL

Timo Stingl, Bundesverwaltungsamt, Münze Deutschland, Münzwettbewerbe

Gedenk- und Sammlermünzen

„Ist das nötige Geld vorhanden, ist das Ende meistens gut.“

Der Schlussstrophe aus der Dreigroschenoper folgend, beschloss am 27. Juli 2022 das Bundeskabinett der Bundesrepublik Deutschland, im Februar 2023 anlässlich des 125. Geburtstags von Bertolt Brecht eine neue 20-Euro-Sammlermünze herauszugeben (Abb. 1). Es handelt sich dabei um eine Edelmetallmünze aus 925er Sterling Silber.

Sie ist 18 g schwer und ca. 32 mm im Durchmesser groß. Die Münze wird dabei in zwei Prägequalitäten ausgegeben, die in der normalen Stempelglanzqualität zum Nominal und in der höherwertigen Spiegelglanzvariante zu einem Preis über dem Nennwert von 20 Euro erworben werden kann. Verantwortlich für das Motiv, inspiriert durch eine Fotografie von Gerda Goedhart (Suhrkamp Verlag), ist die aus Halle an der Saale stammende Künstlerin Katrin Pannicke.



Abb. 2 10-Euro-Sammlermünze „600 Jahre Konstanzer Konzil“ 2014. Foto: Hans-Jürgen Fuchs. ©BVA.



Abb. 3 Bodo Broschat, Gipsmodell und 2. Platz aus dem Münzwettbewerb „20-Euro-Sammlermünze – 125. Geburtstag Bertolt Brecht 2023“. Foto: Hans-Joachim Wuthenow. ©BVA.



Abb. 4 Marianne Dietz, Gipsmodell und 3. Platz aus dem Münzwettbewerb „20-Euro-Sammlermünze – 125. Geburtstag Bertolt Brecht 2023“. Foto: Hans-Joachim Wuthenow. ©BVA.

Das in seinem Wesen heitere Porträt Bertolt Brechts, kombiniert mit der typischen Zigarre und diesem beobachtenden Blick, ist in einer bewusst reduzierten und grafischen Formsprache wiedergegeben, wie man es bereits bei früheren geprägten Entwürfen der Künstlerin vorfinden kann (Abb. 2). Im unteren Feld, dabei die Richtung des Porträtabschnittes aufnehmend, wird das Motiv ergänzt durch das Zitat „ÄNDERE DIE WELT / SIE BRAUCHT ES“ (Die Maßnahme, 1930) und Brechts Signatur „b“.

Die Motive der Sammlermünzen der Bundesrepublik werden durch einen Münzwettbewerb von in der Regel zwölf Künstle-

rinnen und Künstler ermittelt. Eine Preisjury hat dann die Aufgabe, aus deren Arbeiten eine Siegerin oder einen Sieger zu küren und anschließend dem Bundeskabinett zur Beschlussfassung zu empfehlen. Unter den prämierten Entwürfen ist ein Qualitätsunterschied nur in feinen Nuancen feststellbar und die prämierten Arbeiten (Platz 1-3) zeigen jeweils eine andere Herangehensweise in der Umsetzung und Interpretation vergleichbarer Fotografien als Vorlage¹. Aus diesem Grund seien auch hier die platzierten Gipsmodelle, die nicht für die Prägung der neuen 20-Euro-Sammlermünze vorgeschlagen wurden, beispielhaft erwähnt.

Das Gipsmodell von Bodo Broschat, Medailleur und Münzgestalter aus Berlin, erlangte den zweiten Platz und kombiniert verschiedene Darstellungsweisen in einem Motiv: Porträt, Name, Lebensdaten, figürliche Bühnenszene und sogar als Schattenriss das Berliner Ensemble im Hintergrund (Abb. 3). Die Bühnenszene zeigt Brecht als Regisseur bei der Arbeit zum Stück „Mutter Courage und ihre Kinder“ mit Brechts Frau Helene Weigel in der Titelrolle und Erwin Geschonnek als

¹ Als Vorlage dienten zwei Fotografien von Gerda Goedhardt, Suhrkamp Verlag.



Abb. 5 10-Mark-Gedenkmünze „Bertolt Brecht 1898-1956“ DDR 1973. Foto: Deutsche Post.



Abb. 6 1500-Francis-Goldmünze „Bertolt Brecht“ 2006, Togo. Foto: Briefmarken Strasser GmbH (MA-Shops MA-ID 3368700306).

Feldprediger². Die im Abschnitt aufgeführten Lebensdaten sind vom Künstler falsch wiedergegeben. Das Sterbejahr war 1956.

Der mit dem dritten Platz prämierte Entwurf von Marianne Dietz aus Berlin legt dagegen den Fokus auf die ikonisch gewordene Fotografie Brechts und besticht durch ihren unmittelbaren Wiedererkennungswert (Abb. 4). Die hochwertige Joppe, die Zigarre und der nicht unbeteiligte Blick Brechts sind für diesen Entwurf markant.

In der bisherigen deutschen Numismatik ist das Thema Bertolt Brecht ambivalent betrachtet worden. Im Vergleich zu ande-

2 Theaterszene nach einem Foto von Hainer Hill, Akademie der Künste Nr. 12/007.01.

ren bedeutenden deutschen Dichtern und Schriftstellern sind Münzen mit Brecht als Thema sporadisch und nur in der ehemaligen DDR präsent.

Bevor die Bundesrepublik Deutschland beschloss, eine Münze zum 125. Geburtstag zu prägen, gab es im deutschsprachigen Raum nur eine 10-Mark Münze, die 1973 zum 75. Geburtstag Brechts von der Staatsbank der DDR als Gedenkmünze ausgegeben wurde (Abb. 5). Die Münze zeigt auf der Vorderseite das Porträt Brechts in Seitenansicht nach links mit Namen und Lebensdaten in der Umschrift. Das silhouettenhafte Porträt basiert auf Entwürfen des Bildhauers und Medailleurs Wilfrid Fitzenreiter (1932-2008). Die Typographie geht auf den Graphiker Axel Bertram (1936-2019) zurück. Beide entwarfen zahlreiche Münzen für die DDR und gehörten zu den Wegbereitern qualitätsvoller Gedenkmünzen, deren Stil nachfolgende Generationen beeinflusste³.

3 W. Steguweit, Die Kongressmedaille und ihr Schöpfer. Dem Berliner Bildhauer und Medailleur Wilfrid Fitzenreiter zum 65. Geburtstag, Geldgeschichte Nachrichten 181 (1997) 251-256; U. Dräger (Hrsg.), Die Kunstmedaille in Deutschland 23 (2007) 154; Wolfgang Steguweit mit Elke Bannicke und Gerhard Schön: Die Gedenkmünzen der DDR und ihre Schöpfer. Münzhandlung Dr. Busso Peus Nachf., Frankfurt am Main 2000, S. 15-21.



Abb. 7. DDR-Gedenkmedaille Bertolt Brecht 1968. Foto: Münzenhaus Reppa GmbH Artikelnummer: 1072340.



Abb. 8 Johannes Henke, Bertolt Brecht, 1982. Foto: Dirk Sonnenwald. © Münzkabinett Staatliche Museen Berlin.

Abb. 9 Rudolf Triebel, Brecht (ohne Jahr). Westfälische Auktionsgesellschaft, Auction 67 (17.-18. September 2013) Lot. 4091.

Eine kleine Goldmünze sollte nicht übersehen werden, nimmt sie doch schon im Jahr 2006 das Porträt der neuen 20-Euro-Sammelmünze auf. Das Land Togo emittiert für den kommerziellen Anlagemarkt eine kleine Reihe von Goldmünzen mit Porträts berühmter Persönlichkeiten (Abb. 6). Die Münze besteht aus 999er Gold und ist, bei einem Gewicht von 1,25 g, 14 mm im Durchmesser groß. Die Bildseite zeigt das schon oben beschriebene Porträt Brechts mit Zigarre, flankiert mit den Namen, Lebensdaten und der Unterschrift Brechts. Die Qualität der Münze entspricht der für den kommerziellen Münzen- und Medaillenmarkt typischen Auftragsarbeit.

Gedenk- und Kunstmedaillen

Im Bereich der Kunst- und Gedenkmedaillen, die im Unterschied zu den Münzen kein Nominal, keine Normierung in Gewicht und Größe sowie keinen Emittenten aufweisen müssen, ist Brecht öfters als Motiv vertreten. Auch hier war es die DDR, die im Rahmen einer Serie „Berühmte Persönlichkeiten“ im Jahr 1968

eine Gedenkmedaille für Bertolt Brecht herausgab. Die Medaille wurde nicht nur in Neusilber, einer Legierung aus Kupfer-Nickel-Zinn, sondern auch in Silber und Gold für den in der DDR ab den 60iger Jahren des 20. Jahrhunderts anwachsenden Sammlermarkt emittiert (Abb. 7). Sie zeigt auf der Bildseite die Büste Bertolt Brechts in Profilansicht nach links begleitet mit dem Namen und den Lebensdaten des Dargestellten. Prominent im rechten Feld ist die ligierte Signatur FS des Medailleurs Fritz Schulz (1909-1994) zu sehen⁴. Die Rückseite zeigt eine Armillarsphäre flankiert mit einem Zitat Galileis „DENN / DIE / ALTE / ZEIT / IST HERUM / UND ES IST / EINE NEUE

⁴ Willy Unger, Der Berliner Bildhauer Fritz Schulz – Nestor des Medaillenschaffens in der DDR, in: Numismatische Beiträge Bd. 1, 1987, S. 6-17.



Abb. 10 Geer Steyn, Brecht 1978, Foto: privat.



Abb. 11 Thérèse Dufresne. Bertolt Brecht. Sloans & Kenyon, Auktion Mai 21 (2015) Lot 174.

/ ZEIT“ und der Aufschrift BRECHT. Obwohl Schulze als Auftragskünstler der DDR zahlreiche Medaillen für Auszeichnungen und Orden schuf, zeigt diese Medaille exemplarisch die hohe Porträtkunst Schulzes, der damit nachfolgende DDR-Medaillleur wie den oben erwähnten W. Fitzenreiter ebenso beeinflusste.

Aus dem Bereich der Kunstmedaille sticht vor allem die Medaille von Johannes Henke (1924-2008) aus dem Jahr 1982 hervor (Abb. 8)⁵. Die ca. 100 mm im Durchmesser große gegossene Bronzemedaille zeigt auf der Vorderseite den Kopf Bertolt Brechts in der Frontalansicht und auf der nahezu blanken Rückseite die invertierte Signatur Brechts „b b“. Das Porträt besticht durch die skizzenhafte Reduktion typischer Charaktereigenschaften Brechts, die sich vor allem in der karikierten Überlänge der Nase, im abschätzenden Blick mit den hochgezogenen Augenbrauen und dem schmallippigen Mund widerspiegeln. Die Porträtstudien, die Henke wohl zu Lebzeiten Brechts angefangen hatte⁶, führte er erst in seiner späten Berliner Phase, kurz vor seinem Umzug

5 Einen besonderen Dank an Bernd Weisser und Johannes Eberhardt vom Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin für die Erlaubnis, die Medaille mit Bildern zu veröffentlichen.

6 B. Weisser, Das Medaillenwerk von Johannes Henke, in: G. Dethlefs, P. Ilich und St. Wittenbrink (Hrsg.), Westfalia Numismatica 2013. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Vereins der Münzfreunde für Westfalen und Nachbargebiete (2013) 357-399.

nach Minden, aus. Die Brecht-Medaille gehört wie andere Medaillen der Jahre 1982-83 mit Berlinbezug zu einer künstlerischen Verabschiedung Henkes an seine Heimatstadt, deren Veränderung er nicht mehr nachvollziehen konnte und wollte⁷.

Ein einseitiger Bronzeguss mit Bertolt Brecht stammt von Rudolf Triebel (1910-1995), einem Bildhauer und Medailleur aus Rosenheim (Abb. 9).

Die 73,5 mm große Medaille zeigt Brecht als Porträtkopf in Seitenansicht mit Brille. Im rechten Feld befindet sich die Aufschrift „BRECHT“. Im Vergleich zu den vorigen Porträts ist es nüchtern gefasst und zeigt eine eher zurückhaltende Porträtstudie Brechts.

Bertolt Brecht wurde nicht nur in Deutschland auf Münzen und Medaillen verewigt und geehrt. Beispielhaft sind zwei Kunstmedaillen aus den Niederlanden und aus Frankreich erwähnt.

Aus dem Jahr 1978 stammt die Kunstmedaille des niederländischen Bildhauers und Medailleurs Geer Steyn (Abb. 10). Die aus Bronze gegossene Medaille mit 60 mm im Durchmesser zeigt auf der Vorderseite den Porträtkopf Brechts mit Monokel nach links. Die originelle Formbehandlung im Bereich der Schläfe und der damit verbundenen Überhöhung des Schädels und die bildhauerhafte Interpretation des Porträts machen diesen Entwurf so einzigartig. Auf der Rückseite ist eine stehende Figur in Frontalansicht nach rechts zu erkennen, die durch die Kappe und durch die für Brecht typische Körperhaltung eindeutig identifizierbar ist. Die Aufschrift im rechten Feld nimmt das Zitat „ES / GEHT AUCH / ANDERS / DOCH SO / GEHT / ES AUCH“ auf und als Umschrift ist B R E-C H-T mit der Signatur des Künstlers zu sehen⁸.

7 B. Weisser, ebd. S. 364.

8 L. Tilanus, A. Sourov, F.J.M. van Puijenbroek (Hrsg.),

Von Thérèse Dufresne (1937-2010), Bildhauerin und Medailleurin aus Frankreich⁹, stammt eine in Bronze gegossene Kunstmedaille, die auf der Vorderseite den Porträtkopf Brechts in Dreiviertelansicht nach links zeigt (Abb. 11). Rechts davon befindet sich die Umschrift BRECHT und die Signatur der Künstlerin. Das Porträt ist zurückhaltend wiedergegeben und zeigt prominent die für Brecht typische Brille, wofür die Fotografie von Jörg Kolbe als Vorlage verwendet worden ist¹⁰. Die Rückseite unterscheidet sich zu den vorigen beschriebenen Münzen und Medaillen durch eine kleinteilige, die Rückseite vollumfassende Miniaturszene, die Brechts Theaterstück „Mutter Courage und ihre Kinder“ wiedergibt. Ein Wagen mit der Inschrift „MERE COURAGE“ flankiert von der Mutter Courage und ihrer Kinder zieht durch eine von Krieg und Verwüstung geprägte Phantasielandschaft. Diese feine, an Wimmelbilder erinnernde Gestaltung ist ein typisches Gestaltungsmerkmal der Künstlerin¹¹.



Abb. 12 Gedenkprägung „Bertolt Brecht“ aus Gold. Foto: Münzenversandhaus Reppa GmbH, Artikelnr.: 1023181.



Abb. 13 Eine sogenannte Sonder-Gedenkprägung zu den Mark-Münzen der DDR. Foto: BTN

Gedenkmedaillen aus dem kommerziellen Medaillenmarkt – eine Auswahl

Für den kommerziellen Medaillenmarkt wurden vor allem nach der Wiedervereinigung Deutschlands ab 1990 und vielleicht auch im Zuge einer Ostalgie-Welle einige Medaillen mit Motiven Brechts auf den Sammlermarkt gebracht. Die Qualität ist mit den vorigen beschriebenen Beispielen nicht vergleichbar. Ein Anspruch auf hohe Qualität in der Relief- und Porträtkunst steht bei diesen Medaillen nicht im Vordergrund. Der kurze Überblick verdeutlicht anhand der Auswahl solcher Prägungen diesen Qualitätsunterschied (Abb. 12-15). ¶



Abb. 14 Vergoldete Kupfermedaille „Bertolt Brecht“ (ohne Jahr). Foto: Deutsche Goldmünzengesellschaft Artikel-Nr. 3209.



Abb. 15 Silbermedaille „Bertolt Brecht“, Foto: Halbedel Numismatik Nr. 70845g.

Handzame sculptur, (2000) S. 37 f.

9 Informationen zur Künstlerin: <https://en.nicolas-salagnac.com/therese-dufresne-artist-sculptor-medalist-1937-2010/>

10 Jörg Kolbe, Bundesarchiv Nr. 183-W0409-300.

11 <https://en.nicolas-salagnac.com/therese-dufresne-artist-sculptor-medalist-1937-2010/>

„Damit der Schornstein wieder raucht“. AUF DEN SPUREN VON BRECHTS BEITRAG ZUM OPERNFILM *Pagliacci* (1936)

Helmut G. Asper

Am 5. März 1936 erhielt Bertolt Brecht aus London „ein Telegramm“ von dem nach England emigrierten Schauspieler, Regisseur und Autor Fritz Kortner, „daß er was im Film für mich hat.“ Obwohl er „den Umfang der Arbeit“¹ noch gar nicht kannte, reiste Brecht gleich am nächsten Tag nach London und erst dort erfuhr er: „Es ist der ‚Bajazzo‘ zu dem auch Eisler hergerufen wurde.“²

Die Verfilmung der Oper *I Pagliacci* von Ruggero Leoncavallo wurde produziert von Max Schach und dem Regisseur Karl Grune, die beide aus Nazi-Deutschland emigriert waren,³ wie auch der in Großbritannien sehr populäre Sänger Richard Tauber, der in der Hauptrolle des Canio Star und Publikumsmagnet des Films war. An der teuren und künstlerisch ambitionierten Produktion wirkten neben Tauber, Kortner (Drehbuch), Eisler und Brecht zahlreiche von den Nazis vertriebene Filmschaffende mit: der Filmarchitekt Oscar F. Werndorff, der Kostüm- und Bühnenbildner Ernst Stern, der Kameramann Otto Kanturek und der Produktionsleiter Fritz Brunn. Der Regisseur Grune wollte mit *Pagliacci* ein eigenes „Genre eines Opernfilms“ schaffen, erklärte Tauber in einem Interview, denn es „wäre freilich verfehlt, würde man den ‚Bajazzo‘ einfach so auf den Film übertragen, wie das

Werk auf der Opernbühne zur Aufführung zu kommen pflegt. Karl Grune wagt es, an die Verfilmung einer Oper unter Befolgung filmischer Prinzipien heranzugehen (...). Die Handlung des Opernlibrettos wird verändert und filmgemäß umgewandelt werden. Die starken dramatischen Akzente des Originals verbleiben ganz gewiß, darüber ist kein Zweifel, aber die Gestalten des Spiels werden menschlich noch vertieft werden.“⁴

Die nur zweiaktige Oper musste für einen abendfüllenden Film um eine zusätzliche Handlung von ca. 20–30 Minuten Dauer erweitert werden, eine Aufgabe, die einen versierten Autor erforderte. Deshalb ist nachvollziehbar, dass Schach auf Kortners Vorschlag hin Brecht engagierte, was auch ein Akt der Solidarität mit dem exilierten Schriftsteller war.

Fast fünf Monate, bis zum 28. Juli, blieb Brecht in London und arbeitete mit Kortner an einem Drehbuch, aber von beiden ist kein Skript für *Pagliacci* überliefert und sie erhielten auch keinen screen credit,⁵ was jedoch keineswegs besagen muss, dass ihre Vorschläge pauschal abgelehnt und nicht benutzt wurden.⁶ Genau dies aber hat mehr als zwei Jahrzehnte später Hanns

1 Brief an Margarete Steffin, 5. März 1936. In: Brecht, *Werke*, Bd. 28, Berlin und Weimar/Frankfurt a.M. 1998, S. 549.

2 Brief an Helene Weigel, Anfang März, In: Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 550.

3 Kurzbiographien bei Jörg Schöning: All Hands Abroad. Kleines Lexikon deutschsprachiger Filmschaffender in Großbritannien 1925-1945. In: *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (Red.: Jörg Schöning), München 1993, S. 99–150.

4 Richard Tauber: Film für den Sänger. In: *Mein Film*, Nr. 525, Wien 1936, S. 4.

5 Im Vorspann werden nur die britischen Autoren Monckton Hoffe und Roger Burford sowie John Drinkwater für die Arientexte genannt, vgl. den Film auf YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=TrBKaxYw>) sowie den Eintrag in der International Movie Data Base (imdb.com).

6 Fritz Kortner ist z.B. in dem von Schach produzierten Film *Abdul, the Damned*, nur als Schauspieler genannt, nicht als Autor, obwohl er den Stoff entwickelt hatte. Vgl. Klaus Völker: *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur*. Berlin 1987, S. 124–126.

Eisler behauptet und erzählt, der Filmproduzent hätte Brechts Vorschläge als „ganz unerträglich“ abgelehnt, ihn ausbezahlt und nach Dänemark zurückgeschickt.⁷ Unter Berufung auf Eisler hat Wolfgang Gersch, der damals den Film nicht sichten konnte, in seinem Standardwerk *Film bei Brecht* geurteilt, dass „der Film (...) nicht auf Brecht zurückgeführt werden“ darf. Gersch räumte zwar ein, dass „Möglicherweise (...) einiges von Brecht übernommen“ wurde, doch sei Pagliacci ein Beispiel „für das notwendige Scheitern Brechts beim kommerziellen Film.“⁸ Gerschs Urteil folgt die Brecht-Forschung bis heute⁹, die auch Eislers Aussage nicht kritisch hinterfragt hat, obwohl dessen Darstellung, dass seine „eigene Arbeit für die „Bajazzo“-Gestaltung (...) null“¹⁰ war, als falsch entlarvt worden ist.

„An extensive and professional work“: Eislers Filmmusik für *Pagliacci*

Eisler hatte schon 1934 die Musik für den von Schach produzierten Film *Abdul, the Damned* komponiert. Der Produzent engagierte ihn erneut im Januar 1936 für die Musikbearbeitung der Oper und bot ihm für drei Monate eine Gage von £ 500.¹¹ Eisler kam bereits Ende Februar nach London, aber die Vorbereitungen zogen sich hin und die Dreharbeiten begannen erst am 10. August, bei denen Eisler „im atelier sehr viel zu tun“¹² hatte, wie er am 24. August dem bereits nach Dänemark zurückgekehrten Brecht schrieb. Mitte September verlängerte die Capitol Film den Vertrag mit Eisler um

weitere fünf Wochen, der schließlich bis zur Fertigstellung des Films „Mitte November“¹³ in London blieb. Schon daraus ist ersichtlich, dass Eislers Tätigkeit keineswegs „null“ war,¹⁴ und die erhaltene, 80 Seiten umfassende Partitur seiner *Pagliacci*-Filmmusik beweist eindeutig,¹⁵ dass Eisler Leoncavallos Musik umfangreich bearbeitet, den Erfordernissen der hinzu erfundenen Filmhandlung angepasst, zahlreiche Veränderungen und Umstellungen vorgenommen und sogar drei kleine Stücke selbst komponiert hat. Peter Schweinhardt kommt in seiner akribischen Untersuchung der Filmmusik zu dem Schluss, Eislers „job was quite time-consuming and his work was not at all ‚nil‘, as Eisler claimed. The film score is, despite the composer’s scorning attitude, an extensive and professional work.“¹⁶ Der Komponist hat seine *Pagliacci*-Arbeit im Interview mit Bunge bewusst kleingeredet und „some Eisler historiography“¹⁷ diktiert – was die Frage aufwirft, wie glaubwürdig sein Bericht über die pauschale Ablehnung von Brechts Arbeit ist. Hat Eisler auch über Brechts Anteil eine Legende in die Welt gesetzt und sind entgegen seiner Behauptung doch Ideen und Vorschläge Brechts in *Pagliacci* übernommen worden?

„Ich habe nur meine Arbeitskraft zu verkaufen“: Brecht über seine Mitarbeit an *Pagliacci*

In den wenigen von Brecht und Kortner

7 Hans Bunge: *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*. München 1970, S. 68–70, S. 70.

8 Wolfgang Gersch: *Film bei Brecht*. München 1975, S. 185f.

9 Vgl. Michael Durwardt: *Filme und Drehbücher*. In: Jan Knopf (Hg.) *Brecht Handbuch*. Band 3: *Prosa, Filme, Drehbücher*, S. 417–421, S. 419.

10 Bunge a.a.O., S. 69.

11 Hanns-Eisler-Archiv der Akademie der Künste Berlin, Signatur Eisler 4281.

12 Eisler an Brecht 24.8.1936. In: Hanns Eisler: *Briefe 1907–1943*. Hg. v. Jürgen Schebera und Maren Köster. Wiesbaden, Leipzig, Paris 2010, S. 119.

13 Eisler an Brecht 14.10.1936. In: Eisler, *Briefe*, a.a.O., S. 121.

14 Bunge a.a.O., S. 70.

15 Hanns-Eisler-Archiv AdK, Signatur Eisler 969. Die Partitur enthält nur die von Eisler arrangierten und komponierten Stücke und nicht die weitgehend original übernommenen Musikstücke wie z.B. die Arien Canios.

16 Peter Schweinhardt: „My Work was Nil“: An Attempt to Rescue Eisler’s Peculiar *Pagliacci* Production. In: *Eisler in England. Proceedings of the International Hanns Eisler Conference*, London 2010. Ed. by Oliver Dahin and Erik Levi, Wiesbaden, Leipzig, Paris 2014, S. 73–92, S. 77f.

17 Ebda.

überlieferten Textzeugnissen über ihre Drehbucharbeit berichten weder der gegenüber Filmfirmen notorisch voreingenommene Brecht noch Kortner von einer pauschalen Ablehnung. Auch die von Eisler behauptete „*Verstimmung*“¹⁸ zwischen den beiden wegen Kortners Weiterarbeit am Film nach Brechts angeblicher Entlassung wird von keinem der beiden erwähnt.

Zwar stand für Brecht auch bei *Pagliacci* die „*Technik [des Filmschreibens] auf einer ganz primitiven Stufe*“¹⁹, doch war seine „*Arbeit bei Kortner (...) ganz angenehm*“²⁰, und an Benjamin und Piscator schrieb er amüsiert, dass er sich „*am internationalen Rauschgifthandel*“²¹ beteilige und „*einige Pfund Abendunterhaltung*“ herstelle, weil er Geld benötige, damit der „*Schornstein wieder raucht*.“²² Besonders aufschlussreich ist, dass er sich bei diesem Job „*als Angestellter zu fühlen beginne. Ich habe mir den Stoff, den ich bearbeite, nicht selber gewählt, habe auch gar keine Beziehung dazu und weiß nicht, was aus meiner Arbeit wird, wenn sie auf den Markt kommt. Ich habe nur meine Arbeitskraft zu verkaufen, was damit gemacht wird, geht mich nichts an.*“²³ Brecht betrachtete das *Pagliacci*-Drehbuch nicht als sein eigenes Werk, sondern als ein Produkt, für das er gegen Bezahlung Beiträge lieferte, wobei er akzeptierte, dass der Produzent beliebig über seine Arbeit verfügen konnte. Denn ihn interessierte vor allem die finanzielle Seite: „*Da ich auf Wochenlohn gesetzt bin, ist es für mich nicht gut, wenn die Arbeit rasch*

fortschreitet, ganz im Gegenteil“²⁴, notierte er ganz unverblümt und seine ursprünglich vereinbarte Gage von £ 500²⁵ hat sich sehr wahrscheinlich erhöht, denn im Mai wurde sein Vertrag um zwei Wochen verlängert.²⁶ Bereits diese Vertragsverlängerung nach zwei Monaten Arbeit spricht gegen eine pauschale Ablehnung von Brechts Arbeit. In der zweiten Junihälfte arbeitete er immer noch an dem Drehbuch, wie aus seiner Mitteilung an Piscator „*Ich habe einen kleinen Vertrag mit einer Filmgesellschaft (...). Es wird ganz gut bezahlt*“²⁷ hervorgeht, sodass sein Vertrag vermutlich nochmal verlängert wurde. Erst Anfang Juli war seine Arbeit offenbar ganz regulär beendet, denn am 4. Juli schrieb er Helene Weigel „*mühe mich noch um mein Honorar.*“²⁸ Die Auszahlung seiner Gage verzögerte sich weiter und Brecht reiste erst am 28. Juli aus London ab, doch erwähnt er in seinen Briefen keine Auseinandersetzung mit den Produzenten.

Auch über das Produkt ihrer monatelangen Arbeit gibt es von Brecht und Kortner nur knappe Andeutungen. Brechts Mitteilung an Benjamin, er „*glätte Filmdialoge*“²⁹, kann sich nicht auf ein in englischer Sprache geschriebenes Drehbuch beziehen, denn Brecht sprach lediglich „*in einer kindlichen, fast graziös zu nennenden Weise ein paar chinesisch klingende Worte englisch*“³⁰, wie Kortner sich erinnerte, und Brecht selbst erwähnt einen „*kleinen Engländer, der als Übersetzer mitarbeitet*“³¹, der bisher nicht identifiziert ist.

24 Ebd.

25 Bunge a.a.O., S. 68.

26 Brief an Mr. Lawrence [Angestellter bei Capitol Film] 2. Mai 1936. In: Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 552.

27 Brief an Erwin Piscator, Juni 1936. In: Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 555.

28 Briefe an Helene Weigel v. 4. und 14. Juli 1936. In: Brecht, *Werke* Bd. 28, S. 557 und 559.

29 Brief an, Brief an Walter Benjamin April 1936, In: Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 550f.

30 Fritz Kortner: *Aller Tage Abend*. München 1959, S. 434.

31 [Autobiographische Notizen]. In: Brecht, *Werke*, Bd. 26, S. 303.

18 Bunge, a.a.O., S. 70.

19 Bertolt Brecht: [Autobiographische Notizen 1921 bis Juni 1938]. In: Brecht, *Werke*, Bd. 26, S. 303.

20 Brief an Helene Weigel, Anfang März, In: Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 550.

21 Brief an Walter Benjamin, April 1936. In: Brecht, *Werke* Bd. 28, S. 550f.

22 Brief an Erwin Piscator, Juni 1936. In: Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 555.

23 [Autobiographische Notizen]. In: Brecht, *Werke*, Bd. 26, S. 303.



Abb. 1

Brecht und Kortner waren also nur engagiert worden für eine erste deutsche Drehbuchfassung, deren Übersetzung Grundlage sein sollte für die endgültige englische Fassung. Das war durchaus nicht ungewöhnlich, Kortner selbst und auch andere exilierte Autoren wie z. B. Carl Zuckmayer haben im Exil häufig Filmstories, -treatments und Drehbücher auf Deutsch geschrieben, die übersetzt werden mussten. An der endgültigen englischen Drehbuchfassung konnte Brecht wegen seiner mangelnden Sprachkenntnisse gar nicht mitarbeiten, anders als Kortner, der vermutlich weiter mit den britischen Autoren zusammenarbeitete.

Spurensuche I: Die Vorgeschichte der Oper

Brecht und Kortner haben sicherlich wie üblich zunächst ein Treatment mit der neu erfundenen zusätzlichen Handlung verfasst, das Schach und Grune offenbar akzeptiert haben, denn sie schickten bereits im April 1936, also noch vor der Verlängerung von Brechts Vertrag, ein Kamerateam in die Schweiz, das dort Außenaufnahmen drehte für die später im Film geschilderte Reise der Komödiantentruppe über das Gebirge zur Messe nach Cremona.³² Die Reise als Vorgeschichte der Opernhand-

32 Daniel O'Hara: Richard Tauber. A New Chronology. Last Revised: September 2021, S. 40. (= <http://www.richard-tauber.de/wp-content/pdf/TAUBER-CHRONOLOGY-102020.pdf>)



Abb. 2

lung stand also zu diesem Zeitpunkt bereits fest und kann deshalb eindeutig als Erfindung von Brecht und Kortner gelten. Obwohl es wegen der mangelhaften Quellenlage schwierig ist, einzelne Ideen oder Szenen einem der Autoren zuzuordnen, soll im Folgenden der Film daraufhin untersucht werden, ob es außer der Grundkonstruktion noch weitere inhaltliche oder gestalterische Elemente gibt, die auf Brecht hinweisen.

Spurensuche II: Die Titel

Der Film beginnt wie die Oper mit dem Prolog, der ebenso wie die Aufführung der Komödie am Schluss in dem Zweifarbensystem British Chemicolour gedreht wurde. Der Prolog wird angekündigt mit einem Titel „*The Prologue*“ (Abb. 1) und am Ende wird ein weiterer Titel „*The Story*“ (Abb. 2) eingeblendet. Diese im Stummfilm noch übliche Praxis war im Tonfilm verpönt – Brecht allerdings hat solche den Film gliedernden Titel in *Kuhle Wampe* oder *Wem gehört die Welt* benutzt und sich in seinem Filmtreatment *Die Beule* sogar explizit für die Beibehaltung der Titel im Tonfilm ausgesprochen, denn „*Die Titel (...) gewährleisten (...), indem sie den Film in Kapitel einteilen, den epischen Fluß. Sie wegzulassen, wäre idiotisch.*“³³ Deshalb liegt die An-

33 Bertolt Brecht: *Die Beule*. Ein Dreigroschenfilm. In: Brecht, *Werke* Bd. 19, S. 307.



Abb. 3

nahme nahe, dass die Titel in *Pagliacci* auf einen Vorschlag Brechts zurückgehen.

Der von Tauber gesungene Prolog³⁴ schließt mit der Aufforderung „Bring up the curtain“, aber die Handlung beginnt mit einer dramaturgischen Volte, denn der Vorhang ist gerade gefallen, die Abschiedsvorstellung des Stücks „*Colombine & Her Lover or Punchinello's Revenge*“ ist vorbei und die Komödianten danken für den Applaus: Der im Leben und auf der Bühne eifersüchtige Canio und seine junge Frau Nedda, gespielt von der ungarischen Tänzerin, Schauspielerin und Sängerin Steffi Duna, die – ein bemerkenswerter Zufall, wenn es denn einer ist – 1933 in der amerikanischen Uraufführung der *Threepenny Opera* am Broadway unter der Regie Francesco de Mendelssohn die Polly Peachum gesungen hat.³⁵ Der in Nedda verliebte, aber von ihr abgewiesene Tonio (Arthur Margetson) spielt im Unterschied zur Oper in der Komödie Harlekin, den Liebhaber Columbines, während Beppe (Jerry Verno) ihr nur in der Komödie

34 Tauber hat – wie auch andere Canio-Interpreten – schon früher den Prolog gesungen, der in der Oper eigentlich von Tonio gesungen wird.

35 Vgl. Kim H. Kowalke: *The Threepenny Opera in America*. In: Stephen Hinton (ed.): *Kurt Weill. The Threepenny Opera*. Cambridge 1990, S. 78–119, S. 80ff. Trotz des Misserfolgs der Aufführung machte Duna anschließend in Hollywood Karriere, wohin sie nach dem Ende der *Pagliacci*-Dreharbeiten auch zurückkehrte, vgl. den Eintrag in der IMDB.



Abb. 4

tölpelhaft den Hof macht und in der neuen Handlung die Liebes- und Eifersuchtsverstrickungen kommentiert – eine von Brecht initiierte Änderung?

Spurensuche III: Liebe auf der Schaukel

Die neue Story erzählt im Unterschied zur Oper, wie Nedda und ihr Liebhaber Silvio sich kennenlernen: Beim Fest nach der Abschiedsvorstellung will Nedda schaukeln und fordert die Männer auf, sie immer höher zu schaukeln. Canio schaukelt sie so hoch, dass der Kadett Silvio (Esmond Knight), der Nedda vom Fenster seines Gasthauszimmers aus sieht und sie anspricht, ihr einen Schuh abstreifen kann. Er beeilt sich, ihr die Trophäe wiederzubringen, und sie verlieben sich auf den ersten Blick ineinander, argwöhnisch beobachtet von Tonio, der Nedda wiederholt droht, sie an Canio zu verraten.

Diese Schaukel-Liebeszene weist geradezu überdeutlich auf Brechts ausführlich dokumentierte Leidenschaft für das Schiffschaukeln auf dem Augsburger Plärrer hin, zumal Nedda anfangs wie beim Schiffschaukeln auf der Schaukel steht (Abb. 3). Brechts Jugendfreund Münsterer hat erzählt, dass für Brecht „mit Mädchen (...) das Schiffschaukeln so schön wie ein Beischlaf“³⁶ ge-

36 Hanns Otto Münsterer: *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917–22*. Zürich 1963, S. 119

wesen sei, und Paula Banholzer erinnerte sich, dass Brecht zwar nicht besonders wild schaukelte, weil ihm dabei schlecht wurde – ihr aber konnte es genau wie Nedda nicht hoch genug gehen, sie schaukelte „*gern bis ins Zeltdach hinauf*.“³⁷ Deshalb darf man wohl mit einiger Sicherheit annehmen, dass diese außergewöhnliche Liebesszene von Brecht stammt.

Brechts Schiffschaukelerlebnisse fallen in die letzten Kriegsjahre, in denen sein Bruder, zahlreiche Freunde und schließlich trotz aller Eingaben um Freistellung Brecht selbst noch zum Militärdienst einberufen wurden. Deshalb geht möglicherweise auch die Verwandlung Silvios vom Bauernburschen in der Oper zum Kadetten im Film auf Brechts Idee zurück. Im Unterschied zur Oper, in der sich Silvio und Canio bis zur letzten Szene nie begegnen, lädt Canio im Film Silvio ein, sich den Komödianten bei der gefährlichen Fahrt über das Gebirge anzuschließen, denn Silvio ist ebenfalls auf dem Weg zur Garnison in Cremona. Bei einem durch einen Blizzard verursachten Halt am Bergpass stürzt Canios Wagen in den Abgrund, und er fürchtet, dass Nedda tot ist, die sich aber heimlich in Silvios Kutsche geschlichen und mit ihm verabredet hat, gemeinsam nach der Vorstellung in Cremona zu fliehen. Canios aufkeimendes Misstrauen beschwichtigt sie mit der Lüge, sie habe Silvio nur Kaffee gebracht, deshalb sieht Canio in Silvio Neddas Lebensretter.

Spurensuche IV: Frieden im Kloster

Auf diese dramatische Szene folgt als retardierendes Moment die nächtliche Rast in einem Benediktiner-Kloster (Abb. 4). Die Sequenz ist musikalisch besonders akzentuiert durch Original-Kompositionen von Eisler, der dem Ort und der Stimmung

entsprechend dafür zwei geistliche Musikstücke geschrieben hat. Sein vom Chor der Mönche im off gesungenes *Dona nobis/Gib uns Frieden* untermalt die Beruhigung Canios, der Nedda umorgt und sie in den Schlaf singt. Dafür hat Eisler Motive aus dem Duett zwischen Silvio und Nedda im 1. Akt der Oper umarrangiert. Nachdem Nedda eingeschlafen ist, bietet Canio Silvio seine Freundschaft an. Ihr Gespräch wird musikalisch begleitet vom Chor der Mönche, der off-screen das *Miserere mei/Gott sei mir gnädig* singt, das Eisler teils selbst komponiert und teils dafür Musik aus dem Intermezzo bearbeitet hat. Die Musik unterstreicht, dass die drei Hauptakteure in dieser Sequenz zueinander finden, die somit zum Gegenpol des Openschlusses wird, in dem weder Frieden noch Gnade waltet, sondern Nedda und Silvio von Canio ermordet werden.

Diese wohl bedeutungsvollste Änderung der ursprünglichen Oper spielt ausgerechnet in einem Kloster des Benediktinerordens, und dies ist möglicherweise von Brecht inspiriert worden als Erinnerung und Hommage an den Benediktinerpater Romuald Sauer, der ihn 1916 vor einem Schulverweis bewahrt hat. Sauer unterrichtete Französisch an Brechts Gymnasium und hat als einziger Lehrer im Kollegium Einspruch dagegen erhoben, Brecht wegen seines provokanten Horaz-Aufsatzes von der Schule zu verweisen, und durchgesetzt, dass es bei einer Strafe blieb. „*Von der Intervention (...) hat Brecht erst nachträglich erfahren. Dr. Sauer war einer der wenigen Lehrer (...), die er später noch eines Blickes und Grußes für wert erachtete*“, erinnerte sich sein Schulfreund Walter Groos.³⁸

37 Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln*. Berlin und Weimar 1986, 1. Band, S. 54.

38 *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos. Eine Dokumentation* von Werner Frisch und K. W. Obermeier unter Mitarbeit von Gerhard Schneider. Frankfurt a.M. 1976, S. 91.

Spurensuche V: Wendepunkt auf der ‚Fair‘

Der Einzug der Komödianten in Cremona folgt dem 1. Akt der Oper, anschließend wird in zwei parallel montierten neuen Handlungssträngen das tragische Ende vorbereitet. Canio kauft einen neuen luxuriösen Wohnwagen, mit dem er Nedda überraschen will, und Silvio gesteht Nedda, dass er nicht mit ihr fliehen kann, weil er nicht desertieren und Canio nicht betrügen will, der ihm vertraut. Aber als Nedda ihm erzählt, dass Tonio sie verraten will, wenn sie sich nicht mit ihm trifft, duelliert Silvio sich mit Tonio, der ihn mit einem Messer am Arm verletzt. Nedda verbindet ihn am Marktbrunnen mit einem Stück ihres Schleiers, Symbol dafür, dass sie ihn an sich bindet, und sie beschließen erneut, gemeinsam nach dem Theater zu fliehen. Als Nedda bei seiner Rückkehr nicht da ist, sucht Canio sie und findet am Brunnen ein Stück ihres zerrissenen Schleiers, für ihn der Beweis ihrer Untreue, der seine Eifersucht aufs Neue entzündet. Diese Wende zum tragischen Ende unterstreicht Eislers dritte Eigenkomposition *Fair*, ein „*slow (Lento) and somewhat distorted waltz*“, mit einem „*specific sound [...] ‚poor‘, ‚lame‘ and ‚shrill‘ at the same time.*“³⁹ Hat Eisler für diese entscheidende Szene die Musik deshalb wieder selber komponiert, weil sie ebenso wie die Benediktiner-Sequenz von Brecht erfunden wurde? Die Antwort muss Spekulation bleiben, doch scheint es, dass Eisler mit seinen Eigenkompositionen die von Brecht entwickelten Szenen musikalisch besonders betont hat.

Die weitere Handlung folgt dem Opernlibretto: Der im Leben und auf der Bühne betrogene Ehemann Canio kann auf der Bühne Spiel und Wirklichkeit nicht mehr auseinander halten. Rasend vor Eifersucht fordert er in der Komödie von Nedda den Namen ihres wirklichen Liebhabers und

ersticht sie, als sie sich weigert. Als Silvio auf die Bühne stürzt und die sterbende Nedda umarmt, erkennt Canio in ihm Neddas Liebhaber und tötet ihn ebenfalls. Der Film endet wie die Bühnenoper: Der Prologus tritt vor den Vorhang und verkündet lakonisch „*The comedy is ended.*“⁴⁰ (Abb. 5)

„*Romantische Tragödie*“, aber kein „*Publikumserfolg*“

Im Januar 1937 wurde *Pagliacci* in Wien uraufgeführt, die Londoner Premiere folgte im März. Die zeitgenössische Kritik war überwiegend positiv, das Branchenblatt *Kine Weekly* lobte nach der trade show im Dezember, dass die „*romantische Tragödie, mit ausgesprochener Kunstfertigkeit und beeindruckender gesanglicher Brillanz verfilmt*“⁴¹ worden sei, und auch Eisler glaubte an einen „*Publikumserfolg.*“⁴² Aber *Pagliacci* spielte die Kosten von „*more than £ 100,000*“⁴³ nicht ein und wurde ein finanzieller Misserfolg. Der Film trug zum Bankrott von Schachs Firmen bei, die 1937 in den Strudel der großen Filmkrise in England gerieten,⁴⁴ was Eisler im Interview mit Hans Bunge schadenfroh kommentierte: „*Der Film wurde katastrophal. Also Brecht wurde blutig gerächt.*“⁴⁵

40 Der Epilog folgt unverändert dem Opernlibretto, deshalb bleibt die Darstellung Ernest Bornemans rätselhaft, dass im Epilog „*sich Tauber plötzlich wie ein Kommissar in einem Lehrstück mit einer Ansprache an das Publikum wendet.*“ In: Ernest Borneman: Ein Epitaph für Bertolt Brecht. In: *Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht*. 9. Jahr/1957/H. 1–3; S. 142–158, S. 153.

41 *Kine Weekly* v. 17.12.1936, zit. nach *London Calling*, a.a.O., S. 165.

42 Brief an Piscator. In: Eisler, *Briefe* a.a.O., S. 124.

43 Ernest Betts: *Inside Pictures*. London 1960, S. 11.

44 Rachel Low: *The History of the British Film 1929–1939. Film Making in 1930s Britain*. London, New York 1997, S. 198ff.

45 Bunge a.a.O., S. 68.

39 Schweinhardt, a.a.O., S. 87 und 90.



Abb. 5: Schlussbild im Film (alle Abb. sind Screenshots des Films auf Youtube)

Fazit: „Einiges von Brecht übernommen“

Doch im Gegensatz zu Eislers Erzählung über die angeblich pauschale Ablehnung der Vorschläge von Brecht hat diese Spurensuche ergeben, dass erstens Schach und Grune die von Brecht und Kortner entwickelte Grundkonzeption der erweiterten Handlung akzeptiert und sogar Brechts Vertrag verlängert haben, und dass zweitens mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit weitere Beiträge und Ideen von Brecht im Film verwendet worden sind. Dafür sprechen die mehrfachen, eindeutigen Querverweise zu Brechts Werk und seiner Biographie. Freilich wird dadurch, dass in *Pagliacci* doch „einiges von Brecht übernommen“⁴⁶ wurde, aus dem Film kein Werk von Brecht, das soll hier auch nicht behauptet werden. Aber Brecht ist bei dieser Produktion, die Eisler 1939

noch als „interessanter Versuch, die Oper auf den Film zu übertragen, der leider nicht geglückt ist“⁴⁷ bezeichnete, auch keineswegs gescheitert. Vielmehr ergibt sich als Fazit, dass *Pagliacci* die wohl einzige kommerzielle Filmproduktion ist, bei der Brecht trotz seiner Abneigung gegenüber dem von ihm als „internationalen Rauschgift-handel“ denunzierten Filmgeschäft die Bedingungen des Jobs als Mitautor akzeptiert, sich eingeordnet und mit seinen Beiträgen geholfen hat, „einige Pfund Abendunterhaltung“ herzustellen, um den „Svendborger Schornstein wieder etwas rauchen zu machen.“⁴⁸ ¶

47 Meine Tätigkeit als Filmkomponist. In: Hanns Eisler: *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*. Textkritische Ausgabe von Günter Meyer. München 1975, S. 437.

48 Brecht an Benjamin. In: Brecht, *Werke*, Bd. 28, S. 550f.

46 Gersch, a.a.O., S. 185.

Mackie Messer: „Jazzed it up“*Jan Knopf*

Straßenszene am Prangertag, auch Fronleichnam genannt. Oberkommissar Wolter steigt aus dem Auto, um den Staatsstreich vorzubereiten, pfeift die Melodie des Mackie-Messer-Songs: „Und der Haifisch / Der hat Zähne / Und die trägt er im Gesicht / Und Macheath, der hat ein Messer / Doch das Messer sieht man nicht.“ Die Zuschauer sollen ahnen, was der Verräter vorhat. Szenenwechsel: Wohnung. Kommissar Rath wacht aus seinem Heroin-Koma auf. Sein Neffe pfeift die bekannten Töne. Rath fragt: „Woher hast Du das?“ Antwort des Jungen: „Weiß ich nicht. Kennt doch jeder.“ Richtig, kennen jede und jeder, auch heute noch. Das Lied wurde um die ganze Welt gepfiffen: von Ernst Busch über Louis Armstrong und Ella Fitzgerald bis zu Sting und Robbie Williams.

Im Hintergrund läuft das Radio. Die sonore Stimme lässt verlauten: „Deutschland ist seit einiger Zeit darum bemüht, die Nation des ehemaligen Erzfeindes in ein anderes, günstigeres Licht zu rücken. So wundert es auch nicht, dass die zwei Vorzeige-Außenminister Deutschlands und Frankreichs, Stresemann und Briand, sich heute am Prangertag einem nationalkulturellen Phänomen zuwenden, das dem deutschen Theater seinen Weltruf beinahe im Alleingang zurückgegeben hat, nachdem man ihn schon unwiederbringlich verloren glaubte: die Dreigroschenoper. Seit einem Jahr im Programm des Theaters am Schiffbauerdamm wird sie heute Abend mit dem Besuch der beiden Nobelpreisträger geadelt.“ Das war also am 30. Mai 1929, Fronleichnam.

Während die ehemals kaiserlichen Gene-

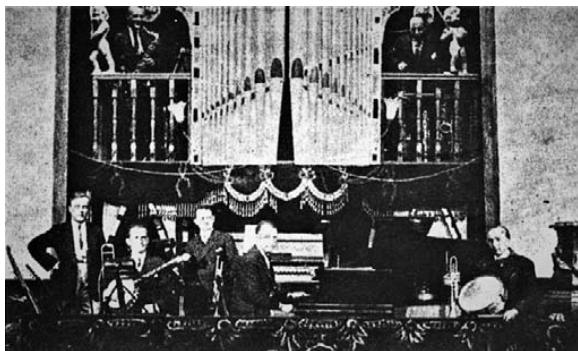
räle der Schwarzen Reichswehr ein Attentat auf Stresemann in den Rängen und im Kronleuchter des Theatersaals umständlich vorbereiten, stimmt sich das Orchester über den „Kammerton a“ ein. Deutlich ist die Geige zu hören, in die die anderen Instrumente, vorwiegend Streicher, einfallen. Der Moritatensänger tritt auf die leere Bühne und singt a cappella das Auftrittslied vom Gangster Mackie Messer. Der Bezug zur Handlung besteht darin: Auch die auf Stresemann gerichteten Gewehre sieht „man“ nicht. Der Anschlag geht schief, Kommissar Rath greift noch rechtzeitig ein. Die Politgangster blasen den geplanten nationalistischen Staatsstreich ab und entkommen. Wie hatte Briand dem Reporter vor Beginn der Aufführung geradebrecht? „Es gibt immer Gefahr für die junge Demokratie. Aber für die Demokratie lohnt es sich zu kämpfen.“ Schnitt: Über dem dunklen Turm des Schiffbauerdamm-Theaters weht Schwarz-Rot-Gold in einen verhangenen Himmel. Deutschland ist mal wieder gerettet: deutsch-national.

So zu sehen in *Babylon Berlin*, in der Kultserie (ARD ab 2017), dessen weitere Folgen mit wohl ähnlich ausgefeilter Authentizität in Vorbereitung sind: Der Turm des Schiffbauerdamm-Theaters hatte 1929 noch eine riesige Laterne und war für Fahnen gänzlich ungeeignet. Jedoch werden die Filmemacher bei der Verleihung des Deutschen Fernsehpreises (2024?) wiederum mindestens eine Auszeichnung für die Ausstattung erhalten. Wieder wird die Begründung lauten: Der bisherige hohe Aufwand – 300 Drehorte mit 70 Requisiteuren und Ausstattern bei einem Gesamtbudget von 40 Millionen Euro – habe sich in der „pe-

niblen Umsetzung auch kleinster Details“ glänzend (gewinnbringend) niedergeschlagen. Es stimme alles, um die Szenerie der 20-er Jahre realistisch wirken zu lassen.

Babylon Berlin liefert allein mit der Verwurstung von Bertolt Brecht und Kurt Weill (Staffel 2/6) – beide Namen nennt der Film nicht (kennt doch jede) – genügend Gründe, um nun doch noch mit einigen Legenden aufzuräumen, die sich mit der *Dreigroschenoper* – sie bis zur Unkenntlichkeit umgarnend – verwickelt haben, wobei auch gleich zu Beginn darauf zu verweisen ist, dass die Oper mit dem Namen Brechts und erst in zweiter Linie mit dem von Weill, wenn überhaupt, verbunden ist und bleibt, was, wie wir wissen, bei Opern sehr ungewöhnlich zu sein pflegt, eine Tatsache, die bereits zeitgenössisch in den Kritiken zur Genüge nachweisbar ist.

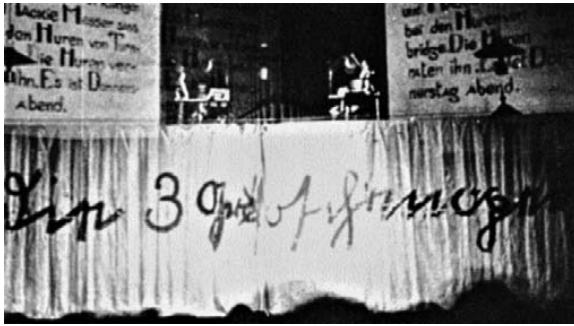
Der Legende nach forderte der Operettenstar Harald Paulsen in der Hauptprobe aus Eitelkeit einen Song für sich allein, um sich gleich zu Beginn als Star in Szene setzen zu können. Brecht parierte untertänigst, schrieb über Nacht die *Moritat von Mackie Messer*, und Kurt Weill vertonte sie in derselben Nacht im Schlaf. In der beglaubigten Version von Lotte Lenya lautet sie: „Paulsen [...] wollte seinen ersten Auftritt als Mackie Messer auch vom Text her besonders effektiv vorbereitet haben. Er wünschte sich einen Song, in dem einzig und allein von ihm die Rede sein sollte, als Entrée. [...] Brecht hörte ihm mürrisch zu und sagte kein Wort. Aber schon am nächsten Tag brachte er die Strophen der *Moritat vom Mackie Messer* mit und gab sie Weill zur Vertonung. [...] Weill schrieb nicht nur über Nacht die Melodie dazu, er machte auch sofort den Drehorgelmann ausfindig [...]“. Wieso dieser aus Not und zur Befriedigung von Eitelkeit geborene Song, der zum Weltschlagler



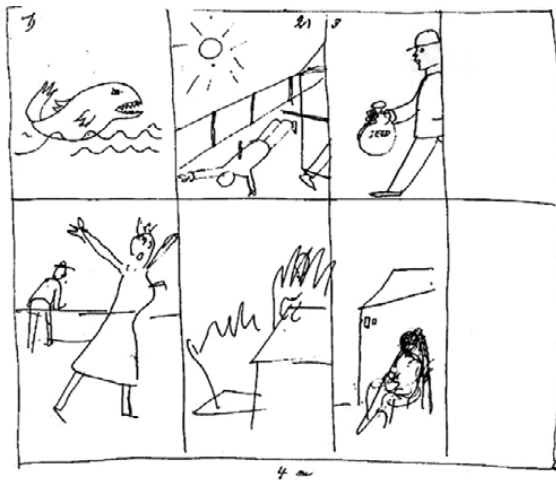
werden sollte, nicht von Paulsen auf der Premiere inkognito – und auch später nicht – gesungen wurde, interessierte nach dem Erfolg der Oper niemand mehr.

Als Eingangsglied, das in Kurzform die dünne Handlung der Oper und ihre Vorgeschichte referiert, singt es sinnvoller Weise die extra dafür eingesetzte Figur des Bänkelsängers, der mit ihr das ästhetische Zeichen einer Jahrmarkts-Szenerie setzte. Der Song beginnt mit den mechanisch-leiernen Tönen der Drehorgel, also mit der Musik, die durch die gleichmäßigen Wiederholungen den Takt des Maschinenzeitalters hörbar macht, um dann vom Orchester abgelöst zu werden. Die 7-Mann-Band übernahm Melodie und Rhythmus, überführte das mechanische Gleichmaß in einen swingenden Foxtrott mit allmählich immer flotter werdenden Rhythmen sowie komplexen Taktfolgen und gab so den Sound des gesamten Stücks vor. Kurz: Die Drehorgel gehörte zur Instrumentierung des Stücks, dessen gesamter Rhythmus sonst flöten gegangen wäre.

Um dies alles in Szene zu setzen, baute der Bühnenbildner Caspar Neher für die Uraufführung die Attrappe einer Orgel mit Leuchteffekten und setzte das Orchester in diesen Kunstbau hinein (*Foto oben*). Die Bühne selbst war sowohl waagrecht wie senkrecht zweigeteilt. Den Hintergrund bildete die riesige Orgelattrappe. Sie war als



Haifischgebiss stilisiert. Die sieben Musiker der Lewis Ruth Band sitzen oder stehen mit ihren diversen Instrumenten davor bzw. oben in der Attrappe; sie waren auf diese Weise nicht mehr in die Unsichtbarkeit des Orchestergrabens verbannt. An einem Zug konnte der Bühnenprospekt, für den Neher die Entwürfe anfertigte, vor dem Orchester heruntergelassen werden. Er begrenzte die Szene, wenn keine Musik spielte. Davor befanden sich noch die Querzüge für die „Neher-Gardine“ (Foto oben), die fälschlich immer noch als „Brecht-Gardine“ figuriert. Sie wurde für die Umbauten bzw. für den Vortrag der Moritat mit Leierkasten über



Diese Neher-Zeichnung ist ein exklusiver Erstdruck (Nachlass Dr. Jürgen Stein, Wien); die Entwürfe entstanden zur Uraufführung und wurden auch für das Bühnenbild benutzt.

die gesamte Bühne gezogen, ließ aber, weil sie nur halbhoch und lichtdurchlässig war, den Blick auf die gesamte Bühne frei.

Auch dieser Bühnenbau gehörte zur Gesamtausstattung der Uraufführung und stellt einen weiteren Beweis dafür dar, dass die Moritat und ihre Inhalte für seine Gestaltung mitbestimmend, wenn nicht maßgebend waren. Als weitere

Indizien kommen die Zeichnungen Caspar Nehers (Abb. unten) hinzu, die er zur Moritat nach den Mustern der eingesetzten Bühnen-Dekorationen anfertigte, sowie die Tatsache, dass Brecht die sechs oder womöglich neun Strophen kaum im Schlaf gedichtet haben dürfte.

In der Uraufführung am 31. August 1928 vergaßen die Techniker des Theaters den Klaviaturbalken an der Orgel zu senken. Der Leierkasten spielte nicht und hätte beinahe zur Pleite der gesamten Inszenierung geführt. *Babylon Berlin* gibt vor, diese Szene am Prangertag zu wiederholen, wogegen nichts einzuwenden gewesen wäre, hätten Regisseure und Ausstatter von dieser Oper, die sie da detailgetreu ‚kopierten‘, auch nur die geringste Ahnung gehabt. So werden Legenden fortgesponnen, wozu denn auch die Pistolen für die Gangster gehören, die natürlich penibel zum Messer passten; sie sollten die realen Schüsse der Putschisten mit dem Bühnengeballer übertönen; toll!

Das Orchester der *Dreigroschenoper* kennt keine Geigen, es muss nicht eingestimmt werden, es demonstriert die Musik und den wechselnden Einsatz der nur sieben Ausführenden an mindestens 15 Instrumenten. Die Bühne ist nicht leer, sie ist wie ein Kirchen-

chor hinter der Neher-Gardine festlich ausgestattet. Die künstliche Orgel – wie der Leierkasten – bringt die moderne technisch reproduzierte Musik sichtbar auf die Bühne und macht sie hörbar im Übergang von der leiernden Wiederholung in die schwebenden, unregelmäßigen Rhythmen der Tanzmusik. Ja, und der Leierkasten funktionierte eben nur am 31. August nicht, zum riesigen Glück der da noch zitternd in ihren Logen sitzenden Urheber.

Die Tatsache, dass die Technik, solange sie funktioniert, sozusagen nicht vorhanden zu sein scheint – der Strom kommt halt aus der Steckdose –, lässt immer wieder vergessen, dass Maschinen gebaut werden müssen und dazu ihre Zeit benötigen. Um die *Moritat* zu Aufführung zu bringen, musste eine Drehorgel her. Auch ein relativ ordinärer Leierkasten, noch dazu mechanisch betrieben, muss sowohl als Möbel und Mobilität für die Bühne konstruiert sowie mit seiner Technik für die Tonerzeugung im Einzelnen angefertigt werden. Im Besonderen ging es darum, dass die Melodie des Songs angemessen auf die Walze mit den Tonstiften übertragen wurde. Das setzte nicht nur Fachverstand, handwerkliche Fertigkeiten, sondern auch musikalische Kenntnisse voraus, kurz: Dazu waren Fachkräfte nötig, und die gab es. Sie standen auf dem berühmten Programmzettel, auf dem ein Name fehlte und dessen Fehlen nach einer weiteren Legende die Uraufführung hätte beinahe platzen lassen: „Lotte Lenja“ (damals noch mit „J“ geschrieben). Dabei wurde übersehen, was noch auf dem Zettel stand: „Die Walzen des

Leierkastens wurden hergestellt in der Fabrik Bacigalupo“. Auch dieser Zettel dürfte kaum ‚über Nacht‘ gedruckt worden sein.

Hier nun kommt der Orgelbauer ins Spiel, der berühmte Giovanni Bacigalupo (1889–1978), liebevoll genannt „Hannes“, weil er schon lange mit seiner großen Familie in Berlin heimisch und mit dem Dialekt vertraut war. Er galt als Koryphäe seines Handwerks. Seine Werkstatt firmierte unter „Bacigalupo-Söhne“ in der Schönhauser Allee 74a und lag dort, erreichbar durch ein großes Tor, im Hinterhof des Hauses. Seine Tochter Carmen Böhm (1911–1996) pflegte folgende Geschichte über die Entstehung der Walze für die Uraufführung der *Dreigroschenoper* zu erzählen, die sich nach ihren und den allgemeinen Vorgaben spätestens Anfang Juli 1928 ereignete. Sie wurde mir auf Rückfragen von den Orgelbauern Raphael Lüthi (*Fine Art Restaurations*, Hauptstraße 10, 79183 Waldkirch i.Br.), Werner Baus (*CASA MUSICA*, Mittelgasse 1, 34298 Helsa), und Stefan Fleck (*Paul Fleck Söhne – Orgelbau*, Schillerstraße 2, 79183 Waldkirch i.Br.) bestätigt. Stefan Fleck schrieb mir: „Durch mündliche Überlieferung ist bekannt, dass Kurt Weill und Bert Brecht tatsächlich 1928 bei Drehorgelbauer und Musikzeichner Giovanni (Hannes) Bacigalupo an der Schönhauser Allee 74a (Firma

Fisch, einer von Peachums Bettlern . . .	Naphtali Lehmann
Smith, Konstabler	Ernst Busch
	Kuffner
Huren	Jeckels
	Helmske
	Kliesch u. a.
	Schiskaja
Bettler	Ritter
	Heimsoth u. a.
Banditen, Huren, Bettler, Konstabler, Volk	
(Ort der Handlung: London.)	
Eine kleine Pause nach dem 3. Bild.	
Große Pause nach dem 6. Bild.	
Die Walzen des Leierkastens wurden hergestellt	
in der Fabrik Bacigalupo.	



Bacigalupo, Giovanni, Orgelbau, N 113, Schibel-
beiner Str. 21 II. T. Humb. 7299.
– Johannes, Pneumatik. u. Technif., Wilmersbdf.,
Niedländische Str. 3.
– Rosa, Orgelbfr., N 113, Dänenstr. 8.
– Söhne, Orgelbfr., N 58, Schönhauser Allee 74a

Bacigalupo-Söhne im Adressbuch Berlin 1928

Bacigalupo-Söhne) vorstellig wurden und ihn baten, die Musik zur *Dreigroschenoper* auf die Drehorgel-Walze(n) zu bringen.“ Fleck erklärte zudem, dass auch eine Walze nicht einfach an einem Tag mit Melodien zu bestücken wäre; in der Regel setzte man – mit dem notwendigen Stimmen – vier Tage an für eine Walze mit 6 bis 8 Liedern.

„Kurt Weill [!] und Bert Brecht sind mit einem Notenblatt in die Werkstatt Bacigalupos gekommen und baten den Meister, die Melodie einer Moritat auf eine Walze zu setzen, und zwar für eine große chromatische Orgel. Giovanni gab nach der Inspektion der Noten jedoch zu bedenken: ‚Soviel halbe Töne hab ick jar nischt druff uff det Drehorjelklavier, wenn se det een bisschen ändern, will ick det jern für Sie uff de Walze bringen,‘ und schlug vor, den Tonumfang auf 26 Töne zu reduzieren, was denn auch geschah und von beiden, Weill [!] und Brecht, akzeptiert wurde.“ (Überliefert nach: *Schweizerischer Verein für Freunde Mechanischer Musik. SFMM-Information*, No. 91, 2004, S. 4.) Die Frage wäre, bestünden Zweifel an Carmen Böhms Mitteilung und ihrer mündlichen Überlieferung, welche Interessen sollten die Beteiligten gehabt haben, eine solche Geschichte zu erfinden; denn dass Hannes B. die Walze mit der Moritat ausstattete, ist Fakt, und dass der längst deutsche Hans waschechtes Berlinerisch drauf hatte, auch.

Die Geschichte erhält faktische Unterfütterung durch Marta Feuchtwangers Erinnerungen, die ebenfalls kein sonderliches Interesse daran gehabt haben dürfte, Mären in die Welt zu setzen, zumal ihre reale Geschichte schon reichhaltig genug ist. Marta Feuchtwanger berichtet, als sie von ihrem Trip durch die USA zurück nach Berlin kam: Brecht sei eines Tages – das war Juni 1928 – mit der Klampfe in der Tür gestanden und habe Weill eine alte bayerische Melodie vorgespielt. Die habe er, so habe Brecht erläutert, als Kind gehört. Da Mar-

ta aus den USA einige Jazz-Platten mitgebracht und den beiden vorgespielt hatte, habe sich Weill ans Klavier hingesetzt und Brechts Song verjazzt. Marta betonte auf erstaunte Nachfragen der Interviewer, ob es sich denn wirklich um ein altes Volkslied gehandelt habe: ‚Yes, I heard it before, but it was changed because Weill jazzed it up. Brecht sang that, and that became then *Mackie Messer*.‘ Diese Version hat Manfred Flügge inzwischen in seine Biografie über Marta Feuchtwanger aufgenommen und sichert sie so als neutraler Zeuge ein wenig mit ab.

Der Komponist Simon Parmet sekundiert der Erinnerung Marta Feuchtwangers mit einer Variante. Der Song, so Parmet wörtlich, sei „eigentlich eine russische Volksweise“ gewesen, die „sich Brecht aneignete und an Kurt Weill weitergab“. Dass bei Parmet das Volk nicht in Bayern, sondern in Russland siedelte, mag vielleicht daran liegen, dass der Finne Parmet in Leningrad studierte und womöglich – es gab damals noch enge Verbindungen nach Deutschland – dort mit der Melodie konfrontiert wurde und sie entsprechend verortete.

Die Melodie und ihr Rhythmus dürften so entstanden sein, wie es für das *Sentimentale Lied (No. 1004)* nachweisbar ist. Brecht hört Melodie und Text; spielt und singt nach; da beide für ihn nicht akzeptabel sind, beginnt er zu verändern, einzugreifen, das Melodische zu zerhacken und neu zu rhythmisieren, den Text satirisch-parodistisch zu unterlaufen, bis in etwa das entstand, was er für sich akzeptieren konnte. Da er keine Noten zu schreiben vermochte, musste er sein Ergebnis Fachleuten vorspielen, die dann, wie im Fall der *Erinnerung an die Marie A.* Franz Xaver Bruinier, die Noten arrangierten und fixierten.

Es dauerte Jahrzehnte, bis die Parodie des berühmten Liebeslieds *Tu ne m'aimais pas! (Verlor'nes Glück)* entdeckt wurde, weil

– dazu trug die spätere Umbenennung des Titels bei – alle Übernahmen sofort in den Verdacht des Plagiats und damit der Minderwertigkeit fielen und die inhaltlichen Bezüge, wie zu Marie Amann, die Rosa hieß und mit dem Lied nichts zu tun hatte, wichtiger schienen als alle ästhetische Schönheit und Vieldeutigkeit der Verse. So ging auch unter, dass Brecht über eine ungewöhnliche Begabung zur Musik verfügte, deren Wirkung seine Mitmenschen übereinstimmend und unabhängig voneinander überliefert haben.

Eine Zeitgenossin, die Filmkritikerin Lotte Eisner, erinnerte sich: „Ich habe Brecht oft dabei überrascht, daß er während der Arbeit mit Weill an der *Dreigroschenoper* in einer abgehackten und herben Weise einige Noten pfiß oder auf dem Klavier spielte, den Rhythmus perfekt skandierend, so daß Weill nichts weiteres mehr zu tun hatte, als es zu transponieren.“ (Zitiert nach: *Film-Kurier* vom 17. November 1930.) Auch Carl Zuckmayer war davon überzeugt, dass die *Mackie-Messer-Moritat* nur ein typischer Brecht-Song sein konnte. In seinen Erinnerungen *Als wär's ein Stück von mir* hielt er fest (Wien: S. Fischer, S. 380):

„Dieser junge Brecht bestach, bezauberte, bestrickte, betörte vor allem durch seine enorme, hinreißende Musikalität, die durch sein ganzes Lebenswerk weiterwirkt: gewiß ist die Musik der *Dreigroschenoper* von Kurt Weill, aber wer Brechts Tonfall, wer seine eigene melodische Diktion kannte [...], der weiß, daß die berühmten Drehorgeltakte vom Mackie Messer seinem Einfall und seiner Anregung entspringen sind.“

Es ist sicherlich auch kein Zufall, dass Brecht, von dem nur zwei Originallieder erhalten blieben – beide Lieder 1929 zeitnahe mit den Aufnahmen, die Carola Neher bei *Orchestra* mit dem *Barbara-Song* und der *Seeräuberjenny* herausbrachte (Nr. 2132) – neben dem *Lied von der Unzulänglichkeit des menschlichen Strebens* ausgerechnet die

Moritat mit seiner krächzenden Stimme und dem rollenden „r“ auf einer Single herausbrachte (Nr. 2131). Carola spielte seit Mai 1929 endlich die Polly, nachdem sie zur Uraufführung wegen der Todes ihres geliebten Mannes Klabund ausfallen musste. Brecht ließ die Songs für sie neu arrangieren, sodass sie jetzt endlich seinen Vorstellungen entsprachen. Zugleich erinnerte er mit der Publikation der Platten daran, dass die meisten Songs der *Dreigroschenoper* – auch der *Kanonensong* existierte bereits seit 1925 im Material zu *Mann ist Mann* und wurde März 1927 in der *Funk-Stunde Berlin* als Hörspiel zur Musik von Edmund Meisel auch gespielt – auf eben die beschriebene Weise auf Brecht selbst zurückgingen, ohne dass er den Anspruch auf die Kompositionen erhoben hätte. Auf allen vier Labels steht: „Musik von Kurt Weill / Text von B. Brecht“.

*

Eine letzte Frage wollte ich schon immer mal loswerden; hier ist die Gelegenheit. Wenn angeblich, wie so gern von der Weill-Gemeine behauptet wird, die *Dreigroschenoper* am Ende doch nur eine reine Weill-Oper mit Brechts Beteiligung gewesen sein soll: Wie konnten Elisabeth Hauptmann und Kurt Weill dann so generös sein – oder, ich müsste wohl angemessener formulieren: wie konnten Elisabeth Hauptmann und Kurt Weill so verblödet sein, sich mit diesen geringen Anteilen (Weill 25, Hauptmann 12,5, Brecht 62,5 Prozent), und dies ganz freiwillig und durch Unterschrift beglaubigt, zufriedenzugeben? Zur Jagd nach dem Erbe und seinen Erträgen blasen immer erst diejenigen, die zu ihm nichts beigetragen haben, dann aber entschieden daran mitwirken, es zu vernichten: ein schöner Beweis dafür, dass es im System der Besitzrechtler, sprich: des Kapitalismus, entschieden knirscht. ¶

Brecht's Kampf mit der lyrischen Fassung des „Kommunistischen Manifests“

Dieter Henning

1 Die Weltliteratur als Herausforderung

Ungewöhnlich ist es für Brecht ganz und gar nicht, dass er sich mit historischen Ereignissen in Gedichtform beschäftigt. Es ist ein Usus bei ihm und im Einzelnen sehr verschieden. Die lyrische Fassung des „Kommunistischen Manifests“ von Marx/Engels (M/E) aus dem Jahr 1848 muss, zum absehbaren Ende des Kriegs im Januar 1945 begonnen, in einer besonderen Stellung im Werk gesehen werden. Als „Lehrgedicht“ bezeichnet, so die erste Überschrift (BFA 15, S. 120), wird das Gedicht als groß konzipiertes Theorie-Gedicht genommen werden müssen. Zugleich ist der Beschluss, eine Lyrisierung des „Manifests“ zu probieren, nicht ohne Bezug auf die historischen Ereignisse zu sehen, zu deren Zeit er gefasst und realisiert wurde.

Unter den „Buckower Elegien“ gibt es eine Elegie, die Horaz zum Gegenstand hat, eine andere widmet sich Homers Troja-Epos. Dessen weiteren Fortgang Vergil mit der „Aeneis“ schreibt. Brecht wollte gegen jene Autoren, deren positiven Bezug auf die Herrschaft des römischen Kaisers Augustus, seine Beziehung zu Moskau, zum dritten Rom, die zur stalinistischen Herrschaft, erläutern, damit ironisch spielen, die ihm in der Variante der DDR sozusagen als Provinz entgegentrat. Es war seine Person als Autor, die er in die Waagschale warf. Seine Person tritt häufig in diesem Bezug auf, in einer Rollenzuweisung in der Weltliteratur, in dieser Maske. Das Ausprobieren am Beispiel Lukrez¹ erscheint in dieser Hinsicht

als geplatztter Versuchsballon oder als einer, aus dem Brecht selbst die Luft herausgelassen hat.

Die zwei Verse, die nach Brechts Titel „Von der Natur der Menschen“ stehen und dann nach dem Ende des zweiten Verses abbrechen, machen in verschiedener Weise nachdenklich. Der Titel ist deutlich in Bezug auf den antiken Autor Lukrez gesetzt, der in einem anderen Vers des Vorspanns genannt ist. Lukrez hat über „Die Natur der Dinge“ geschrieben, führt Brecht an, er selbst will über die „Natur der Menschen“ schreiben. Er ergänzt also das Lehrgedicht von Lukrez um ein eigenes, konfrontiert das Thema von Lukrez mit dem eigenen. Er erwidert oder gibt sogar Kontra. Wie Lukrez ein Lehrgedicht verfasst hat, so will es Brecht halten.

Brecht hat sich also höchstwahrscheinlich keineswegs allein und eigens eine Hexameter-Fassung des „Manifests“ vorgenommen und sie geplant, sondern ein besonderes und thematisch viel umfassenderes Werk auf den Spuren und im Vergleich zu Lukrez im Sinn; aber darin sollte das „Manifest“ eine entscheidende Rolle spielen. Brecht hat sich bevorzugt mit der Arbeit am zweiten „Gesang“ in seiner Planung beschäftigt, also dort mit dem ersten Kapitel aus dem „Manifest“. Brecht plant vermutlich vier Ge-

als Lukrez stirbt, Ovid und auch Horaz in die kulturelle Entwicklung in Rom in jener Zeit. Der von Brecht gelobte horazische Wahlspruch „Carpe diem“ fußt auf der materialistischen Vorarbeit von Lukrez. Lukrez gilt als Schüler Epikurs. Sein Werk kritisiert, dass geglaubt wird, göttlicher Wille bestimme das Leben. Er kann nicht unmittelbar als Apologet von Augustus bezeichnet werden, er ist schon vor dessen Machtantritt tot. Marxens Doktorarbeit handelt u. a. von Epikur.

1 Titus Lucretius Carus stirbt vermutlich, gesichert ist nicht viel, ein halbes Jahrhundert vor der Geburt von Jesus Christus, gehört also mit seinem Werk wie mit seinem Wirken auf Vergil, der geboren wird, etwa

sänge.² Zum vierten Gesang gibt Brecht in Gliederungsskizzen keine Quellen an, aber in den ersten drei Gesängen ist jeweils ein Bezug zum „Manifest“ vorgesehen. Genau genommen, gibt es keine Solo-Versfassung des „Manifests“ bei Brecht, sondern ein groß angelegtes und groß gedachtes weltliterarisches Projekt zur Situation nach dem bevorstehenden Ende des größten Kriegs der Weltgeschichte, in dem er sich auf der Siegerseite sehen kann.

2 Wie das „Manifest“ nach 1945 von Brecht als hilfreich gedacht worden sein könnte

Die Komik der Situation, dass Brecht u. U. die Auffassung erwogen oder gehegt hat, das europäische und besonders das deutsche Proletariat (und alle Überlebenden) habe zu Kriegsende nichts bitterer nötig als eine Versfassung des „Manifests“ von M/E, sollte ausgekostet werden. Hinzu, sich in der Tradition der Weltliteratur zu sehen, rückt, sich bekennendhaft zu äußern und einen besonderen moralischen Maßstab vorzuschlagen: Der Programmschrift von M/E und ihrer lyrischen Dechiffrierung müsse sich ein Adressat würdig erweisen. Damit hält sich Brecht auf der Seite der spezifisch positiven Moral auf, wie sie der Sowjetkommunismus entwickelt hat: im Auftrag von Geschichte und Partei zu leben, statt dass das Individuum für sein eigenes Interesse einsteht (und letzteres, das Interesse, fälschlicherweise nicht für eine Grundlage der Kritik bei Marx zu halten).

Er bevorzugt zum Kriegsende 1945 nicht einen Plan oder eine Überlegung, auszuarbeiten, was der Nationalsozialismus gewesen ist, oder eine Beteiligung daran, die

2 Vgl. die Darstellungen in BFA 15, S. 387–394 unter dem Titel „Entstehung“. Mit den inhaltlichen Darstellungen dort soll hier keine explizite Auseinandersetzung passieren. Der Bezug auf das Manifest bei Brecht steht im Mittelpunkt. Die Materialien Brechts zum Projekt sind umfangreich. Im Bertolt-Brecht-Archiv lagern mehr als 300 Seiten.

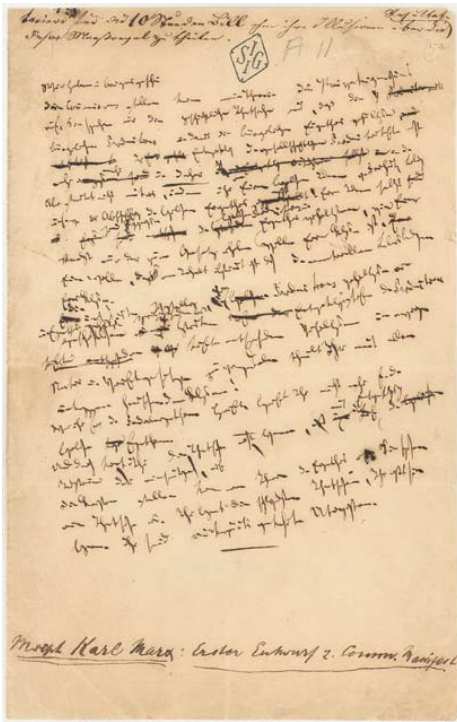
Veränderung des Sowjetkommunismus in die Wege zu leiten³ und die stalinistische Partei mit deren Abweichung zu konfrontieren – jetzt war der Nationalsozialismus besiegt, jetzt war Freiraum für diese Auseinandersetzung –, nein, er überrascht mit der Absicht eines exquisiten literarischen Auftritts.

Nicht zuletzt trachtet Brecht nach einem Auftreten als Pädagoge. Er nennt seine Versifizierung des „Manifests“ „Lehrgedicht“. Das „Manifest“ habe es verdient, in anderer Schriftform und in einem umfassenderen Zusammenhang in die große Reihe und Geschichte des Lehrgedichts aufgenommen zu werden. Jetzt läge nicht eine genaue konkrete Analyse an, was antinationalsozialistische Politik und was andererseits stalinistische war (und beides weiter ist), und welches Ergebnis jetzt 1945 vorliegt, sondern mit der Literarisierung eines Stücks von Programm- und Bekenntnisliteratur sei im Eintreten für dergleichen die Situation zu bewältigen, die sowieso nicht zu bewältigen war⁴ – eine Einsicht, die nicht vom analytischen Versuch abhalten durfte.

Von der von Marx nach 1848 entwickelten und weiter ausgearbeiteten Kritik am Kapitalismus ist in keinerlei Hinsicht die Rede. An uns, den Linken weltweit, hat es nicht gelegen, dass die Weltgeschichte derart

3 Siehe auch: James K. Lyon, Bertolt Brecht in Amerika, Frankfurt/Main 1984, S. 406. Lyon schreibt ebenda, Brecht habe „seine eigene ‚Hausmarke‘ von Marxismus“ besessen und ein „höchst individueller Marxismus“ habe ihn gekennzeichnet. Dies sei selbst in der Emigration in den USA, während der er „dogmatischer [...] als zu irgendeiner anderen Zeit“ aufgetreten sei, zu erkennen gewesen.

4 Hannah Arendt sagt im Gespräch mit Günther Gaus in der Sendung „Zur Person“ am 28.10.1964 (Archiv Rundfunk Berlin Brandenburg): „Das hätte nicht geschehen dürfen. Und damit denke ich nicht an die Zahl der Opfer. Ich meine die Fabrikation der Leichen und so weiter – ich brauche mich darauf ja nicht weiter einzulassen. Dieses hätte nicht geschehen dürfen. Da ist irgendetwas passiert, womit wir alle nicht mehr fertig werden.“



Karl Marx, Manuskriptseite zum Kommunistischen Manifest (Wikipedia)

ins Schlamassel geraten ist, wir wissen ein Glaubensbekenntnis über gesetzmäßige Verläufe der Geschichte vorzuweisen und ich, Brecht, sehe mich als verantwortlicher Lyriker dazu aufgerufen, das kundzutun. Der Beitrag des sowjetkommunistischen Staates am Sieg gegen Hitler gilt als ein Beleg der Gültigkeit dessen, was im Text von 1848 steht.⁵

3 Wie die „Produktivkräfte“ ihre Wirkung getan haben und weiter tun könnten

Es kann hier nicht das Ziel sein, umfasst

⁵ Im Licht der Stalin-Gedichte von 1956, wo es heißt, der „verdiente Mörder des Volkes“ habe „das Kommunistische Manifest vergessen“, kann Brechts Rekurs auf dieses 1945 als Affront gegen Stalin angesehen werden. Brecht hat es nicht vergessen, sondern künstlerisch gewürdigt (BFA 15, S. 300).

send an Brechts Verfassung des „Kommunistischen Manifests“ herumzumäkeln und Abweichungen (oder gerade Nicht-Abweichungen) von der Fassung von M/E zu monieren oder Brecht und die beiden Verfasser von 1848 an der späteren Analyse des Kapitalismus von Marx zu messen. Genügen kann, aufzuzeigen, wie Brecht 1945 wesentlich im Sinne der später im Sowjetkommunismus für gültig erklärten Theorie des historischen Materialismus formuliert.⁶ Brecht schreibt: „So also seht ihr, wie hurrikangleich Produktivkräfte aufstehen/ Und Produktionsweisen, alte, für ewig gehaltene, zertrümmern/ Und wie mit Ungestüm andre und gestern noch dienende Klassen/ Jeden Besitzbrief zerreißen und uralter Vorrechte lachen./ Vor unsern Augen geschieht nun der Bourgeois Klasse das gleiche.“⁷ Das Adjektiv „hurrikangleich“ nimmt historische und gesellschaftliche Vorgänge als natürliche, diese werden insgesamt als aus der vermeintlichen Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen entstehend aufgeführt, ohne dass irgendeine Rede davon ist, welche Produktivkräfte in welcher Gesellschaft sich wie entwickeln und warum das so ist.

Als in der Nähe zum Histomat stehend wird bei Brecht die Aussage zu betrachten sein: „Die Gesetze der Wirtschaft enthüllen/ Sich wie der Schwerkraft Gesetze“ (S. 128), wenn

⁶ Die Vorform dieser Theorie von einem wegen historischer Gesetze erzwungenen Untergang des Kapitalismus findet sich im „Manifest“, wenn auch nicht in der Brachialität späterer Ausformulierungen. Wegen dieses Mechanismus des Sieges ist in der Geschichte der Arbeiterbewegung die Kritik an der Arbeiterklasse weitgehend unterblieben. Sie galt als der zu verehrende Vollstrecker. Insgesamt kann festgestellt werden, dass Fehler und Schwächen des Textes bei M/E im Sowjetkommunismus und seinen Anhängern Grundlagen waren. Staat erscheint im „Manifest“ als „Ausschuss“. Arten, Arbeiter und Volk für Herrschaftsangelegenheiten zum Funktionieren zu bringen, schließen daran an. Bei M/E ist der dritte Abschnitt der beste, da wird kritisiert, u. a. der „reaktionäre Sozialismus“.

⁷ BFA 15, S. 126.

daran erinnert wird, dass Marx, um den es Brecht zu tun ist, eine Kritik der kapitalistischen Ökonomie geschrieben hat und beileibe nicht gültige Gesetze von Ökonomie schlechthin erarbeiten wollte, wozu genau die gesamte stalinistische Sowjetökonomie das Marxsche Werk herangezogen hat und z. B. mit dem Markt und mit Geld, dem von Marx analysierten Gegenteil von Planung, eine solche veranstalten und erbringen wollte und einen Widerspruch ins Werk setzte, der nicht nur an Marx vorbeiführte und ihn falsch verstand,⁸ sondern vor allem der Bevölkerung nicht viel einbrachte, sie vielmehr instrumentalisierte. „Ausgeblieben ist Brot“, schrieb Brecht im Sommer 1956.⁹

Wie wenig Brecht anscheinend 1945 ein gelernter Leser und Kenner der Kritik der politischen Ökonomie von Marx ist, wird an vielen Stellen des „Lehrgedicht“ deutlich, ein paar seien aufgezeigt. Brecht erfindet einen „Gott des Profits“ (S. 128), dem gehuldigt werde, statt gesellschaftlicher Verhältnisse stehe eine Gesinnung, ein Glaube (die „Gläubigen“) in der Kritik, und es heißt z. B., dass in seinem Vollzug „Baumwolle, Weizen, Kaffee und Früchte

und Fische und Schweine“ sowie „Wollkammereien und Schiffswerften, Hochöfen, Sägewerke, Gruben [...] geopfert“ werden, „den Gott des Profits zu erweichen!“ (S. 128) Was Verfahrensweisen und Ergebnisse in der Konkurrenz sind, wird zum absichtsvollen Vorenthalten von Produkten. Dahinter muss ein böser Wille greifbar gemacht werden oder, wie ergänzt wird, Dummheit: „Aber ihr Gott des Profits ist mit Blindheit geschlagen. [...] Er ist unwissend.“ Dagegen weiß der Verfasser die „Gesetze der Wirtschaft“, während vom Gott gilt: „Ratend den Gläubigen, murmelt/ Unverständliches er.“ (S. 128) Die Gläubigen glauben an etwas, das durch Blindheit und Unwissenheit geschlagen ist.

Brechts Versfassung des „Manifests“ ist also nicht so sehr kenntnisreich im Wissen um die Marxsche Kritik der kapitalistischen Ökonomie. Was freilich im vorliegenden Fall zudem darin begründet ist, dass M/E selbst 1848 diese Kritik noch nicht erarbeitet hatten. Ein entsprechender Kenntnisreichtum Brechts hätte jedoch zur Kritik mancher Aussagen im „Manifest“ befähigt und dazu geführt, das eigene Projekt bleiben zu lassen. Oder anders zu betreiben. Es ist schlimmer. Brechts im Versepos formulierte Kritik trägt sich moralisch vor, einmal heißt es von der Bourgeoisie: „Persönliche Würde verramscht sie/ Grob in den Tauschwert“ (S. 123). Da ist jemand grob, nicht feinfühlig; statt dass persönliche Würde als etwas gesehen wird, was gerade in den kapitalistischen Verhältnissen seine besondere Gegenständlichkeit besitzt, steht sie außerhalb, als etwas, das verraten, dem entgegen gehandelt wird. „Tauschwert“ ist garantiert bei Marx kein Begriff, der ein Verramschen von Würde kritisiert.

Brecht will tatsächlich ein Lehrgedicht schreiben. „Von der Natur des Menschen“ (S. 120) lautet der Untertitel zum Obertitel „Lehrgedicht“ seiner „Manifest“-Fassung; er will „so etwas wie die Unnatur der bürger-

8 Eine umfangreiche Befassung mit der Ökonomie des Sowjetkommunismus ist hier nicht Thema. Als Beispiel des hier angeführten Fehlers und Mangels sei verwiesen auf Włodzimierz Brus, Funktionsproblem der sozialistischen Wirtschaft, Frankfurt/Main 1971, der in einem langen Kapitel „Das Wertgesetz in der sozialistischen Wirtschaft“ zu Begründungen kommen will und kommt, wie in einer Planwirtschaft Marktmechanismen zu implantieren sind. Dergleichen Texte haben zur damaligen Zeit noch zu Diskussionen geführt, weil umgekehrt Marktwirtschaftler glaubten, u. U. von der Planwirtschaft etwas zu lernen. Sie wollten sich nichts entgehen lassen.

9 BFA 15, S. 302. Im letzten Vers dieser Manifest-Fassung, die in der BFA steht, ist ebenfalls vom Brot geschrieben. Nachdem er das „Wohnen“ und das „Kleiden“ anführt, schreibt Brecht: „Noch ist das Brot zum Essen bestimmt: Gewinn soll es tragen.“ (BFA 15, S. 156) Falsch ist das. Das Brot ist zum Essen bestimmt. Es hat diesen Gebrauchswert. Sonst könnte es gar nicht Wert sein, dessen Realisierung Gewinn bringen soll.

lichen Verhältnisse“¹⁰ darstellen und zeigen, wie schwierig es ist, „sich in der Natur der Gesellschaft zurechtzufinden.“ Die „Unnatur“ zu kritisieren, unterstellt eine Natur, also der Menschen z. B., der die Verhältnisse zuwider stehen. Wollte Brecht so etwas fabrizieren? Der Kapitalismus als Verrat an der menschlichen Natur? Dann verschiebt er die Kritik bei M/E auf eine andere Ebene. Dann ist es jedoch genau das, was er nicht abschließt in seinem Projekt. Soviel Eingemachtes und Eigengemachtes bietet er nicht.

Von der Natur des Menschen und der Natur der Gesellschaft zu handeln, darauf weist die von Brecht selbst angegebene Orientierung am „Lukrez’schen ‚De rerum natura‘“ hin; Brecht will eben neben die Natur, von der Lukrez geschrieben hat, die des Menschen und die der Gesellschaft stellen. Er schreibt an Korsch, dass er sich „sehr schülerhaft an den Text der Klassiker“ hält. Er will allgemeine Aussagen beziehen, dahingehend fündig werden; Kritik interessiert ihn allenfalls in zweiter Hinsicht und die spätere bei Marx anscheinend überhaupt nicht.

Planungen des „Lehrgedichts“ bei Brecht deuten darauf hin, dass ihm die Kritik einer Anthropologie vorgeschwebt hat, die von irgendwelchen ein für alle Mal vorhandenen Grundlagen der menschlichen Natur ausgeht, deren „Unänderbarkeit“, so Brecht, eingearbeitet wäre, und dagegen, ein wenig triumphierend, die Veränderbarkeit des Menschen angeführt werden sollte. Für die dient als Beleg einerseits der sich abzeichnende Sieg der SU im Krieg gegen den Nationalsozialismus, dort in der SU hatten Menschen nach der Revolution 1917 eine Gesellschaft verändert, die jetzt sie selbst weiter verändert hatte, u. a. so, dass ein Krieg siegreich bestritten werden konnte. Eine Theorie von der Wandelbarkeit habe

sich als richtig erwiesen. Was er also aufnehmen wollte, war eine anthropologisierende Debatte.

Brecht bittet Korsch, er suche „eben den Engelsschen Entwurf in Katechismusform“ und hätte „gern auch Ihre ‚Kernpunkte‘“. Brecht meint Korschens Buch „Kernpunkte der materialistischen Geschichtsauffassung. Eine quellenmäßige Darstellung.“¹¹ Daraus allein ist nicht zu schließen, dass Brecht eine Darstellung einer solchen Geschichtsauffassung plante, jedenfalls nicht, dass er selbst eine eigene Anhängerschaft bekennen wollte. Brechts „Lehrgedicht“ gibt wieder, was andere, eben die Klassiker, schon gesagt haben, er gibt „seiner Versifizierung den Charakter eines Berichts, der von bereits Berichtetem handelt“.¹² Trotzdem ist anzumerken, dass Brechts Absicht, von der „Natur des Menschen“ zu handeln, dazu beiträgt, die weltanschaulichen Teile des „Manifests“ extra aufzugreifen und hervorzuheben. Er will für ihn Passendes zu seiner weltliterarischen Versuchsanordnung ausgerechnet im „Kommunistischen Manifest“ vorfinden.

Der Text bei Brecht ergibt eine Darstellung, die danach ausgerichtet ist, aus dem Text von M/E ein Geschichtsbild im Sinne der Theorie des historischen Materialismus lyrisch zu destillieren. Das ist die Fabrikationsweise. So sieht der Text bei Brecht aus. Brecht schreibt: „Als diese Klasse [die „Bourgeoisklasse“, DH] mit neuem Besitzbrief und Vorrecht sich nämlich/ Nun Produktivkräfte, niemals erahnte, hervorgehext hatte/ Gleich sie dem Zauberer, welcher die unterirdischen Mächte/ Die er da listig heraufbeschwor, nicht mehr zu bändigen wußte./ Denn wie ein Regen, die Saaten befruchtend, dann aber nicht haltend/ Ganz sie ersäuft, so bedrohn Produktivkräfte, immerfort wachsend/ Immerfort mehrend die Macht dieser Klasse so, weiter noch wach-

10 So Brecht in einem Brief an Karl Korsch Ende März/Anfang April 1945, BFA 29, S. 348. Weitere Zitate aus dem Brief dort und S. 349.

11 Vgl. BFA 29, S. 699 und BFA 15, S. 387. In Brechts Nachlassbibliothek gibt es das Buch nicht.

12 BFA 15, S. 392.

send/ Sie mit dem völligen Untergang. Wie es die Klassiker zeigen.“ (S. 126) Von Hexen- und Zauberwerk zu schreiben, klingt nicht nach dem Begriff der Produktivkräfte bei Marx, nicht dem im „*Manifest*“ und schon gleich nicht, wie er sich im „*Kapital*“ findet; die Produktivkräfte ins Bild von Natur, von Regen und Saat zu kleiden, ist nicht besser; als liefe da ein Automatismus ab. Dass die „*immerfort*“ wachsenden Produktivkräfte die Macht der „*Bourgeois*klasse“ bedrohen, hat der spätere Marx nicht geschrieben. Und der frühe schon hoffte, das Proletariat würde jene Macht bedrohen. Aber daraus ist nicht richtig etwas geworden.¹³

Klar ist, dass Brecht 1945 M/E als Begründer einer Weltanschauung dingfest macht und auf diese Weise daran einen Anteil hat, dass gegen die stalinistische Dogmatisierung nicht vorgegangen wird. Schlimmer noch, er feiert zum absehbaren Ende des Kriegs, dass sich eine Geschichtserklärung als eine über den Menschen bewahrheitet hat. Er weist auf sie hin und stellt das in die Überlegung. Der Sowjetkommunismus und in dessen Augen der historische Fortschritt hat zumindest nicht verloren.¹⁴

13 Schon am Anfang des Manifests haben M/E die Aussage, dass ein Klassenkampf auch enden könne „mit dem gemeinsamen Untergang der kämpfenden Klassen.“ (MEW 4, S. 462) Das liest sich nicht danach, als hätten M/E ihre Darstellungen zu Geschichte als Fassung von erfolgreicher und erfolgreicher Gesetzmäßigkeit betrachtet. Die Aussage, durchaus traurig und trostlos, macht eher immun gegen dergleichen wie Histomat. Brecht behält den Text bei M/E weitgehend bei (wie überhaupt vielfach): „endigend nur mit dem Umsturz/ Oder gemeinsamem Untergang der kämpfenden Klassen“ (S. 150). Brecht korrigiert mehrmals an dem Vers. Als gefiele ihm die Aussage doch nicht so sehr. Defätistisch das Ganze? Hat also u. a. die Ergänzung oder Variante: „Nur wenn die Klassen aufhören, hören die Klassenkämpfe auf.“ (S. 397) Die ist eindeutig histomatmäßiger als die Aussage bei M/E. Immerhin übernimmt Brecht aber seine Variante dann nicht in seinen Text.

14 Brechts „Lehrgedicht“ ist Fragment geblieben und zu dessen Lebzeiten nicht veröffentlicht worden, hat also keine öffentliche Wirkung unmittelbar nach 1945 getan. Es lässt aber Schlüsse zu, mit welchen Voraussetzungen marxistischer Kritik ausgestattet

Brecht beendet seine Arbeit am „*Manifest*“ im September 1945, hat aber 1948 Erwägungen, sie doch fortzusetzen. Irgendwann nach 1946, das ist das Erscheinungsdatum von Stalins Schrift „*Über den dialektischen und historischen Materialismus*“, in der Brecht gelesen hat und im Teil über den historischen Materialismus sehr ausdrücklich und bevorzugt angestrichen hat, wenn von den Produktivkräften und ihrer bei Stalin hoch vereinfacht energetischen Wirkungsweise, die Entwicklung der Geschichte anzuschieben, geschrieben steht. Er hat also nicht so weit zeitlich voneinander entfernt von jenem immerfort Anwachsen und Mehren der Produktivkräfte gelesen, bei M/E und Stalin eben, und konnte sich sagen, dass Stalin doch nicht so sehr im Widerspruch stand zu dem, was er selbst dem Text der Klassiker abgelauscht hatte. Dieser Eindruck hat bei ihm nicht unbedingt verschärft, sich vom Stalinismus zu absentieren. U. U. hat Brecht für wahr gehalten, was er literarisch darstellen wollte, und es tatsächlich für eine Quintessenz des Zeitverlaufs angesehen. Wenigstens als solche zur Disposition gestellt. Er hoffte, den Stalinismus schon auch auszuhalten.

Der Sowjetkommunismus würde im Krieg siegen, sagt sich Brecht, als er 1945 im Monat Januar mit der Fassung des „*Manifests*“ zu ringen beginnt (mit dem Krieg und der „*Welt im Trümmerfeld*“ beginnt seine „*Manifest*“-Fassung, S. 120), und er als Lyriker würde in der Nachfolge von M/E mit Stolz darauf verweisen können, dass es so gekommen ist, wie es theoretisch verkündet und prophezeit worden ist. Seine „*Manifest*“-Fassung wäre ein Bericht vom

Brecht gesehen werden kann, als er nach Europa zurückkehrt. Das Gedicht ist für Europa gedacht und nicht zur Veröffentlichung in den USA. In der „Dokumentation“ der Brecht-Tage 1983 zum Thema „Brecht und Marxismus“, Berlin 1983, findet sich zwar S. 38 ein Foto zu Brechts Bearbeitung des Manifests (BBA 1052/07) und S. 39 eines von Brechts Manuskript (BBA 2020/10), aber in keinem der Vorträge eine Analyse von Brechts Text.

Sieg. Dabei hat nur der Nationalsozialismus verloren und nicht der Kapitalismus. Der war dahingegen siegreich. Erheblich und machtvoll. In der Funktion hätte das „*Lehrgedicht*“ (wäre es vollendet worden und zum Einsatz gekommen), eine Wirkung entfalten können, die wie vergangene pindarische Preislieder (Horaz war einer der großen Lobredner von Pindar) von Götter- und Menschentum handeln und wie Texte von Vergil, Horaz und Ovid bei aller Unterschiedlichkeit die Macht und die Friedenszeit unter Augustus nach dem Krieg feiern, dagegen darin bestanden, zu verkünden, wie sinnvoll es gewesen ist, auf die Überlegenheit der kommunistischen Macht gesetzt zu haben. Unter der Rücksicht auf Brechts selbst veranstaltete Positionierung in der Weltliteratur wirkt die Versifizierung des „*Manifests*“ jetzt nicht mehr so komisch. Oder erst recht. Andererseits spricht das weltliterarische Bemühen nicht so sehr für eine eigene Überzeugtheit, sich selbst als ausgewiesenen Vertreter und Parteigänger des historischen Materialismus zu sehen. Er ist kein Tui, sondern bloß ein Sänger im Rahmen einer Traditionsbildung, ein Nicht-Tui in der Konkurrenz der Tuis.

Dass Krieg war, während Brecht das schrieb, ist keine Entschuldigung, für was auch immer; in den USA, wo er lebte, hat er sehen können, wie siegreich sich der „*gigantische Bau*“ des Kapitalismus durchsetzt. Was er notiert, ist das, was unter dem Titel einer Theorie des Zusammenbruchs des Kapitalismus in sowjetkommunistischer Politik Leitlinie war. Das zeigt sich auch in der Äußerung: „*die Walze des Fortschritts rollt tödlich/ Auch über Teile der Bourgeoisie*“ (S. 132); deutlicher kann der Geschichtsautomatismus des Histomats kaum gefasst werden. Brechts häufige und konstatierte Belobigungen der Fortschrittlichkeit der SU, selbst unter der stalinistischen Entwicklung, ist kein Zugeständnis an den Partner im Kampf gegen den Faschismus, vielmehr wird vorgetragen, was Brecht selbst als eine

Absicht des Marxismus festhält, dem er mit seinem Schreiben Verbreitung wünscht.

An seinesgleichen lässt Brecht kein gutes Haar (wie schon sein Tui-Projekt offenbart): „*So verwandelt die Bourgeoisie in ihre bezahlten/ Kopflanger alle die Dichter und Denker. Den Tempel des Wissens/ Macht sie zur Börse*“ (S. 124). Wenn das stimmt und alle verwandelt werden, wieso bleibt der deutsche Dichter in den USA übrig? Der kann dem Kopflangertum entweichen. Auch davon ist der Versuch, sich lyrisch dem „*Manifest*“ der beiden Klassiker zuzuwenden, ein Teil. Wie so vieles noch überlegt werden könnte. Brecht kommt nicht zurande mit der lukrezianischen Hexameterisierung des „*Manifests*“ und u. U. nicht mit den Inhalten der gedachten eigenen umfassenderen Programmschrift. Er sieht sich dem Vorliegenden nicht ganz gewachsen. Der alternativen kritischen Anthropologie in großer Versform.

4 Eine Rollensuche für das eigene Werk und das eingreifende Denken nach dem Krieg

Es muss für Brecht ein Scheitern gewesen sein, dass er mit dem Hexameter-Projekt nicht zum Schluss gekommen und darin nicht von der deutschen Arbeiterklasse nachgefragt worden ist.¹⁵ Für die hätte es

15 Vgl. BFA 27, S. 226. Brecht berichtet („Juni bis Juli 1945“): „Lese das ‚Lehrgedicht‘ Schreiner, Walcher, Duncker vor. Eindruck überraschend.“ Was Brecht überrascht, scheint ein eher positiver Eindruck bei den Zuhörern gewesen zu sein. Zumindest von Duncker ist das überliefert. Duncker ist mit Brecht schon seit der Mitte der 20er-Jahre aus der MASCH bekannt. Mit allen Drei hat Brecht später in der DDR in wechselseitigen Belangen zu tun. Laut BFA 15 S. 390 zog Brecht im Frühjahr 1945 u. a. auch den Arbeiter Egon Breiner zu Rate, der mit ihm zusammen 1941 auf der Überfahrt von Wladiwostok nach Los Angeles war. Der hat ein eher ablehnendes Urteil. Breiner berichtet im Interview (3gh 3/2019): „Und wollte uns das Kommunistische Manifest, das er also in Verse gebracht hat, den Beginn der ersten paar Kapitel vorlesen. Hat er auch getan und hat dann nachher wie schon so oft um Kritik gebeten. Als ich an die Reihe kam, habe ich, glaube ich, als Einzi-

ein simpler Hinweis darauf, in die Lektüre (oder eine Schulung) von „*Das Kapital*“ einzusteigen, besser getan. Angelegen hätte aber die Kritik der Arbeiterklasse.¹⁶

Brecht widmet sich viele Jahre seines Lebens, auch im „*Cäsar*“-Roman selbst, zudem den Tuis im Umkreis von Augustus und den Tuis generell. Vielleicht ist dies das mit am meisten Angestrebte in seinem Werk: Ich bin kein Tui. Ein Werk Brechts, das in der DDR zu einem Abschluss kommt – es ist ein Teil einer Realisierung eines lang gehegten Plans zum Komplex der Tuis und des Tuismus –, ist das Drama „*Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher*“. Es ist insofern den „*Buckower Elegien*“ vergleichbar, als in der Absetzung davon, selbst ein Tui zu sein und ein „*Weißwäscher*“, sich Brecht wie in vielen jener Gedichte als Figur selbst thematisiert.

Die Rollensuche nach 1945 ist für Brecht keine Endabrechnung gewesen. Was er mit den Buckower Gedichten und mit dem „*Turandot*“-Stück geschrieben hat, zieht keine Summe, so wie manche Leser das vielleicht heute lange nach Brechts Tod lesen; er hat

ger damals gemeint, dass Marx' Sprache so luzid, so klar war, und so schön war, und so eindrucksvoll war, dass man eigentlich daran nichts verbessern konnte. Dass das Kommunistische Manifest als ein Dokument, nicht wahr, ein großartiges Dokument war, und dass man das Kommunistische Dokument nicht unbedingt in Verse fassen müsste, da Verse an sich, nicht wahr, nicht sehr viel gelesen werden und vor allem von denen nicht gelesen werden, von den Arbeitern, an die sie gerichtet waren.“ Während Lion Feuchtwanger nach kurzer Unterstützung im März 1945 seine Mitarbeit einstellt und das ganze Unterfangen kritisiert, unterstützt Karl Korsch es und ermuntert noch 1948 zur Wiederaufnahme der Arbeit. Jahrhundertfeier des M/E-Textes steht an. Vgl. BFA 15, S. 386.

¹⁶ U.a. entlang des Zitats aus dem Manifest: „Die Arbeiter haben kein Vaterland.“ (MEW 4, S. 479) Brecht hat den Satz soweit ersichtlich nicht verarbeitet. Die Arbeiter haben anscheinend mehrheitlich kein Bewusstsein davon besessen, was in der Aussage enthalten ist. Die Verhältnisse im 20. Jahrhundert waren zumindest nicht so. Besserung ist nicht in Sicht.

vielmehr danach gesucht, was er weiterhin unternimmt, wie er sich aufstellt. In diesen Zusammenhang gehört seine Hexameter-Fassung des „*Manifests*“. Sie bezeichnet eine frühe Positionsbeschreibung 1945, die abgebrochen wird. Es wird nicht daraus, was geplant war. Keine lukrezianische postmarxistische Bewerbungsunterlage für einen Job, der gar nicht ausgeschrieben ist.

Brecht reüssiert als Theaterdichter und als Theatermann. Mit dem Gastspiel des Berliner Ensembles mit dem Stück „*Mutter Courage und ihre Kinder*“ 1954 im Sommer im Théâtre Sarah Bernhardt wird er europä- und weltweit bekannt. Das ist sein letzter Sieg. Auf der Bühne ist ihm gelungen, was lyrisch nicht zustande kam. Die beiden Versepen, das ausgeführte wie das abgebrochene, sind von Lesern wenig verehrt worden,¹⁷ und von den „*Buckower Elegien*“, die eine ganz eigene Qualität besitzen, hat er zwei Drittel nicht veröffentlicht. Allerdings das „*Lehrgedicht*“ ebenfalls nicht.

5 Eine Spur ist von Brecht gelegt worden, die unsicher begangen und nicht weiter verfolgt wird

Gescheitert ist Brecht wohl letzten Endes an der Einbettung des „*Manifests*“ in die angestrebte und angedachte Kritik einer Anthropologisierung, die drohte, sich zu einer eigenen Anthropologie auszuwachsen. Eine eigene Verweltanschaulichung müsste vorgelegt werden.¹⁸ Der Mensch sei

¹⁷ Ein Lehrversepos in lukrezianischer Tradition plus deren Kritik schließt Brecht 1950 ab: „Tschaganak Bersijew oder Die Erziehung der Hirse“ (BFA 15, S. 228-238). Es ist nach einer stalinistischen Reportage von Gennadi Fisch verfasst: „Die Volksakademie“. U.a. eingedenk dieses Textes bekommt Brecht in der DDR den Nationalpreis. Das ist dann ein bisschen doch wie bei Horaz und Augustus.

¹⁸ Der Aussage in BFA 15, S. 390, Brecht habe „das gesamte Projekt des *Lehrgedichts* aufgegeben“, ist wohl zuzustimmen. Ein Fragment reizt stets zur Auseinandersetzung.

ja doch gut und nicht so böse, wie im Kapitalismus und im Nationalsozialismus als dessen Ausgeburt, und durchaus geeignet, sich die Gestalt des Sozialismus siegreich zu erarbeiten. Dazu taugt er. Großes Beweisverfahren ist angestrebt. Wie weit gibt es in Brechts Werk neben dem „Lehrgedicht“ dergleichen Bemühtes? Ist die gesamte Frage von Tugendhaftigkeit und Güte bei ihm hier zu verorten? Pastorale Pädagogik? Einerseits braucht der Mensch die Güte eines guten Gemeinwesens, um wirklich gut zu werden und zu sein, andererseits ist er gut genug dafür, es sich einzurichten. Das wäre die Versuchsanordnung nach Lukrez und Bacon. Wie es im Titel „*Von der Natur der Menschen*“ zu erwarten steht, bedrängt Brecht die Frage. Er vergewissert sich, dass M/E berichten, der Mensch verändere sich im Lauf der Geschichte.

Brechts Unterordnung unter den Sowjetkommunismus ist nicht lediglich eine taktische, die meint, ein Trennendes schon durchsetzen und die eigene Kritik irgendwann vorbringen zu können und eine ihr entsprechende Praxis anleiten zu helfen; vielmehr gehört das Getrennte dem, dem er sich unterordnet, selbst in beachtlicher Weise hinzu. Was nicht bedeutet, dass ihn nicht im Einzelnen darüber hinaus tatsächlich Trennendes kennzeichnet. Aber er fahndet danach, ob es etwas Menschgemäßes herauszufinden gibt, das den Sozialismus fundiert. Jenem müsste der Letztere entsprechen. Und jenes diesem.

Trennendes tritt 1956 in Äußerungen über Stalin in lyrischer und Statement-Form zutage und zuvor schon z. B. in den „*Buckower Elegien*“. Brecht entscheidet sich für ein Ich, für seine Subjektivität als Autor, die er vorbringt, die sein Ausgangspunkt ist. Er korrigiert insofern den Pluralis Majestatis, das Wort „wir“, das er im Vorspruch seiner „*Manifest*“-Fassung hat, der ansonsten schön ist, weil er Reserviertheit ausdrückt zu dem und dem gegenüber, was dann so

formal wie inhaltlich auftrumpfend vor kommt. Es heißt: „*Wenn wir hier nun im Gedicht die Natur des Menschen betrachten/ Wie der Lukrez die Natur der Dinge im Gedicht betrachtete/ Ist's, weil uns grad so wie ihm nur zu ahnen vergönnt ist, nur Dämmeriges*“ (S. 120). Das liest sich im Voraus, vorab der Lektüre, wie ein Bekenntnis der Bescheidenheit; was danach geschrieben wird, soll wiedergeben, was einem däm mert, wovon eine Ahnung aufscheint. Die Natur des Menschen, jetzt nach dem ganz großen Krieg. Was bleibt denn festzuhalten? Es ist alles noch gar nicht ganz da. Es ist nicht gewusst, sondern in der Vorstufe eines Wissens vorhanden. Vielleicht sitzt zudem der Schrecken über Terror und Tod 1945 zu tief, um Erklärungen aufzurufen, die von ihm selbst als vereinfachend befürchtet werden.

Wieso danach das Auftrumpfende in so vielen Versen, das vermeintlich so gesicherte Wissen, z. B. um die Abläufe der Weltgeschichte? Sie werden deutlich in Brechts Text. Histomat eben. Er will doch im Vorspruch nicht in Frage stellen, wovon er danach so sicher und in Gewissheit schreibt. Gibt er danach Texte von M/E wieder, steht er deren Aussagen gegenüber ebenfalls dann im Dämmerzustand und nur in der Ahnung. Der gemutmaßte Hoffnungsinhalt des Anthropologischen, packt der Mensch denn, was über ihn ausgesagt wird, kratzt sich zum anderen erheblich mit den Elementen der Kritik, die im „*Manifest*“ neben allerlei Weltanschaulichem enthalten sind. Z. B. der Hinweis auf die Notwendigkeit von Klassenkampf. Nicht als Notwendigkeit des Vollzugs historischer Gesetzmäßigkeiten, sondern sehr praktisch gesehen, als eine des Überlebens im Regime des Privateigentums. U. U. hat Brecht einen solchen Gegensatz bemerkt: Das „*Manifest*“ war dann nicht so recht einzuflechten in die eigene Fragestellung. ¶

An Georg Trakls Todestag in Salzburg

Ernst Scherzer

Der Schreiber dieser Zeilen freut sich jedes Mal über unverhoffte Zusammenhänge, so zuletzt über den Trakl-Artikel im Dreigroschenheft 4/2022. Unmittelbar vor dessen Erscheinen hat er in Salzburg das Geburtshaus des Dichters besucht und wenige Wochen später bekam er Gelegenheit, die Aktivitäten der auch diese Stätte betreuenden hiesigen Kulturvereinigung sozusagen live zu erleben: Seit ganzen 70 Jahren wird am Todestag von Georg Trakl ein nach ihm benannter Lyrik-Preis vergeben. Für diesmal dachte sich der überwiegend in seiner französischen Wahlheimat wirkende Tiroler Geiger und Dirigent Oswald Sallaberger zur musikalischen Untermalung der Preisverleihung etwas Besonderes aus und hat gemeinsam mit seinem erlesenen Instrumentalensemble Stücke vorgestellt, die von Texten des Salzburger inspiriert wurden.

Es gibt eine ganze Menge davon, wie etwa die lyrische Musik in memoriam des Schweizers Willy Burkhard oder „Herbst“ des im KZ umgekommenen Viktor Ullmann. Eines der prominentesten Beispiele ist zweifellos „Die junge Magd“ in der Vertonung durch Paul Hindemith; durch ihn ergibt sich sogar eine gewisse Verbindung zu Bertolt Brecht, von dem in diesen Blättern ja vor allem die Rede sein muss.

Nicht zuletzt die famose junge Mezzosopranistin Franziska Weber gab so manchen Gesprächsstoff beim anschließenden Sekt Empfang im neuen Foyer des alten Salzburger Mozarteums. Und – beinahe mehr noch als die bebilderte Lesung der Wiener Preisträgerin Brigitta Falkner – die tief in deren Text eindringende und dabei selbst preisverdächtige Laudatio des vor einigen Jahren mit derselben Auszeichnung geehrten Oswald Egger. ¶

Song-Abend im weststeirischen Wies

Ernst Scherzer

Ob der Biertrinker Brecht sich darüber gefreut hätte, lässt sich kaum feststellen; jedenfalls war es eine hübsche Idee der Organisatoren, einen ortsansässigen Winzer der weststeirischen Wein-Region seine Flaschen mit der Kennzeichnung als „Brechtige Tröpfer!“ versehen zu lassen. Sicher aber hätte sich der Augsburger auch diesmal (über zwei ihm gewidmete erfolgreiche Abende desselben Veranstalters innerhalb der letzten Jahre war im Dreigroschenheft zu lesen (3/2017) über die fünf Frauen – eine davon am Klavier und eine hauptsächlich mit erläuternden Zwischentexten auftretend – gefreut, die einige seiner bekanntesten und wohl auch den einen oder anderen der seltener zu hörenden Songs wie die tiefsinnige Ballade vom Wasserrad und das nicht weniger nachdenklich stimmende Lied vom kleinen Wind zum Besten gaben.

Den legendären Brecht-Vorhang ersetzten vier künstlerisch von Magdalena Herzog gestaltete Bildtafeln. Dem für Regie, Konzept und Raum verantwortlichen Karl Posch war es offensichtlich wieder gelungen, seinen typengerecht „Mütter, Jungfrauen und Huren“ (so der Titel dieser musikalischen Collage) verkörpernden Darstellerinnen den Sinn und Hintersinn der von Weill, Eisler und Dessau vertonten Brecht-Texte nahezubringen. Dem Theater im Kürbis, einer im Gegensatz zu manchem Kellertheater als Dachstube zu bezeichnenden Spielstätte bescherten die in einfachen weißen Sackkleidern (Dorothea Koschar) steckenden und doch ihre jeweilige Rolle ausfüllenden Damen mit einem für den ländlichen Raum doch anspruchsvollen Programm jedes Mal ein volles Haus. ¶

BRECHT-INSZENIERUNGEN IN DER SPIELZEIT 2022/23

Zusammenstellung: Franziska vom Heede, Suhrkamp Verlag

Diese und nächste Seite: Geplante Brecht-Inszenierungen für Deutschland (ohne Berliner Ensemble), Österreich, Schweiz, mit Premierendatum, soweit vorhanden, Stand: 5.9.2022. V/WA = Verlängerung bzw. Wiederaufnahme. Nicht bei Suhrkamp sind die Werke: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Universal Edition), Happy End (Felix Bloch Erben), Sieben Todsünden (Schott Music), Der Jasager (Universal Edition).

Nächste Seite: Ausland (Lizenzgebiet Suhrkamp. Dazu gehören nicht: der englischsprachige Raum, der französischsprachige Raum und Skandinavien. Stand: 8.9.2022)

Unter Vorbehalt: Pandemiebedingte Änderungen sind möglich.

Titel	Ort	Theater	Premiere
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Berlin	Maxim Gorki Theater	09.10.2022
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Heidelberg	Theater und Orchester Heidelberg	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Mainz	Staatstheater Mainz GmbH	V/WA
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	Köln	Urania Theater (Prod. Ensemble Phoenix)	V/WA
LEBEN EDUARDS DES ZWEITEN VON ENGLAND (NACH MARLOWE)	Potsdam	Neues Globe Theater	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	V/WA
LEBEN DES GALILEI	Karlsruhe	Badisches Staatstheater Karlsruhe	05.11.2022
LEBEN DES GALILEI	Landshut/Passau	Landestheater Niederbayern	13.01.2023
IM DICKICHT DER STÄDTE	Göttingen	Deutsches Theater Göttingen	15.04.2023
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	Bruchsal	Badische Landesbühne	22.09.2022
DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE	Essen	Theater und Philharmonie Essen GmbH	V/WA
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	Wien	Theater in der Josefstadt	26.01.2023
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Bregenz	Vorarlberger Landestheater Bregenz	17.09.2022
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	Bremen	Theater Bremen	09.09.2022
DIE DREIGROSCHENOPER	Ansbach	Theater Ansbach	11.02.2023
DIE DREIGROSCHENOPER (konzertant)	Düsseldorf	Düsseldorfer Schauspielhaus	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Freiburg	Theater Freiburg	13.05.2023
DIE DREIGROSCHENOPER	Hamburg	St. Pauli Theater	14.01.2023
DIE DREIGROSCHENOPER	Heidelberg	Theater und Orchester Heidelberg	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Kassel	Staatstheater Kassel	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Landshut	Kleines Theater Kammerspiele	V/WA
DIE DREIGROSCHENOPER	Lüneburg	Theater Lüneburg	01.07.2023
DIE DREIGROSCHENOPER	Mannheim	Nationaltheater Mannheim	
DIE DREIGROSCHENOPER	Meiningen	Meininger Staatstheater	24.03.2023

DIE DREIGROSCHENOPER	Winterthur	Theater Kanton Zürich	V/WA
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	Wilhelmshaven	Landesbühne Niedersachsen Nord	22.04.2023
DER HOFMEISTER	Berlin	Deutsches Theater Berlin	V/WA
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Celle	Schlosstheater Celle	09.09.2022
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Koblenz	Theater Koblenz	24.09.2022
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Mannheim	Nationaltheater Mannheim	15.12.2022
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Stuttgart	Staatstheater Stuttgart	15.10.2022
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	Trier	Theater Trier	24.09.2022
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Bonn	Theater Bonn	20.05.2023
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	Tübingen	Landestheater Württemberg-Hohenz.	17.02.2023

Man konnte gespannt sein, ob im Zeichen von Brechts 125. Geburtstag am 10. Februar 2023 in dieser Spielzeit besonders viel Brecht oder ein besonderes Stück gespielt wird. Um das beurteilen zu können, haben wir auf den folgenden vier Seiten eine Übersicht erstellt, was (laut der Meldung bei Suhrkamp bzw. laut unseren jährigen Übersichten im Heft, die auf der Meldung von Suhrkamp beruhen) seit 2010 Brecht auf der Bühne zu bieten hatte. Das scheint

nicht oder nicht in großem Umfang der Fall zu sein; immerhin sind in dieser Spielzeit zwei ungewöhnliche Stücke zu sehen, „Leben Eduards des Zweiten von England (nach Marlowe)“ in Potsdam und „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“ in Essen; beides Wiederaufnahmen. Schreibe uns jemand was darüber, druckten wir es sehr gerne in diesem Heft. – Die Auslands-Tabelle haben wir aus Platzgründen nach Ländern zusammengefasst. (mf) ¶

Land	Titel
BELARUS	Furcht und Elend (über Youtube)
BULGARIEN	Kleinbürgerhochzeit; Mutter Courage
ESTLAND	Leben des Galilei
GRIECHENLAND	Baal; Arturo Ui; Mutter Courage
ISRAEL	Kreidekreis; Mutter Courage
LETTLAND	Kleinbürgerhochzeit
MALTA	Mutter Courage
PORTUGAL	Trommeln in der Nacht
RUMÄNIEN	Sezuan; Dreigroschenoper (2x)
RUSSLAND	Sezuan (2x); Kreidekreis; Mutter Courage (2x); Schweyk; Trommeln in der Nacht
SERBIEN	Baal
SLOWENIEN	Furcht und Elend
TSCHECH. REP.	Kreidekreis; Mutter Courage
TÜRKEI	Kreidekreis (4x); Kleinbürgerhochzeit (2x); Furcht und Elend; Mann ist Mann
UKRAINE	Dreigroschenoper; Mutter Courage (2x; 1x Ausfall aufgrund des Krieges)
UNGARN	Sezuan; Kreidekreis (2x); Mutter Courage (3x)

Stück	Spielzeit	2010/11	2011/12	2012/13	2013/14	2014/15
Die Bibel. Drama in 3 Szenen						
Baal		3	3	2	2	3
Trommeln in der Nacht					4	
Die Kleinbürgerhochzeit (Einakter)		2	2	1		2
Er treibt einen Teufel aus (Einakter)						
Lux in Tenebris (Einakter)						
Der Bettler oder Der tote Hund (Einakter)						
Der Fischzug (Einakter)						
Prärie (Opernlibretto)						
Im Dickicht der Städte				1	1	
Leben Eduards des Zweiten von England						
Hannibal (Fragment)						
Mann ist Mann		1		1	1	
Fatzer (Fragment)					1	1
Jae Fleischhacker in Chikago						
Berliner Requiem						
Die Dreigroschenoper		6	20	8	17	2
Lindberghflug						
Badener Lehrstück vom Einverständnis						
Der Jasager. Der Neinsager			2			
Die Maßnahme			1			
Die heilige Johanna der Schlachthöfe		5	4	3	5	5
Der Brotladen (Fragment)						
Die Ausnahme und die Regel (Lehrstück)						
Die Mutter						1
Die Rundköpfe und die Spitzköpfe			1			
Safety first						
Das wirkliche Leben des Jakob Geherda						
Die Horatier und die Kuriatier (Lehrstück)						
Die Gewehre der Frau Carrar						
Goliath (Fragment – Opernlibretto)						
Furcht und Elend des Dritten Reiches			2	1	2	
Leben des Galilei		2	4	3	7	2
Dansen (Einakter)						
Was kostet das Eisen? (Einakter)						
Mutter Courage und ihre Kinder		4	3	2	4	1
Das Verhör / Die Verurteilung des Lukullus						

2015/16	2016/17	2017/18	2018/19	2019/20	2020/21	2021/22	2022/23	Summe
4		1		3	1	3		25
		1	1	1				7
1	1	4	3				1	17
	1	1	1	1	1	1	1	9
				1			1	2
			1					4
	1	2		1				6
12	10	14	17	17	12	7	11	153
								2
	3	1	1			1		7
2	2	2	1	2			2	33
1	2							4
				1	1	3	1	7
1	1							2
	1		1					7
7	4	4	3	3	2	3	3	47
8	8	9	11	8	4	2	5	69
						1		1

Stück	Spielzeit	2010/11	2011/12	2012/13	2013/14	2014/15
Der gute Mensch von Sezuan		3	6	3	9	3
Herr Puntila und sein Knecht Matti		3	4	1	1	1
Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui		2	2	1	2	3
Die Gesichte der Simone Machard						
Schweyk im Zweiten Weltkrieg						
The Duchess of Malfi (nach John Webster)						
Der kaukasische Kreidekreis		1	1	2	2	1
Bearbeitung Sophokles – Antigone			1			1
Die Tage der Commune						
Bearbeitung Lenz – Der Hofmeister						
Bearbeitung Hauptmann – Biberpelz						
Bearbeitung Shakespeare – Coriolanus						
Bearbeitung Seghers – Prozess Jeanne d'Arc						
Turandot oder Kongreß der Weißwäscher						
Bearbeitung Molière – Don Juan						
Pauken und Trompeten (nach Farquhar)						
Flüchtlingsgespräche*						
Hans im Glück*						
Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*						
		32	56	29	58	26

* bei Wikipedia nicht als Drama gelistet

BRECHT IN DEN SPIELPLÄNEN 2010/11-2022/23

Seit 2010 erbitten und erhalten wir jährlich zu Beginn der neuen Spielzeit vom Suhrkamp-Verlag eine Übersicht der Brecht-Inszenierungspläne auf deutschsprachigen Bühnen und drucken sie im jeweiligen Heft 4 ab (diesmal hier, 1/2023). Auf der obigen Tabelle haben wir die Daten in eine Gesamtliste von Brechts Stücken eingetragen, wie sie Wikipedia in zeitlicher Reihenfolge ihrer Entstehung auflistet (Stand 11/2022). Stücke, für die Suhrkamp keine Lizenz hat, sind herausgenommen, soweit keine Daten dafür vorlagen. Verlängerungen/Wiederaufnahmen von Inszenierungen wurden mitgezählt.

Man könnte nun sagen, oha, da werden aber viele Stücke nie gespielt. Oder man könnte auch sagen, Respekt, da werden ja doch erstaunlich viele zumindest gelegentlich gespielt. Die Liste umfasst jetzt 56 Stücktitel, und davon sind in dieser Zeit stolze 26 Werke irgendwann inszeniert worden, darunter 9 Stücke je mehr als 10-fach. Dreigroschenoper, Mutter Courage und Sezuan sind die Schwergewichte, diese drei machen zusammengenommen mehr als 50% der Brecht-Inszenierungen aus. – Die Schwankungsbreite pro Jahr ist beträchtlich, 2018/19 war mit 63 top, 2021/22 (Corona?) Schlusslicht mit 25.

2015/16	2016/17	2017/18	2018/19	2019/20	2020/21	2021/22	2022/23	Summe
5	8	8	8	7	5	2	5	72
2	2	2		2	1	1	1	21
3	2	4	7	3			2	31
1		2	2	3	1	1	1	18
1		1	3	1				8
2	1	2	1	1				7
2	1	1	1					5
			1					1
52	48	59	63	55	28	25	34	565

Dabei ist allerdings zu beachten, dass das Berliner Ensemble in dieser Übersicht fehlt – Intendanten mögen dort kommen und gehen, aber der Geist des Hauses zusammen mit dem Publikumszuspruch sorgen dafür, dass es eine Palette von Brecht-Inszenierungen dort immer auf den Spielplan schafft, oft über mehrere Jahre. Im Januar: Kreidekreis, Die Mutter, Dreigroschenoper sowie „Brechts Gespenster“. Leider blieb unsere Anfrage an die Dramaturgie, was evtl. noch komme, unbeantwortet.

Dass die aktuelle politische Situation manchmal Einfluss auf die Stückwahl hat, ist recht deutlich abzulesen: Die Flüchtlingsgespräche kamen 2015 dazu, Arturo Ui erlebte 2018 eine Hochkonjunktur.

Brechts Bearbeitungen für seine Berliner Bühne – etwa sein Hofmeister, sein Coriolanus, ... – haben in dieser Zeit nicht zu Neuinszenierungen inspiriert. Auch sein Schweyk ruht. Immerhin ist die historische Aufzeichnung seines Hofmeister durch Live-Veranstaltungen neu interpretiert und so aus dem Dornröschenarchivschlaf geweckt worden.

Bemerkenswert gering ist die Bühnenpräsenz von Furcht und Elend: in acht Spielzeiten des beobachteten Zeitraums nicht auf einer deutschsprachigen Bühne zu sehen. Ist es zu didaktisch, zu wenig offen? In Diskussionen über die NS-Zeit fallen einem oft Szenen aus diesem Kaleidoskop ein, wenn man sie denn kennt. (mf) ¶

WIE EIN ADVENTSKALENDER MIT ÜBERRASCHUNGEN

Ein Kurt-Weill-Schmöker mit vielen kurzen Texten

Andreas Hauff



Andreas Eichhorn: 365 Tage mit Kurt Weill. Ein Almanach. Hildesheim: Olms, 2022, 312 S., 28 €

Außer seiner Musik gibt es wenig in Deutschland, was an Kurt Weill erinnert, und das Interesse an seiner Biographie und den weniger gängigen Bühnenwerken ist nicht übermäßig ausgeprägt. Aber immerhin existiert seit 2019 im Meisterhaus Moholy-Nagy in Dessau-Roßlau die anregende Ausstellung „Kurt Weill – ein Weltbürger und Dessauer“, über die ich in Heft 3/2022 ausführlich berichtet habe. Zusammen stellt hat sie bekanntlich Andreas Eichhorn, Professor für Musikwissenschaft in Köln und Mitglied im wissenschaftlichen Beirat der Kurt-Weill-Gesellschaft.

Sein Almanach „365 Tage mit Kurt Weill“ ist das literarische Pendant zu dieser Ausstellung. Er enthält eine oder mehrere Eintragungen für jeden Tag des Jahres: Biographische Fakten, Quellen von Weill oder über Weill oder zu ihm nahestehenden Personen (vor allem seiner Frau Lotte Lenya), künstlerische und historische Ereignisse mit Bezug zu ihm. Die Verbindungslinien reichen weit – von 1864 (Geburt des einflussreichen Musikkritikers Oskar Bie) bis 2021 (Durchführung des Dessauer Kurt-Weill-Festes während der Corona-Pandemie in digitaler Form) –, doch im Mittelpunkt steht Weills Lebensspanne von 1900 bis 1950. Es ergibt sich eine Art Biographie-Puzzle, das private, fachliche und öffentliche Facetten zeigt und dabei zwischen den verschiedenen Lebensstationen hin und her springt (Dessau, Berlin, Paris, New York bzw. New City, zeitweise Hollywood). Ein kleines Detail wäre im Titel zu korrigieren: Eichhorn berücksichtigt auch Wladimir Vogel, Weills Studienkollegen bei Busoni, der im Schaltjahr 1896 am 29.2. geboren wurde; das macht dann insgesamt 366 Tage.

Von der Anlage her zielt das Buch auf ein möglichst breites Publikum. Die zitierten Texte sind im Durchschnitt etwa eine halbe Seite lang. Ansprechend und hilfreich für die Vorstellungskraft sind die Abbildungen: Viele Originalfotos, meist schwarz-weiß, meist von Personen, dazu Programmzettel, Faksimiles von Briefen, CD-Covers. Die Hoffnung des Herausgebers ist natürlich, dass der Leser sich einladen lässt und wie in einem gut gemachten Adventskalender von Tag zu Tag auf Unerwartetes stößt. Tatsächlich finden sich auch Texte, die Kenner aufhorchen lassen. Drei bemerkenswerte

Beispiele aus der US-amerikanischen Zeit seien hier zitiert.

Am 31.1.1937 formulierte der renommierte deutsche Musikkritiker Paul Bekker im New Yorker Exil in seiner Kritik des gerade aufgeführten szenischen Oratoriums „*The Eternal Road*“ (mit Text von Franz Werfel) in der deutschsprachigen *Staatszeitung* eine bemerkenswerte Charakterisierung des Bühnenkomponisten: *„Weill, eine der stärksten Begabungen unter den jüngeren Deutschen, ist keine Musikantennatur in der Art etwa eines Hindemith. [...] Ohne ein geringerer Musiker zu sein, hält Weill die verschiedenen Wirkungskomponenten gleichzeitig im Blick. Er versteht es, sie gegeneinander auszubalancieren, die Musik vor allem da abzudämpfen, wo Wort oder Bild dominieren müssen, um sie dann wieder mit um so stärkerer Wucht einsetzen zu lassen. Er ist der richtig geborene Theatermusiker, nicht im Sinnen älterer Theatralik, sondern jener Form des Theaters jenseits von Pathos und konventionellem Illusionismus, die wir heute suchen.“* Weill stimmte dem ausdrücklich zu und schrieb an seine Frau Lotte Lenya: *„Die Kritik von Paul Bekker hat mich sehr gefreut, weil sie Dinge sagt, die längst hätten gesagt werden müssen, und es ist gut, dass er sie sagt, einer der wichtigsten Musikkritiker der Welt.“* Danach enttäuscht dann Eichhorns Empfehlungsliste *„Weill hören“* auf S. 305 ein wenig, die sich auf die eher gängigen Werke und Songs beschränkt. Aber vielleicht verhält es sich so, dass man die Unbekannteren auf der Bühne sehen müsste, um Zugang zu finden. Ebenda liegt die Misere der Weill-Rezeption.

Aus Los Angeles, wo er sich immer wieder wegen Filmprojekten aufhielt, berichtete Weill am 9.9.1944 an Lenya von einem Besuch bei dem emigrierten Filmregisseur und Schauspieler Richard Révy und dessen Frau Alma Jo Révy, zu denen sich schon in Berlin eine freundschaftliche Beziehung entwickelt hatte – in englischer Sprache,

aber von Eichhorn in deutscher Übersetzung zitiert – : *„Bei den Révys war ich zum Abendessen mit den Thomas Manns, die eine sehr angenehme Überraschung waren – zwei ganz reizende Herrschaften, weise, humorvoll, intelligent und haushoch überlegen all diesen intellektuellen Emigranten des Brechtklüngels. Ich habe die Gespräche mit ihnen genossen.“* Und am 17.11.1949 besuchte Eleanor Roosevelt, von 1933 bis 1945 First Lady der USA, in New York die Aufführung von Kurt Weills und Maxwell Andersons Musical Tragedy *„Lost in the Stars“*. Unter dem Datum des 19.11. findet sich in ihrem Tagebuch ein ausführlicher Eintrag über die Aufführung, die mit den Sätzen schließt, *„Die Musik des Stückes lässt einen nicht los. Todd Duncans Song ‚Thousands of Miles‘ und ‚The Little Grey House‘ werden, wie viele andere, lange in meinem Gedächtnis bleiben.“*

Im Anhang findet man praktischerweise ein nach Jahren geordnetes Verzeichnis der Texte, das ein chronologisch geordnetes Lesen erlaubt, und einen Quellennachweis. Ein Namensregister fehlt aber leider. Soweit ich sehe, finden die blinden Flecken der Ausstellung auch im Buch ihren Niederschlag: Weills Freundschaften zu Caspar und Erika Neher und zu Maxwell Anderson (als mehrfachem Textautor in den USA) bleiben unterbelichtet. Lys Symonette, seine Assistentin und spätere Vertraute Lenyas und Vizepräsidentin der Kurt Weill Foundation mit großen Verdiensten um die Wiederentdeckung Kurt Weills in den 1990er Jahren in Deutschland, habe ich gar nicht entdeckt. Ergiebig ist die Gesamtlektüre dennoch. Die kaleidoskopartige Struktur macht in der Tat spürbar, *„welche Verwerfungen, Spannungen und Risse das Leben eines in Deutschland geborenen, aufgewachsenen und musikalisch sozialisierten Komponisten jüdischer Herkunft prägten, das eine Zeitspanne umfasst, die von zwei Weltkriegen, dem Holocaust und dem Abwurf der ersten Atombombe (1945) gezeichnet ist.“* So der Herausgeber,

der treffend fortfährt: „Und welche physische und psychische Energie aufzuwenden war, diese Serie von biographischen Brüchen und Neuanfängen zu synthetisieren – auch in künstlerischer Hinsicht.“ Eichhorn charakterisiert Weill als „workaholic“. Die starke Produktivität, füge ich hinzu, dürfte dem Komponisten aber auch über schwierige Lebensphasen, nicht zuletzt bei der Umstellung 1933 auf das Leben in Frankreich und 1935 in den USA, weitergeholfen haben.

Unter den Illustrationen findet sich die US-amerikanische Einbürgerungsurkunde von 1943. Weill schien damals mit seiner deutschen Vergangenheit abgeschlossen zu haben. Aber am 31.1.1949 schickte er an den befreundeten Autor Alan J. Lerner, mit dem zusammen er das Musical „Love Life“ geschrieben hat-

te, die bemerkenswerte Idee zu einem „modernen romantischen Stück“, in dem ein in Deutschland kämpfender US-Soldat kurz vor der Rheinüberquerung 1944 ausgerechnet die sagenhafte Loreley in Person trifft und sich in sie verliebt. Aus dem Projekt wurde nichts; es wäre wohl entweder dem Erfolgsmusical „One Touch of Venus“ zu ähnlich geworden, oder das Kriegsgeschehen hätte der Romantik den Garaus gemacht. Doch Weills Verbindung im Denken und Fühlen zu Heinrich Heine und der gemeinsamen deutsch-jüdischen Geschichte war offensichtlich noch da. Dass es Weill wegen seines frühen Todes (am 3.4.1950 mit gerade einmal 50 Jahren) nicht mehr vergönnt war, seine deutsche und seine amerikanische Hälfte wieder zu verbinden, hat etwas Tragisches und wirkt in der Rezeption bis heute nach.

Fehlerkorrektur zu Heft 3/2022, „Brecht und die Aufweicher“, S. 6-8

Leser Andreas Quiring hat uns auf einen sehr peinlichen Fehler in Heft 3/2022 aufmerksam gemacht: Die ganzseitige Abbildung S. 7 überlagerte Text, so dass der Text-

anschluss von Seite 6 auf 8 verloren ging. Hier das Fehlende. Wir bitten um Nachsicht. Die online verfügbare Version des Heftes haben wir korrigiert. (mf)

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-

blieben und anzurechnen ist.“¹ 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

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.

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

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 01. April – 31. Oktober 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 B 1281

All the lonely people / Herausgeberin: Heike Catherina Mertens, Villa Aurora & Thomas Mann House e.V.; Konzept und Ausstellungstexte: Nana Bahlmann, Autor:innen: Ann Cotten, Tanja Dückers, Felicitas Hoppe, Maren Kames, Stefan Keppler-Tasaki, Annette Jael Lehmann, Klaus Modick, Monika Rinck, Kathrin Schmidt, Antje Rávik Strubel, Yoko Tawada, Senthuran Varatharajah. – Leipzig: Spector Books, © 2021. – 164 Seiten. – „Diese Publikation erscheint anlässlich des 25. Jubiläums der Villa Aurora und der Ausstellung ‚all the lonely people‘ im silent green Kulturquartier, Berlin, vom 24.9.-10.10.2021 und im LAXART, Los Angeles, vom 4.12.2021-22.1.2022.“

ISBN 978-3-95905-607-6

ISBN 3-95905-607-9

BBA B 1280

Allemagne – années 1920 – nouvelle objectivité – August Sander / sous la direction d'Angela Lampe. – Paris: Centre Pompidou, © 2022. – 319 Seiten: Pläne. – Rückseite Titelblatt: Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition „Allemagne/Années 1920/Nouvelle Objectivité/August Sander“, présentée au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Galerie 1, Paris, du 11 mai au 5 septembre 2022 (...). Puis au Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Danemark, du 13 octobre 2022 au 19 février 2023

ISBN 978-2-84426-921-8

BBA A 5283

Bauer, Fabian: Akkulturationsverweigerung als ästhetisches Prinzip: Bertolt Brecht als Weimarer Künstler im kalifornischen Exil / Fabian Bauer, 2021

In: Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 39-65: Illustration

BBA A 5283

Becker, Sabine: „es war ein bisschen Europa“: Alfred Döblin im „Wartesaal“ des amerikanischen Exils / Sabina Becker, 2021

In: Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 159-181

BBA A 5289

Beloff, Zoe: Parade of the old new: panorama. – [New York, NY]: Zoe Beloff, [2021]. – 76 ungezählte Seiten. – 40 panel accordion book 12,2 x 19 cm, limited edition of 350. – Held closed by red elastic band. – „An accordion book that reproduces Parade of the Old New, a panoramic painting on cardboard by Zoe Beloff. Created between 2017 and 2021, the picture is an allegory of the American body politic in dark times inspired by Bertolt Brecht's poem. On the reverse of the accordion, you will find Beloff's essay The Troublemakers: History Painting in the Real World.“

ISBN 9781639443109

BBA A 5311

Berendse, Gerrit-Jan: Rückkehr der Avantgarde? Brecht & Co. in der DDR / Gerrit-Jan Berendse, 2022

In: Surrealismus in der DDR / Gerrit-Jan Berendse. – Göttingen, 2022. – Seite 49-61

BBA A 5311

Berendse, Gerrit-Jan: Surrealismus in der DDR: Kampfansage an den sozialistischen Realismus in der ostdeutschen Literatur 1945-1990 / Gerrit-Jan Berendse. – Göttingen: Wallstein Verlag, [2022]. – 232 Seiten: 1 Illustration. – Literaturverzeichnis Seite 212-227

ISBN 978-3-8353-5043-4

BBA A 959.2

Berlau, Ruth: Brechts Lai-Tu: Erinnerungen und Notate / von Ruth Berlau. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans Bunge. – 2. Auflage, (für die 2. Auflage wurden einige Zeitangaben korrigiert). – Darmstadt [u.a.]: Luchterhand, 1985. – 327 Seiten: Illustrationen

ISBN 3-472-86601-2

BBA A 5318

Bertolt Brecht: Die Gewehre der Frau Carrar / Herausgeber: Schauspielhaus Bochum. – Bochum: Schauspielhaus, [1988]. – 142 Seiten: Illustrationen, Karte. – „Texte, Anmerkungen, Photos“. – Spielzeit 1988/89. – Premiere:

26.11.1988. – (Programmbuch: [Neue Folge] / Schauspielhaus <Bochum>; Nr. 31)

BBA A 5312

Bertolt Brecht – geboren in Augsburg, angekommen in der ganzen Welt, beheimatet in Zhytomyr: der Ausstellungskatalog / herausgegeben von Mykola Lipisivitskyi, Jürgen Hillesheim und Karoline Sprenger; Staatliche Iwan-Franko-Universität Zhytomyr, Forschungsinstitut „Dramaturgie“ – Brecht-Zentrum. – Zhytomyr: Verlag O.O. Yevenok, 2018. – 123 Seiten: Illustrationen

BBA A 5321

Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten / Augusto Boal; herausgegeben und aus dem Brasilianischen übersetzt von Marina Spinu und Henry Thoreau. – Deutsche Erstausgabe, [5. Auflage]. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1985]. – 167 Seiten: Illustrationen. – (Edition Suhrkamp; 987)
ISBN 978-3-518-10987-8
ISBN 3-518-10987-1

BBA B 1280

Bonnaud, Irène: Un Alaska qui borde les mers du Sud: Brecht et la Nouvelle Objectivité / Irène Bonnaud, 2022: Illustrationen
In: Allemagne – années 1920 – nouvelle objectivité – August Sander / sous la direction d'Angela Lampe. – Paris, 2022. – Seite 214-219

BBA A 5298 (2)

Borchardt, Hermann: Werke / Hermann Borchardt; herausgegeben von Hermann Haarmann, Christoph Hesse und Lukas Laier. – Göttingen: Wallstein Verlag, [2021]. – Kommentierte Ausgabe in fünf Bänden, nicht sämtlicher Werke, sondern solcher, die zum ersten Mal publiziert werden.
Band 2, Stücke, 2022. – 686 Seiten
ISBN 978-3-8353-5134-9

BBA A 5291 (3)

Brecht, Bertolt: Barbara / Bert Brecht, 1928
In: Drei Bücher des Lachens / 3. Band, 1928. – Seite 7-12

BBA A 5329 R

Brecht, Bertolt: Buckower Elegien / Bertolt Brecht; Hans Ticha. – Vorzugsausgabe. – [Berlin]: Pirckheimer-Gesellschaft, [1998?]. – 8 Seiten: Illustrationen. – „Beilage zum 150. Heft der MARGINALIEN (2, 1998)“. – Vorzugsausgabe: Nr. 1/95 – 7/95 mit 13 beiliegenden Holzschnitten von Hans Ticha, Nr. 8/95 – 95/95 mit 2 beiliegenden Holzschnitten. – Information auf Beiblatt: „Die Holzschnitte zu den „Flüchtlingsgesprächen“ erschienen zuerst 1997 – mit Ausnahme des verworfenen Blattes – im 7. Leipziger Druck des Leipziger Bibliophilenabends, dort unsigniert.“
BBA A 5329 R: Exemplar-Nr. 3/95 nummerierten und signierten (Hans Ticha) Exemplaren, mit 13 beiliegenden Holzschnitten

BBA A 5297

Brecht, Bertolt: Dialoghi di profughi / Bertolt Brecht; traduzione di Margherita Consentino; rivista da Eusebio

Trabucchi. – Roma: L'ORMA editore, maggio 2022. – 154 Seiten
ISBN 979-12-54760-02-4

BBA A 5295

Brecht, Bertolt: Elegie Bukowskie: i inne wiersze / Bertolt Brecht; wybór i tłumaczenie Ryszard Krynicki. – Wydanie pierwsze. – Kraków: Wydawnictwo a5, Marzec 2022. – 173 Seiten. – Enthält außerdem eine Auswahl von Gedichten und Gedichtauszügen aus den Jahren 1926-1956 sowie aus den Zyklen „Chinesische Gedichte“, „Svendborger Gedichte“ und „Gedichte im Exil“. – (Biblioteka poetycka Wydawnictwa a5; tom 116)
ISBN 978-83-65614-42-1

BBA A 5325

Brecht, Bertolt: Kalendarske priče / Bertolt Brecht; priredio i pogovorom popratio Jan Knopf; s njemačkoga preveo Damjan Lalović. – Zagreb: Disput, 2022. – 154 Seiten. – (Biblioteka Kaleidoskop; 27. Knjiga)
ISBN 978-953-260-436-8

BBA A 5315 R

Brecht, Bertolt: Mann ist Mann: die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoo im Jahre Neunzehnhundertfünfundzwanzig: Lustspiel / von Bert Brecht. – Berlin: Arcadia Verlag, © 1929. – 71 Seiten. – Maschinenschriftlich. Den Bühnen gegenüber als Manuskript vervielfältigt. – [Gegenüber der Erstausgabe von 1927 stark veränderte Bühnenfassung]

BBA A 5296

Brecht, Bertolt: Pastabos apie teatrą: apie nearistotelišką dramaturgiją / Bertolt Brecht; sudarytojas: Siegfried Unseld; vertėja: Jūratė Pieslytė-Sviackevičienė. – Vilnius: Scenos meno kritikų asociacija, 2022. – 286 Seiten
ISBN 978-609-96286-0-8

BBA A 5300

Brecht, Bertolt: Teorija radio: 1927-1932 / Bertolt Brecht; perevod s nem. S. Taškenov. – Moskva: Ad Marginem Press, 2014. – 63 Seiten: Illustrationen. – Enthält u.a. die Texte „Radio – eine vorsintflutliche Erfindung?“, „Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks“ und „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks“. – (Serija Minima; 01)
ISBN 978-5-91103-193-0

BBA A 5313

Brecht, Bertolt: Der gute Mensch von Sezuan / Bertolt Brecht; Herausgeber: Schauspielhaus Bochum. – Bochum: Schauspielhaus, [1991]. – 38 Seiten. – Enthält eine Besetzungsliste und 26 Gedichte von Bertolt Brecht. – Spielzeit 1991/92. – Premiere: 06.06.1992. – (Programmbuch / Schauspielhaus Bochum; Nr. 74)

BBA A 5330

Brüggemann, Heinz: Überlegungen zur Diskussion über das Verhältnis von Brecht und Korsch. Eine Auseinandersetzung mit Werner Mittenzwei / Heinz Brüggemann, 1981
In: Zur Aktualität von Karl Korsch / herausgegeben von Michael Buckmiller; mit Beiträgen von G. Bammel, H.

Brüggemann, M. Buckmiller, A. Giles-Peters, K. Korsch, H. Langerhans, G. Langkau, O. Negt, C. Orsoni und J. Seifert. – Frankfurt am Main, 1981. – Seite 137-148

BBA A 5323

Bārādi, Hasamukha : German Natyakar Bertolt Brecht / Hasmukh Baradi. – Bombay : Literature Parichay Trust, 1994. – 32 Seiten : Illustrationen

BBA A 5302

Čertenko, Oleksandr : „Ězuit pocejččja“ : obrazi Bertol'ta Brechta y ščodennikach Maksa Friša / Oleksandr Čertenko, 2012

In : Žyttja u frahmenti / Oleksandr Čertenko. – Kÿiv, 2012. – Seite 95-104

BBA A 5302

Čertenko, Oleksandr : Žyttja u frahmenti : proza Maksa Friša miž entuziazmom ta sumnivom / Oleksandr Čertenko. – Naukove vyd.. – Kÿiv : Naukova Dumka, 2012. – 211 Seiten. – Literaturangaben. – Zusammenfassung deutsch. – Proekt Naukova kniga (molodi včeni) / Das Projekt „Wissenschaftliches Buch“ (Nachwuchsforscher)

ISBN 978-966-00-1182-3

BBA A 5283

Charté, Alisa : Erfolgreiche Emigration in die Staatenlosigkeit : Lion Feuchtwanger in Pacific Palisades / Alisa Charté, 2021

In : Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 138-158 : Illustration

BBA B 30 (2022/7-8)

Circus in flux : zeitgenössischer Zirkus = contemporary circus / Herausgeber : CircusDanceFestival, Tim Behren, Jenny Patschovsky. – Berlin : Theater der Zeit, 2022. – 127, 60 Seiten : Illustrationen. – Hinten eingebunden : Voices. ein Magazin des CircusDanceFestival. – (Theater der Zeit. Arbeitsbuch ; [31] = 2022)

Theater der Zeit ; 77. Jahrgang, Nr. 7/8

ISBN 978-3-95749-431-3

ISBN 3-95749-431-1

BBA A 5281 (1)

Cisař, Jan : Brecht a česká divadelní poetika / Jan Cisař, 2021. – „Brecht und die tschechische Theaterpoetik“ – Resümee in deutscher Sprache, Seite 190-193

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

1. U nás, 2021. – Seite 10-21

BBA B 1264

Debois, Katrien : Liveness and intermediality in the revival of Brecht's staging of „Der Hofmeister“ / Katrien Debois. – Antwerpen : Universiteit Antwerpen, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2020. – 39 Seiten : Illustrationen

BBA A 5291 (3)

Drei Bücher des Lachens : die schönsten heiteren Geschichten von heute. – Berlin : Ullstein. – Pendant zur Anthologie „Drei Bücher der Liebe“. Mit Texten von Kurt Tucholsky, A.M. Frey, Egon Friedell, Roda Roda, Jack London, Gustav Meyrink, Alfred Polgar, Hans Reimann, Bruno Frank, Franz Hessel, Bertolt Brecht, Joachim Ringelnatz, Egon Erwin Kisch, Sling, Nathan Asch, Ossip Kallender u.a. (z.T. Erstdrucke).

3. Band (1928). – 145 Seiten

BBA A 5292

Ehn, Michael ; Strouhal, Ernst : „Fümms bö wö tää zää Uu ...“ : Exil im Norden : Schwitterz übt auf Föhr, Benjamin und Brecht auf Fünen, Nimzowitsch in Kopenhagen / Michael Ehn, Ernst Strouhal, 2022

In : SMadness / Michael Ehn, Ernst Strouhal. – Wien, 2022. – Seite 409-410 : Illustrationen

BBA A 5292

Ehn, Michael ; Strouhal, Ernst : Partien in Skovsbostrand : neues Spiel an alten Küsten : Benjamin und Brecht – Klein und Landau / Michael Ehn, Ernst Strouhal, 2022

In : SMadness / Michael Ehn, Ernst Strouhal. – Wien, 2022. – Seite 528-530 : Illustrationen

BBA A 5292

Ehn, Michael ; Strouhal, Ernst : SMadness : von Schönheit und Schrecken des Schachspiels / Michael Ehn, Ernst Strouhal. – Wien : ALBUM Verlag, 2022. – 605 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-85164-212-4

ISBN 3-85164-212-0

BBA A 5326

Eichhorn, Andreas : „... Leonhard Bernstein ist derjenige, der Weill am nächsten steht.“ : Leonhard Bernstein und Kurt Weill : The Threepenny Opera : Brandeis 1952 / Andreas Eichhorn, 2022

In : Entdeckungen / Matthias Henke, Sara Beimdieke, Reinke Schwinning (Hg.). – Siegen, 2022. – Seite 165-186

BBA B 851 (73)

Eisler-Mitteilungen / herausgegeben von der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft. – Berlin 1996-. – Ab 2007 Erscheinen zweimal jährlich

ISSN 1619-3903

73-74(2022)

BBA A 5310 (2016/1)

BBA A 5310 (2016/2)

BBA A 5310 (2017/1)

BBA A 5310 (2017/2)

BBA A 5310 (2018/1)

BBA A 5310 (2018/2)

BBA A 5310 (2020/1)

BBA A 5310 (2021/1)

BBA A 5310 (2021/2)

BBA A 5310 (2022/1)

BBA A 5310 (2022/2)

Mitteilungen / Ernst Busch-Gesellschaft e.V. – Berlin : Ernst Busch-Gesellschaft e.V., 2011-

2016
2017
2018
2020
2021
2022

BBA A 5331

Ervin Piskator : put' ot političeskogo teatra k teatru otkrovenija / redaktor-sostavitel' V.F. Koljazin. – Moskva : Rosspeñ, 2022. – 606 Seiten : Illustrationen. – (Sbornik trudov ; No 5)
ISBN 978-5-8243-2469-3

BBA A 5306 (2)

Feuchtwanger, Lion : Bertolt Brecht und das Theater / Lion Feuchtwanger, 1962

In : In unserer Sprache : Anthologie des deutschen Pen-Zentrums Ost und West / mit einer Autographensammlung herausgegeben von Ingeburg Kretzschmar. – Berlin : Verlag der Nation

Band 2, Lyrik und Nachdichtungen, Essays und andere Beiträge, 1962. – Seite 127-133

BBA B 1277

Frank, Gerhard ; Riethmüller, Walter : Bertolt Brecht : Der hilflose Knabe, 1972. – Interpretation, didaktische Hinweise

In : 6,[4]. 6. Schuljahr, Analysen und Interpretationen / Gerhard Frank ..., 1972. – Seite 38-40

BBA A 5286

Freudenreich, Dorothea ; Sperth, Fritz : Bertolt Brecht, Der hilflose Knabe, 1983. – Enthält den Text „Der hilflose Knabe“ von Bertolt Brecht (Seite 55) aus „Geschichten vom Herrn Keuner“

In : Stundenblätter Rollenspiele im Literaturunterricht / Dorothea Freudenreich ; Fritz Sperth. – Stuttgart, 1983. – Seite 53-59

BBA A 5286

Freudenreich, Dorothea ; Sperth, Fritz : Bertolt Brecht, Fahrend in einem bequemen Wagen / Dorothea Freudenreich, Fritz Sperth, 1983. – Enthält das Gedicht „Fahrend in einem bequemen Wagen“ von Bertolt Brecht (Seite 77)

In : Stundenblätter Rollenspiele im Literaturunterricht / Dorothea Freudenreich ; Fritz Sperth. – Stuttgart, 1983. – Seite 77-83

BBA A 5286

Freudenreich, Dorothea ; Sperth, Fritz : Stundenblätter Rollenspiele im Literaturunterricht : Sekundarstufe I / Dorothea Freudenreich ; Fritz Sperth. – 1. Auflage. – Stuttgart : Klett, 1983. – 92 Seiten + Beilage. – (Stundenblätter Deutsch)
ISBN 3-12-927421-9

BBA A 5293

Ganahl, Simon : Campus Medius : digitales Kartografieren in den Kultur- und Medienwissenschaften / Simon Ganahl. – Bielefeld : transcript Verlag, 2022. – 360 Seiten : Illustrationen. – (Digital Humanities ; Band 3)
ISBN 978-3-8376-5600-8

ISBN 3-8376-5600-4

BBA A 5282

Grass, Günter : 1956 : im März jenes trauertrüben Jahres / Günter Grass, 1999

In : Mein Jahrhundert / Günter Grass. – Göttingen, 1999. – Seite 200-203

BBA B 1278

Haider, Hans : Der bissige Bleistift : Erich Gold-Goltz-Peters : Karikaturen in Berlin, Wien, New York / Hans Haider. – 1. Auflage. – Berlin : Christian A. Bachmann Verlag, 2019. – 223 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-96234-025-4

ISBN 3-96234-025-4

BBA B 1278 : Enthält ein Porträt von Bertolt Brecht und Kurt Weill (Seite 51)

BBA A 5281 (1)

Hajda, Alois : Brechtovská divadelní poetika : (profesorská přednáška proslavená 2.10.1992) / Alois Hajda, 2021. – „Brecht's Theaterpoetik : (Professoren-Vorlesung, vorgelesen am 2.10.1992)“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 210-214

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

1. U nás, 2021. – Seite 132-154 : Illustrationen

BBA A 5281 (1)

Hanáková, Klára : Brechtovská dramatika v Mahenově činohře v období tzv. politického divadla / Klára Hanáková, 2021. – „Brecht's Dramatik im Mahen-Schauspiel in der Zeit des sog. politischen Theaters“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 200-202

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

1. U nás, 2021. – Seite 53-79 : Illustrationen

BBA A 5281 (2)

Hančil, Jan : Recepce Brechta v Británii a v Americe / Jan Hančil, 2021. – „Die Rezeption Brechts in Britannien und Amerika“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 145-150

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

2. Jinde, 2021. – Seite 70-104

BBA A 5326

Henke, Matthias : Entdeckungen : Kurt Weill als Lotse durch die Moderne / Matthias Henke, Sara Beimdieke, Reinke Schwinning (Hg.). – Siegen : universi – Universitätsverlag Siegen, 2022. – 292 Seiten : Illustrationen. – (Si! Kollektion Musikwissenschaft ; Band 5)
ISBN 978-3-96182-103-7

ISBN 3-96182-103-8

BBA A 5283

Junglas, Rebecca : „Närrischer Kriminalfilm danach. Zu Hause Chokolade“ : Thomas Mann und die US-amerikanische Alltags- und Populärkultur / Rebecca Junglas, 2021

In : Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 111-137 : Illustration

BBA B 1272

Kagel, Martin : Brecht-Trialog : zur Peter-Weiss-Rezeption bei George Tabori / Martin Kagel, [2021]

In : Sprachheimaten und Grenzgänge / herausgegeben von Johannes Becke, Roland Gruschka. – Heidelberg, 2021. – Seite 141-156 : Illustrationen

BBA B 1281

Keppler-Tasaki, Stefan : Fluchtpunkt Los Angeles : 25 Jahre Literatur aus der Villa Aurora / von Stefan Keppler-Tasaki, 2021

In : All the lonely people / Herausgeberin : Heike Catharina Mertens, Villa Aurora & Thomas Mann House e.V. ; Konzept und Ausstellungstexte : Nana Bahlmann, Autor: innen : Ann Cotten, Tanja Dückers, Felicitas Hoppe, Maren Kames, Stefan Keppler-Tasaki, Annette Jael Lehmann, Klaus Modick, Monika Rinck, Kathrin Schmidt, Antje Rávik Strubel, Yoko Tawada, Senthuran Varatharajah. – Leipzig, 2021. – Seite 32-39 : Illustrationen

BBA B 1281

Keppler-Tasaki, Stefan : Focus : Los Angeles as sanctuary. 25 years of Villa Aurora literature / Stefan Keppler-Tasaki, 2021

In : All the lonely people / Herausgeberin : Heike Catharina Mertens, Villa Aurora & Thomas Mann House e.V. ; Konzept und Ausstellungstexte : Nana Bahlmann, Autor:innen : Ann Cotten, Tanja Dückers, Felicitas Hoppe, Maren Kames, Stefan Keppler-Tasaki, Annette Jael Lehmann, Klaus Modick, Monika Rinck, Kathrin Schmidt, Antje Rávik Strubel, Yoko Tawada, Senthuran Varatharajah. – Leipzig, 2021. – Seite 40-46 : Illustrationen

BBA B 1276

Kersten, Wolfgang : Erlesene Künstleridentitäten – Den Menschen sehen : Hermann Scherer und Bertolt Brecht / Wolfgang Kersten, 2022

In : Kerben und Kanten / herausgegeben von Marion Heisterberg und Stephan Kunz. – Zürich, 2022. – Seite 108-114 : Illustrationen

BBA A 5283

Kirwald, Milena : „mache mit der linken Hand Filme, mit der rechten meine eigenen unsterblichen Sachen“ : filmisches Schreiben bei Bruno Frank / Milena Kirwald, 2021

In : Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 66-87 : Illustration

BBA A 5283

Kleybor, Larissa : „Sein oder Nichtsein in Amerika“ : Ernst Lubitsch ein Berliner in Hollywood / Larissa Kleybor, 2021

In : Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 209-231

BBA A 5281 (2)

Knopová, Elena : Inszenácie hier Bertolta Brechta v slovenskom divadle / Elena Knopová, 2021. – „Die Inszenierungen der Stücke Bertolt Brechts im slowakischen Theater“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 139-143

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

2. Jinde, 2021. – Seite 26-55 : Illustrationen

BBA A 5283

Krause, Robert : Wachsfikurenkabinett Zwanziger Jahre? : Ludwig Marcuses Nachrufe auf Weimar am Pazifik / Robert Krause, 2021

In : Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 251-266

BBA B 199 (2022/1)

BBA B 199 b (2022/1)

Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY : Kurt Weill Foundation for Music, 1983-
ISSN 0899-6407
40.2022

BBA B 1275

Latein. Tot oder lebendig!?: Katalog zur Sonderausstellung der Stiftung Kloster Dalheim. LWL- Landesmuseum für Klosterkultur 13. Mai 2022 bis 8. Januar 2023 / Herausgeber : Stiftung Kloster Dalheim. LWL-Landesmuseum für Klosterkultur/Ingo Grabowsky. – 1. Auflage 2022. – Lindenberg i. Allgäu : Kunstverlag Josef Fink, 2022. – 304 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-3-95976-375-2

BBA B 1275 : Enthält Tagebuchaufzeichnungen von Bertolt Brecht (Juli/August 1952) und seinen Nachruf auf Josef Stalin (Seite 147)

BBA A 5309

Lesebuch / die Texte wurden ausgewählt zusammengestellt und bearbeitet von Gudrun Schulz; [später] herausgegeben und ausgewählt von Wilfried Bütow und Renate Gerecke. – Berlin : Volk und Wissen, 1966-1999

9/10, 9/10. Schuljahr, (1964). – 368 Seiten : Illustrationen
BBA A 5309 : Enthält folgende Texte von Bertolt Brecht : „Einheitsfrontlied“ (Seite 202), „Lob des Kommunismus“ (Seite 218), „Die Oberen sagen“ (Seite 219), „Deutschland“ (Seite 219), „Fragen eines lesenden Arbeiters“ (Seite 241), „Vier Liebeslieder“ (Seite 290) und „Der Streit um das Tal“ (Vorspiel zu „Der kaukasische Kreidekreis“) (Seite 305)

BBA A 5324

Lounela, Pekka : Hella Wuolijoki / Pekka Luonela ; kuvatoimitus ja taitto, Kaarina Bjerstedt ja Marianna Laurson ; kuvat, Vappu Tuomioja, Kiilan kuva-arkisto, Yhtyneitten kuva-arkisto, Pressfoto, Lehtikuva, Matti Kurjensaari. – Porvoo : Söderström, 1979. – 312 Seiten : Illustrationen. – (Legenda jo eläessään)

ISBN 951-0-08929-X

ISBN 978-951-0-08929-3

BBA A 5326

Lucchesi, Joachim : „Schleuder und Harfe“ : Musik bei Alfred Kerr : vom Krämerspiegel zum Chronoplan / Joachim Lucchesi, 2022

In : Entdeckungen / Matthias Henke, Sara Beimdieke, Reinke Schwinning (Hg.). – Siegen, 2022. – Seite 153-163

BBA A 5283

Luppold, Wilhelmine : One-Way-Ticket nach Hollywood : Fritz Lang im Exil / Wilhelmine Luppold, 2021

In : Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 232-250

BBA A 5281 (2)

Markov, Pavel Aleksandrovič : Na představeních Berliner Ensemble : [v Moskvě 1968] / Pavel Markov, 2021. – „In den Vorstellungen des Berliner Ensembles [In Moskau 1968]“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 150-152

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

2. Jinde, 2021. – Seite 105-112

BBA A 5306 (2)

Mayer, Hans : Anmerkung zu „Mutter Courage“ / Hans Mayer, 1962

In : In unserer Sprache : Anthologie des deutschen Pen-Zentrums Ost und West / mit einer Autographensammlung herausgegeben von Ingeburg Kretzschmar. – Berlin : Verlag der Nation

Band 2. Lyrik und Nachdichtungen, Essays und andere Beiträge, 1962. – Seite 271-273

BBA A 5283

Meuer, Marie : „Goethe in Hollywood“ : Thomas Mann im amerikanischen Exil / Marie Meuer, 2021

In : Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 88-110 : Illustration

BBA A 5288

Modelle : ein literarisches Arbeitsbuch für Schulen ; 7.-10. Schuljahr / herausgegeben von Rolf Geißler [und 3 andere]. – München : R. Oldenbourg Verlag. – Bandzahl fingiert

ISBN 3-486-07008-8

ISBN 3-486-07016-9

ISBN 3-486-07007-X

ISBN 3-486-07015-0

[Band 2]. Interpretationshilfen. – 6. Auflage, 1974. – 110 Seiten

BBA A 5288 : Enthält Interpretationshilfen zu den folgenden Texten Bertolt Brechts : „Geschichten vom Herrn Keuner“, „Flüchtlingsgespräche“, „Die Bergpredigt“, „Das Lied vom Weib und dem Soldaten“, „Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde“ und „Von des Cortez Leuten“

BBA A 5281 (1)

Oszlzy, Petr : Svatba (a další ...) : k setkáním Husy na provázku s Bertoltem Brechtem / Petr Oszlzy, 2021. – „Die Hochzeit (und weitere ...) : zum Treffen des Theaters Husa

na provázku mit Bertolt Brecht“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 202-206

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

1. U nás, 2021. – Seite 80-104 : Illustrationen

BBA A 5283

Paß, Manuel : Adornos kritische Akkulturation : Weimarer (Gegen-)Kultur im kalifornischen Spiegel / Manuel Paß, 2021

In : Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München, 2021. – Seite 267-294

BBA A 5281 (2)

Pelechová, Jitka : Od revoluce k alegorii : receptce Brechtova divadla na francouzských jevištích / Jitka Goriaux Pelechová, 2021. – „Von der Revolution zur Allegorie : die Rezeption des Brecht'schen Theaters auf den französischen Bühnen“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 143-145

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

2. Jinde, 2021. – Seite 56-69

BBA A 5285

Plakate : 100 Jahre Bertolt Brecht / Redaktion : Prof. Matthias Gubig ; Herausgeber : Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Fachgebiet Kommunikationsdesign im Zusammenwirken mit : Universität Gesamthochschule Essen, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bergische Universität Wuppertal. – Berlin, [1999]. – 57 Blätter, 29 Seiten. – 56 Postkarten und 1 Kommentarheft im Ringhefter und Schuber. – Plakatwettbewerb organisiert vom Berliner Ensemble und dem Verband der Grafik-Designer. – „100 Jahre Bertolt Brecht – kein Grund zum stillem Gedenken“ – „Die Ausstellung fand vom 16. Juni bis zum 25. Juni 1998 in der „Sommergalerie“ der Kulturbrauerei in Berlin statt. Sie wurde von Lehrenden und Studierenden der Kunsthochschule Berlin-Weißensee ausgerichtet.“

BBA A 5281 (1)

Plešák, Miroslav : Jak jsme brechtovali ve Zlíně / Miroslav Plešák, 2021 : Illustrationen. – „Wie wir Brecht in Zlín inszenierten“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 206-210

In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

1. U nás, 2021. – Seite 105-131

BBA B 1279

Poos, Heinrich : Was hast du gesehen, Wanderer? : zwölf Gedichte von Bertolt Brecht : für gemischten Chor und Klavier / Heinrich Poos. – Partitur. – Mainz : Schott, © 2007. – 63 Seiten

BBA A 5281 (2)

Porubjak, Martin : Brecht na slovenskom profesionálnom javisku : (1974; zkráceno) / Martin Porubjak, 2021 : Illustrationen. – „Brecht auf der slowakischen professionellen

Bühne (1974)* – Resümee in deutscher Sprache Seite 136-139

In : *Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák*. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

2. Jinde, 2021. – Seite 5-25

BBA A 5303

Rabbāni, Simā : Hunar-i naqd kardan : murid-i bertulit birisht / tarjumih va girdavari Sima Rabbani. – Chap-i avval. – Kista : Kitab-i Arzan, 2020. – 248 Seiten : Illustrationen

ISBN 978-91-986034-6-0

BBA A 5283

Range, Regina : Drei Exilantinnen „Gone Hollywood“? : Vicki Baums, Salka Viertel und Gina Kaus' Weg von Wien über Berlin nach Los Angeles / Regina Range, 2021

In : *Weimar im Exil / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer*. – München, 2021. – Seite 182-208

BBA B 278 (80)

Ritter, Hans Martin : Gestus und Stimme / Hans Martin Ritter, 2022

In : *Zeitschrift für Theaterpädagogik*. – Uckerland, 2022. – 38. Jahrgang, Heft 80 (2022), Seite 24-26 : Illustrationen

BBA A 5314 (2)

Rühle, Günther : Im Dickicht Brecht / Günther Rühle, 1982

In : *Theater in unserer Zeit / Günther Rühle*. – Frankfurt am Main : Suhrkamp. – (Suhrkamp-Taschenbuch ; ...)

ISBN 3-518-06825-3

Band 2. Anarchie in der Regie?, 1982. – Seite 198-211

BBA A 5314 (1),2

Rühle, Günther : Rede über die zehn Taten des Erwin Piscator : Herstellung und Wiederherstellung einer Funktion / Günther Rühle, 1980

In : *Theater in unserer Zeit / Günther Rühle*. – Frankfurt am Main : Suhrkamp. – (Suhrkamp-Taschenbuch ; ...)

ISBN 3-518-06825-3

[Band 1]. 1980. – Seite 153-169

BBA A 5326

Schebera, Jürgen : Kurt Weill als Medienpionier der 1920er Jahre / Jürgen Schebera, 2022

In : *Entdeckungen / Matthias Henke, Sara Beimdieke, Reinke Schwinning (Hg.)*. – Siegen, 2022. – Seite 187-205 : Illustrationen

BBA B 1276

Scherer, Hermann, 1893-1927 [Künstler] : Kerben und Kanten : Hermann Scherers Holzschnitte / herausgegeben von Marion Heisterberg und Stephan Kunz. – Zürich : Scheidegger & Spiess, © 2022. – 139 Seiten. – Literaturverzeichnis : Seite 138-139

Impressum : „Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „Hermann Scherer. Kerben und Kanten“; Kunstmuseum Basel, 15. Januar-14. April 2022; Bündner Kunstmuseum Chur, 18. Juni-25. September 2022; Ernst Barlach Haus Hamburg, 5. März-5. Juni 2023.“

ISBN 978-3-03942-078-0

ISBN 3-03942-078-X

BBA A 5306 (2)

Schumacher, Ernst : *Literatur im Zeitalter der Wissenschaft / Ernst Schumacher, 1962*

In : *In unserer Sprache : Anthologie des deutschen Pen-Zentrums Ost und West / mit einer Autographensammlung herausgegeben von Ingeburg Kretzschmar*. – Berlin : Verlag der Nation

Band 2. Lyrik und Nachdichtungen, Essays und andere Beiträge., 1962. – Seite 306-324

BBA A 5299

Shchekochikhin, Aleksandr Grigor'evich ; Brecht, Bertolt : „Očuzdenie“ po-russki : režisserskaja versija : B. Brecht „Kar'era Artura Ui, kotoroj moglo ne byt'“, / Aleksandr Ščekočichin. – Moskva : Buki Vedi, © 2013. – 189 Seiten : Illustrationen. – Dokumentiert die Inszenierung des Stückes „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ durch Aleksandr Grigor'evich Shchekochikhin, der für seine Leistung im Rahmen eines Festivals der Dramaturgie der DDR in der UdSSR ausgezeichnet wurde.

ISBN 978-5-4465-0203-5

ISBN 5-4465-0203-5

BBA B 1272

Sprachheimaten und Grenzgänge : Festschrift für Anat Feinberg / herausgegeben von Johannes Becke, Roland Gruschka. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, [2021]. – 378 Seiten : Illustrationen. – (Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg ; Band 23)

ISBN 978-3-8253-4877-9

ISBN 3-8253-4877-6

BBA A 5281 (1)

Štědroň, Miloš : Můj Brecht / Miloš Štědroň, 2021. – „Mein Brecht“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 198-200

In : *Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák*. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)

1. U nás, 2021. – Seite 46-52

BBA A 5290

Tavares, Gonçalo M. : Herr Brecht und der Erfolg / Gonçalo M. Tavares ; aus dem Portugiesischen von Michael Kegler ; mit Zeichnungen von Rachel Caiano. – Deutsche Erstausgabe. – Wien : Edition Korrespondenzen, [2020]. – 62 Seiten : Illustrationen. – (Das Viertel / Gonçalo M. Tavares)

ISBN 978-3-902951-50-2

ISBN 3-902951-50-8

BBA B 1273

Taxidou, Olga : *Epic, tragic dramatic theatre and the Brechtian project / Olga Taxidou, [2021]*

In : *Greek tragedy and modernist performance / Olga Taxidou*. – Edinburgh, 2021. – Seite 119-162 : Illustrationen

BBA B 1273

Taxidou, Olga : *Greek tragedy and modernist performance : hellenism as theatricality / Olga Taxidou*. – Edinburgh : Edinburgh University Press, [2021]. – ix,

192 Seiten : Illustrationen. – (Edinburgh critical studies in modernism, drama and performance)
ISBN 978-1-4744-1556-9

BBA B 441

Theater : Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“. – Berlin : Friedrich-Berlin-Verlag, 1962-
ISSN 0343-527X
ISBN 978-3-942120-37-1
2022

BBA A 5287

Unsel, Siegfried : Vernunft liegt in der Luft : Suhrkamp Wissenschaft, Weißes Programm : Frühjahr 1984 / Siegfried Unsel. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, © 1984. – 9 Seiten

BBA A 3250 R

Die Verurteilung der Roten Armee / nach Bertolt Brecht. – Frankfurt am Main : Aktion-Verlag, [ca. 1951]. – 52 Seiten. – Anonyme Parodie auf : Brecht, Bertolt : Die Verurteilung des Lukullus

BBA A 5327

Voigt, Jutta : Wilde Mutter, ferner Vater / Jutta Voigt. – 1. Auflage. – Berlin : Aufbau, 2022. – 255 Seiten
ISBN 978-3-351-03799-4

BBA A 5281 (1)

Vostrý, Jaroslav : Brechtova Berlínská dramaturgie / Jaroslav Vostrý, 2021. – „Brechts Berliner Dramaturgie“ – Resümee in deutscher Sprache Seite 193-198
In : Problém Brecht / editoři Jaroslav Vostrý a Miroslav Plešák. – Praha : KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2021-. – (Edice disk. Velká řada)
1. U nás, 2021. – Seite 22-45

BBA A 5284

Wegen, Charlotte Cäcilia : Der Faden der Ariadne und das Netz von Mahagonny im Spiegel von Mythos und Religion : eine Untersuchung der Opernwerke Ariadne auf Naxos und Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny / Charlotte Wegen. – Berlin : Theater der Zeit, © 2022. – 346 Seiten : Illustrationen. – (Recherchen ; 163)
ISBN 978-3-95749-407-8

BBA B 1271 R

Weill, Kurt ; Brecht, Bertolt : The threepenny opera / by Bertolt Brecht ; in the English version by Desmond Vesey ; with the English lyrics and a new introduction by Eric Bentley ; illustrations and an original lithograph by Jack Levine. – New York : Limited Editions Club, 1982. – 155 Seiten : Illustrationen

BBA B 1271 R : Handsigniert von Eric Bentley und Jack Levine

BBA B 1271 R : Exemplar-Nr. : 1995/2000

BBA B 1271 R : Beilage : „The Monthly Letter of The Limited Editions Club“, series 46, vol. 6, number 529 (September 1982), 4 Seiten

BBA A 5283

Weimar im Exil : die Kultur der Republik am Pazifik / herausgegeben von Sabina Becker und Fabian Bauer. – München : edition text + kritik, [2021]. – 302 Seiten : Illustrationen
ISBN 978-3-96707-558-8

BBA B 1270

Wemhöner, Anna Maria : Ein Hauch von Zweifel bleibt : über Bertolt Brechts „Liturgie vom Hauch“ / Anna Maria Wemhöner. – Trento : Università degli studi di Trento, 2012. – 47 Blätter : Illustration

BBA B 1277

Westermann-Lesebuch / herausgegeben von Franz Biglmaier. – Braunschweig : Westermann. – Bandzählung finanziert
ISBN 3-14-111901-5
ISBN 3-14-111701-2
6,[4]. 6. Schuljahr, Analysen und Interpretationen / Gerhard Frank ..., 1972. – 137 Seiten
ISBN 3-14-191706-X

BBA A 5307

Widerspiel : deutsche Lyrik seit 1945 / herausgegeben von Hans Bender. – Darmstadt : Moderner Buch-Club, 1961. – 242 Seiten

BBA A 5307 : Enthält folgende Gedichte von Bertolt Brecht : „Rückkehr“, „An meine Landsleute“ (Seite 13), „Der Radwechsel“, „Rudern, Gespräche“, „Tannen“, „Beim Lesen des Horaz“ (Seite 14), „Böser Morgen“, „Laute“, „Der Hund“, „Schwierige Zeiten“ (Seite 15), „Der erste Blick aus dem Fenster am Morgen“, „Die Maske des Bösen“, „Auf einen chinesischen Teewurzellöwen“ (Seite 16)

BBA A 5328

Widmer, Benedikt : Frisch, Fussball und Fabriken : die bewegte Vergangenheit des Zürcher Blüemliquartiers / Benedikt Widmer ; fotografischer Rundgang durchs Quartier von Urs Bolz. – Zürich : Th. Gut Verlag, © 2022. – 141 Seiten : Illustrationen
ISBN 978-3-85717-292-2
ISBN 3-85717-292-4

BBA A 5328

Widmer, Benedikt : Max Frisch mit Bertolt Brecht auf dem Sprungbrett : das bekannte Bild von der Baustelle der Letzibadi 1948 : Edelweisstrasse 5, Dennlerstrasse 43 / Benedikt Widmer, 2022

In : Frisch, Fussball und Fabriken / Benedikt Widmer ; fotografischer Rundgang durchs Quartier von Urs Bolz. – Zürich, 2022. – Seite 49-52 : Illustrationen

BBA A 5330

Zur Aktualität von Karl Korsch / herausgegeben von Michael Buckmiller ; mit Beiträgen von G. Bammel, H. Brüggemann, M. Buckmiller, A. Giles-Peters, K. Korsch, H. Langerhans, G. Langkau, O. Negt, C. Orsoni und J. Seifert. – Frankfurt am Main : Europäische Verlagsanstalt, © 1981. – 171 Seiten
ISBN 3-434-00449-1

BRECHT

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



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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

NEU: LUSTIGER ABENTEUER-COMIC



Jakob und das goldene Fugger-Ei

Softcover | 48 Seiten | 12,- €
Band 1 in sich abgeschlossen



Erhältlich im Buchhandel
oder direkt beim Verlag.
www.wissner.com
bestellung@wissner.com