

# DREIGROSCHENHEFT

## INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

30. JAHRGANG

HEFT 2/2023



**BRECHTFESTIVAL: BERICHT U.A. VON „BERTOLT ‚BOT‘ BRECHT“ (FOTO)  
FRITZ HENNEBERG ZU „BRECHT, WEILL UND MAHAGONNY“  
FLORIAN VASSEN ÜBER BRECHTS LEHRSTÜCKKONZEPTION  
GUDRUN SCHULZ ZUM „KINDERKREUZZUG 1939“**

Wibner

# BRECHT

Das gesamte Programm  
jetzt unter  
[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://www.buchhandlung-am-obstmarkt.de)



KIGG

## Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

---

Büchergilde · Brechtshop

Obstmarkt 11  
86152 Augsburg  
Telefon 0821-518804  
Fax 0821-39136  
[post@buchhandlung-am-obstmarkt.de](mailto:post@buchhandlung-am-obstmarkt.de)  
[www.buchhandlung-am-obstmarkt.de](http://www.buchhandlung-am-obstmarkt.de)

# INHALT

Editorial . . . . . 2

Impressum . . . . . 2

## BRECHTFESTIVAL

„Her mit den scharfen Kanten!“ . . . . . 3

Das Brechtfestival Augsburg feierte vom 10. bis 19.  
Februar 125 Jahre Bertolt Brecht

Julian Warners erster Streich . . . . . 5

*Michael Friedrichs*

Lieber Eugen, oder Bertolt, oder Bert . . . . . 6

## DER AUGSBURGER

Bertolt Brecht zu 85 Cent. . . . . 7

*Stephan J. Mitterwieser*

„mehr Material haben als Shakespeare“ . . . . . 8

Kleine Anmerkung zu einer staatlichen  
Auszeichnung für Brecht zu dessen 125. Geburtstag

*Dieter Henning*

## BRECHT UND MUSIK

Weill-Musicals in Graz und Wien . . . . . 10

Zwei Frauen in Liebesnöten

*Ernst Scherzer*

„Die Dreigroschenoper“ in der

Volksoper Wien . . . . . 11

Ein Geschlechtertausch in Soho

*Ernst Scherzer*

Jan Knopf's Last Question Answered

(Zum Urheberrecht, 3gh 1/2023, Seite 29) . . 13

*Ulrich Fischer*

## LYRIK

Bertolt Brechts *Kinderkreuzzug 1939*  
– zeitgebunden und mit Wirkung über das  
historische Ereignis hinaus . . . . . 17  
(gedacht für Lehrende an Schulen und Universitäten)

*Gudrun Schulz*

## REZENSIONEN

Brecht und der Stalinismus. . . . . 26

Dieter Henning: Eisernes im Visier

*Sabine Kebir*

Immer wieder auseinanderstrebende

Lebenswege . . . . . 30

Jürgen Hillesheim: Lotte Lenya und Bertolt Brecht

*Andreas Hauff*

## KUNST

Brecht und Neher in anderer Sicht . . . . . 32

Zur Eröffnung der Ausstellung „Wanderer zwischen  
den Welten: Die Freundschaft Caspar Neher und  
Bertolt Brecht“

*Bettina Perz*

## THEATER

Schaustück und Lehrstück . . . . . 34

Zur Heterogenität und Vielfalt von Bertolt Brechts  
Lehrstück-Konzeption

*Florian Vaßen*

## TAGUNG

Die IBS tagte in Israel . . . . . 41

## BRECHT UND MUSIK

Bertolt Brecht, Kurt Weill und *Mahagonny* . . 42

Eine kritische Bestandsaufnahme (Teil 1)

*Fritz Hennenberg*

125 Jahre, ein Achteljahrtausend – keine wirklich große Jubelziffer. Die vielfältige Beachtung des diesjährigen Brecht-Geburtstages spricht dafür, dass neue Interessen an Brecht entstehen, so gibt es zahlreiche neue Bücher zum Thema.

Wir berichten vom Brechtfestival in Augsburg, die Briefmarke wird interpretiert und der nun offiziöse Brecht-Satz von der Notwendigkeit der Weltänderung. Es gibt einen Kurzbericht von der rundum gelungenen Tagung der IBS in Israel „Brecht in Dark Times“. Tom Kuhn stellte dort auf der Mitgliederversammlung das 3gh vor und empfahl es mit sehr freundlichen Worten. Und wir konnten dort zwei unserer vier wissenschaftlichen Beiräte, Tom Kuhn und Joachim Lucchesi, um Beratung bitten: Was halten sie vom 3gh, wie bekommen wir mehr Beiträge von Jüngeren? Herzlichen Dank für die guten Ratschläge!

Neben Rezensionen (Brecht und Stalin, Lenya und Brecht) und Besprechungen (Theater in Graz und Wien, Ausstellung in Augsburg) haben wir diesmal drei ausführliche Artikel sehr bekannter Autor:innen: Gudrun Schulz, Florian Vaßen und Fritz Hennenberg.

## LETZTE MELDUNG:

Der Preisträger 2023 des von der Stadt Augsburg verliehenen Bert-Brecht-Preises ist Lutz Seiler. Die Verleihung findet am 20. April im Augsburger Rathaus statt. Die Jury hebt u.a. hervor: „Die Texte dieses Dichters erinnern an Verschollenes, rufen Unerledigtes auf, und sie reichen in die Lebenszeit des Stückeschreibers aus Augsburg hinein: Flucht und Migration, die Folgen der Ablösung gesellschaftlicher Systeme, die Arbeit der Erinnerung, Alternativen zum Jetzt.“ ¶

Michael Friedrichs

## Dreigroschenheft

### Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

[www.dreigroschenheft.de](http://www.dreigroschenheft.de)

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

### Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

[www.wissner.com](http://www.wissner.com)

[redaktion@dreigroschenheft.de](mailto:redaktion@dreigroschenheft.de)

[vertrieb@dreigroschenheft.de](mailto: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:

Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Fritz Hennenberg, Dieter Henning, Sabine Kebir, Stephan Mitterwieser, Bettina Perz, Ernst Scherzer, Gudrun Schulz, Florian Vaßen

**Titelbild:** Tina Lorenz (Staatstheater Augsburg, Digitalsparte) gibt Fragen an den „Bot“ ein und lässt die Antworten auf ihrer Hybrid-Schreibmaschine ausdrucken. (*Fotos: mf*)

**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.

*Nach der Eröffnung im Goldenen Saal gab es eine Parade von Hunderten Menschen, mit dem von „God's Entertainment“ handgeknüpftem Brecht-Tepich und Julian Warners Band „Fehler Kuti“, über Nebenstraßen und über die Lechbrücke nach Lechhausen, mit Stationen an diversen Chören, Schauspielen und Akrobatik-Mädchen. (Foto: Bruno Tenschert)*



## „HER MIT DEN SCHARFEN KANTEN!“

### Das Brechtfestival Augsburg feierte vom 10. bis 19. Februar 125 Jahre Bertolt Brecht Abschluss-Presseerklärung des Brechtfestivals

Was ist das Erbe des vor 125 Jahren in Augsburg geborenen Dichters Bertolt Brecht? Wie zeigt es sich? Wer lebt es? Ist es nützlich? Julian Warners erstes Brechtfestival erforschte dies zehn Tage lang intensiv und tauchte ein in „Brecht'sche Welten“ – zum Beispiel auf dem Tanzboden eines Trachtenvereins, in der Sauna, im Wrestling-Ring, an einem Webstuhl oder unter einem Teppich.

„Brecht's People“ lautete das Motto – und sie waren da: Leute aller Art, viele davon wahrscheinlich zum ersten Mal beim Brechtfestival, fühlten sich angesprochen, schauten zu, machten mit und lernten sich kennen. Zum Beispiel im Saalbau Krone im Stadtteil Lechhausen. Das Vereinsheim des Oberbayrischen Volkstrachtenvereins war ein beliebter Fixpunkt, diente als Festivalzentrale, Mittagstisch und Veranstaltungsort. Ebenso der Saal der Alevitischen Gemeinde, in dem das Festival viele Abende zu Gast war.

„Das Brechtfestival hat durch die besondere Gastfreundschaft der Alevitischen Gemeinde und des Trachtenvereins im Saalbau Krone dieses Jahr eine neue Heimstatt bekommen. Auch dieser Gastfreundschaft ist es zu verdanken, dass das Brechtfestival die ganze Vielfalt kultureller Zugänge unserer Stadt abbildet“, so Jürgen K. Enninger, Kultur-, Sport- und Welterbereferent der Stadt Augsburg. „Mein ganz besonderer Dank gilt dem Festivalleiter Julian Warner, seinem Team, sowie dem Brechtbüro der Stadt Augsburg, aber auch den unterschiedlichsten Initiativen, die sich mit so großer Begeisterung des Themas 125 Jahre Brecht angenommen haben. Kultur ist der Puls einer Stadt. So kraftvoll und energetisch war er bisher selten zu spüren!“, so Jürgen K. Enninger weiter.

Das durch Beiträge u.a. im ZDF, bei 3Sat, ARTE, Deutschlandfunk und der FAZ auch überregional wahrgenommene Programm umfasste 31 gut bis sehr gut besuchte Einzel-



Zwei Abende Wrestling im Festsaal der Alevitischen Gemeinde unter dem Motto „Kampf um Augsburg“ – ein Publikumsrenner. Es ging immer um „Gut gegen Böse“, meist siegte das Böse, etwa die Alpträume gegen den Krankenpfleger, die Anonyme Anruferin gegen feierlustige Oberhausener auf der Maxstraße. Eine neue Art Lehrstück, eine neue Art Themen zu setzen. (Foto: Bruno Tenschert)

veranstaltungen, an denen etwa 400 Künstlerinnen und Künstler beteiligt waren.

### Unterschiedliche Standpunkte als zentrales künstlerisches Motiv

Das Ringen um unterschiedliche Standpunkte, das Aushalten der Widersprüche, war ein zentrales Motiv im Brechtfestival. „Zusammenleben in der Stadt heißt Aufeinander-treffen, verschiedene Interessen, heißt Reibung, heißt Konflikt! Und nur im Raum des Streits können die Ausgegrenzten gegen das Unrecht protestieren. Deshalb sagen wir: Her mit den scharfen Kanten! Her mit dem Gebell und dem Geheul! Her mit den rauen Oberflächen, der Wut, dem Widerspruch, dem Dissens und der Uneinigkeit!“, rief die Saalsprecherin (Hanna Binder) in der Wrestlingshow „Kampf um Augsburg“ dem Publikum so treffend zu.

Nicht nur künstlerisch, durch Diskurse, mit Tanz, Humor und partizipativen Projekten, sondern auch durch „kollektives Erinnern“ wendete sich das Brechtfestival gesellschaftlichen Konfliktlinien zu: Der Abschluss am 19. Februar war mit der Veranstaltung „Say Their Names“ in der Brechtbühne des Staatstheaters dem Gedenken an die Opfer der rassistischen Morde in Hanau an diesem Tag vor genau 3 Jahren gewidmet.

„Wir haben gemeinsam gewebt, getanzt, gelauscht, diskutiert, musiziert, gekämpft,

paradiert, reflektiert, geschwitzt, gelacht und geweint. Zehn Tage lang haben wir die Brecht'sche Welt erforscht. Und wir fanden die Zukunft des dialektischen Theaters nicht auf der Guckkastenbühne, sondern in selbstorganisierten Kulturräumen in Lechhausen. Der Anfang ist gemacht. Und mein Team und ich haben Lust auf mehr. Auf nach Augsburg-Oberhausen!“, erklärt der Künstlerische Leiter des Brechtfestivals, Julian Warner.

### Langfristige Prozesse sind angestoßen

Einige der im Festival angestoßenen Prozesse laufen bis 2025 weiter, also die gesamten drei Jahre, in denen Julian Warner die Künstlerische Festivalleitung innehat. Zum Beispiel die „anwachsende“ Ausstellung im Brechtthaus „The History of Brecht's People“. Auch das Demokratieexperiment der Organismenrepublik Augsburg hat gerade erst begonnen und läuft auch zwischen den Festivals weiter (Interessierte wenden sich an [info@clubreal.de](mailto:info@clubreal.de)). Das Hörfeature „Der Geist der Taverne“ von Dorothea Schroeder und Thomas Kitsche über Lechhauser Kneipen ist online zugänglich (<https://qrco.de/bdfLSu>), und die Gastkünstlerin im Brechtthaus, Anastasia Patlay, ist zehn Monate vor Ort und arbeitet u.a. an einer Produktion für das kommende Festival.

Das Brechtfestival 2024 findet vom 23. Februar bis 3. März statt. ♪

# JULIAN WARNERS ERSTER STREICH

Michael Friedrichs

Auf meine Frage an mehrere Kulturbeflissene, „kommst du zur Eröffnung des Brechtfestivals im Goldenen Saal?“ hörte ich mehrfach: „Ich habe keine Einladung bekommen.“ Hatte ja niemand – denn alle war eingeladen, und geschätzte 200 Personen folgten der Einladung: neugierig, staunten über den großen Teppich mit Brecht-Porträt und hörten ein Dutzend Reden von Leuten, die was zu sagen hatten, aber noch nie im Goldenen Saal hatten reden dürfen (einer davon war ich, *siehe nächste Seite*). Eine sehr aufmerksame, gelöste und freudige Stimmung war mit Händen zu greifen.

Ausführliche Vorarbeit war dem Festival vorausgegangen. Mehrere Leute waren über Monate beauftragt, geeignete Spielorte in Lechhausen zu finden, Gruppen anzusprechen, Kontakte zu knüpfen, z.B. zum „Grenzenlos Chor“: älteren Menschen mit und ohne Demenz, der klassische Volkslieder singt. An der anschließenden „Parade“ nach Lechhausen, mit zahlreichen Zwischenstopps für großartige kleine Vorführungen, beteiligten sich Hunderte. Damit war die verbreitet vorhandene Skepsis (wieso Lechhausen? Wo bleiben die Klassiker?) weitgehend pulverisiert. Aber man musste tatsächlich dabei sein, musste selber sehen, um das Konzept zu begreifen.

Das Staatstheater punktete mit seiner Digitalexpertin Tina Lorenz: Man bekam einen Begriff davon, was KI kann und wo derzeit die Grenzen liegen. Das Publikum im „Saalbau Krone“ amüsierte sich königlich, wenn GPT-3 orakelhaft Fragen an Bert „Bot“ Brecht beantwortete. Auf meine Frage, „Wer baute das siebentorige Theben?“ (die erste Zeile von Brechts berühmtem Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“) druckte die umgebaute Schreibmaschine

die Antwort: „Der Mensch“ (*siehe Cover*). Und beantwortete gleich noch eine Frage, die ich gar nicht gestellt hatte: nach dem „hunderttorigen Babylon“. Ähnlich ging es mit vielen anderen Fragen – dem Bot fiel viel ein, aber mit Brecht hatte das oft wenig zu tun, es klang fast eher nach Beckett.

Gastspiele gab es auch. Brechts Fragment „Der Brotladen“ kam vom Theater Bremen unter dem Titel „Leer/Stand – Der Brotladen oder: Wem gehört der Stadtraum?“, geschrieben und inszeniert frei nach Brecht von Antigone Akgün, im Leerstand der ehemaligen Stadtparkasse Lechhausen: Teil 1 intensive Monologe zweier Schauspieler, Teil 2 Erkunden der drei leeren Etagen auf eigene Faust: intakte Möbel, Videos auf Röhrenfernsehern, ausgeräumte Tresorfächer und dezent morbide Vanitas-Installationen.

Vom Berliner Ensemble brachte die Puppenspielerin Suse Wächter – beim vergangenen Festival bereits digital zu sehen – eine abendfüllende Kollektion von „Brechts Gespenstern“ mit, Kafka, Brecht, Pavarotti und viele andere, und es zeigte sich sofort, dass diese Gespenster in jedem Theaterraum zu Hause sind, nicht nur in Berlin.

Im für vier Tage eingerichteten „Campus“ für Theaterstudierende hörten etwa 20 Studierende Vorträge, darunter von Anastasia Patlay, der russischen Theaterregisseurin, die gerade als „Artist at Risk“ die neue Gastwohnung im Brechthaus beziehen konnte. Am Donnerstag machten sie sich gemeinsam nach Oberhausen auf: Hier findet das Festival nächstes Jahr statt. Wo gibt es geeignete Spielorte, Leerstände, etc.? Was könnten wir dort stattfinden lassen? Der Spannungsbogen ist errichtet. ¶

## LIEBER EUGEN, ODER BERTOLT, ODER BERT,

in deinem Fall kommt es wirklich von Herzen, wenn wir den beliebten Kindergeburtstagsvers aufsagen (er wird übrigens auf Youtube deutlich mehr angeklickt als deine Gedichte, das wird man ja noch sagen dürfen):

**Wie schön, dass du geboren bist,  
wir hätten dich sonst sehr vermisst.**

Denn:

Wenn du nicht geboren wärst, lieber Eugen, oder Bertolt, oder Bert, dann wäre das Brechthaus heute ein gut renoviertes kleines Reihenhauses, dann hätte Augsburg dieses Jahr ein Jubiläum weniger zu feiern, dann gäbe es in der Stadt nicht die roten Silhouetten, nach dem Scherenschnitt von Lotte Reiniger, den sie in der Zeit deines versehentlichen Erfolgs mit der Dreigroschenoper geschnitten hat, dann müssten sich die Mieter in den Haindl'schen Stiftungshäusern nicht permanent über die drei oder vier Leute pro Jahr ärgern, die sich dort ungebeten umsehen wollen, dann hieße die Brecht-Straße immer noch Frühlingstraße und dem Stadtrat wäre manche Debatte erspart geblieben, die Staats- und Stadtbibliothek hätte deutlich mehr Platz für Bücher, die Bert-Brecht-Realschule hätte sich einen anderen Namen suchen müssen, ebenso der Bert-Brecht-Hörsaal der Universität, ebenso die Brechtbühne des Staatstheaters, und unsere zahlreichen Augsburger Brecht-Hasser und -Hasserinnen hätten sich ein anderes hassbares Subjekt suchen müssen, Professor Hillesheim hätte ein anderes Betätigungsfeld finden müssen, Julian Warner wäre womöglich nie nach Augsburg gekommen, der Brechtkreis wäre ungegründet geblieben, das Dreigroschenheft wäre nicht einmal bis zur Idee geronnen, Hunderte von Schülerarbeiten und Referaten über den V-Effekt und den „Guten Menschen von Sezuan“ wären ungeschrieben geblieben,

Karla Andrä, Eva Gold, Anna Holzhauser, Ute Legner, Isabell Münsch, Stefanie Schlesinger und Alexandrina Simenon hätten womöglich nie zu einem gemeinsamen Auftritt zusammengefunden, denn nur dank Brecht weiß man, „Sieben Rosen hat der Strauch“, Girisha Fernando hätte andere Musik komponiert und andere Festivals kuratiert, die Stadt Augsburg könnte nicht alle paar Jahre einen relativ niedrig dotierten Literaturpreis vergeben, der nach einem hier Geborenen benannt ist, und Claudia Roth wäre wahrscheinlich heute nicht in Augsburg, und wenn, dürfte sie nicht in der Alevitischen Gemeinde sprechen.

Das waren jetzt nur einige der nachhallenden Wirkungen in Augsburg. Aber auf fast der ganzen Welt hätten Löcher in den Theaterspielplänen geklafft, in Stalins Sowjetunion hätte man nicht hochrangig debattieren müssen, ob man dich durchreisen lässt nach Wladiwostok oder nicht doch lieber aus dem Verkehr zieht, der FBI in den USA, lieber Bert, hätte nicht verzweifelt die unverständlichen Telefonate deiner Frau Helene Weigel abhören müssen, so unverständlich, weil sie und Marta Feuchtwanger sich zwecks Verwirrung der ungebeten Zuhörer gegenseitig Kochrezepte auf Polnisch vorlasen, die sie beide nicht verstanden haben.

Immerhin, lieber Eugen, oder Bertolt, oder Bert, du hast einiges Gute und Einprägsame geschrieben, z.B. die zwei Zeilen, so bescheiden wie anspruchsvoll:

„Ich vermochte nur wenig. Aber die  
Herrschenden  
Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.“

Wir hoffen mit dir, also danke und herzlichen Glückwunsch zum 125.! Mach weiter so, oder anders gesagt, du warst ja stolz auf deine Lateinkenntnisse, Ad multos annos! ♡  
(mf)



# BERTOLT BRECHT ZU 85 CENT

Stephan J. Mitterwieser

Was haben Helene Lange, Vicco von Bülow, meist besser bekannt als Lorient, Otfried Preußler und Bertolt Brecht gemeinsam? Wenigstens im Jahre 2023? Ohne gewisse Fachkenntnisse wird die geneigte Leserin, der geneigte Leser wohl schwerlich auf die Lösung kommen. Diese vier Persönlichkeiten sind es in den Augen des Programmbeirats beim Bundesministerium der Finanzen wert, mit einem Sonderwertzeichen geehrt zu werden. Aus den vielen eingereichten Vorschlägen von Bürgerinnen und Bürgern sowie Institutionen wählt dieser Programmbeirat dann die 52 Briefmarken des Jahres 2023 aus. Eine einzige Frau und drei Männer, darunter „unser“ Bertolt Brecht.

Der Entwurf stammt vom Berliner Grafiker Matthias Wittig, der sich damit gegen drei MitbewerberInnen durchgesetzt hat: Prof. Markus Dreßen, Prof. Jenny 8 del Corte Hirschfeld und Detlev Behr. Diese nicht verwirklichten Entwürfe sind übrigens jeweils neben der „Siegermarke“ im Monatsmagazin „postfrisch, Das Philatelie-Journal“, hier Ausgabe 1/2023, abgedruckt.

Auf der am 5. Februar 2023 verausgabten Briefmarke in der Farbe Orange schaut uns Bertolt Brecht mit halbfreundlicher Miene an, begleitet von einer großen Flüstertüte, aus der seine Worte ÄNDERE DIE WELT: SIE BRAUCHT ES! in die (Briefmarken-)Welt hinausgehen, hinausrufen, hinausschreien. Ob es Brecht gefreut hätte, mit Briefmarken ein Stück weit geehrt zu werden? Ich weiß es nicht. In der damaligen DDR erschien ein Jahr nach seinem Tod bereits sein Kopf auf grünem Hintergrund, Name, Lebensdaten, sonst nichts mehr außer „Deutsche Demokratische Republik“.

Mit „Deutschland“ versehen gab es die er-



DER AUGSBURGER

ste Sonderbriefmarke erst im Jahre 1998 zu Brechts 100. Geburtstag. Heute vertreibt diese Marke das Service- und Versandzentrum der Deutschen Post AG in Weiden. In einer Kollektion zu € 39 sind 30 Briefmarken und zwei Blockausgaben vereint, die „berühmte Autoren und herausragende Werke in deutscher Sprache würdigen“, so der Werbetext in „postfrisch“, Heft 1/2003, Seite 15.

Fünf Marken aus der Kollektion sind abgebildet: Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Friedrich Nietzsche, Heinrich Böll und unser Brecht im Profil auf weißem Grund. Die größte Marke von diesen fünf, aber bestimmt die am wenigsten gut gestaltete Marke. Hubert Spiegel schreibt in seinem FAZ-Artikel „Briefmarke zum 125. Geburtstag“ vom 9. Februar 2023 gar von einer Marke, die „noch heute durch ihre Hässlichkeit beeindruckt.“

ÄNDERE DIE WELT: SIE BRAUCHT ES! Mit diesem Wort erinnert das Bundesfinanzministerium als Herausgeber an „Die Maßnahme“, das Stück, das Brecht mit einem Aufführungsverbot bis 1997 belegt hat. Frau Prof. Jenny 8 del Corte Hirschfeld, seit dem Jahre 2009 Professorin für Kommunikationsdesign am Fachbereich Gestaltung der Hochschule Darmstadt, wählte übrigens für ihren Markenentwurf den Ausspruch „Wer A sagt, der muss nicht B sagen. Er kann auch erkennen, dass A falsch war.“

Stephan J. Mitterwieser ist StR an Mittelschulen a.D., war langjähriger Leiter des Medienzentrums der Stadt Augsburg für Schule und Bildung und ist Referent der Stiftung Medienpädagogik Bayern.

## „MEHR MATERIAL HABEN ALS SHAKESPEARE“

### Kleine Anmerkung zu einer staatlichen Auszeichnung für Brecht zu dessen 125. Geburtstag

Dieter Henning

Noah Willumsen hat im letzten Satz seines Vortrags am Feierabend in der Akademie der Künste in Berlin, am 9.2.2023 (das Bundesministerium der Finanzen ehrt Brecht mit einer Briefmarke und einer Münze<sup>1</sup>), mit dem er als Herausgeber ein Buch mit Interviews Brechts präsentiert, eine eigene Interpretation eines Satzes von Brecht und zu wenig Analyse (aber dann doch ein bisschen Kritik) für die Geste eines Staates seiner Stärke wegen zur patriotischen Feststunde weit auszuholen und einen wie Brecht einzubegreifen. Und dessen Leser. Brecht ist ja zudem ein geschätzter Autor an den Schulen des Landes. Der ehemalige Staatsdichter der DDR wird nach einer ersten Ehrung mit einer Briefmarke zum 100. Geburtstag 1998 (und Reden von Herzog und Stoiber damals) in einem weiteren Schritt heim ins bundesdeutsche Reich geholt. Eine kleine Weihe ist also. Willumsen amüsiert sich. Es sei eine schöne „Ironie“, nun werde auf einem Geldstück des Finanzministeriums in Berlin zum „Umsturz des Kapitalismus“ aufgerufen.

Der Satz von Brecht auf dem Geldstück (aus „Die Maßnahme“) lautet (derzeit prangt er auch am Dach des Berliner Ensembles): „Ändere die Welt: Sie braucht es!“<sup>2</sup> Für den Satz könnte sich Claudia Roth aussprechen, die als Staatsministerin den Festvortrag zu Marke und Münze hielt, weil ihr die ökologischen Zustände ein Elend sind, offensichtlich zudem Christian Lindner, der sich u.U. mehr Freiheit für alle Marktteilnehmer

als Weltveränderung wünscht, die SPD sowieso, bei Herrn Heil z.B. könnte sie den Spruch sogar über ein Ministeriumsportal nageln. Selbst die AfD könnte beipflichten, völkischer sollte es zugehen auf der Welt, dann wäre alles im nationalen Sinn bestens zu regeln.

Brechts Satz taugt also durchaus dafür, dass er passend ist für eine staatliche Münze und Marke. Er stiftet Gemeinsinn und erfreut das Gemeinwesen. Auch die Linken jenseits der SPD, ein paar waren am Abend zu Gast, können Beifall zollen und eben den Satz als Aufruf zum Umsturz des Kapitalismus interpretieren. Obwohl weder vom Kapitalismus, noch gar vom Umsturz etwas gesagt wird.

Viele können also an Brechts Satz ihr Mütchen kühlen. Der Fehler des Satzes ist leicht auszumachen. Wer von der „Welt“ spricht, sagt nichts über konkrete gesellschaftliche Verhältnisse und deren Kritik, die es ja geben muss, wenn zum Ändern aufgefordert wird, freilich eben der „Welt“. Das große Abstraktum. Über das Ändern wird nichts weiter gesagt (allerdings, zugegeben, könnte das Lehrstück Brechts herangezogen werden), weder darüber, was genau, noch, wie zu ändern wäre (und vielleicht gegen welche Widerstände). Wie heikel Aussagen wären, lässt die aktuelle Diskussion erkennen, dass die Ökologie-Bewegung sich radikalisiert und tatsächlich den Alltag stört, statt brav Eingaben an die Regierung zu richten. Zuletzt, und es bleibt damit nicht viel Lobenswertes am Satz als seine lässige Zitierbarkeit und mögliche Listigkeit (aber was ist das für eine Gegnerschaft, die nicht

1 Die Münze wurde schon im 3h 1/2023 vorgestellt. Inklusive eines informativen Überblicks über Brecht in der Numismatik.  
2 GBA 3, S. 89 (1930) und 116 (1931).

offen erklärt wird), braucht nicht die Welt, dass sie verändert wird, sondern die Leute brauchen die Veränderung, und unter denen brauchen sie einige besonders, weil es ihnen in den existierenden Verhältnissen eher dreckig geht und das an diesen liegt.

Die Regierung in Deutschland unterstützt die Ukraine im Krieg und ist momentan dabei, das Interesse des Staates, Krieg zu führen, mit dem Interesse der Leute im Land abzugleichen. Kann leicht sein, dass die Mehrheit der Bürgerinnen und Bürger ihr eigenes Interesse mit dem Interesse des Staates in Übereinstimmung setzt und jenes als das ihre betrachtet. Sie wären darin sehr auf der Spur des Stiftens von Gemeinsinn. Für Zusammenhalt und Partnerschaft von Volk und Regierung.

Brecht kann nichts gegen seine neueste Auszeichnung. Aber vielleicht liegt in seiner Vorstellung von Sozialismus manches vor, was sie so sehr zum Ideal von Gemeinschaft brauchbar macht, dass die Ampel-Regierung sich bedient. Wer will schon dagegen bloß eine Kritik des Kapitalismus.

Dass es die bei Brecht aber auch reichlich gibt, belegt das Buch, das neben Briefmarke und Münze am Abend vorgestellt wurde.<sup>3</sup> Noah Willumsen zeichnet als Herausgeber des umfangreichen Bandes. Zwei Schauspieler vom BE, Maximilian Diehle und Paul Herwig, lesen Beispiele aus den Interviews. Ein Satz bleibt hängen. Brecht reibt sich die Hände. Brecht meint während des WK II: „Wenn das hier vorbei ist, werden wir mehr Material haben als Shakespeare.“<sup>4</sup> Aus dieser Zeit „wird Literatur hervorgehen.“ Das ist im Zusammenhang der Feier dann doch schon fast wieder ganz individuell, zudem ein wenig maliziös und sogar zynisch. Und Marke und Münze mit einem Buch zu ergänzen und zu kontern, insofern

3 Bertolt Brecht, „Unsere Hoffnung heute ist die Krise.“ Interviews 1926-1956, Berlin 2023.

4 Ebenda, S. 259.



Berliner Ensemble zum Brecht-Jubiläum (Foto: Moritz Haase)

nicht völlig ungelungen. [Ein paar deutlich antikapitalistische Sprüche Brechts (oder welche gegen den Krieg oder das Führen von Kriegen) aus dem Buch hätten freilich auf der Lesung deftiger beigesteuert werden können. Aber macht nichts.]

Daran hält Brecht fest: Die eigene künstlerische Bedürftigkeit und das Interesse am Stoff zu betonen und herauszustellen, als damals gerade Millionen töten und sterben. Bleibt die Frage, was der Ukraine-Krieg an Literatur zeitigen wird. Putin als Richard III, Scholz als Hamlet und Marie-Agnes Strack-Zimmermann als Lady Macbeth? Die Frau z.B. übt nahezu zeitgleich in Fashingsverkleidung mit Flammenkopf bereits ihre Rolle bei einer anderen Preisverleihung, dem „Orden wider den tierischen Ernst“ in Aachen. – Brecht hat übrigens den Karneval geschätzt.

2026, in ein paar Jahren, ist Brecht siebzig Jahre tot. Neuer Gedenktag. Und wer weiß, was nach dem Ende des Kriegs sich für neue Anlässe bieten, Medaillen zu prägen und zu verleihen. Brecht wird nicht dabei sein. Todestage sind bei Literaten nicht so attraktiv wie Geburtstage. Aber sein Werk wird zitierfrei, auch für längere Texte, die er geschrieben hat. ¶

# WEILL-MUSICALS IN GRAZ UND WIEN

## Zwei Frauen in Liebesnöten

*Ernst Scherzer*

Irgendwie hat es sogar sein Gutes: Die Tatsache der seltenen Begegnung mit dem amerikanischen Kurt Weill lässt dessen jenseits des Ozeans entstandene Werke noch ein bisschen höher schätzen. Gleich zwei österreichische Bühnen beweisen die musikalische Vorrangstellung des deutschen Komponisten gegenüber zumindest einem anderen unvergleichbar öfter gespielten amerikanischen Kollegen; wenigstens mir scheint höchstens George Gershwin gleichwertig zu sein ...

An der Wiener Volksoper wurde „Lady in the Dark“ seit der Premiere 2021 zu einem Publikumsrenner. Der aufmerksame Besucher der umjubelten Wiederaufnahme bekam mit, dass so mancher Gast bereits zum wiederholten Male hier war. Mit der Tatsache einer österreichischen Erstaufführung darf sich das Haus allerdings nicht schmücken – die fand schon vor Jahrzehnten im hiesigen Raimund-Theater statt. Wenn die Erinnerung nicht täuscht, unter dem (eher schlecht) übersetzten deutschen Titel. Als „Ein Hauch von Venus“ (auch nicht besser) wird das zweite Stück am Grazer Opernhaus gezeigt, diesmal wirklich erstmalig hierzulande. Und beides aus angeblich urheberrechtlichen Gründen in deutscher Sprache.

Dies mag für die bekanntesten Musiknummern von unterschiedlicher Bedeutung sein. Beim berühmten, in Deutschland seinerzeit erstmals von dem späteren Kriminalinspektor Horst Tappert interpretierten Tschaikowsky-Song aus der „Lady“ bleibt das natürlich bedeutungslos, das wunderbare, von Weill wohl seiner Frau gewidmete Liebes-Lied in der „Venus“ klingt als „Sprich leis“ nicht weniger bezaubernd als im Original. Freilich war das auch ein Verdienst der

als Figur etwas kühlen Dionne Wudu. Eine zuweilen unnahbar erscheinende Göttin der Liebe, die eher durch die Vielzahl der Kostüme (Valentin Köhler) besticht als durch schauspielerische Hingabe. Da hat Julia Koci als auch gesanglich herausragende Lisa Eliott doch wesentlich mehr zu bieten.

Beide Häuser haben für die Vielzahl an Nebenrollen typengerechte Darsteller und Sänger (beides auch in weiblicher Form) aufzubieten. Aus dem Grazer Ensemble möchte man Regina Schörg als Mrs. Kramer hervorheben, in der Volksoper stiehlt die farbige Marie-Christiane Nishimwe (Elinor Foster) ihren Mitspielern in leider nur wenigen Auftritten die Show. Köstlich ist der selbstverliebte Randy Curtis des beinahe heldentenoralen Ben Connor. Das gesuchte Liebesglück ist den beiden Frauen ja Stückgemäß nicht beschieden: Venus wird von ihren Mitgöttern zurückgerufen und Lisa holt sich ihren Partner eher fürs Geschäft als für private Dinge.

Beinahe vollständig dagegen ist das Glück für die Zuschauer vor allem dank der Choreographien von Alexander Novikov (Graz) und Florian Hurler (Wien), wobei letztere sich unvergleichlich aufwendiger darbietet. Für den Regisseur ist die „Lady“ zweifellos das schwierigere Stück wegen der vollständigen Trennung der nur gesprochenen Szenen von den gesungenen Traumsequenzen. Als beinahe pikantes Detail darf die nach dem Ausscheiden des vormaligen Volksoperndirektors jetzt weiblich besetzte Rolle des Psychologen bezeichnet werden. Natürlich gibt es in der Stadt Sigmund Freuds unvermeidliche Bezüge, und sei es nur mit der Frage Lisas, ob (jetzt Frau) Dr. Brooks sich einen Bart ankleben würde ...

Für die Inszenierung der „Lady in the Dark“ zeichnet der am Linzer Musiktheater den Bereich Musical betreuende Mathias Davids verantwortlich. Wenn sich alle Darsteller mit größter Natürlichkeit bewegen, ist das womöglich sein Verdienst. Nicht ganz so gut steht es mit dem „Hauch von Venus“ in der Regie von Magdalena Fuchsberger. Man bekommt gar nicht mit, wie es zum Auftritt der Göttin überhaupt kommt, sie steht nur plötzlich einfach da, und wenn sie am Schluss nur als winzige Figur erscheint, die schon in den hinteren Reihen kaum erkennbar sein dürfte, erscheint das doch reichlich dürftig.

Zufrieden sein durfte dagegen der auch dem amerikanischen Kurt Weill zugeneigte Zuhörer. Das Grazer Philharmonische Orchester wurde unter Marcus Merkel den besonderen Ansprüchen kaum weniger gerecht als jenes der Wiener Volksoper unter dem ausge-



„Ein Hauch von Venus“ in Graz – vielleicht mit einer Erinnerung an Marlene Dietrichs Auftritte bei den US-Soldaten? (Foto © Werner Kmetitsch)

wiesenen Weill-Spezialisten James Holmes. Wenn ein Wunsch offenbleibt, dann jener nach baldiger Erweiterung der Spielpläne in diese Richtung, etwa mit der in Österreich noch unbekanntem „Street Scene“, womöglich „Eternal Road“ oder gar „Lost in the Stars“. Es gäbe noch weitere Titel – Weill existiert (darf man das in diesen Blättern aussprechen?) auch ohne Bertolt Brecht! ¶

## „DIE DREIGROSCHENOPER“ IN DER VOLKSOPER WIEN

### Ein Geschlechtertausch in Soho

*Ernst Scherzer*

Der Chronist musste selbst nachsehen, um den Zeitpunkt der letzten gelungenen „Dreigroschenoper“ in Österreich – wo Bertolt Brecht zwar keine Heimat, aber (wenn auch unter skandalösen Umständen) immerhin einen gültigen Pass gefunden hatte – festzustellen. Genau acht Jahre ist es her, dass überwiegend Laiendarsteller es den Großen wieder einmal zeigten, wie er seinen Bericht aus dem südsteiermärkischen St. Ulrich/ Greith betiteln durfte.

Verglichen mit dem, was seither hierzulande kam, nimmt sich insgesamt gesehen die Produktion der Volksoper Wien ganz respektabel aus. Wer sich über diese Spielstätte für das üblicherweise einer Schauspielbühne vorbehaltene Stück wundert, weiß vermutlich nicht, dass es bereits Mitte der 1950er-Jahre eine immer wieder neu veröffentlichte Schallplatte mit den musikalischen Höhepunkten der „Oper“ gab, an der Chor und Orchester des Hauses mitge-

wirkt haben. Und eine Oper war es damals wahrlich geworden, sind mit Ausnahme der Polly alle Figuren doch mit schweren Stimmen besetzt gewesen.

Ein bisschen leichtgewichtiger durfte es diesmal sein, was aber durchaus nicht gegen Johanna Arrouas (Polly), Julia Koci (Lucy), Ursula Pfitzner (Frau Peachum) oder Carsten Süss (Jonathan Peachum) spricht, die sonst eben hauptsächlich im Operettenfach eingesetzt sind. Befremdend liest sich nur die Neuorchestrierung einer sogenannten „Arie der Lucy“. Dem Publikum der besuchten Vorpremiere gefiel das alles ausnehmend gut. Und eigentlich auch dem Unterzeichneten insofern, als er zufällig wenige Tage zuvor auf eine Aufnahme des österreichischen Rundfunks gestoßen war, an der sich zwar damals überaus namhafte Schauspieler wie etwa der auch in einem Dreigroschen-Film zu sehen gewesene Curd Jürgens beteiligt haben, von denen aber keiner an die oben Genannten herankam.

Große Oper war es letzten Endes auch, was aus dem Orchestergraben tönte. Der Dirigent Carlo Goldstein schwärmt im verwirrend bunten Programmheft zwar von der späten italienischen Erstaufführung (erst in Brechts Todesjahr 1956) in seiner Heimatstadt Mailand, verrät aber nichts von seinem Zugang zu dem Werk. Das tut das Regieteam um Maurice Lenhard an selbiger Stelle wohl ausgiebig, und dennoch will nicht einleuchten, weshalb der Macheath weiblich (nicht schlecht gemacht von Sona MacDonald) und die Jenny männlich (eher bloss Oliver Liebl) sein musste. Warum wurde dieser Geschlechtertausch nicht gleich auch noch bei Polly und Lucy vollzogen. Freilich hätten dann die schicken Kostüme, in die die beiden von Christina Geiger gesteckt wurden, etwas seltsam gewirkt.

Malina Rafeld hat ein offenes Bühnenbild in Form einer Schnecke entworfen, in dem

sich jede beliebige Handlung abspielen kann. Wenn ein Darsteller seine „Nummer“ abzuliefern hat, fällt das Licht (Alex Brock) wie in einer Revue – mit der heutzutage sogar im traditionellen Bad Ischl jede gute alte Operette verdorben wird – auf ihn oder sie, was im Zuge der schrecklichen Genderisierung ohnehin, und hier schon gar gleichgültig ist. Eine Art Zuhause wird nur den männlichen und weiblichen Huren gegönnt; alle anderen Szenen spielen sich sozusagen im Freien ab.

Auch die Hochzeit, zu der Macheaths Bande nur undefinierbares Zeug herangeschleppt hat, weshalb hier gleich kräftig im Text gestrichen werden muss: Es gibt nicht das ungeeignete Besteck, mit dem der – diesmal gleich gar nicht auftretende – Pfarrer seinen Fisch essen könnte. Aber einen gar nicht so schlechten Einfall gibt es doch, wenn der Moritatensänger mit einem Knaben des Kinderchores der Volksoper Wien besetzt wurde. Und Finn Kossdorff macht seine Sache wirklich sehr gut, fast ist man geneigt zu sagen, er wäre der Beste im gesamten Ensemble.

Mag auch des Philosophen Ernst Bloch im Programmheft abgedruckte Behauptung, das Lied von der Seeräuber-Jenny gehöre in die Wochen vor Weihnachten, nicht ganz nachvollziehbar sein, so wurde der Theatergänger doch tatsächlich angesichts der unförmigen Verkleidungen von Peachums Bettlern nicht bloß wegen der termingerechten Übereinstimmung genau daran erinnert!

Im Übrigen wird in Österreich durchaus des 125. Geburtstages von Bertolt Brecht gedacht, wenn ein heimisches Reisebüro genau an diesem nach Augsburg und danach nach Berlin fährt. Freilich zu einem Superpreis, zu dem auf privater Basis eine ganze Familie sich auf die Fahrt begeben könnte. Und in der Volksoper ist an diesem Tag „Die Fledermaus“ angesetzt ... ¶

# JAN KNOPF'S LAST QUESTION ANSWERED (ZUM URHEBERRECHT, 3GH 1/2023, SEITE 29)

Ulrich Fischer

Lob, Preis und Dank seien Jan Knopf und dem *Dreigroschenheft* für den aufschlussreichen und überzeugenden Artikel zur „Orgel des Giovanni Bacigalupo. Mackie Messer: ‚Jazzed it up‘“ abgestattet. Dank auch deshalb, weil der Verfasser bekennen muss, in seiner urheberrechtlichen Untersuchung zur Entstehungsgeschichte der Dreigroschenoper<sup>1</sup> die Mär von der Blitzkreation des Mackie-Messer-Songs unkritisch weiterverbreitet zu haben. Und als Belohnung für die Aufklärung erküht sich der Verfasser, zu versuchen, die von Jan Knopf gestellte „letzte Frage“, die seiner Meinung nach so „unanswered“ ist wie Charles Ives' Trompetenmotiv in dessen Komposition von 1908, aus urheberrechtlicher Sicht zu beantworten. Der Verfasser versichert vorab an Eides statt, dass er nicht Mitglied der „Weill-Gemeinde“ ist und auch keiner sonstigen Gemeinde angehört.

Mehr als zweifelhaft ist es, ob das, was der Musicaltexter Michael Kunze zu Protokoll gab, hier als Ausgangspunkt genommen werden kann, aber immerhin, es sei zitiert: *„Generell ist es ja so, dass wir hier [bei einem Musical, U.F.] drei Autoren haben: den Komponisten, den Buchautor und den so genannten Lyricisten oder Liedertexter. Ich bin in meiner Person zwei Autoren, insofern stünden mir an sich zwei Drittel zu, und nach den amerikanischen Musiktheaterregeln wären es auch zwei Drittel, aber aus Kollegialität hab ich immer nur 50:50 vereinbart. Wie kommt man überhaupt dazu, zu glauben, dass der Komponist wichtiger ist bei der Er-*

*zählung einer Geschichte? Die Geschichte ist doch das wichtigste.“*<sup>2</sup>

Die Beantwortung der Knopfschen Frage führt uns nicht nur in die Tiefen des internationalen, hier insbesondere des deutschen Urheberrechts, sondern auch in die Untiefen der Diskussion um die Genrezuordnung der „Dreigroschenoper“. Hier stehen ja eine Vielzahl von Genres zur Verfügung, aus Platzgründen hier nur aus meiner Sicht die drei wichtigsten: Schauspiel mit Musik, Oper, Operette.

Beginnen wir mit der Geschichte, mit der alles anfangt: Ernst Josef Aufricht mietet bzw. pachtet kein Opernhaus, sondern eine Theaterbühne, das Theater am Schiffbauerdamm. Er macht sich auf die Suche nach einem Theaterstück, nach einer Oper fahndet er nicht. Er wird fündig bei Brecht, der ihn auf einen von Elisabeth Hauptmann übersetzten und jahrhundertealten und damit gemeinfreien Text aufmerksam macht, „The Beggar's Opera“ von John Gay. Dieser Autor und dieser Text waren damals noch ganz unbekannt. Unbekannt war damals die dazu komponierte Musik von einem noch unbekannteren Menschen, nämlich dem aus Berlin nach London ausgewanderten Herrn Johann Christoph Pepusch. Es lag nahe, nicht nur das Stück, sondern auch die musikalischen Einlagen auf eine zeitgemäße Aktualität zu bringen. Wir halten fest, bisher war von einer Oper (Dreigroschenoper) keine Rede gewesen.

Nun allerdings kam Kurt Weill ins Spiel,

1 Die Dreigroschenoper. Ein Fall für (mehr) als Zwei, in: Dreigroschenheft 2/2001, Seite 23 ff.

2 <http://www.kultur-channel.at/michael-kunze-wie-kommt-man-ueberhaupt-dazu-zu-glauben-dass-der-komponist-wichtiger-ist/>

und er brachte die Zahl der Beteiligten auf immerhin fünf: John Gay, Johann Christoph Pepusch, Elisabeth Hauptmann, Bertolt Brecht und Kurt Weill. Zwei andere Beteiligte befanden sich noch im Dunkeln: François Villon und Karl Anton Klammer, der unter dem Pseudonym K. L. Ammer des ersteren Gedichte ins Deutsche übersetzt hatte. Da waren's also sieben, davon drei gemeinfrei.

Ende August 1928 sollte die Uraufführung des von Aufricht in Auftrag gegebenen Stückes sein. Die Hauptmann-Übersetzung lag zwar vor. Dennoch lag viel Arbeit vor den im Lichte stehenden Beteiligten, und um diese zu erledigen, zogen sie sich nicht in ihre jeweilige Stube zurück, sondern fanden sich mehrmals zu einem Kreativkollektiv zusammen. So nutzten Weill und Brecht einen mehrwöchigen Aufenthalt im südfranzösischen Saint Cyr<sup>3</sup> für die Arbeit an der Dreigroschenoper, die damals noch nicht so hieß.

Als das Stück seiner Vollendung entgegengeht, begeben sich Hauptmann, Brecht und Weill nicht zu Weills Musikverlag „Universal Edition“ in Wien, in dem seine Opernerstlinge „Der Protagonist“ und „Royal Palace“ erschienen waren, oder zu einem anderen Musikverlag, in dem üblicherweise Opern urheberrechtlich verwertet werden. Nein, geradezu selbstverständlich begaben sie sich bereits am 26. April 1928 zum damals sehr erfolgreichen Bühnenverlag für Theaterstücke Felix Bloch Erben und schlossen dort einen Gesellschaftsvertrag über die urheberrechtliche Verwertung des Stückes ab. Zu einem Zeitpunkt also, in dem Elisabeth Hauptmann ihre Textvorlage erstellt hatte, einige Texte von Brecht vorlagen und kaum eine Note komponiert war.

Da das Urheberrecht keine zwingende oder auch nur empfohlene Quote der Tantiemen-

verteilung zwischen Librettist und Komponist vorsieht, ist diese den Beteiligten und ihrer jeweiligen Verhandlungsmacht und ihrem Verhandlungsgeschick überlassen. Ein erfolgreicher Komponist wird nicht selten darauf bestehen, den Librettisten mit einem Festbetrag abzufinden bzw. abzuspiesen, umgekehrt kann ein erfolgreicher Librettist einen musikalischen Neuling ebenso behandeln. Und inmitten liegt eine Vielzahl von unterschiedlichen Prozentsätzen. Hier war die Sache komplizierter, weil auch Elisabeth Hauptmann zu bedenken war und weil es nicht nur ein Libretto gab, sondern auch die Texte zu den sogenannten Songs. Diese waren ja im Grunde nicht, wie herkömmliche Arien, Teil des Librettos, sondern eigenständig konzipiert. Brecht war also Librettist und Songtexter, wenn auch teilweise nur in Form einer Bearbeitung der Übersetzung des Herrn Klammer, der dafür bekanntlich späterhin mit 3 % aus dem Brechtschen Tantiemeanteil entlohnt wurde, was immerhin für den Erwerb eines Weinberges reichte.<sup>4</sup>

Vor diesem Hintergrund ist die Vermutung naheliegend, dass Weill, der schon einige Theatermusiken abgeliefert hatte und dafür wenig Tantieme bezog, und Elisabeth Hauptmann, die bisher noch überhaupt keinen öffentlichen Auftritt gehabt hatte, weder generös noch verblödet waren, als sie einem Gesellschaftsvertrag (!) mit einem Theaterverlag (!) für ein gemeinsames Stück, das urheberrechtlich als verbundenes Werk im Sinne von § 9 Urheberrechtsgesetz zu bezeichnen ist, zustimmten, das nicht von einem Opernproduzenten, sondern von einem Theaterproduzenten, nämlich Ernst Josef Aufricht, auf die Bühne gebracht werden sollte. Die Entstehungsgeschichte der Dreigroschenoper deutet somit darauf hin, dass die Beteiligten davon ausgingen, dass der Sprechanteil des Stückes und nicht die Musik die Hauptsache sei. Dass es gerade die

3 Werner Hecht, Brecht Chronik, Frankfurt 1997, Seite 246 ff.

4 Die Dreigroschenoper. Ein Fall für (mehr) als Zwei in Dreigroschenheft 2/2001 Seite 33.



Musik war, die das Stück zu einem der weltweit erfolgreichsten Bühnenwerke machte, war bei Aushandlung der Tantiemeanteile noch nicht erkennbar. Dass die Musik, vor allem die Songs, für diese Erfolgsgeschichte verantwortlich waren, wird heute wohl kaum jemand bestreiten. Und so ist es nicht ganz unplausibel, wenn in der fachlichen und öffentlichen Wahrnehmung des Stücks sich der „Operncharakter“ immer mehr in den Vordergrund geschoben hat. Das darf aber den Blick dafür nicht verstellen, dass der Ausgangspunkt ein anderer war.

Im Nachhinein mag es schon so gewesen sein, dass Elisabeth Hauptmann und vor allem Kurt Weill der Auffassung waren, ihre Anteile hätten größer sein müssen. Doch ein solches Gefühl hatte jedenfalls damals keine urheberrechtliche Grundlage. Das könnte heute anders sein. Denn mittlerweile gibt es ein neues urheberrechtliches Prinzip, das in § 32 a Abs. 1 Urheberrechtsgesetz seinen Niederschlag gefunden hat und im Sinne einer analogen Anwendung hier vorgebracht werden kann:

*„Hat der Urheber einem anderen ein Nutzungsrecht zu Bedingungen eingeräumt, die dazu führen, dass die vereinbarte Gegenleistung sich unter Berücksichtigung der gesamten Beziehungen des Urhebers zu dem anderen als unverhältnismäßig niedrig im Vergleich zu den Erträgen und Vorteilen aus der Nutzung des Werkes erweist, so ist der andere auf Verlangen des Urhebers verpflichtet, in eine Änderung des Vertrages einzuwilligen, durch die dem Urheber eine den Umständen nach weitere angemessene Beteiligung gewährt wird. Ob die Vertragspartner die Höhe der erzielten Erträge oder Vorteile vorhergesehen haben oder hätten vorhersehen können, ist unerheblich.“*

Die von Jan Knopf angestellte Vermutung, die Tantiemeverteilung sei indiziell verwertbar für die urheberrechtlichen Anteile der Beteiligten, sie spreche dafür, dass

Brecht auch wesentliche Teile der Musik zu dem verbundenen Werk beigesteuert habe, ist meines Erachtens auf Sand gebaut. Zumal sie die Regelung in § 8 Abs. 1 Urheberrechtsgesetz außer Betracht lässt, die lautet: *„Haben mehrere ein Werk gemeinsam geschaffen, ohne daß sich ihre Anteile gesondert verwerten lassen, so sind sie Miturheber des Werkes.“*

Ich bin zwar nicht bei der Schaffung der Dreigroschenoper dabei gewesen, kann mir aber sehr gut vorstellen, dass Bertolt Brecht dem beigezogenen Komponisten Kurt Weill die eine oder andere Melodie vorgesungen, vorgepiffen oder vorgespielt hat. Ich kann mir aber auch vorstellen, dass Kurt Weill Bertolt Brecht und Elisabeth Hauptmann den einen oder anderen Tipp aus seiner Bühnenerfahrung für die Gestaltung des Librettos und der Songtexte gegeben hat.

Was hieße das dann für das „fertige“ verbundene Werk im Sinne eines Theaterstückes und im Sinne der einzelnen Songs in urheberrechtlicher Hinsicht für die Beteiligten? § 10 Abs. 1 Urheberrechtsgesetz, die sogenannte Urheberrechtsvermutung, bietet hier einen Einstieg: *„Wer auf den Vervielfältigungsstücken eines erschienenen Werkes oder auf dem Original eines Werkes der bildenden Künste in der üblichen Weise als Urheber bezeichnet ist, wird bis zum Beweis des Gegenteils als Urheber des Werkes angesehen; dies gilt auch für eine Bezeichnung, die als Deckname oder Künstlerzeichen des Urhebers bekannt ist.“* Ja, so einfach machen es sich manchmal Juristen, weil sie wissen, dass im Streitfall die Frage, wer Urheber eines Werkes ist, keineswegs immer leicht zu beantworten ist, und so sucht man nach objektiven Kriterien. Und die ergeben sich daraus, dass der Programmzettel Kurt Weill als Schöpfer der Musik nennt und Jan Knopf zurecht auf die Labels der Schallplatten verweist, mit denen Songs aus der Dreigroschenoper veröffentlicht wurden. Allerdings kann die gesetzliche Vermutung

widerlegt werden. Derjenige, der behauptet, (Mit-) Urheber zu sein, trägt die Beweislast dafür. Die Urheberrechtsvermutung gilt zwar nicht für das Meinen und Glauben von Literaturwissenschaftlern, aber dann, wenn es um Tatsachenbehauptungen geht, ist sie schon einschlägig.

(Mit-) Urheber ist nach allgemeiner Auffassung nur der, der das Werk „schon so deutlich skizziert hat, dass der ‚Schöpfer‘ dazu nur Ausführer ist.“<sup>5</sup> Urheberrechtlich ist ein Ideengeber, ein Anreger, Helfer oder eine ähnliche mitarbeitende Person nur dann relevant, wenn eine eigene Schöpfungsleistung im urheberrechtlichen Sinne vorliegt. Das dürfte bei einer Melodie der Fall sein, bei dem Bruchstück einer Melodie wird es schon schwieriger. Wenn diese Melodie allerdings zur Grundlage oder zum Teil einer elaborierten Komposition wird, dann ist der Komponist nicht nur ein Ausführer, wie zum Beispiel der Metallbetrieber, der eine Skulptur fertigt, sondern selbst Urheber, da er die Melodie nicht eins zu eins als Komposition übernimmt, sondern zum Beispiel durch Instrumentation, Stilmittel wie da Capo und Ähnliches ergänzt. Melodiegeber und Komponist sind dann Miturheber, wobei man nur darüber streiten kann, ob es sich um ein gemeinsames Werk handelt oder deshalb nicht, weil die Melodie für sich genommen stehen kann, die Komposition aber nicht ohne Melodie. Umgekehrt wird durch die Nennung eines Wortes durch einen Außenstehenden, das ein Autor während eines kreativen Vorganges aufgeschnappt hat und es in sein Werk einfügt, der Nenner des Wortes nicht zum Miturheber.

Die Dreigroschenoper bietet übrigens ein interessantes Beispiel für die Abgrenzungsschwierigkeiten, die sich hier auftun. Wenn es stimmt, dass Lion Feuchtwanger Schöp-

fer des Werktitels „Die Dreigroschenoper“ (vgl. Fußnote 4) ist, dann liegt es nahe, dass es sich hier um einen Werktitel handelt, der selbst für sich betrachtet als persönliche geistige Schöpfung urheberrechtlichen Schutz in Anspruch nehmen kann. Zwar erreichen Werktitel wegen ihrer Kürze in der Regel nicht die notwendige schöpferische Gestaltungshöhe, die urheberrechtlich erforderlich ist, aber auch hier ist die Abgrenzung nicht ganz einfach, weil auch kurze Sprachwerke so individuell sein können, dass in ihnen schöpferische Kraft zum Ausdruck kommt.

Der Urheberrechtler in mir fasst zusammen: Die Dreigroschenoper ist nicht nur ein verbundenes Werk, sondern auch ein gemeinsames Werk, insofern, als viel dafür spricht, dass Bertolt Brecht schöpferische Anteile zur Musik beigesteuert hat, und einiges dafür, dass Kurt Weill schöpferische Anteile zum Text beigesteuert hat. Und da das Urheberrecht Rechtsfrieden herstellen will, gilt für mich die Urheberrechtsvermutung des § 10 Urheberrechtsgesetz, was nicht ausschließt, das Gesamtwerk „Dreigroschenoper“ im Sinne des „großen Rechts“, also im Sinne der szenischen, dramatischen und handelnden Aufführung eines (teilweise) musikalischen Werkes, als Produkt einer kollektiven Anstrengung zu bezeichnen, in dem die Anteile nicht trennscharf abgegrenzt werden können. Das führt für die Mitglieder des Kollektivs zu der erfreulichen Konsequenz, dass der urheberrechtliche Schutz nach § 65 Abs. 1 Urheberrechtsgesetz erst siebenzig Jahre nach dem Tode des längstlebenden Miturhebers erlischt. Nach Abs. 3 gilt für Musikkompositionen, dass dieser Sachverhalt erst 70 Jahre nach dem Tod des Längstlebenden der folgenden Personen zum Tragen kommt: *„Verfasser des Textes, Komponist der Musikkomposition, sofern beide Beiträge eigens für die betreffende Musikkomposition mit Text geschaffen wurden. Dies gilt unabhängig davon, ob diese Personen als Miturheber ausgewiesen sind.“*<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Fromm/Nordemann, Urheberrecht, 12. Aufl., Stuttgart 2018, Anmerkung 10 zu § 7 Urheberrechtsgesetz

# BERTOLT BRECHTS *Kinderkreuzzug 1939* – ZEITGEBUNDEN UND MIT WIRKUNG ÜBER DAS HISTORISCHE EREIGNIS HINAUS

(gedacht für Lehrende an Schulen und Universitäten)

*Gudrun Schulz*

Der Dichter Bertolt Brecht, der seine Dichtung stets einsetzte für den „Sieg der Vernunft“ gegenüber aller Barbarei, schrieb 1941 die Ballade *Kinderkreuzzug 1939*. Zu dieser Zeit lebte Brecht als „Vertriebener“ im Exil in Kalifornien.

Die Flucht dahin, auch über die „bewegten Wasser“, begann 1933, kurz nach dem Sieg der Nazis und dem Reichstagsbrand in Berlin. Unmittelbar danach verließ Brecht, gemeinsam mit seiner Frau, der Schauspielerin Helene Weigel, Berlin. Ihre beiden Kinder, Stefan und Barbara, wurden auf verschiedenen Wegen nach Wien gebracht, wo die Brechts zunächst Station machten. Nichts sollte in Berlin, in dem die Nazis gerade mit dem Reichstagsbrand, für alle sichtbar, ihre künftige brutale Herrschaft zeigten, auf eine Flucht Brechts samt Familie hindeuten.

Brecht war mit der *Dreigroschenoper*, 1928 in Berlin uraufgeführt, und mit anderen Dramen zu einem der bekanntesten jungen kritischen Dichter in Deutschland geworden. Dass der Zeitpunkt der Abreise der Brechts, am 28. Februar 1933, unterstützt von Freunden, darunter der Verleger und Freund Peter Suhrkamp, genau richtig war, zeigte sich an dem kurz danach stattfindenden ‚Besuch‘ der Nazis in der Wohnung von Brecht. Aber was die suchten, konnten sie nicht mehr finden: Das letzte in Berlin aufgenommene Foto aus dem Februar 1933 trägt Brechts Kommentar: „die Kisten sind gepackt“. (Parker 2018, 468)

Brecht hatte seine Manuskripte bei verschiedenen Freunden deponiert, darunter bei seiner Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann.

Die sollte sich auch darum kümmern, dass die Kinder den Eltern nach Wien folgen können. Das gelang. So konnte die Brecht-Familie, wie es im *Kinderkreuzzug 1939* heißt, gerade noch „den Schlachten entrinnen“, was den Kindern in Brechts Ballade nicht gelingt.

Ähnliche Situationen wiederholten sich auf der 15 Jahre währenden Flucht des Dichters, der „seit 1935 offiziell staatenlos“ war (Parker 2018, 465–466). So erreichte die Brecht-Familie, über Finnland in die Sowjetunion flüchtend, den Hafen von Wladiwostok nur neun Tage vor dem Einmarsch der Faschisten. Sie entkamen auf einem kleinen schwedischen „Frachtschiff mit einigen Passagierkabinen“ unter „neutraler Flagge“ (Parker 2018, 662).

Brecht schrieb im Arbeitsjournal vom 13.7.41 [– 21.7.41]:

am 13. juni fahren wir mit der „annie johnson“ nach den USA ab. nach einem aufenthalt von 5 tagen in manila kommen wir am 21. juli in san pedro an.

(Brecht: Arbeitsjournal 1938-1955, 174)

Die Hitler-Armee überfiel die Sowjetunion am 22. Juni 1941.

Im Gedicht „Über die Bezeichnung Emigranten“ (Brecht 12, 81) schrieb der Dichter, dass sie keine „Auswanderer“ waren, wie man sie mancherorts bezeichnete. Brecht betont, dass sie nicht auswanderten „nach freiem Entschluss.“ „Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir. Verbannte.“ (GBA 12, 81) Vertriebene sind auch die Kinder in seiner Ballade vom *Kinderkreuzzug 1939* (GBA

15, 50–56/vgl. auch GBA 18, 383–388). Die Datierung der Ballade mit dem Jahr 1939 war bewusst gewählt. Es war der Beginn des Zweiten Weltkrieges am 1. September „Neununddreißig“, der mit einer „blutigen Schlacht“, dem Überfall auf Polen, begann, dann in der Sowjetunion und auch in anderen Völkern Europas „viele Städte und Dörfer/ Zu einer Wildnis“ machte und der unsägliches Leid über die Menschen, vor allem auch über die Kinder brachte, denn:

Die Schwester verlor den Bruder  
Die Frau den Mann im Heer  
Zwischen Feuer und Trümmerstätte  
Fand das Kind die Eltern nicht mehr.

Brecht, Kenner und Könner im Umgang und in der Produktion unterschiedlicher literarischer Formen, schrieb von Anbeginn seines Schaffens Balladen, darunter solche, in denen er die Form im Titel benannte, wie z. B. *Ballade von der Hanna Cash* (1919), *Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit* (1928) und *Die Ballade vom Reichstagsbrand* (1933). Letztere erstaunt den Leser heute noch, wenn man entdeckt, wie genau Brecht diesen ungeheuren Eingriff der Faschisten 1933 in das Geschehen in Deutschland interpretiert. Brechts an die Wurzeln einer Geschichte gehenden Kenntnisse über aktuelle Probleme in der Welt zeigen sich auch in der Ballade *Kinderkreuzzug 1939*.

Bereits mit dem Titel und der Jahreszahl des Kriegsbeginns, 1939, weist Brecht einerseits auf das aktuelle Geschehen in Polen hin und greift andererseits das weit zurück liegende Ereignis der Kinder-Kreuzzüge (1212) auf, in denen tausende Kinder und junge Leute ins „Heilige Land“ nach Jerusalem aufbrachen, um das „Heilige Grab“ zu befreien, und dabei zugrunde gingen (vgl. Wikipedia unter „Kinderkreuzzüge“).

In Brechts Ballade *Kinderkreuzzug 1939* folgen wir dem auktorialer Erzähler und dem, was er berichtet: Wir sehen Kinder, Jungen und Mädchen, kleine und große, in

einem langen Zug, dem sich immer mehr aus „zerschossenen Dörfern“ anschließen. Sie sind unterwegs, auf den „Chausseen“ gen Süden, suchend die Wärme und „ein Land, wo Frieden war“. Aber keines dieser Kinder kannte den Weg dorthin, weder die Kleinen, noch die Größeren, noch ein „dünner Grauer“, der sich „abseits in der Landschaft“ bewegte, denn „Er kam aus einer Nazigesandtschaft“.

Der Erzähler der Ballade folgt dem Kinderzug, in dem sich Bild an Bild reiht (Brecht hatte auch eine filmische Umsetzung erwogen), und berichtet, was die Kinder ertragen und ertragen müssen. Ein gutes Ende wird von allen, auch vom Leser/Zuhörer, erwartet, aber von Anbeginn wird in der Ballade berichtet, dass der Weg der Kinder „hinab“, „hinab die Chausseen“ führt.

Ein gutes Ende scheint so nicht in Sicht. Und der Weg ist von Anbeginn „verlustreich“. Am Ende berichtet der Erzähler, dass „Fünfundfünfzig Kinder“ „Bei starkem Schneeweh“ „Zuletzt geseh“ worden sind. Den Hund, den sie bei sich hatten und versorgten, sandten sie als Boten um Hilfe aus. Der wird von Bauern gefunden. Als die ihn entdeckten, war er schon „verhungert“. Es waren inzwischen „eineinhalb Jahre“ vergangen. Zu lesen auf der „Tafel aus Pappe“, die der Hund „um seinen mageren Hals“ trug.

Bertolt Brecht notiert in seinem *Journal* 2 zur Ballade am 17.12.1941:

„Aus dem ‚Kinderkreuzzug‘ wurde eine Ballade, anstatt eine Filmstory“. (GBA 27, 35)

Dieser Eintrag wird häufig als Entstehungsdatum der Ballade angeführt. (Vgl. Barbon 2001, 551) Aber bereits einen Monat früher kann man im selben *Journal* lesen, dass Karl Korsch, Brechts Freund, die Ballade gelesen hatte und Hedda Korsch, dessen Frau, für Brecht eine „englische Übersetzung“

der Ballade an Brecht schickte (Brecht in GBA 27, 26). Das deutet darauf hin, dass der Dichter Brecht schon länger an der Ballade als *work in progress* geschrieben hatte.

Die Bitte um Übersetzung bzw. Nachdichtung des *Kinderkreuzzug[s] 1939* aus dem Deutschen ins Englische, worum Brecht verschiedene Bekannte bat, zeigt seinen festen Willen, der Welt von dem schrecklichen Kriegsgeschehen im Osten Europas Kunde mittels dieser Ballade zu geben.

Dass Brecht und seine Familie jetzt in Sicherheit in Santa Monica (Kalifornien), USA, sein konnten, verdankten sie vor allem auch der Unterstützung des langjährigen Dichter-Freundes Lion Feuchtwanger und anderer Helfer, die sich für die Pässe und die finanzielle Rücklage für die Familie in den USA eingesetzt hatten (vgl. Parker 2018, 654). So konnte die Brecht-Familie dem „Nachtmahr“, den Nachtgespenstern, entkommen. Brecht schrieb diesbezüglich:

Fürchtend, ach, für unser Leben  
 Fliehend die ghassten Hasser  
 Haben wir uns nun begeben  
 Auf die vielgeschmähten Wasser [...]  
 (zit. nach: Hecht 1997, 651)

Aktuell sind zu Brechts *Kinderkreuzzug 1939* inhaltliche Parallelen zu entdecken zwischen der Flucht der Kinder vor dem Krieg, wie sie Brecht beschrieben hat, und den derzeitigen Flüchtlingen aus der Ukraine, die vor dem Krieg im eigenen Land fliehen, und denen, die aus anderen Kontinenten, per Eisenbahn oder auf Booten kommend, von Schiffen aufgenommen werden möchten und nach Europa wollen, um besser leben zu können – darunter auch elternlose Kinder.

Auf die der Ballade innewohnende ‚Zeitlosigkeit‘ verwies auch Heinrich Pleticha, Mitherausgeber von *Das große Balladenbuch*, in das Brechts *Kinderkreuzzug* aufge-

nommen wurde (2000, 191–196), indem er schrieb:

Brechts Ballade erzählt im Ton eines Bänkelliedes, zeitgebunden und doch zeitlos, bewusst übersteigernd, von einem Kinderelend [...] (Pleticha 2000,191)

Vom „zeitgebundenen“ Kinderelend, einer Flucht durch verschiedene Länder und einem fünfzehn Jahre währenden Exil von 1933 bis 1948, waren auch die beiden Kinder der Brecht-Familie betroffen. Als die Eltern aus Berlin flohen, war die Tochter Barbara 2 Jahre und der Sohn Stefan 8 Jahre alt.

### Brechts historischer Blick auf das Leben von Kindern im Krieg

Die Kinder in Brechts *Kinderkreuzzug 1939* (GBA 15, 50–56; alle Strophen der Ballade sind nach dieser Ausgabe zitiert) haben alle keine Eltern und tragen alle keine ‚bürgerlichen Namen‘. Sie stehen als Typen für etwas und agieren in verschiedenen Situationen über den konkreten Anlass hinaus, stellvertretend für die vielen Kinder, die den Zweiten Weltkrieg ohne Mutter überlebten oder als Eltern- und Namenlose starben. Und sie deuten auf jene, die heute in den Flüchtlingszügen kommen, wenn der Erzähler in Brechts Gedicht es so beschreibt:

Wenn ich die Augen schließe  
 Seh ich sie wandern  
 [...]
 Über ihnen, in den Wolken oben  
 Seh ich andre Züge, neue, große!  
 Mühsam wandern gegen kalte Winde  
 Heimatlose, Richtunglose.

Suchend nach dem Land mit Frieden  
 Ohne Donner, ohne Feuer  
 Nicht wie das, aus dem sie kommen  
 Und der Zug wird ungeheuer.

Den „ungeheuer[en] Zug“ der Heimatlosen, Flüchtenden sieht der Rhapsode, wenn er die Augen schließt. In diesem Moment des ‚inneren Sehens‘ gibt er sich als Ich-Erzähler

zu erkennen. Das heißt auch, dass er nicht nur Beobachter, Erzähler eines Geschehens ist, sondern, dass er es auch selbst erfahren hat.

Mit dem Titel der Ballade, die Brecht bewusst als *Kinderkreuzzug* bezeichnet, geht er weit zurück in die Weltgeschichte. Zugleich aktualisiert der Dichter das Erzählte mit der Jahreszahl 1939, dem Beginn des 2. Weltkriegs, der unsägliches Leid über die Völker in Europa brachte.

Ein *Kinder-Kreuzzug* (lat. peregrinatio puerorum) ist in verschiedenen historischen Quellen als ein Zug von tausend Kindern im Jahr 1212 vermerkt, die aus deutschen Landen, andere aus Frankreich, unter Leitung „visionärer“ Knaben („Da war ein kleiner Führer“ heißt es in Strophe 7 in Brechts Ballade) als „Waffenlose, Unmündige, Unschuldige“ (Waas 2007, 254) zu einem Kreuzzug ins Heilige Land nach Jerusalem aufbrachen. Sie eiferten religiösen Erwachsenen nach und wollten ohne Waffen das „Heilige Grab“ befreien. In verschiedenen Quellen wird berichtet, dass diese Kinder „erschöpft, missbraucht, versklavt, zugrunde gingen“ (Barbon in: Knopf 2001, 352).

Der historische Blick, den Brecht mit dem Titel der Ballade, *Kinderkreuzzug 1939*, ermöglicht, verstärkt die Sicht auf die auch in seiner Ballade unbewaffneten Kinder und auf deren Elend, die „trippelnd“, „hungrig“, „hinab die Chausseen“, wehrlos und schutzlos sind, und am Ende gleichfalls verloren gehen. Im Kontrast dazu steht der Vergleich mit den Kriegern, den Erwachsenen, die, bewaffnet, „Einmal rollten drei Tanks vorbei“, Länder und deren Reichtümer erbeuten wollten.

Die Kinder in Brechts Ballade *Kinderkreuzzug 1939* geraten ohne ihr Zutun in die schreckliche Situation der Flucht vor dem Kriegsgeschehen. Sie müssen erfahren, dass

der Krieg immer in ihrer Nähe ist. Verdeutlicht wird das in der Ballade mittels paraktischer Wiederholungen, wie: „Einmal ...“ und „Da ...“ Einer Chronik ähnlich wird so das Geschehen aufgelistet, wenn es heißt:

Einmal, nachts, sahen sie ein Feuer  
Da gingen sie nicht hin.

Einmal rollten drei Tanks vorbei  
Da waren Menschen drin.

Einmal kamen sie an eine Stadt  
Da machten sie einen Bogen [...] (Hervorhebung: G.S.)

Brecht greift in der Ballade vom *Kinderkreuzzug 1939* in die Historie zurück, indem er die Metapher von einem Kinderkreuzzug für das aktuelle Kriegsgeschehen nutzt. Zugleich agiert der Erzählende auch als ein in die Zukunft Sehender, ähnlich dem „Türmer“ in Goethes „Lynkeus der Türmer“ (*Faust II*, 1999, 340-341).

Während aber in Goethes Lied der „zum Sehen“ Geborene, „zum Schauen“ Bestellte im ersten Teil des Liedes bis zur *Pause* nur Bilder des Schönen sucht und findet (im zweiten Teil geschieht Tragisches), sieht der Ich-Erzähler in Brechts Ballade nur die dunkle Seite der Welt. Er schaut auf Menschen,

Mühsam wandernd gegen kalte Winde  
Heimatlose, Richtunglose.

Suchend nach dem Land mit Frieden [...]

Bertolt Brecht wollte zum Thema Krieg, der gerade in Europa begonnen hatte, zunächst eine Filmstory schreiben. Immer den neuen Medien zugewandt (vgl. sein Hörspiel *Der Ozeanflug 1930* und seinen Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* 1932 u. a.), erhofft er sich mittels eines Films eine breite Aufmerksamkeit und Wirkung in der Öffentlichkeit für das, was den Kindern im gerade begonnenen Krieg im Osten Europas, in Polen, geschieht.

Aus der von Brecht gewünschten ‚Filmstory‘ wird die Ballade *Kinderkreuzzug 1939*. Auf einem Typoskript widmet Brecht das Gedicht postum seiner Mitarbeiterin Margarete Steffin:

Gewidmet dem Andenken an Margarete Steffin, gestorben an der Erschöpfung auf der Flucht vor Hitler. (GBA 15, 343)

Brechts Ballade *Kinderkreuzzug 1939* liegt in „zahlreichen Überlieferungen“ vor (GBA 15, 343 / GBA 18, 632–633), speziell die Anzahl der Strophen betreffend. In Brechts ‚Urfassung‘, die in diesem Beitrag genutzt wird, hat die Ballade 47 Strophen. (GBA 15, 50–56) Später sah Brecht als die „endgültig“ zu handhabende Fassung des *Kinderkreuzzuges 1939* die mit 35 Strophen in der Ausgabe der *100 Gedichte* an (Brecht, Bertolt: *Kalendergeschichten*. Berlin / West: Gebrüder Weiss Verlag 1949), indem er vermerkte, „[...] zu korrigieren nach der Fassung der *100 Gedichte*“ (GBA 15, 344).

Fassungen der Ballade vom *Kinderkreuzzug 1939* mit 35 Strophen wurden in zwei Balladenbücher für junge Leser übernommen, wobei die Jahreszahl im Titel der Ballade weggelassen wurde (vgl. Berger/Püschel 1965 und Preußler/Pleticha 2000). In der Ausgabe *Bertolt Brecht Ein Kinderbuch*, Illustrationen von Elizabeth Shaw, ist die Ballade *Kinderkreuzzug 1939* mit 45 Strophen ediert. (Der Kinderbuchverlag, Berlin [Ost] 1965, 167-174)

Betrachtet man Brechts *Kinderkreuzzug 1939* unter Formaspekten, so zeigen sich typische Merkmale einer Ballade. Brechts Ballade ist durchgängig gereimt, jeweils in der 2. und 4. Verszeile, wobei immer zwei Verszeilen einen Satz bilden. Der Dichter verbindet gekonnt in dieser Ballade, dem „Urei der Poesie“, wie Goethe es bezeichnete, alle drei Gattungen der Dichtung, Episches, Dramatisches und Lyrisches, miteinander.

Dass diese Ballade Brechts mitunter dem ‚Bänkelsang‘ zugeordnet wird, das verweist auf die Bildhaftigkeit des Textes, der auf die Idee der Filmstory zurückgeht, und auf seine Sangbarkeit (die Ballade ist zu hören von verschiedenen Künstlern auf YouTube; vgl. Anhang). Wenn Brecht selbst den Text als Ballade einordnet, wie ausgewiesen, dann hat das etwas mit der Tragik des Themas und Brechts Anspruch an die Wirkungsmöglichkeiten der Balladenform zu tun.

Der Stoff der Ballade bringt Brecht dazu, den Erzählgestus vorrangig zu nutzen (was die Ballade heute mitunter auch unter die Erzählgedichte einordnet). Ein Erzähler, einer, der alles gesehen hat, berichtet vom unsäglichen Geschehen:

Wo einst das südöstliche Polen war  
Bei starkem Schneewehn  
Hat man die fünfundfünfzig  
Zuletzt gesehn.

Damit das Geschehen als glaubwürdig an andere Menschen weiter gegeben werden kann, gibt der Rhapsode sich an entscheidender Stelle als „Ich-Erzähler“ zu erkennen:

Wenn ich die Augen schließe/  
Seh ich sie wandern

Als ‚Sehender‘ (ein Bezug zum *Türmer* in Goethes *Faust*, Teil II, wenn der spricht: „Zum Sehen geboren ...“) weist er darauf hin, dass er das aktuelle Geschehen sieht als eine Verbindung von eigener und von der Wahrnehmung der Welt als Ganzheit. Er sieht voraus, was sich wiederholen kann, denn:

Wenn ich die Augen schließe  
Seh ich sie wandern  
[...]  
Über ihnen, in den Wolken oben  
Seh ich andre Züge, neue, große!  
Mühsam wandernd gegen kalte Winde  
Heimatlose, Richtunglose.

Suchend nach dem Land mit Frieden  
[...] (Hervorhebung: G.S.)



Zeichnung einer Schülerin: Der Kinderkreuzzug, Kinderzug von Gehöft zu Gehöft, (Teil eines Zyklus, vgl. <https://www.kinderkunst-eV.de/archiv/>).

Der Hilferuf der Kinder in Brechts Ballade vom *Kinderkreuzzug* 1939, den sie „Bei starkem Schneeweh“ auf Pappe schrieben und dem Hund umhängten, ging ins Leere. Der Hund samt Schild „um seinen mageren Hals“ wird, „verhungert“, erst nach anderthalb Jahren von Bauern gefunden. Der Text auf der Tafel war, so will es der Dichter, noch lesbar, worauf die Versalien im Druck verweisen:

Darauf stand: BITTE UM HILFE!  
WIR WISSEN DEN WEG NICHT MEHR.  
WIR SIND FÜNFUNDFÜNFZIG  
DER HUND FÜHRT EUCH HER.

WENN IHR NICHT KOMMEN KÖNNT  
JAGT IHN WEG!  
SCHIESST NICHT AUF IHN  
NUR ER WEISS DEN FLECK.  
(Text in Versalien in: GBA 15, 55)

Liest / spricht man Brechts Ballade aus der Sicht einer ursprünglich filmisch an-

gedachten Umsetzung, so fallen die verschiedenen szenischen Einlassungen auf, die ‚filmischen Bildbewegungen‘ und das Gestische, das typisch für Brechts Texte ist, wenn er die Flucht der Kinder beschreibt:

Da trippelten Kinder hungernd –

Eine Elfjährige schleppte / Einen Jungen von vier Jahr –

Ein kleiner Jude marschierte im Trupp –  
(Hervorhebung: G.S.)

Episodenhaft Erzähltes stellt sich bildhaft vor Augen, fokussiert den Leser/Zuhörer auf die Beziehungen, das Verhalten und die Haltungen zwischen den typisierten Figuren. Wir sehen, wie eine „Elfjährige“ einen Vierjährigen schleppt, entdecken einen kleinen Juden „Mit einem samtenen Kragen“ und einen dünnen Grauen „abseits in der Landschaft“. Abseits deshalb, weil er zur „Nazigesandtschaft“ gehörte, die es aber wohl nicht mehr gibt.





sene Dörfer“ ziehen. Das gibt den Gestus einer zu erwartenden Geschichte voller Schrecken vor.

Die Kinder, von denen die Ballade erzählt, sind namenlos, werden mitunter typisiert, wie z. B. die „Elfährige“, die „Ein Kind von vier Jahr“ schleppte / Ein kleiner Jude [...] mit einem samteneu Kragen / ein dünner Grauer / ein kleiner Lehrer für Kalligraphie [...]“

Namenlose, die auch namenlos zugrundegehen, denn im „südöstlichen Polen / Bei „starkem Schneewehn / Hat man die fünfundfünfzig / Zuletzt gesehn.“

Die in der Ballade Agierenden übernehmen eine Art Stellvertreterfunktion, sind typisiert über bestimmte Eigenschaften, über ihr Verhalten, ihre Handlungen und Haltungen, wenn es bei Brecht heißt: „Da war ein kleiner Führer / Das hat sie aufgerichtet“. Aber der wusste den Weg, wo „das Land des Friedens“ ist, auch nicht.

Mitten unter den Kindern läuft ein Hund mit, „zum Schlachten gefangen“, was die Kinder, trotz ständigen Hungers, aber nicht übers Herz brachten. Hier zeigt der Dichter das hochherzige Verhalten der Kinder in einer schwierigen Situation. Der Hund soll die Kinder am Ende retten. Sie schicken ihn aus, auf dass er Hilfe hole, denn sie „wissen den Weg nicht mehr“. Und die Kinder bitten den Finder, dem Hund nichts zu tun, denn: „Nur er weiß den Fleck.“ Gemeint ist der Ort, an dem die Kinder auf Hilfe warten, aber:

In Polen, in jenem Januar  
Wurde ein Hund gefangen  
Der hatte um seinen mageren Hals  
Eine Tafel aus Pappe hangen.

Darauf stand: BITTE UM HILFE!

Die Botschaft des Hundes, geschrieben von „Kinderhand“, wird zu spät von Bauern ent-

deckt: „Seitdem sind eineinhalb Jahre um. / Der Hund ist verhungert gewesen.“

Die Anregung für Brecht, den Kindern in ihrem Kreuzzug einen Hund beizugeben, geht möglicherweise auf ein Gedicht des finnischen Dichters Arvo Turtiainen zurück. In Bezug auf dessen Gedicht schrieb Brecht 1941 ein Gedicht mit dem Titel *Der Kriegshund* (GBA 15, 39-40). Aus dem Schlussvers dieses Gedichts lässt sich ein Bezug zum *Kinderkreuzzug* finden, denn in beiden Texten ist der Hund die letzte Hoffnung auf Rettung:

Doch wir sagten: fallen darfst du nicht, du  
Hund  
Denn mit dir ginge unsre letzte Hoffnung  
zugrund.  
(GBA 15, 40)

In kunstvollen Einlassungen in Brechts Ballade vom *Kinderkreuzzug 1939* entstehen Episoden, die in Erinnerung bleiben werden, wie die bereits erwähnte von der Schule, dem kleinen Lehrer für Kalligraphie und dem unvollendeten Wort an der Tafel „Frie...“ (soll ‚Frieden‘ heißen).

Warum, so fragt sich der Leser / Zuhörer, bleibt das Wort unvollendet? Wurden Lehrer und Schüler gestört, bedroht, mussten sie schnell weiter oder starben sie womöglich? Nachdenken ist in Brechts Ballade angesagt. Nach-Denken auch darüber, was mit den Kindern geschah, wohin sie verschwanden – ähnlich den Kindern im Kreuzzug 1212 und denen in der Sage *Der Rattenfänger von Hameln*.

Die Kinder in Brechts *Kinderkreuzzug 1939* wurden zuletzt gesehen „Wo einst das südöstliche Polen war“. Die hungernden und frierenden Kinder suchten nach einem Land, „wo Frieden war“, aber das Land ihrer Sehnsucht fanden sie nicht. Sie gehen in und mit diesem „Kinderkreuzzug“ verloren.

Brechts Ballade ist ein Kunstwerk, in das er viele Elemente der Dichtkunst einbezieht. Sie ist geprägt von berührenden lyrischen Metaphern. So taucht in verschiedenen Strophen immer wieder der „Schnee“ als Sinnbild für das Vergehen (selbst in den erzählerischen Momenten), das Verwehen auf, wenn es heißt: „Schnee fiel, als man sich's erzählte“, die „Wegweiser“ sind vom „Schnee verweht“, der „kleine Führer“ „sah in die Schneeluft hinein“, „um die Richtung zu finden“ und: „Bei starkem Schneewehh / Hat man die fünfundfünfzig / zuletzt gesehen“. Schnee deutet auf die reale Kälte im Monat Januar vor allem in den „östlichen Ländern“ hin. Er ist dort der Natur geschuldet. Dem können die Kinder, die auf der Flucht sind, nichts entgegensetzen, weil sie kein Haus, kein Feuer (die sie sehen, umgehen sie), nichts und niemanden haben, was sie wärmen könnte. „Es kam zu große Kält“, die auch die Liebe nicht überstand. Und so vergeht auch sie „Bei starkem Schneewehh“.

Der Schnee, als Bild für Kälte, steht in Brechts Ballade, metaphorisch gebraucht, auch für den Krieg schlechthin, dabei für das Erkalten der Menschen, der Erwachsenen, der Krieger, der Kreuzritter im Krieg, die die Kinder vergessen, aber an ihrem Elend Schuld tragen.

Brechts *Kinderkreuzzug 1939*, geschrieben 1941, wird, ‚zeitgebunden‘, zu einem Memento für den Zweiten Weltkrieg. Zugleich ist Bertolt Brechts Ballade vom *Kinderkreuzzug 1939* auch eine Mahnung, eine Warnung, ein Zeichen für alles Kriegsgeschehen auf der Welt, und das bis in unsere aktuelle Gegenwart hinein. ¶

## Literaturangaben

### Primärliteratur

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin und Weimar, Frankfurt a. M.: Aufbau-Verlag, Suhr-

- kamp Verlag (30 Bde. In 32 Teilen und der Registerband, zitiert als GBA; benutzte Bände: 12, 14, 15, 18, 22, 27, Registerband), 1988-2000.
- Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal 1938-1955. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1977.
- Brecht, Bertolt: Ein Kinderbuch. Ausgewählt und zusammengestellt von Rosemarie Hill und Herta Ramthun. Berlin: Der Kinderbuchverlag 1965.
- Brecht, Bertolt: Gedichte. Leipzig: Verlag Philipp Reclam Jun. 1960.
- Brecht, Bertolt: Kalendergeschichten. Berlin / West: Gebrüder Weiss Verlag 1949.
- Brecht, Bertolt: Kalendergeschichten. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1965.
- Brecht, Bertolt: Kinderkreuzzug 1939. In: GBA 15. Berlin und Weimar, Frankfurt a. M.: Aufbau-Verlag, Suhrkamp Verlag 1993.
- Brecht, Bertolt: Terzinen über die Liebe. In: GBA 14. Berlin und Weimar, Frankfurt a. M.: Aufbau-Verlag, Suhrkamp Verlag 1993.
- Brecht, Bertolt: Über die Bezeichnung Emigranten. GBA 12. Berlin und Weimar, Frankfurt a. M.: Aufbau-Verlag, Suhrkamp Verlag 1988.
- Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1981.

### Sekundärliteratur

- Barbon, Paola: Kinderkreuzzug 1939. In: Jan Knopf (Hrsg.): Brecht-Handbuch, Bd. 2. Gedichte. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2001.
- Berger, Karl-Heinz / Püschel, Walter (Hrsg.): Bertolt Brecht: Kinderkreuzzug. In: Das große Balladenbuch. Aus drei Jahrhunderten deutscher Dichtung. Mit Illustrationen von Horst Bartsch. Berlin: Verlag Neues Leben 1965.
- Goethe, Johann, Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil / Urfaust. Hrsg. von Erich Trunz: München: Verlag C.H. Beck 1999.
- Hecht, Werner: Brecht-Chronik 1898-1956. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1997.
- Hecht, Werner: Brechts Leben in schwierigen Zeiten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2007.
- Kinderkreuzzüge in: WIKIPEDIA.
- Kraus, Karl: Kommentar zu Bertolt Brecht: Terzinen der Liebe. GBA 14.
- Parker, Stephen: Bertolt Brecht. Eine Biographie. Aus dem Englischen von Ulrich Fries und Irmgard Müller. Berlin: Suhrkamp Verlag 2018.
- Pleticha, Heinrich: [Kommentar zu] Bertolt Brecht: Kinderkreuzzug. In: Preußler, Otfried / Pleticha, Heinrich (Hrsg.): Das große Balladenbuch. Mit Illustrationen von Friedrich Hechelmann. Stuttgart, Wien: Thienemann Verlag 2000.
- Preußler, Otfried / Pleticha, Heinrich (Hrsg.): Bertolt Brecht: Kinderkreuzzug. In: Das große Balladenbuch. Mit Illustrationen von Friedrich Hechelmann. Stuttgart, Wien: Thienemann Verlag 2000.

- Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Ders.: Sämtliche Werke. Philosophische Schriften. Berlin: Aufbau-Verlag 2005.
- Schulz, Gudrun: Kennst du Bertolt Brecht? Weimar: Bertuch Verlag 2013.
- Schulz, Gudrun: Bertolt Brecht: *Kinderkreuzzug 1939*. In: Pecher/ Franz/ Burkard (Hrsg.): „Was die weißen Raben haben“. Schneider Verlag Hohengehren 2016.
- Schulz, Gudrun: Umgang mit Gedichten von Bertolt Brecht. Schneider Verlag 2022.
- Waas, Adolf: Geschichte der Kreuzzüge. Freiburg: HOHE Verlag 2007.

### YouTube, Musikalische Umsetzung der Ballade

- Britten, Benjamin: *Kinderkreuzzug*.
- Giehse, Therese: Bertolt Brecht *Kinderkreuzzug 1939*.
- Görner, Lutz: *Kinderkreuzzug*.
- Kinski, Klaus: Bertolt Brecht *Lieder und Balladen*,...

## BRECHT UND DER STALINISMUS

*Sabine Kebir*

Anders als bisherige Forschungen, die sich Bertolt Brechts Verhältnis zum Stalinismus nur bezüglich bestimmter Motive oder Zeiträume widmeten, legt Dieter Henning mit 1223 Druckseiten ein ausführlich kommentierendes Kompendium vor, das versucht, alle diesbezüglichen Positionen Brechts darzulegen. Ein methodischer Vorzug der Arbeit ist der wiederholte Hinweis, dass es sich um Positionen eines zwar politisch hoch interessierten Künstlers, aber eben eines Künstlers handelt. So beginnt Henning mit der Betrachtung der 1942 oder 1943 entstandenen Fotoserie, die Brecht mit angeklebtem Stalinschnauzer und -brauen neben einer amüsiert aufblickenden Helene Weigel zeigt. Henning lässt offen, ob die Fotos als Stalin-Apologie einzuschätzen sind oder als theatralisch-clowneskes Spielchen? Die Beurteilung wird nicht einfacher, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sie um den Zeitpunkt der deutschen Niederlage bei Stalingrad entstand, als auch amerikanische und britische Medien den Sowjetführer als großen Feldherren feierten. Zudem waren

### Danksagung

Die Autorin bedankt sich herzlich für die Erlaubnis, die Zeichnung einer Schülerin: *Der Kinderkreuzzug, Kinderzug von Gehöft zu Gehöft*, verwenden zu dürfen (vgl. <https://www.kinderkunst-eV.de/archiv/>). Der Dank geht an das *Dr.-Birgit-Dettke-Archiv* der Stadt Erfurt, gefördert von *Kinderkunst e.V. Erfurt, Stadt- und Regional-Bibliothek* Erfurt, Domplatz 1.

Univ.-Prof'in (em.) Dr. habil.  
Gudrun Schulz  
Universität Vechta/ Nds.  
Fakultät III / Germanistik



Dieter Henning: *Eisernes im Visier. Brecht und der Stalinismus*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2022. ISBN 978-3826076756, 1223 Seiten, 98 €.

die meisten Aussagen Brechts, die sich mit Stalin bzw. dem ihm zugeschriebenen System befassten, nicht zur Veröffentlichung bestimmt, sondern dienten zur möglicherweise nicht endgültigen Selbstverständigung. Das legt Henning nahe, indem er der Analyse der Fotos die der letzten, nach der Rede Nikita Chruschtschows zum XX. Parteitag der KPDSU entstandenen Stalin-Gedichte folgen lässt. Unter ironischer Nutzung einer damals üblichen Auszeichnungsformel für „verdiente“, d. h. besonders tüchtige Werktätige, wurde Stalin hier zum „verdienten Mörder des Volkes“. Diese kurz vor Brechts überraschendem Tod entstandenen, ungewöhnlich emotional aufgeladenen Gedichte stehen in schroffem Gegensatz zu den meisten, in vorhergehenden Jahrzehnten getroffenen, ebenfalls privaten Analysen, in denen Brecht Stalin und seinem System meist Positives und Negatives zugleich attestierte. Henning ist zuzustimmen, dass, wäre Brecht am Leben geblieben, wohl eine umfassendere Analyse der Rolle Stalins gefolgt wäre. An späterer Stelle macht Henning klar, dass sich Brecht nun aber entschlossen hatte, Stalin künftig auch öffentlich als „Motor und Bremse“ darzustellen. In seinem „Nachruf“ verwies er auf die Notwendigkeit, die „Lehre“ zu erneuern.

Aus Hennings Untersuchung von Brechts Stalin-Lektüre ist zu schließen, dass sie weder vollständig noch besonders ergiebig war. Seit Beginn seines Interesses für den Marxismus und die Sowjetunion blieben Marx und Lenin viel wichtigere theoretische Bezugspersonen. Leider unerwähnt ist, dass die Popularisierung des als „stalinistisch“ konnotierten DIAMAT damals über ein von Stalins späterem Kontrahenten und Prozessopfer Nikolai Bucharin verfasstes und in viele Sprachen übersetztes *Gemeinverständlichen Lehrbuch der marxistischen Soziologie* stattfand.<sup>1</sup> Brechts Misstrauen ge-



Foto: Hobby Hollywood, Brecht-Fotoarchiv 0008 143

genüber diesem „Murxismus“ rührte sicher daher, dass er rein theoretisch blieb und auf keinerlei reale Praxis Bezug nahm. Brecht suchte aber nach einer Theorie, die die Praxis als veränderbar und entwicklungsfähig betrachtete. Daher bemühte er sich sofort bei dem Dissidenten Karl Korsch und bei notorischen Zweiflern wie Bernard von Brentano um anspruchsvollere Formen des zeitgenössischen Marxismus. Obwohl er zeitlebens um Korsch Rat bat und auch mit von Brentano Kontakt hielt, unterschied er sich von diesen offen stalinkritischen Intellektuellen: Er hielt die Vergesellschaftung der Produktionsmittel in der Sowjetunion für perspektivisch wichtiger als die politische Mannschaft, die das Land regierte. Das Erreichte stimmte zwar in keiner Weise mit den eigenen Ideen für eine, in Westeuropa potentiell mögliche fortschrittliche Gesellschaft überein – das geht aus den mit Walter Benjamin in Svendborg geführten

---

in Hamburg. Das Buch diente als Lehrmaterial in den Bildungsanstalten der KPD, aber auch in Parteschulen anderer Länder. Antonio Gramsci hat es in den *Gefängnisheften* ebenfalls wegen fehlendem Bezug zwischen Theorie und gesellschaftlicher Praxis stark kritisiert.

1 Der Haupttitel lautete: *Theorie des historischen Materialismus*. Die erste deutsche Auflage erschien 1922

Gesprächen hervor. Weil die Sowjetunion die einzige Kraft sei, die sich Nazideutschland entschlossen entgegenstellen würde, entschlossen sich beide dennoch, öffentlich an ihrer Seite zu bleiben.

Verdienstvoll ist, dass Henning auf die Bedeutung von Hegels Darlegungen über die Ruchlosigkeit von „Geschäftsführern des Weltgeistes“ hinweist, die wohl für Brechts Einschätzung Stalins als historische Persönlichkeit Bedeutung hatten. Das ist aus seinen Versuchen zu schließen, Erklärungen, bzw. sogar Rechtfertigungen für jene Terrorexzesse (Prozesse gegen Altbolschewiken, „Säuberungen“) und auch für den 1939 mit Hitlerdeutschland geschlossenen Pakt zu formulieren, die in der internationalen Linken damals Abscheu erregten und viele zum Bruch mit Stalin führten.

Aber auch Brecht haderte mit Theorie und Praxis des Sowjetmarxismus. Das zeigt seine hauptsächlich im skandinavischen Exil entstandene Aphorismensammlung *Buch der Wendungen*, in der er Marx, Engels und Lenin – aber auch Hegel und sogar Korsch als die eigentlichen Meistertheoretiker darstellte. Stalin, alias Ni-en, ist lediglich ein machtvoller Praktiker, „der die Selbstherrschaft ausübte“ und „genau wie ein Kaiser“ auftrat. Dass die „große Maschinerie [...] nicht von den Bürgern in einer Volksherrschaft, sondern von den Arbeitern unter einem Kaiser aufgebaut“ wurde, sei der Rückständigkeit des Landes geschuldet. Auch hier weist Henning darauf hin, dass die sinisierten Figuren künstlerischer Art sind und nicht ganz mit den leicht erkennbaren Denkern gleichzusetzen seien. Eben weil Brecht offenbar auf leichte Erkennbarkeit setzte, würde die Rezensentin diese Behauptung abschwächen.

Dass er sich öffentlich mit Kritik an Stalin zurückhielt, im KGB jedoch als Trotzkiist gelistet war, schließlich aber doch unbehelligt durch die Sowjetunion in die USA

reiste, bleibt auch für Henning ein Rätsel. Als parteiloser Intellektueller war Brecht nicht so einfach zu belangen wie Parteimitglieder. Aber Henning bringt Quellen an, wonach es Verhaftungspläne gab. Als möglichen Grund, weshalb sie nicht umgesetzt wurden, gibt die Rezensentin folgendes zu denken: Brecht kam direkt von Hella Wuolijoki, die im gerade stattgefundenen sowjetisch-finnischen Krieg zwischen ihrer Regierung und Moskau verhandelt hatte und in dieser sensiblen Funktion bei Laune zu halten war. Dasselbe galt für Brechts Freund Lion Feuchtwanger, der sogar mit einer international Aufsehen erregenden Publikation Stalins Prozesse gerechtfertigt und für Brechts Durchreise seine sowjetischen Konten zur Verfügung gestellt hatte. Brecht selber wurde keineswegs schon wie Feuchtwanger als Autor von Weltgeltung gesehen, zumal seine Werke vor allem wegen ihrer avantgardistischen Ästhetik nur von wenigen sowjetischen Intellektuellen verstanden wurden. Hennings Behauptung, dass sie mit dem Sowjetsystem „kompatibel“ waren, ist zu relativieren, da sie zu seinen Lebzeiten nur wenig gedruckt, geschweige denn aufgeführt wurden. Dass er ein von Walter Ulbricht nur zähneknirschend akzeptiertes, von der Besatzungsmacht aber gefördertes Theater und 1955 den Stalin-Friedenspreis erhielt – übrigens nur als 2. Wahl nach Thomas Manns Ablehnung –, verdankte er wahrscheinlich vor allem seiner in den USA öffentlich bekundeten solidarischen Haltung zur Sowjetunion.<sup>2</sup>

Hennings Werk liefert sicher fast alle wichtigen Zitate und Hinweise auf Brechts zwiespältiges und oft auch taktisches Verhältnis zum Stalinismus. Damit bleibt es den Lesern möglich, sich eigene Urteile zu bilden. Deutlich wird, dass er den Personenkult

2 Brecht wäre in den Studios von Hollywood viel erfolgreicher gewesen, wenn er sich wie die meisten dortigen Linken zu Trotzki bekannt hätte, behauptet: James K. Lyon: *Brecht in Amerika*, Frankfurt am Main 1984, S. 406.

verachtete und – wie zuletzt in den Buckower Elegien nachzulesen – dem Stalinismus vor allem vorwarf, keine ausreichende Mobilisierungskraft in den „Massen“ entwickelt, sondern diese „lahmgelegt“ zu haben. Allerdings ist auf Fehldeutungen Hennings hinzuweisen. Unverständlich ist, weshalb er auf den letzten hundert Seiten Brechts Begriff vom „Volk“ herauszuarbeiten sucht. Zwar kommen dabei wichtige Themen wie das krisenhafte Verhältnis zwischen Subjektivität und Kollektivität zur Sprache, für das er in seiner künstlerischen „Versuchswerkstatt“ ganz andere als die parteioffiziellen Perspektiven entwickelte. Aber kann man davon sprechen, dass er ein „volksdienliches Gemeinwesen“ anstrebte, wie sogar auf dem Rückumschlag zu lesen ist? Den Begriff des „Volks“ lehnte Brecht wegen seiner nicht nur aus dem Faschismus rührenden historischen Belastung ab, aber auch wegen seiner demagogischen Verwendung im stalinistischen Diskurs. Er verwandte ihn höchstens polemisch in seiner Dichtung und hatte bekanntlich seine Ersetzung durch „Bevölkerung“ vorgeschlagen. Diese interessierte Brecht nie als kompakte Einheit, sondern als in Klassen gespalten und durch Klassenkämpfe dynamisiert. Letztere setzten sich in maskierter Form auch fort, als die Klassengesellschaft per Dekret abgeschafft war.

Für Henning bleibt auch unverständlich, wieso es in Brechts Stalin-Nachruf u. a. heißt, dass den noch „Unterdrückten von fünf Erdteilen [...] der Herzschlag gestockt haben“ müsse, als sie von dem Tod erfuhren. Dass Stalin und seine sehr unvollkommene Sowjetunion besonders bei den noch unter Kolonialismus leidenden Menschen eine große Anhängerschaft hatte, ist jedoch eine historische Tatsache und erklärt auch die bis heute anhaltende postume Weltgeltung Brechts. Das Werk war nicht nur antibürgerlich, sondern in ganz spezifischer Weise globalisiert ausgerichtet. Seine ethnisch indifferenteren Figuren erzählen schon in den

frühen Stücken mehr vom Kampf zwischen kapitalistischen Zentren und ausgebeuteten Marginalisierten als vom Kampf zwischen Diktatur und Demokratie. Nicht nur, weil letztere in Deutschland zusammengebrochen war, hielt er sie in ihrer formalen Form für fragil. Er war sich auch bewusst, dass die damaligen Demokratien in ihren Kolonialgebieten als erbarmungslose kapitalistische Diktaturen fungierten. Als im Hegelschen und Marxschen Sinne global denkender Intellektueller hatte für ihn die Sowjetunion trotz all ihrer Mängel ein antikoloniales Zeitalter eröffnet, was sich mit der chinesischen Revolution zu bestätigen schien. Brecht gehörte zu den seltenen Intellektuellen, deren Fortschrittsperspektive zwar an die im „Westen“ existierenden, aber nie verwirklichten Potentiale anknüpften, zugleich jedoch in Richtung „Osten“ und „Süden“ dachten. Er fällt aus dem von Domenico Losurdo konstatierten Schema der Intellektuellen des westlichen Marxismus heraus, die aus Enttäuschung, in der Sowjetunion nicht die eigenen Ideale von Freiheit und Demokratie zu finden, zu ihren Gegnern wurden.<sup>3</sup>

Die aus avancierter sozialistischer Sicht untragbare Aufopferung des Individuums für eine wie auch immer geartete Befreiung eines Kollektivs war als „Terror nach innen“ leider auch noch in den antikolonialen Kämpfen präsent, die Brecht nicht mehr erlebte, wie auch in den späteren postkolonialen Gesellschaften. Dass die dafür verantwortlichen Politiker und auch die über solche Realitäten rasonierenden Künstler und Denker verpflichtet sind, solches Handeln und solches Geschehen auf die Goldwaage des Humanismus zu legen – kann als weiterhin produktive Essenz von Brechts Auseinandersetzung mit dem Stalinismus gelten. ¶

3 Siehe: Domenico Losurdo: *Der westliche Marxismus. Wie er entstand, verschied und auferstehen könnte*, Köln 2021.

## IMMER WIEDER AUSEINANDERSTREBENDE LEBENSWEGE

Andreas Hauff

„Bertolt Brecht ist einer der bedeutendsten Autoren des 20. Jahrhunderts, Lotte Lenya die herausragende Interpretin seiner Songs. Ihre Lebenswege kreuzten sich in den Zwanzigerjahren“, formuliert der Klappentext zu Jürgen Hillesheims jüngstem Buch. Dass dieses Thema den Augsburger Literaturwissenschaftler und Brecht-Experten gepackt haben muss, glaubt man ihm beim Lesen auf Anhieb. Tatsächlich gibt es aber nur wenige biographische Berührungspunkte; dies kompensiert Hillesheim damit, dass er die beiden Biographen sozusagen parallel versetzt nacherzählt und dabei den Fokus auf „das wilde Leben zweier Aufsteiger“ setzt. Die mit dieser Formulierung verbundenen Assoziationen führen aber eher in die Irre. Ein „wildes Leben“ im Sinne ungebundener Freiheit hatten die beiden nicht. Das kann man im Buch selbst nachlesen: Brechts Jonglieren mit Ehefrauen und Geliebten war keineswegs stressfrei, und Lenyas zahlreiche Affären und ihre vier Ehen waren geprägt von einem unseligen Wiederholungszwang, der auf ihre schwierige Kindheit und Jugend zurückging.

Über den Erfolg der „Dreigroschenoper“ schreibt der Autor: „Die Protagonisten wurden in der Presse gefeiert, auf der Straße erkannt und angesprochen: nicht nur Brecht, auch Kurt Weill und Lotte Lenya. Sie hatten es geschafft, waren nun ganz oben.“ Aber was bedeutete ein solcher Erfolg in diesen wilden Zwanziger Jahren, die von einer politischen Krise in die nächste taumelten? Schon die nächste Koproduktion, *Happy End*, war ein ausgeprägter Misserfolg, und das Leben wurde danach auch nicht leichter. Mir scheint, Brecht und Lenya hatten weniger die Zielstrebigkeit von typischen

Aufsteigern als das Talent zu dem, was auf Englisch „serendipity“ heißt: Die Fähigkeit, aus einem mehr oder weniger glücklichen Zufall das Beste herauszuholen und mit den vielfältigen Wendungen des Schicksals fertigzuwerden.

Hillesheim hat natürlich Recht damit, dass die Dreigroschenoper „die vor der Tür stehende Katastrophe“ nicht wahrnahm. Aber wer hätte denn auch 1928, vor der Weltwirtschaftskrise, auf den rasanten Aufstieg eines Adolf Hitler gesetzt? „Was kümmern bei diesem Tanz auf dem Vulkan gesellschaftliche und politische Probleme?“ geißelt Hillesheim die oft beobachtete Doppelmoral des Stücks. Nun gehört aber die geistreiche Kombination von Gesellschaftskritik, Vergnügen und Selbstbestätigung spätestens seit Jacques Offenbachs Operetten zu den besten Traditionen des unterhaltenden Musiktheaters – derartiges kann man dem Autoren gespannt nicht ernsthaft vorwerfen. Ich erinnere mich außerdem an ein Gespräch, das ich im Jahr 1988 in New York mit Henry Marx (1912–1994) führen konnte: Marx, damals Chefredakteur der deutsch-jüdischen Zeitschrift *Aufbau*, erinnerte sich noch an seine Zeit in Berlin und die Auf- führung im Theater am Schiffbauerdamm; er habe in der *Dreigroschenoper* vor allem Kritik an der weit verbreiteten Korruption wahrgenommen. Ein gutes Jahr nach deren Uraufführung kam in Berlin tatsächlich der Sklarek-Skandal ans Licht, der das Vertrauen in die Berliner Stadtverwaltung und die politischen Parteien nachhaltig schwächte und binnen sechs Wochen zum Rücktritt des Berliner Oberbürgermeisters Gustav Böß führte. (Die Sklareks hatten alle Parteien „geschmiert“, von ganz links über die



Mitte bis ganz rechts; da ist es dann auch schwierig, die „richtige“ ideologische Position zu beziehen.)

Wer über Brecht und Lenya spricht, kann über Kurt Weill nicht schweigen. Hillesheim arbeitet gut heraus, wie wichtig Lenyas Stimme für ihn war und wie solidarisch (trotz zahlreicher Affären) die Beziehung der beiden letztlich funktionierte. Dass Weill immer wieder versuchte, in seinen eigenen Werken geeignete Partien für seine Frau unterzubringen, ist richtig. Dann sollte man aber auch Weills Operette *The Firebrand of Florence* erwähnen, in der sie die Rolle der Herzogin spielte – ein Misserfolg, mit dem sich ihre Broadway-Ambitionen für lange Zeit erledigten. Und schließlich gab es auch erfolgreiche Werke Weills, in denen Lenya keine Rolle spielte – wie etwa den ironischen Operneinakter *Der Zar lässt sich photographieren*, der nach der Leipziger Uraufführung 1927 auf vielen deutschen Bühnen nachgespielt wurde, oder das Musical *Lady in the Dark* von 1941, Weills erster großer Erfolg am Broadway. Etwas unausgewogen erscheint mir auch Hillesheims Darstellung von Caspar Neher. Dem Bühnenbildner, der sowohl mit Brecht als auch mit Weill befreundet war und mit dessen Frau Erika Weill eine Affäre hatte, schreibt er mehrfach deutliche Sympathien für den Nationalsozialismus zu; dass Neher 1933 dann aber doch nach Paris fuhr, um das Ballett *Die sieben Todsünden* der beiden in Deutschland unerwünschten Exilanten Brecht und Weill auszustatten, wird mit einem lakonischen Satz abgetan. Neher war von seinem Wesen her ein Zauderer, der sich ungerne festlegte; kämpferischer Antifaschismus war seine Sache in der Tat nicht. Doch der von Lenya überlieferte Satz über den (angeblich) „judenfreien Kurfürstendamm“ (im Jahr 1933!) dürfte ein verunglückter Witz gewesen sein. Weill hatte, wie man seinen Briefen an Lenya entnehmen kann, von Paris aus regelmäßig Briefkontakt zu Neher, unternahm mit ihm in den

Jürgen Hillesheim:  
*Lotte Lenya und Bertolt Brecht. Das wilde Leben zweier Aufsteiger.*  
Verlag wbg  
Theiss, Darmstadt, 2022.  
Hardcover mit Schutzumschlag,  
304 Seiten, 40  
Illustrationen  
schwarz-weiß,  
ISBN 978-3-8062-4535-6, 25 €



Sommern 1933 und 1934 jeweils eine Italien-Reise und suchte nach dem Krieg von sich aus wieder Briefkontakt zu Caspar und Erika.

Auch an anderen Stellen hätte ich mir eine gründlichere Recherche oder mehr abwägende Vorsicht gewünscht. Hillesheim stützt sich oft auf autobiographische Aufzeichnungen Lenyas; derartige Erinnerungen können zuverlässig sein, ebenso aber verkürzt, verzerrt oder verfälscht – bis hin zur Legendenbildung. Dass Lenya auch an ihrer eigenen Legende strickte, erwähnt Hillesheim selbst mehrfach; man erfährt aber nicht, warum er ihr an welcher Stelle glaubt. Überzeugend und glaubwürdig allerdings arbeitet er heraus, dass zwischen Brecht und Lenya weder erotische Anziehung noch persönliche Sympathie bestanden, dass sie sich aber auf eine sehr direkte und professionelle Art künstlerisch verstanden. Etwa bei *Mahagonny*: Lenya trug zur Ausarbeitung des Opernszenarios bei und sang mit biographisch geprägter Intensität. Brecht zeigte ihr, wie sie auf der Bühne agieren konnte. Die Faszination dieser Momente springt einem aus der Darstellung entgegen, und man hätte sich mehr davon erhofft. Leider geben die immer wieder auseinanderstrebenden Lebenswege der beiden und die erhaltenen Quellen offensichtlich nicht allzu viel her. ¶

**Zur Eröffnung der Ausstellung „Wanderer zwischen den Welten: Die Freundschaft Caspar Neher und Bertolt Brecht“***Bettina Perz*

Zu einem höchst interessanten Abend luden die Augsburger Kunstsammlungen am Freitag, 3.3.2023, um 18 Uhr in den Speisesaal des Schaezlerpalais. Anlass war die Eröffnung der Ausstellung „Wanderer zwischen den Welten: Die Freundschaft Caspar Neher und Bertolt Brecht“, welche vom 4.3. bis 25.6.2023 im Grafischen Kabinett zu sehen ist. Die musikalische Umrahmung übernahmen Heinz Frommeyer (Klavier) und Alexandrina Simeon (Gesang) mit drei passend ausgewählten Brechtsongs: „Alabama Song“ aus „Mahagonny“, „Surabaya Johnny“ aus „Happy End“ und „Die Moritat von Mackie Messer“ aus der „Dreigroschenoper“, letzteres in ungewohnt verjazzter Interpretation. Die Grußworte von Dr. Christof Trepesch, dem Leitenden Museumsdirektor der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, sowie dem Augsburger Kulturreferenten Jürgen Enninger beleuchteten die beiden Themenstränge, denen die Ausstellung sich widmet. Während Dr. Trepesch Caspar Neher als künstlerisches Werk, vor allem seine große Bedeutung als Bühnenbildner, hervorhob, ging Jürgen Enninger auf eine bisher viel zu wenig beachtete dunkle Seite in Neher's Biographie ein, nämlich dessen affirmative Rolle während des Dritten Reichs und sein Bestreben, sich nach dem Krieg den ehemaligen Nazikulturgrößen wieder anzunähern. Für Augsburg war es überfällig, sich dieser Thematik zu stellen und die Erforschung dessen voranzubringen. So zögerte die Stadt nicht, den Briefwechsel Caspar Neher's und des Dramaturgen und Theaterwissenschaftlers Rolf Badenhausen aus den 50er Jahren anzukaufen. Badenhausen, in der Zeit des Nationalsozialismus der persönliche Assistent von Gustaf Gründgens, hatte auch nach dem Krieg wichtige Rollen im Kulturbetrieb

inne, so als Universitätslehrer für Theatergeschichte und Filmkunde an der LMU München, Chefdramaturg und stellvertretender Generalintendant am Düsseldorfer Schauspielhaus unter Gustav Gründgens oder persönlicher Referent des Generalintendanten Walter Erich Schäfer in Stuttgart, der seinerseits entscheidende Funktionen in der Nazi-Kulturpolitik ausgeübt hatte.

Den Festvortrag anlässlich der Vernissage hielt Professor Dr. Jürgen Hillesheim, Leiter der Bertolt Brecht-Forschungsstätte der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg und Kurator der neuen Ausstellung im Grafischen Kabinett. Brecht sei keine Kommunismuskone, keine Lehrerfigur, kein moralisches Vorbild, kein Sozialromantiker und kein Säulenheiliger gewesen, so Jürgen Hillesheim. Er habe laviert, um seine Kunst voranzubringen, und sich auch in der DDR soweit angepasst, wie es nötig war, um keine größeren Schwierigkeiten zu bekommen. Insofern tat er auch einiges, um in Westdeutschland nicht vergessen zu werden. Gustav Gründgens hatte schon 1932 bei ihm angefragt, ob er die „Johanna“ inszenieren dürfte. 1949 erinnerte sich Brecht daran und sagte ja. Zudem belebte er die Zusammenarbeit mit Neher erneut, mit dem er in der Weimarer Republik Erfolge gefeiert hatte, vor allem mit der „Dreigroschenoper“ und „Mahagonny“. Dessen Kontakte zu den ehemaligen NS-Kultur-Größen, welche nun wieder ihre Karrieren fortsetzten, galt es zu nutzen, um in Westdeutschland nicht in Vergessenheit zu geraten. Den westdeutschen Theatergrößen hinwiederum war es recht, Brecht zu spielen, denn damit konnten sie sich reinwaschen von ihrer Nazivergangenheit und ihre Toleranz und Weltoffenheit zeigen. Neher, dem im Dritten Reich wegen seiner

Zusammenarbeit mit Brecht und Weill während der Weimarer Republik eine kurze Zeit des Berufsverbots auferlegt worden war, hatte sich danach schnell in Nazideutschland etabliert und nicht davor zurückgeschreckt, mit Dichtern wie Erwin Guido Kolbenheyer oder Gerhard Schumann zusammenzuarbeiten und Nazistücke auszustatten. Der spätere SS-Obersturmführer Schumann, wegen seiner Gedichtbände wie „Wir dürfen dienen“ von der NS-Literaturkritik schnell als einer der bedeutendsten Vertreter der jungen Schriftstellergeneration gefeiert, von Goebbels in den Reichskultursenat berufen, während des Krieges zum Chefdramaturg am Württembergischen Staatstheater in Stuttgart und Präsident der Hölderlin-Gesellschaft aufgestiegen, war eine der wichtigsten Nazikulturgrößen im Dritten Reich, mit denen Neher Beziehungen pflegte. Dass Neher darüber hinaus auch Antisemit war und sich über die Judenfreiheit des Kurfürstendamms begeistert zeigte, geht aus einem Bericht Lotte Lenyas hervor. Ob seine Aussage ernst gemeint war, wie Jürgen Hillesheim annimmt, oder ironisch<sup>1</sup>, ist ungeklärt. Nach der Rückkehr aus dem Exil ließ Brecht nichtsdestotrotz Neher nach Ostberlin kommen. Er nutzte auch dessen Verbindungen mit Rolf Badenhausen, dem Exmann der von den Nazis als herausragende Schauspielerin gefeierte und in die von Hitler genehmigte Gottbegnadeten-Liste aufgenommene Elisabeth Flickenschild. Dass die westdeutschen Inszenierungen seiner Stücke wie des „Galilei“ entschärft und ihrer Verfremdungseffekte beraubt wurden, geschah zwar tw. erst nach Brechts Tod, aber die Vermutung liegt nahe, dass er es hingenommen hätte, hatte er doch schon für die Inszenierung der „Dreigroschenoper“ an den Münchner Kammerspielen 1949 eine harmlose, aller Anstößigkeit beraubte Version erstellt und den ebenfalls bei den Nazis geschätzten Hans Albers für die Titelrolle gewonnen. Die Bühnenausstattung übernahm Caspar Neher. Flickenschild

durfte nun 1958 in Düsseldorf sogar die Courage spielen und Gründgens inszenierte 1959 die „Heilige Johanna“ in Hamburg, mit Brechttochter Hanne Hiob in der Hauptrolle.

1964 gab es die erste große Neher-Ausstellung in Augsburg, die freilich seine Nazivergangenheit aussparte, ebenso wie es Susanne de Pontes Buch „Caspar Neher, Bertolt Brecht: Eine Bühne für das epische Theater“ 2006 tat. Bis in die letzten Jahre ließ sich die Tendenz beobachten, Neher und die, mit denen er zusammengearbeitet hatte, z.B. mit dem ehemaligen Intendanten der Bayerischen Staatsoper Günther Rennert, wegen seiner Freundschaft zu Brecht von ihrer Rolle während des Dritten Reichs reinzuwaschen. Die Ausstellung im Grafischen Kabinett geht einen anderen Weg, ohne seine herausragende Begabung als Bühnenbildner zu verschweigen.

Eine reiche Auswahl an Illustrationen Nehers, Tuschzeichnungen, Aquarelle und Ölbilder, Bühnenbildentwürfe, Skizzen- und Tagebücher, ergänzt von Briefen belegt sein Talent und bietet zugleich Einblicke in Brechts Schaffen sowie in die künstlerisch fruchtbare Freundschaft dieser beiden seit ihrer Jugendzeit verbundenen Männer. Briefdokumente und ergänzende Materialien beleuchten darüber hinaus die politischen Verstrickungen der beiden Protagonisten. Dass diese Ausstellung nun in Augsburg stattfindet, ist sinnvoll, denn – einmal abgesehen von der biographischen Verbundenheit Brechts und Nehers mit der bedeutenden bayerischen Stadt – sie stellt ein Korrektiv dessen dar, was in der oben angesprochenen Ausstellung im Schaezlerpalais 1964 geschah bzw. durch sie ausgelöst wurde. Während diese nämlich „sehr zur späteren positiven Rezeption Nehers beigetragen hat“, wobei die problematischen biographischen Elemente ausgeklammert worden sind, werden diese nun auch in den Blick genommen, so Hillesheim im Gespräch im Anschluss.

Der Besuch der Ausstellung ist sehr zu empfehlen. Es gibt keinen Katalog, aber Turnusführungen jeweils Sonntag 16 Uhr. ¶

1 Vgl. vorstehende Rezension (Anm. d. Red.)

## Zur Heterogenität und Vielfalt von Bertolt Brechts Lehrstück-Konzeption Theorie und Praxis, Aufführung und Spielprozess, Text und Musik

Mit einer Rezension von *Die Ausnahme und die Regel*, textkritisch ediert von Reiner Steinweg

Florian Vaßen

### 1 Bertolt Brechts Lehrstückkonzeption<sup>1</sup> – Aufführungen mit Musik versus politisch- pädagogische Spielprozesse ohne Zuschauer<sup>2</sup>

Bertolt Brecht hat keine konsistente Lehrstücktheorie entwickelt und dementsprechend ist auch seine Lehrstück-Praxis sehr heterogen.<sup>3</sup> Reiner Steinwegs Rekonstruktion der Lehrstück-Theorie in den 1970er Jahren bezieht sich demzufolge auf eine Vielzahl von verstreut publizierten bzw. nicht publizierten kurzen Texten, Anmerkungen, Kommentaren und Reflexionen von Brecht, geschrieben über viele Jahre aus sehr verschiedenen Anlässen. Es besteht nicht der Anspruch, eine zusammenhängende, in sich geschlossene Theorie zu entwickeln<sup>4</sup>, die Folge sind in sich widersprüchliche Theorie-Ansätze sowie eine

sehr heterogene Lehrstück-Praxis.<sup>5</sup> Zwei Aspekte sind dabei besonders hervorzuheben: das Verhältnis von Aufführungen vor einem Publikum und Lernprozessen der Spielenden ohne Publikum sowie – damit zusammenhängend – die Beziehung von Text und Musik.<sup>6</sup>

Zum einen werden Brechts Lehrstücke, z.B. *Lehrstück* und *Die Maßnahme*, in den 1930er Jahren sowohl im Kontext der experimentellen Musik als auch mit Blick auf die Arbeiterchöre aufgeführt. Die Aufführungen finden in einer öffentlichen Örtlichkeit *vor* Zuschauer\*innen und *für* Zuschauer\*innen statt. In beiden Inszenierungen spielt die Musik von Paul Hindemith bzw. Hanns Eisler eine zentrale Rolle, sie ergänzt, verstärkt und kontrastiert Brechts Text. Besonders Hindemith als Brechts erster ‚Lehrstück-Komponist‘ ist sicherlich besonders wichtig, aber Brecht beendet auch die Zusammenarbeit, weil er

1 Bertolt Brecht: *Die Ausnahme und die Regel. Schauspiel – Lehrstück – Stück für Schulen*. Drei Fassungen textkritisch ediert von Reiner Steinweg. 2 Teilbde. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2022; im Folgenden wird die Sigle AR mit der Seitenzahl verwendet.

2 Zu den folgenden Überlegungen zu Bertolt Brechts Lehrstückkonzeption, speziell zu der Kontroverse Aufführungen mit Musik oder politisch-pädagogische Spielprozesse ohne Zuschauer, wurde ich angeregt durch: Joachim Lucchesi: *Die Ausnahme der Regel. Störfaktor Musik in Brechts Lehrstücken*. In: *Bertolt Brecht in Systemkonflikten*. Hg. v. Zbigniew Feliszewski. Göttingen: V&R unipress 2023, S. 103–115.

3 Lucchesi spricht von einer „ganz heterogene[n] Versuchs- oder Laborreihe“; ebenda, S. 113.

4 Siehe Reiner Steinweg: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Metzler 1972; Ders. (Hg.): *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

5 Siehe Reiner Steinweg (Hg.): *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978; Gerd Koch, Reiner Steinweg und Florian Vaßen (Hg.): *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Köln: Prometh 1984; Milena Massalongo, Florian Vaßen und Bernd Ruping (Hg.): *Brecht gebrauchen. Theater und Lehrstück – Texte und Methoden*. Berlin, Milow und Strasburg: Schibri 2016 (= Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Bd. 15).

6 Siehe hierzu Klaus-Dieter Krabiel: *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1993; Günter Hartung: *Geschichte des Brechtschen Lehrstücks*. In: G.H.: *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2004, S. 127–247, sowie die Diskussion vor allem zwischen Krabiel, Steinweg, Lucchesi, Vaßen und Hartung; Literaturangaben hierzu siehe AR, S. 156 (Fn. 34 und 35).

diese musikalische Lehrstück-Konzeption politisch für unzureichend hält.

Bei den Aufführungen der weiter oben genannten Lehrstücke spielen professionelle Sänger und Schauspieler\*innen, aber Brecht und Eisler sprechen auch bewusst von „Laienkunst“ und betonen, dass diese „Veranstaltungen“ frei von „Abhängigkeiten“ seien. „Wir [...] lassen sie von denen machen, für die sie bestimmt sind und die allein eine Verwendung dafür haben: von Arbeiterchören, Laienspielgruppen, Schülerchören, Schülerorchestern, also von solchen, die weder für Kunst bezahlen noch für Kunst bezahlt werden, sondern Kunst machen wollen [kursiv im Original].“<sup>7</sup> Hier besteht offensichtlich ein Widerspruch zwischen den anvisierten und sich u.a. im Rollentausch<sup>8</sup> realisierenden Lernprozessen der nichtprofessionellen Teilnehmer\*innen einerseits und den spezialisierten Profis mit ihrem „arbeitsteilige[n] Spezialistentum“<sup>9</sup> andererseits. Brecht weist darauf hin: „Den Part der Spieler haben in unserer heutigen Aufführung [der *Maßnahme* – F.V.], die mehr eine Art Ausstellung sein soll, vier Schauspieler übernommen. Aber dieser Part kann natürlich auch in ganz einfacher und primitiver Weise ausgeführt werden, und gerade

das ist sein Hauptzweck.“<sup>10</sup> An anderer Stelle fordert er, dass man in einer Aufführung der Lehrstücke einerseits wie „schüler spielen“ muss und andererseits die „schauspielkunst anwenden“<sup>11</sup> soll. Diese Widersprüche der Lehrstück-Aufführungen verweisen vermutlich auf die „Kleine Pädagogik“, wie Brecht es nennt, im Gegensatz zu einer zukünftigen „Große[n] Pädagogik“<sup>12</sup>.

Zum anderen entwickelt Brecht, beeinflusst von der Reformpädagogik<sup>13</sup>, theaterpädagogische Konzepte, bei denen die Kommunikation von Bühne und Publikum, das Spielen für ein Publikum als zentrale Kategorie des Theaters abgeschafft wird oder zumindest nebensächlich ist. „das lehrstück lehrt dadurch,“ wie Brecht schreibt, „daß es gespielt, nicht dadurch daß es gesehen wird. prinzipiell ist für das lehrstück kein zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. es liegt dem lehrstück die erwartung zu grunde, daß der spielende durch die durchführung bestimmter handlungsweisen, einnahme bestimmter redungen, wiedergabe bestimmter reden usw. gesellschaftlich beeinflusst werden kann.“<sup>14</sup> Mit den Lehrstücken, so Brecht, beginnt eine „Kette von Versuchen, die sich zwar theatralischer Mittel bedienen, aber die eigentlichen Theater nicht benötigten, [...]“. <sup>15</sup> Er denkt dabei an ein „aktive[s] lehrtheater, ein [ ] neuartige[s] institut ohne

7 Bertolt Brecht und Hanns Eisler: Offener Brief an die künstlerische Leitung der Neuen Musik. In: Bertolt Brecht: *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*. Hg. v. Reiner Steinweg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 235f.

8 „Jeder von ihnen [den Spielenden – F.V.] muß von einer Rolle zur nächsten wechseln und nacheinander den Platz des Angeklagten, der Kläger, der Zeugen, der Richter einnehmen. Unter dieser Bedingung wird jeder von ihnen sich den Übungen [exercices] der Diskussion unterziehen können und schließlich die Kenntnis [la notion] – die praktische Kenntnis – von dem bekommen, was Dialektik ist.“ Bertolt Brecht: [Geschmeidigkeitsübungen]. In: *Brechts Modell*, S. 197f.

9 Lucchesi: Die Ausnahme der Regel, S. 112. Lucchesi weist mit Recht darauf hin, dass es sich hierbei nicht um einen starren Dualismus handelt, sondern dass in den 1920er Jahren die musikalischen Fähigkeiten der genannten Laien-Organisationen deutlich größer waren als heute; siehe Lucchesi: Die Ausnahme der Regel, S. 106–108.

10 Bertolt Brecht: [Politischer Lehrwert]. In: *Brechts Modell*, S. 91.

11 Bertolt Brecht: [Über die Aufführung von Lehrstücken]. In: *Brechts Modell*, S. 52f.

12 Bertolt Brecht: [Die Große und die Kleine Pädagogik]. In: *Brechts Modell*, S. 51.

13 Siehe hierzu vor allem Marianne Streisand: Lehrstückprozess bei Brecht und Reformpädagogik. In: *Brecht gebrauchen*, S. 193–218.

14 Bertolt Brecht: Zur Theorie des Lehrstücks. In: *Brechts Modell*, S. 164.

15 Bertolt Brecht: [Das deutsche Drama vor Hitler]. In: B. B.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 22.1. Hg. v. Werner Hecht u.a. Berlin, Weimar und Frankfurt a. M.: Aufbau und Suhrkamp 1993, S. 167; im Folgenden wird die Sigle GBA mit Band- und Seitenzahl verwendet.

zuschauer, deren spieler zugleich hörende und sprechende sind und dessen verwirklichung im interesse eines kollektivistischen, klassenlosen gemeinwesens liegt.“<sup>16</sup> In den „pädagogien“, wie Brecht in dem Text *Theorie der Pädagogien* diese Institute nennt, findet „theaterspielen“ statt, damit in politischen Lernprozessen die Trennung von Theorie und Praxis aufgehoben wird, die „tätigen und betrachtenden“, sozusagen die „politiker“ und die „filosofen“<sup>17</sup>, nicht mehr voneinander getrennt sind. Ein extremes Beispiel für den Arbeitsprozess im „Pädagogium“ beschreibt Brecht folgendermaßen: „wenn einer am abend eine rede zu halten hat, geht er am morgen in das pädagogium und redet die 3 reden des johann fatzer. dadurch ordnet er seine bewegungen, seine gedanken und seine wünsche. weiter: wenn einer am morgen einen verrat ausüben will, dann geht er am morgen in das pädagogium und spielt die scene durch, in der ein verrat ausgeübt wird.“<sup>18</sup> In diesem Kontext theatraler Übungen gibt es selbstverständlich weder eine Aufführung, noch spielt die Musik eine Rolle.

Bei diesen Lernprozessen geht es vor allem um die Entwicklung von „Haltungen“ und nicht um „Gesinnungen“<sup>19</sup>, Meinungen und Überzeugungen, und zwar um das Wechselverhältnis von inneren und äußeren körperlichen Haltungen, materialisiert im ästhetisch geformten, theatralen Spiel. Der Begriff Haltung in seiner Präsenz und Performativität löst mit seiner Zwischenstellung die Dichotomie von Geist und Körper, von Ideellem und Materiellen auf. Die Haltungen der Lehrstück-Praxis sind

in ihrer Formung und Ausdruckskraft zudem ästhetisch konstituiert. Sie verweisen zwar auf den Alltag der Spielenden und sind doch zugleich aus ihm herausgelöst, werden zu lebenden Körperbildern, die in ihrer Stilisierung „zitierbar“<sup>20</sup> und damit auch wiederholbar sind.

Entsprechend Brechts Formulierung „einverstanden sein heißt auch: nicht einverstanden sein [kursiv im Original]“<sup>21</sup> gibt es für die Teilnehmer\*innen in der Lehrstück-Praxis nicht nur eine Möglichkeit des Handelns, vielmehr werden in Spiel und Diskussion die verschiedenen Haltungen erprobt. Brecht spricht deshalb von „Geschmeidigkeitsübungen“<sup>22</sup> zur „Selbstverständigung“<sup>23</sup> und von „Lehrzwecken für Produzenten“ bzw. von „Kunst für den Produzenten“.<sup>24</sup>

Neben der widersprüchlichen Problematik in Bezug auf Schaustück und Aufführungstheater ist die Abgrenzung der Lehrstück-Konzeption zu den pädagogischen, psychologischen und therapeutischen Methoden, etwa beim Rollenspiel und Psychodrama notwendig. Die grundsätzlich unterschiedliche Zielsetzung zeigt sich nicht nur in der

16 Bertolt Brecht: [Institut ohne Zuschauer]. In: *Brechts Modell*, S. 54f.

17 Bertolt Brecht: *Theorie der Pädagogien*. In: *Brechts Modell*, S. 71; siehe auch GBA 10.1, S. 524.

18 Bertolt Brecht: *Theater [Pädagogium]*. In: *Brechts Modell*, S. 72.

19 Siehe Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*. In: W.B.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 696 und 689.

20 Siehe Walter Benjamin: *Was ist das epische Theater*. Eine Studie zu Brecht. In: Ebenda, S. 529.

21 Bertolt Brecht: „[Einverständnis und Widerspruch]“. In: *Brechts Modell*, S. 62.

22 Die „Geschmeidigkeitsübungen“ sind primär nicht auf den Körper bezogen, sondern „bestimmt“ für „Geistes-Athleten“; Brecht: [Geschmeidigkeitsübungen], S. 198.

23 Bertolt Brecht: *Anmerkungen [zum Badener Lehrstück]*. In: *Brechts Modell*, S. 59; vgl. auch Bertolt Brecht: [Selbstverständigung]. In: *Brechts Modell*, S. 77 und GBA 10.2, S. 1120.

24 Bertolt Brecht und Hanns Eisler: [Änderbarkeit des Textes]. In: *Brechts Modell*, S. 93; Bertolt Brecht: [Das deutsche Drama vor Hitler]. In: GBA 22.1, S. 167. Selbstverständlich will Brecht auch mit seinem epischen Theater Lernprozesse bei den Zuschauer\*innen initiieren, vor allem durch Neugier und kritische Distanz. Die Lernprozesse beim eigenen Spielen, in der performativen Arbeit mit Haltungen, haben jedoch für die „Produzenten“ im Lehrstück eine andere Qualität.

Betonung der schon erwähnten politischen „Selbstverständigung“, sondern auch in der poetischen Form und der ästhetischen Struktur der Lehrstücke als Ausgangspunkt der Spielprozesse, wie sie in Brechts Betonung der „wiedergabe bestimmter reden“ in dem obigen Zitat angesprochen werden; in den kunstvoll gebauten, literarischen Texten sind nicht nur die gesellschaftlichen, sondern auch die literarischen „muster“ „hochqualifiziert[]“<sup>25</sup>. Brecht betont: „die form der lehrstücke ist streng, jedoch nur, damit teile eigener erfindung und aktueller art desto leichter eingefügt werden können.“<sup>26</sup> Die reduzierten und sparsam eingesetzten ästhetischen Mittel dieser ‚strengen‘ Form konstituieren eine mittlere Abstraktionsebene, situiert zwischen einer diskursiven und poetischen Sprache, in der weder die Abstraktion eines theoretischen Textes noch die Bildlichkeit und Metaphorik eines poetischen Textes vorherrscht. Bezogen auf die Einfügung von Texten „empfiehlt“ Brecht für das Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel*, dass „einer der beiden Chöre ein Beispiel aus der Geschichte angeben“<sup>27</sup> soll, und schlägt dazu auch einen Text vor, der sich auf Hitlers sogenannte ‚Machtergreifung‘ mit der gewaltsamen Zerschlagung der Arbeiterbewegung sowie auf den folgenden sog. Röhmer-Putsch bezieht.<sup>28</sup> Die Teilnehmenden können aber auch eigene persönliche Erfahrungen ergänzen, z.B. im Sinne der Kritik an Abhängigkeit, Aus-

grenzung und Unterdrückung oder als Widerstand gegen Sexismus und Klassismus, Rassismus und Kolonialismus oder Ableismus. Zu diesen eingefügten Textpassagen existiert selbstverständlich keine Musik, es können aber von den Teilnehmer\*innen, gemäß ihren musikalischen Fähigkeiten, eigene Rhythmus- und Musik-Formen hinzugefügt werden.

## 2 Bertolt Brechts „Die Ausnahme und die Regel – Schauspiel, Lehrstück und Stück für Schulen“, textkritisch ediert von Reiner Steinweg<sup>29</sup>

Es überrascht immer wieder, wie es Reiner Steinweg gelingt, intensive Lehrstück-Spielpraxis nicht nur mit komplexen theoretischen Überlegungen zu verbinden, sondern zudem mit höchster philologischer Genauigkeit zu arbeiten. Schon seine Publikation *Das Lehrstück* und die bald darauf folgende ausführlich kommentierte Sammlung von Brechts Äußerungen zum Lehrstück in dem Band *Brechts Modell der Lehrstücke* (S. 31–221) belegen seine präzise und detaillierte Textarbeit. Aber schon in dieser Publikation finden sich auch Berichte und Überlegungen zur Lehrstückpraxis (S. 297–426), und die sich anschließende Analyse von Steinweg akzentuiert diese Verbindung unter dem Titel *Begriff und Erfahrung* (S. 427–452). Der folgende, von Steinweg herausgegebene Sammelband *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten* konzentriert sich auf eben diese „produktive Anwendung und Modifizierung“ „des Brechtschen Lehrstückkonzepts“<sup>30</sup>. In den

25 Bertolt Brecht: Zur Theorie des Lehrstücks, S. 164.

26 Ebenda; vgl. „Brecht antwortete, das Stück [*Die Maßnahme* – F.V.] sei so angelegt, daß man jederzeit Änderungen vornehmen könne. Es sei möglich, Teile hinein- und herauszumontieren.“ Bertolt Brecht und Hanns Eisler: [Änderbarkeit des Textes], S. 93; siehe auch GBA 22.1, 351.

27 Bertolt Brecht: [Anmerkungen zu „Die Ausnahme und die Regel“]. In: *Brechts Modell*, S. 161.

28 Hitler „sagte: da sie [die Kulis bzw. die Arbeiter – F.V.] hungern, haben sie genug grund zum aufruhr und da wir hart sind, haben sie genug grund zu einem blutigen aufruhr. es kann sein, daß sie ihn nicht durchführen, aber wer weiß das? laßt sie uns behandeln als aufrührer, dann werden wir keinen aufruhr haben.“ Bertolt Brecht: [Beispiel aus der Geschichte]. In: *Brechts Modell*, S. 162.

29 Der folgende Abschnitt beinhaltet eine Rezension zu Bertolt Brecht: *Die Ausnahme und die Regel. Schauspiel – Lehrstück – Stück für Schulen*; siehe Fn. 1.

30 Reiner Steinweg: Einleitung. In: *Auf Anregung Bertolt Brechts*, S. 7. Steinwegs viele Veröffentlichungen zur Lehrstückpraxis können hier nicht aufgeführt werden. Es sei aber hingewiesen auf den Lehrfilm *Am reißenenden Fluss. Lehrstückspiel nach Bertolt Brecht. Methode Steinweg* von Gernot Steinweg und Rea Karen. Wien: Institut Angewandtes Theater 2018.



2 Halbbände,  
287 Seiten,  
ISBN 978-3-  
96023-469-2,  
30,00 €

1970er Jahren erscheint aber zugleich auch Steinwegs *Kritische Ausgabe* von *Die Maßnahme*, eine philologisch sehr präzise Edition, bei der sich allerdings erneut ein Bezug zur Praxis findet; der genaue Untertitel lautet nämlich: *Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*.

Mehr als 40 Jahre später legt Steinweg erneut eine textkritische Edition vor, die insofern von besonderer Bedeutung ist, als hier die Lehrstückfassung von *Die Ausnahme und die Regel* überhaupt zum ersten Mal als vollständiger und kritisch kommentierter Text veröffentlicht wird. In der Werkausgabe von Brecht ist sie nicht enthalten, es gibt lediglich einige Hinweise im „Kommentar“ (GBA 3, 472–475). Abgesehen von einer Teilveröffentlichung 1976 in Heft 107 der Zeitschrift *Alternative* war „[d]ie eigentliche Lehrstückfassung von ‚Die Ausnahme und die Regel‘ mit Chören [...] bislang nur im Bertolt Brecht Archiv der Akademie der Künste zugänglich, [...]“. Es ist der „dritte Versuch Brechts, ein Schaustück in ein Lehrstück umzuarbeiten, und zugleich der am weitesten gediehene.“ (AR, S. 9)

Die Publikation gliedert sich nach dem Vorwort in drei Teile: Am Anfang steht der Abschnitt „Texte von Brecht“, d.h.

der Text des Schaustücks (AR, S. 15–40), entstanden Sommer 1930, der der Lehrstückfassung mit „Anmerkungen“ (AR, S. 41–78), die Steinweg die „Hauptfassung“ nennt (AR, S. 119), die vorläufig „bereits 1931/32 abgeschlossen“ (AR, S. 149) ist, jedoch nicht ganz beendet (vgl. AR 159f.), und drittens der des „Stücks für Schulen“ (AR, S. 79–104), „einem Mittelding zwischen Lehrstück und Schaustück“ (AR, S. 107), wie Steinweg formuliert. Brecht-Interessierte und -Expert\*innen, Literatur- und Theater-Wissenschaftler\*innen sowie Dramaturg\*innen und Regisseur\*innen können nun mit Hilfe dieser textkritischen Ausgabe eine genaue Textauswahl vornehmen. Vor allem aber die Lehrstück-Praktiker\*innen haben mit der Lehrstückfassung von *Die Ausnahme und die Regel* die Möglichkeit, mit diesem Lehrstück-Text zu arbeiten. Dieser Praxis-Aspekt hat Steinweg auch zu einem spezifischen Verfahren veranlasst: „Die vorliegende textkritische Ausgabe der Lehrstückfassung versucht eine Gratwanderung zwischen der vollständigen Wiedergabe des vielfach geklebten und korrigierten Konvoluts und dem Versuch, sichtbar zu machen, wie das fertige Stück nach der Einarbeitung der noch nicht zugeordneten Teile möglicherweise ausgesehen hätte. [...] Diese integrative Darstellungsweise wurde – anders als in kritischen Textausgaben üblich – gewählt [und natürlich „kenntlich gemacht“ (AR 141) – F.V.], damit denen, die den Text spielen wollen, alles unmittelbar und an der (vermutlich) richtigen Stelle zur Verfügung steht.“ (AR 10f.; vgl. auch S. 119) Auch hier zeigt sich wieder Steinwegs spezifische Verbindung von Philologie und Praxis, die Editions-wissenschaftler\*innen allerdings kaum akzeptieren dürften.

Die Lehrstück-Fassung gewinnt vor allem mit der Einfügung eines „linken‘ und eine[s] ‚rechten‘ Chor[es]“ [AR, S. 107, vgl. S. 150 und S. 161], die sich in ihrer Klassendifferenz gegenüberstehen und mit ihren



Kommentaren für den Kuli bzw. den Kaufmann Partei ergreifen, eine neue Qualität. Die Chöre strukturieren den Text, sie stehen an dessen Anfang und Ende und sind mit einer Ausnahme in jeder Szene zu finden. Einleitend konstatiert der „Leiter des linken Chores“: „Wir bitten euch ausdrücklich, findet / das immerfort Vorkommende nicht natürlich! / Denn nichts werde natürlich genannt / in solcher Zeit blutiger Verwirrung / planmäßiger Willkür, verordneter Unordnung / entmenschter Menschlichkeit, damit nichts / unveränderlich gelte. //“ Dieser Aufforderung zu Kritik und Veränderung stellt der „Leiter des rechten Chores“ lapidar entgegen: „Wir bestätigen / die Wahrheit der Vorgänge. Aber / wir erblicken in ihnen einen unglücklichen Zwischenfall / in der Geschichte der Ölgewinnung / durch die Pioniere des Westens. / [...] Wir weisen auf das, was hinter den Dingen steht: / die Eroberung der Erde / durch das Geschlecht der Menschen. //“ (AR, S. 43f.) Die Chöre als „musikalische[r] Kommentar [...]“ (BBA 322/96-97)“ (AR, S. 150) betonen erneut die weiter oben angesprochene wichtige Verbindung von Lehrstück-Text und -Musik, die 1932/33 angestrebte Zusammenarbeit mit Eisler kam aber aus verschiedenen Gründen nicht mehr zustande.

Auf der Grundlage von Steinwegs Edition habe ich eine erste Textinterpretation der ‚neuen‘ Lehrstück-Fassung versucht<sup>31</sup> und dabei nicht nur die spezifische Haltung von Brecht zu Klasse und *race*, sondern auch deren Intersektionalität untersucht. Die dritte zentrale Kategorie Gender spielt, wie so oft bei Brecht, auch hier eine eher untergeordnete Rolle. *Die Ausnahme und die Regel* ist primär ein Lehrstück des Klassenkampfes (vgl. AR, S. 154), gerichtet gegen

Kapitalismus und Kolonialismus. In dem heutigen Zeitalter des Anthropozäns kann Brechts Text im Spielprozess aber auch als Ausgangspunkt für die Kritik an der Ausbeutung der Natur gelesen werden.

Der „Textkritische Apparat“ (AR, S. 105–168) bildet den zweiten Teil der Publikation, er gliedert sich nach der Einführung in den kurzen Abschnitt „Entwürfe für das Schaustück“ (AR, S. 109–114) und in Hinweise „Zur Schaustückfassung der Abschrift BBA 412“ (S. 115–118) sowie den zentralen Kommentar zur „Lehrstück-Fassung“ (S. 119–167). Darin finden sich die längere Analyse „Vom Schaustück zum Lehrstück“ (S. 120–140), Anmerkungen zu den „Herausgeber-Entscheidungen“, wichtige Hinweise zur „Datierung der einzelnen Entwicklungsstadien des Stücks“, Hypothesen zu den „Gründe[n] für den Abbruch der Lehrstück-Fassung“, ein kurzer kritischer Kommentar „Zu den Informationen der Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe“ zu *Die Ausnahme und die Regel* und schließlich ein „Überblick“ zu den „Blätter[n] des Konvoluts BBA 322/45-103“. Steinweg „geht es“ in seiner „Beschreibung [...] sowohl um die Unterschiede zwischen den einzelnen Texten als auch um die Reihenfolge, in der sie entstanden sein dürften.“ (AR, S. 107) Er zeigt, dass Brecht „in den Jahren 1932–1935 am neuen Genre ‚Lehrstück‘ festhielt, trotz der scharfen Kritik der Kommunistischen Partei“, ab 1936 aber „die Form des Lehrstücks“ (AR, S. 107) aufgibt.

Der zweite Teilband schließlich beinhaltet den „tabellarischen Anhang“ (S. 169–287) mit fünf Abteilungen: „Umfänge und Zuordnungen“, „Formate und Schichtungen des Haupttext-Körpers“, „Korrekturvorgänge im Haupttext“, „Vergleiche der Typoskripte mit dem Haupttext“ und „Vergleich der Lehrstück-Fassung mit den Druckfassungen“. Hier ermöglicht Steinweg eine detaillierte Lektüre und einen exakten Vergleich der drei Fassungen. Zweifelsohne wird diese Pu-

31 Florian Vaßen: Intersektionalität ohne Gender? Klassismus-, Rassismus- und Kolonialismus-Kritik in Bertolt Brechts *Die Ausnahme und die Regel*. In: *The Brecht Yearbook/Das Brecht Jahrbuch*. Bd. 47. Rochester und Woodbridge: Camden House 2022, S. 124–147.

blikation sowohl für die Brecht-Philologie als auch für die Lehrstück-Praxis von großer Bedeutung sein.

### 3 ‚Die reine Lehre vom Lehrstück gibt es nicht‘ – Brechts Lehrstücke als Material

Die politisch-pädagogischen Praxis-Versuche mit Brechts Lehrstücktexten in der Bundesrepublik seit den 1970er Jahren sind ebenso heterogen wie Brechts eigene Experimente. Auf der Basis differenter Theorie- und Praxis-Positionen existieren deutlich unterschiedliche politische, pädagogische und ästhetische Arbeitsweisen. Dem entsprechend wurden und werden Aufführungen vor einem Publikum nur bedingt angestrebt, oft fanden Präsentationen von Text-Fragmenten in halb öffentlichen Arbeitszusammenhängen statt und zwar zumeist ohne Musik. In der Regel geht es nicht um eine „ganzheitliche Werkrezeption“<sup>32</sup>, im Gegenteil: So wie Brecht im Sinne seiner „Materialwert“-Theorie (GBA 21, 285f. u. 288f.) die Weltliteratur quasi als ‚Steinbruch‘ benutzt, indem er die ihm vorliegenden Texte fragmentiert und den so gewonnenen ‚Rohstoff‘ als Material für neue Text-Konstruktionen verwendet, so wurde und wird auch mit seinen Lehrstück-Texten in der Spiel-Praxis umgegangen.<sup>33</sup> Wegen ihrer fragmentarischen Form werden deshalb häufig die kleinen Lehrstücke vom *Bösen Baal dem asozialen* sowie vor allem der Lehrstücktext *Fatzer* als Grundlage für die Lehrstück-Praxis verwendet. Sie sind sicherlich auch deshalb für politisch-äs-

thetische Lernprozesse besonders geeignet, weil es bei ihnen keine „Disziplinierung“<sup>34</sup> durch eine vorgegebene und nur schwer zu verändernde oder erweiterbare Musik gibt.

Die beiden skizzierten politischen Theater-Modelle, die *Aufführungen* der Lehrstücke in der Regel mit Musik einerseits und die theatralen *Spielprozesse* mit der Generierung von politischen Haltungen, Erfahrungen und Lernprozessen durch die Teilnehmenden andererseits, hat Brecht in seiner Lehrstück-Konzeption mit einander verbunden, sie ergänzen und vermischen sich, sie widersprechen sich aber auch in einigen Bereichen, vor allem in Bezug auf die Stellung der Musik, wie gezeigt wurde. Die Widersprüche zwischen Aufführung und Lernprozess werden auch in Überlegungen des späten Brecht nochmals deutlich, wenn er schreibt: „Diese Bezeichnung [Lehrstücke – F.V.] gilt nur für Stücke, die für die *Darstellenden* [kursiv im Original] lehrhaft sind. Sie benötigen kein Publikum. Der Stückeschreiber [Brecht – F.V.] hat Aufführungen der ‚Maßnahme‘ vor Publikum immer wieder abgelehnt, da nur der Darsteller des Jungen Genossen daran lernen kann, und auch er nur, wenn er auch einen der Agitatoren dargestellt und im Kontrollchor mitgesungen hat.“<sup>35</sup>

Zusammenfassend kann festgestellt werden: Die ‚reine Lehre‘ des Lehrstücks gibt es nicht und hat es nie gegeben, weder bei Brecht und Steinweg noch aktuell.<sup>36</sup> In diesem Sinne ist in der heutigen, sehr leben-

32 Lucchesi: Die Ausnahme der Regel, S. 105.

33 Diese Vorgehensweise heißt nicht, dass Brechts besonderes Interesse an der Musik und seine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten in Frage gestellt wird. Zweifelsohne spielt die Musik in seiner Lehrstück-Konzeption eine wichtige Rolle, aber auch Brecht muss sich als ‚Material‘ gebrauchen lassen. Heiner Müller formuliert in diesem Kontext pointiert: „Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.“ Heiner Müller: *Fatzer+Keuner*. In: H.M.: *Werke*. Bd. 8. Schriften. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 231.

34 Lucchesi: Die Ausnahme der Regel, S. 110.

35 Bertolt Brecht: Anmerkung [zu den Lehrstücken]. In: *Brechts Modell*, S. 199f. Brecht erwähnt hier nicht, dass Eislers oratorische Musik eine zentrale Funktion in dem Lehrstück *Die Maßnahme* hat. Brechts Ablehnung von Aufführungen bezieht sich auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Weimarer Republik, also unter anderen politischen und kulturellen Bedingungen, hat Brecht ja selbst Aufführungen unterstützt bzw. initiiert.

36 Vgl. Florian Vaßen: Bertolt Brechts „learning-play“: Genesis und Geltung des Lehrstücks. In: *The Brecht Yearbook/Das Brecht Jahrbuch*. Bd. 20. Brecht Then

digen Lehrstück-Praxis eine zunehmende Vielfalt und weitere Ausdifferenzierung festzustellen: Das Spektrum reicht von Aufführungen der Lehrstücke in den etablierten Theatern<sup>37</sup>, über theoretische und praktische Experimente mit dem Lehrstück-Modell in der freien Theaterszene<sup>38</sup> und Lehrstück-Formen und Methoden in pädagogischen Institutionen wie Schule und Universität bis zum Lehrstück als Grundlage für Lernprozesse in politischen Kollektiven und kleinen Gruppen. Brechts Lehrstück-Konzeption ist auch im Kontext des *performative turn* zu sehen, konkretisiert in performativen pädagogischen Modellen, postdramatischen Theaterformen sowie der Kunst als Forschung (*artistic research*).<sup>39</sup> Auffällig ist dabei in den letzten Jahren, dass die lange vorherrschende Trennung zwischen Aufführung für ein Publikum einerseits und Lernprozess der Agierenden andererseits zunehmend einer produktiven Verbindung weicht, im Zusammenwirken von Theaterinszenierung und Lehrstückpraxis entwickeln sich neue performative Experimente.<sup>40</sup> ¶

and Now. Madison: University of Wisconsin Press 1995, S. 201–216.

37 Siehe z.B. die Inszenierung der *Maßnahme* 1997 am Berliner Ensemble.

38 Siehe u.a. die vielen Beispiele aus der freien Theaterszene in: *Mülheimer Fatzerbücher* 1–7. Berlin: Neofelis 2012–2017; Florian Thamer: Eine Frage der –STELLUNG. Ergänzungen zum *Theater der Sorge* als zeitgemäße Lehrstückpraxis. In: *Brecht gebrauchen*. S. 381–392.

39 Die Vernachlässigung oder Ausklammerung der Musik der Lehrstücke hat deshalb nur bedingt etwas zu tun mit dem Verlust musikalischer Fähigkeiten bei den Agierenden der heutigen Lehrstück-Praxis; siehe Lucchesi: Die Ausnahme der Regel, S. 106–108.

40 Siehe einige Beispiele in den *Fatzerbüchern* (Fn. 38) sowie Hans-Thies Lehmann und Helene Varopoulou: Zukunft des Lehrstücks (d.h. Lernstücks). In: *Brecht gebrauchen*. S. 401–417; vgl. auch Florian Vaßen: Lehrstück und Theater: Pädagogische und ästhetische Prozesse mit Bertolt Brechts und Heiner Müllers *Fatzer* In: *The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch*, Bd 46. Rochester und Woodbridge: Camden House 2021, S. 238–260.

## DIE IBS TAGTE IN ISRAEL



Fünf randvoll anregende Tage im Dezember, v.a. an den Universitäten in Tel Aviv, Haifa (*Foto links*) und Jerusalem (*Foto unten*), auch mit sehr aktuell politischen Plenarvorträgen, mit parallelen Panels, mit Musik, Theater und Film. Was ist nach gut zwei Monaten am deutlichsten im Gedächtnis? Der Eingangsvortrag von Prof. Moshe Zimmermann mit seiner Sentenz „Nicht alle Juden sind Zionisten, nicht alle Zionisten sind Israelis und nicht alle Israelis sind Juden.“ Die engagierte Theaterinszenierung im „Arab-Hebrew Theatre“ in Jaffa (*Foto rechts*) über die Zustände in Hebron. Der „Messingkauf-Slam“, organisiert von Freddie Rokem. Die Inszenierung „Gründgens shame shame shame“ (Gaus-Interview 1963 kritisch nachgespielt), Regie Gil Hoz-Klemme, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK). Der Schlussvortrag von Prof. Müller-Schöll über Brechts mutmaßlich eher negative Einschätzung seiner späten Stücke. Und vieles andere. Glückwunsch den unermüdlichen Organisatoren für eine rundum gelungene Tagung, die lange nachwirken wird! ¶



# BERTOLT BRECHT, KURT WEILL UND *Mahagonny*

## Eine kritische Bestandsaufnahme (Teil 1)

Fritz Henneberg

### Vorbemerkung

Schon ab 1919 trug sich Brecht mit *Mahagonny*-Projekten: Gedichte, Gesänge, nachfolgend ein Theaterstück. Das Thema führte 1927 zur ersten Zusammenarbeit mit Kurt Weill. Bald brach Rivalität aus, von der Anhängerschaft kräftig geschürt, bis heute. Wer war als Erster am Zuge – und wem kommt der größere Anteil zu?

Es kam zu einer Fülle von Legenden, hartnäckig festsitzenden. Sie sollten den Quellen gegenübergestellt werden. In den letzten Jahrzehnten sind dabei sowohl für Brecht als auch für Weill gewichtige Zeichen gesetzt worden. Im Jahr 2000 wurde mit dem Registerband die 1988 begonnene Brecht gewidmete *Große kommentierte Frankfurter und Berliner Ausgabe* abgeschlossen.<sup>1</sup> Ebenfalls 2000 wurden Kurt Weills *Gesammelte Schriften* veröffentlicht und nachfolgend mehrere Briefbände.<sup>2</sup> 2005 legte Esbjörn Nyström eine umfangreiche Spezialstudie über das Libretto von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* vor.<sup>3</sup> 2006 er-

schien im Suhrkamp Verlag ein Band mit *Mahagonny*-, „Materialien“<sup>4</sup> 2016 wurde die *Kurt Weill Edition* mit einer textkritischen Ausgabe des Songspiels *Mahagonny* (Bearbeiter: Giselher Schubert) fortgesetzt.<sup>5</sup> Der nachfolgende Beitrag beabsichtigt, kritisch den Forschungsstand zu reflektieren.

### Wer hat was beigetragen?

Wann Brecht und Weill zusammenzuarbeiten begonnen haben, lässt sich nicht genau feststellen. Die Initiative ging jedenfalls von Weill aus. Lotte Lenya schreibt von einer Begegnung im Berliner Künstlerlokal „Schlichter“ im März 1927<sup>6</sup>, David Drew hält sogar schon den Februar für möglich<sup>7</sup>. Für den Einakter *Royal Palace* und die Solokantate *Der neue Orpheus* hatte Weill sich mit Ivan Goll zusammengetan; aber die Uraufführung am 2.3.1927 in der Deutschen Staatsoper Berlin erwies sich als ein Flop. Weill suchte literarisch nach einer neuen Orientierung. Am 27.3.1927 schrieb er in der Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* hochbegeistert über Brechts *Mann ist Mann* als „Sendespiel“.<sup>8</sup>

### Es hätte schon früher Kontaktmöglichkeiten

- 1 Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1988–2000.
- 2 Weill, Kurt: *Gesammelte Schriften. Musik und musikalisches Theater*. Hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera unter Mitwirkung von Elmar Juchem. Mainz 2002; ders.: *Briefe an die Familie (1914–1950)*. Hrsg. von Lys Symonette und Elmar Juchem unter Mitarbeit von Jürgen Schebera. Stuttgart/Weimar 2000; ders.: *Briefwechsel mit der Universal Edition*. Ausgewählt und hrsg. von Nils Grosch. Stuttgart/Weimar 2002; Weill, Kurt, und Lotte Lenya.: „*Sprich leise, wenn Du Liebe sagst.*“ *Der Briefwechsel*. Hrsg. und übersetzt von Lys Symonette und Kim H. Kowalke. Köln 1998.
- 3 Nyström, Esbjörn: *Libretto im Progress. Brechts und Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ aus textgeschichtlicher Sicht*. Bern 2005.

- 4 Brecht, Bertolt, und Kurt Weill: „*Mahagonny*“. *Materialien*. Hrsg. von Fritz Henneberg und Jan Knopf. Frankfurt am Main 2006. Der Band hatte eine abenteuerliche Geschichte: 1994 abgeschlossen, wurde er erst 2003 zum Druck befördert; die Auslieferung verzögerte sich dann nochmals.
- 5 *The Kurt Weill Edition*. Serie I, Bd. 3. „*Mahagonny*“. *Ein Songspiel*. Hrsg. von Giselher Schubert. New York 2016.
- 6 Weill/Lenya, „*Sprich leise ...*“ *Der Briefwechsel*, S. 60.
- 7 Drew, David: *Kurt Weill – A Handbook*. Berkeley/Los Angeles 1987, S. 57.
- 8 Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 349.

gegeben. Am 24.5.1925 referierte Weill in *Der deutsche Rundfunk* über einen Auftritt der „Novembergruppe“ (der er selber angehörte) mit Rezitationen von Brecht<sup>9</sup>. Am 31.12.1926 besuchte er das Silvesterkabarett „Larifari 1926“ und schrieb darüber (9.1.1927); bedeutsam vor allem auch deshalb, dass er hier Brechts Vertonung seiner *Seeräuber-Jenny* im Arrangement von Franz S. Bruinier hörte – für die *Dreigroschenoper* (1928) belehnte er später den Refrain!<sup>10</sup>

Anfang März 1927 erhielt Weill die Einladung der Musikfestspiele Baden-Baden, an einem geplanten Programm mit neuen Kurzopern teilzunehmen, und erwog, einem Brief vom 23.3. an seinen Verlag Universal Edition zufolge, statt einer „kleinen Oper“ eine „kurze Gesangsszene“ und dafür „aus einer klassischen Tragödie (*Antigone, Lear* oder dergl.) ein Stück herauszunehmen“.<sup>11</sup> Doch schrieb er verräterischerweise schon am nächsten Tag, unter Hinweis auf seine „Bedrängung“ durch Baden-Baden, an Lotte Lenya: „jetzt muss ich zu B.“<sup>12</sup>. Damit dürfte Brecht gemeint sein – die Herausgeber der Weill-Lenya-Briefe entschlüsseln es jedenfalls so.<sup>13</sup>

Doch ruhte das Projekt zunächst. Weill nahm sogar Abstand davon und bekräftigte noch am 25.4.1927 seinem Verlag gegenüber sein „Nein“.<sup>14</sup> Am 2.5. aber der Gesinnungswandel: Songspiel *Mahagonny* mit Brecht!<sup>15</sup>

Lotte Lenya zufolge sei Weill tief von Brechts

9 Ebd., S. 257f.

10 Nachweis in: Hennenberg, Fritz: „Brecht schreibt Lieder. Zu den kompositorischen Arbeiten und Liededitionen der frühen Jahre. Die Zusammenarbeit mit Franz S. Bruinier.“ In: *notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR*. IV (1981), Nr. 6, S. 5-8.

11 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 53.

12 Weill/Lenya, „Sprich leise ...“ *Der Briefwechsel*, S. 61.

13 Ebd.

14 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 59.

15 Ebd., S. 60.

Gedichten beeindruckt gewesen; sie hätten in Worten ausgedrückt, „was er zunehmend in der Musik zu sagen suchte“.<sup>16</sup> Er habe Brecht vorgeschlagen, „einige seiner Gedichte zu vertonen“.<sup>17</sup>

Die Initiative zu *Mahagonny* als Songspiel nimmt aber Brecht für sich in Anspruch: Er habe Weill aufgefordert, „einfach ein halbes Dutzend schon vorliegender Songs neu zu vertonen“<sup>18</sup>. Man beachte: „neu“! – Brecht hatte zu den Gedichten, unterstützt von seinem ersten professionellen musikalischen Mitarbeiter Franz S. Bruinier, bereits eigene Melodien aufgezeichnet. Es handelt sich um die *Mahagonnygesänge* aus Brechts *Hauspostille*. Von sich aus konnte Weill nicht darauf gekommen sein; denn die Gedichtsammlung erschien erst Anfang April 1927. Doch gab es 1926 den Vorläufer *Taschenpostille* als Privatdruck von 25 Exemplaren. Brecht dürfte Weill damit versorgt haben. Schon bei der ersten Begegnung soll Brecht seinen Opernplan *Mahagonny*, den er seit Jahren verfolgte, aufgebracht haben – er konnte dafür bereits erste Ausarbeitungen vorlegen.

Die *Mahagonnygesänge* soll Brecht, einem Zeugnis seines Freundes Jacob Geis nach, bereits im Sommer 1919 mit ihm am Ammersee „ausgeheckt“ haben.<sup>19</sup> Auch dürfte der Shimmy *Komm nach Mahagonne* (1922) von Leopold Krauss-Elka (Text: O. E. Alberts) ein Anknüpfungspunkt gewesen sein, nicht zuletzt mit daraus entnommenen Wortspielereien. Schon damals soll Brecht, Elisabeth Hauptmanns Erinnerung

16 Weill/Lenya, „Sprich leise...“ *Der Briefwechsel*, S. 61.  
17 Ebd., S. 60.

18 Brecht, Bertolt: „Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater“ (1935). In: Brecht, *Werke*, Bd. 22/1. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1993, S. 157.

19 Mitgeteilt von Ernst Schumacher in dem Beitrag „Er wird bleiben“. In: *Erinnerungen an Brecht*. Zusammengestellt von Hubert Witt. Leipzig 1964, S. 329. Vgl. auch Schumacher, Ernst: *Mein Brecht. Erinnerungen*. Berlin 2006, S. 45.

nach, *Mahagonny* als Theaterstück im Sinn gehabt haben;<sup>20</sup> in einer Aufzeichnung vom Juli 1924 erscheint der Titel als Opernplan für die damalige Gefährtin Marianne Zoff, Opernsängerin. 1925 wurden die *Mahagonnygesänge* für die geplante Veröffentlichung in der *Taschenpostille/Hauspostille* um den *Alabama-* und den *Benares-Song* vermehrt – Texte in Elisabeth Hauptmanns Pidgin-English.

Weill verweist am 14.5.1927 in einem Schreiben an seinen Verlag Universal Edition auf die *Hauspostille* als Quelle; Brecht schreibe ihm „einige neue Ergänzungen hinzu“;<sup>21</sup> Lotte Lenya zufolge habe Brecht die Songs „durch eine Handlung zu einer völlig neuen Art von Songspiel miteinander verbunden“.<sup>22</sup> Laut Giselher Schubert habe Weill die Songs eigenverantwortlich, ohne Beziehung Brechts – die im Vergleich zur *Hauspostille* geänderte Folge! –, zusammengestellt; erst während oder nach der Komposition habe Brecht eine „Handlung“ („plot“) oder eher ein dramatisches „Gerippe“ („framework“) dazu geschaffen.<sup>23</sup> Er verweist auf ein Brecht-Manuskript mit sechs Statements,<sup>24</sup> die den sechs Nummern des Songspiels zugeordnet werden können; unerschütterlich aber seine Überzeugung, dass Weills Auswahl der Gedichte vorangegangen sei.<sup>25</sup>

Weill soll als der eigentliche Initiator des Songspiels erscheinen. Joachim Lucchesi geht so weit, für das Finale, obwohl von Weill doch ausdrücklich als Zusatz Brechts

20 Brecht, Bertolt: *Gedichte*, Bd. II. Berlin 1961, S. 260.

21 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 62.

22 Lenya, Lotte: „Erinnerungen an Mahagonny“. Zitiert nach Brecht/Weill, „Mahagonny“. *Materialien*, S. 187.

23 Schubert, Giselher: „Einführung“ zu *The Kurt Weill Edition*. Serie I, Bd. 3. „Mahagonny“. *Ein Songspiel*. New York 2016, S. 15.

24 Vgl. Brecht/Weill, „Mahagonny“. *Materialien*, S. 103.

25 Schubert, Giselher: „Kritischer Bericht“ zu *The Kurt Weill Edition*. Serie I, Bd. 3. „Mahagonny“. *Ein Songspiel*. New York 2016, S. 10.

ausgewiesen und so auch in die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* übernommen, Zweifel in Brecht als Autor zu setzen – es könne auch von Weill stammen.<sup>26</sup> Schubert hinwiederum weist den anonymen Vorspruch auf dem Baden-Badener Programmzettel, obwohl er in der scharfen Gesellschaftskritik, zu schweigen von dem Verweis auf die „epische“ Struktur (eine Lieblingsvokabel Brechts, zumal damals) Brechts Handschrift trägt, Weill zu.<sup>27</sup> Lucchesi sieht in dem Songspiel „gänzlich ein Werk Weills“; es hätte nicht in die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* aufgenommen werden dürfen.<sup>28</sup>

Immerhin hat sich mittlerweile durchgesetzt, Brecht als Regisseur anzuerkennen – einzig er ist auf dem Programmzettel in dieser Funktion angeführt. Zur Verunsicherung hat Walther Brüggemann beigetragen, der für alle anderen Piecen verpflichtet war. Auf einer Foto-Session setzt er sich aufdringlich ins Bild: er frontal, Weill an den Rand verdrängend, ihm gegenüber Brecht im Profil. David Drew sieht Brüggemann auch bei *Mahagonny* als Regisseur; allerdings sei er von Brecht angeleitet worden („unofficial collaboration“).<sup>29</sup> Es war genau andersherum: Brecht als Regisseur („offiziell“) und Brüggemann – da er sich auf dem Foto als doch zweifellos in die Aufführung integriert zeigt – als Beistand. Aber die Weill-Forschung erkennt es nur zögerlich an. Im offiziellen biographischen Internet-Porträt der Kurt Weill Foundation erscheint Brüggemann gleichberechtigt mit Brecht. Der Verlag Schott Music ist in seiner Verlagsankündigung des Songspiels *Mahagonny* noch heute (2022) auf Brüggemann fixiert – keine Rede von Brecht!

26 Lucchesi, Joachim: „Kommentar zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“. In: Brecht, Bertolt, und Kurt Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Textausgabe. Frankfurt am Main 2019, S. 133.

27 Schubert, „Einführung“, S. 19f.

28 Lucchesi, „Kommentar zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“, S. 136.

29 Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 172f.

Walther Brüggemann schien für Drew der passende Regie-Kandidat zu sein, weil er ihm das nachträglich in einen Klavierauszug eingetragene Szenarium zuwies. Drew korrigierte sich später und benannte den Dramaturgen Hans Curjel als Schreiber.<sup>30</sup> In dieser Spur auch Jürgen Schebera in seiner Textedition für die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*; selbstherrlich macht er Curjel gar zum „Ko-Regisseur“.<sup>31</sup> In Wahrheit ist Curjel in Baden-Baden nur ein Besucher gewesen und hat überhaupt erst hier Brecht und Weill kennengelernt.<sup>32</sup>

Die Ausführenden des Songspiels *Mahagonny* waren dieselben wie auch in den Kurz-Opern der anderen Autoren: „erfahrene Opernsänger“.<sup>33</sup> Weill habe dies – so David Drew – sehr wohl beachtet; er schrieb hier nicht etwa für „singende Schauspieler“. Die Ausnahme war Lotte Lenya, Weills Gattin, die er, um ihr eine Chance zu geben, gewiss hineingedrückt hat. Sie offenbart, keine Noten gekonnt zu haben, will sich aber bestens geschlagen haben.<sup>34</sup> Damals sang sie, anders als später, als ihre Stimme in die Tiefe rutschte und rauchig und militant wurde, in einem tändelnden Soubrettenton – Ernst Blochs Charakterisierung: „süß, hoch, leicht, gefährlich, kühl, mit dem Licht der Mondsichel“.<sup>35</sup> Freilich war sie von Weill bestens trainiert worden, und Brecht erteilte ihr für den *Alabama-Song* eine Speziallektion, dabei insbesondere Wert auf Schlichtheit legend.<sup>36</sup> Wie sie später einmal sagte:

30 Ebd., S. 172.

31 Brecht, *Werke*, Bd. 2, Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1988, S. 449.

32 Schubert, „Einführung“, S. 18.

33 Drew, David, in: Begleitheft zu der Kurt Weill-Schallplattenbox von Polydor/Deutsche Grammophon 2563584-2563586, S. 13.

34 Lenya, Lotte: *Eine Autobiographie in Bildern*. Zusammengestellt und hrsg. von David Farneth, Köln 1999, S. 56.

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

36 Spoto, Donald: *Die Seeräuber-Jenny. Das bewegte Leben der Lotte Lenya*. München 1990, S. 97.

Weill habe sie den Gesangsstil und Brecht die Bewegungen gelehrt.<sup>37</sup>

Sonderbarerweise spielt sich alles Geschehen in einem Boxring ab. Es entspricht Brechts damaliger Begeisterung für den Boxsport. 1924 hatte er den deutschen Meister im Schwergewicht Paul Samson-Körner kennengelernt und ihn zeitweilig in seinen Kreis aufgenommen; er beabsichtigte sogar dessen Lebenslauf zu schreiben. (Nur in Teilen überliefert.) Für Brecht ist der Boxkampf ein Spiegel gesellschaftlicher Auseinandersetzungen. Dies sollte sich auch auf dem Theater niederschlagen. Bereits für die Uraufführung von Brechts frühem Einakter *Die Hochzeit* 1926 in Frankfurt am Main ist ein Boxring disponiert.

Das Songspiel *Mahagonny* hatte zweifellos eine Provokation im Sinn. Brecht soll beabsichtigt haben, die beiden Darstellerinnen nackt auftreten zu lassen, aber von der Stadtbehörde Baden-Baden zurückgepfiffen worden sein.<sup>38</sup> Er sah einen Skandal voraus und versorgte das Ensemble, damit es Paroli bieten konnte, vorsorglich mit Trillerpfeifen. Tatsächlich gab es am Schluss einen gewaltigen Tumult – zu Brechts Genugtuung. So schrieb er seiner Gefährtin Helene Weigel: „Hier großer Regieerfolg! 15 Minuten Skandal!“<sup>39</sup> Freilich wirkte auch die Musik provokativ: der Einbruch musikalischen Populärstils ausgerechnet zu einem Avantgardefestival!

Für Gisela Schubert ist die Schaffung des „Songs“ als ein eigenes Genre, wie auch Brecht zugestanden habe, gänzlich Weill zuzuschreiben.<sup>40</sup> Weill selber aber bezieht aus-

37 Lenya, *Eine Autobiographie*, S. 53.

38 Kowalke, Kim H.: *Kurt Weill in Europe*. Ann Arbor 1979, S. 334.

39 Brecht, Bertolt, und Helene Weigel: *Briefe 1923-1956*. Hrsg. von Erdmut Wizisla. Berlin 2012, S. 49.

40 Schubert, „Einführung“, S. 14.

drücklich Brecht ein: Sie hätten gemeinsam „den deutschen Begriff ‚Song‘“ geprägt.<sup>41</sup>

Gewiss, Brecht setzt die Kreierung des Songs „dieser Art“ für das *Mahagonny*-Songspiel fest;<sup>42</sup> doch hatte er selber längst praktiziert, und zwar auch mit musikalischen Versuchen, was der Begriff meint. Ohnehin war der „Song“ als speziell deutsches Eigengewächs der zwanziger Jahre, angeregt vom Couplet und Gassenhauer und unter Einfluss des amerikanischen „popular song“ und Jazz, schon seit langem im Umlauf, vor allem im Kabarett.<sup>43</sup> Brecht verwendet den Begriff erstmals 1920 als Titel eines Gedichts – *Civilis-Song* –; in der *Ballade auf vielen Schiffen* aus dem gleichen Jahr erscheint er im Text. Jan Knopf zufolge habe Brecht das Wort überhaupt als erster in die deutsche Sprache eingeführt.<sup>44</sup> Die Gedichte über *Mahagonny* (frühestens 1919) sind noch als „Gesänge“ bezeichnet und werden erst später zu „Songs“.

Um Weill Genüge zu tun, setzt Kim H. Kowalke dessen Wendung zum Songstil ab 1925 an, vor seiner Begegnung mit Brecht, bringt dafür aber keine Belege bei.<sup>45</sup> Jedenfalls erscheinen bei Weill als „Song“ betitelte Piecen erst im *Mahagonny*-Songspiel von 1927. Im Übrigen bezeugt er selber, dass „der neue einfache Stil“ erst im „Songspiel“ zum Ausbruch gekommen sei, in der *Dreigroschenoper* (1928) habe er „wohl seine erste vollgültige Prägung“ gefunden.<sup>46</sup>

Doch war Weill für den Songstil prädisponiert. David Drew weist für vermutlich Anfang der Zwanziger einen Slowfox mit

Klavier nach,<sup>47</sup> und die Kinderpantomime *Zaubernacht* von 1922 bekennt sich, in den Spuren der von Weills Lehrer Busoni propagierten „Neuen Klassizität“, zur Vereinfachung in Verbindung mit Modellen populärer Musik. Erscheinen diese hier eher aus dem 19. Jahrhundert geholt, so wird in *Der neue Orpheus* (1925) und *Royal Palace* (1925/26) die neue Entwicklung reflektiert. Für Tobias Faßhauer ist ein Foxtrott aus *Royal Palace* ein „abrupter idiomatischer Umschlag“; er könne „geradezu als Initialzündung“ für die Entwicklung des Songstils betrachtet werden.<sup>48</sup>

In Weills Songstil fließen Elemente des amerikanischen Schlagers und des Jazz ein, aber gar nicht in schnittig-aktueller Form. Marc Blitzstein fühlt sich 1930 bei *Happy End* an deutsche Biertrinkerlieder und amerikanische Balladen erinnert und an den König der amerikanische Marschmusik Philipp Sousa.<sup>49</sup> Ernst Bloch und Adorno hatten ein gutes Ohr für das „Abgestandene“, das hier kunstvoll eingesetzt wird. Bloch zur *Dreigroschenoper*: Weill sei es „auf sehr lebendige Art“ gelungen, „die faulen Wasser auszuschöpfen, gerade die des Schlagers“.<sup>50</sup> Und Adorno: Die Formeln des Jazz klängen hier, „unterm Monde von Soho, schon so abgeschieden ... wie nur dies ‚Wer uns getraut‘.“<sup>51</sup>

Als Hauptquellen für das Songspiel *Mahagonny* sind die autographe Partitur und ein Klavierauszug von fremder Hand (Tinte) überliefert. Schubert vermutet dessen Her-

41 Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 468.

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

43 Versuch einer Definition bei Kowalke, *Kurt Weill in Europe*, S. 132-134.

44 Er bekräftigt es in einer Mitteilung an den Verf. vom 24.3.2022.

45 Kowalke, *Kurt Weill in Europe*, S. 307.

46 Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 450.

47 Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 129f.

48 Faßhauer, Jürgen: *Ein Aparter im Unaparten. Untersuchungen zum Songstil von Kurt Weill*. Saarbrücken 2007, S. 91.

49 Zitiert nach Schwind, Elisabeth: „Weill hasn't changed, I have.“ Zur Ästhetik des Komponisten Marc Blitzstein.“ In: *Kurt Weill-Studien*. Stuttgart/Weimar 1996, S. 172.

50 Bloch, *Gesamtausgabe*, Bd. 4, S. 230.

51 Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18. Frankfurt am Main 1984, S. 538. Der zitierte Schmachtfetzen entstammt der Operette *Der Zigeunerbaron*.



stellung im Herbst 1927 unter den Auspizien Weills; als Vorlage habe ein für die Uraufführung benutzter (inzwischen verschollener) Klavierauszug gedient.<sup>52</sup> Zusätzlichen Quellenwert hat diese Kopie durch das darin nachgetragene Szenarium (Bleistift) und weitere szenische Angaben (Farbstift). Nachdem in verschiedene Richtungen viel darüber diskutiert worden ist, sieht Schubert – auch die sprachliche Diktion deutet darauf hin – Brecht als Autor.<sup>53</sup> Jedenfalls sind dessen Ideen zur Baden-Badener Uraufführung hier festgehalten. Der Schreiber indes bleibe – so Schubert – „a mystery“<sup>54</sup>; Hans Curjel, bisher der aussichtsreichste Kandidat, erscheint, einem Handschriftenvergleich nach, als zweifelhaft.

Ist das Szenarium einzig aus Brechts Funktion als Regisseur entstanden? Als Weill am 26.5.1927 seinem Verlag den „Gesamttext“ mit „Zwischentiteln“ und „Finale“ ankündigt, erwähnt er ausdrücklich auch „Szenarieangaben“ und teilt am 4.6. im Nachgang Brechts Berliner Adresse für dessen Zustimmung für eine Veröffentlichung mit.<sup>55</sup> Giselher Schuberts Feststellung, dass das Szenarium nicht vor der Uraufführung entstand, dürfte in dieser Ausschließlichkeit unzutreffend sein.<sup>56</sup> Allerdings wurden nur schlicht die Gesangstexte veröffentlicht. Auch kam es zu keinem gedruckten Klavierauszug. Erst 1963 (2. Auflage: 1967) erschien er in der Universal Edition, herausgegeben von David Drew. Abgesehen von gewissen Unstimmigkeiten im Notentext bietet Drew das Szenarium und weitere Bühnenanweisungen hier als eine Mixtur aus den verschiedensten Quellen, darunter höchst obskuren; er selber hat sich später davon distanziert.<sup>57</sup> Auch nimmt er selbstherrlich eine Gliederung in „Prolog“, „Das

Leben in Mahagonny“ und „Revolution in Mahagonny“ vor – so auch bei der von ihm autorisierten Schallplattenaufnahme der London Sinfonietta von 1976.<sup>58</sup>

Obwohl doch David Drews Distanzierung bereits aktenkundig war, hat sich Jürgen Schebera bei seiner Veröffentlichung des Szenariums in der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* 1988 weitgehend daran gehalten.<sup>59</sup> Die textkritische Ausgabe von Giselher Schubert im Rahmen der *Kurt Weill Edition* ist davon jedenfalls grundlegend unterschieden.

Eine vielsagende Abweichung fällt ins Auge. In Szenarium der *Kurt Weill Edition* ist als letzte „Schrift“ „Aufruhr in Mahagonny“ angezeigt, bei Schebera steht „Projektion: ‚Revolution in Mahagonny‘“. Gewiss ist dies von Drew übernommen und mithin fragwürdig. Aber Weill selber hat das Finale als „Revolution in Mahagonny“ bezeichnet!<sup>60</sup> Gesellschaftskritische „Entschärfung“? Als Zeichen, wohin der Weg geht, erscheint im instrumentalen Zwischenspiel zum Finale ein Zitat der *Internationale*. Aus der Sordinierung der Trompeten zieht Giselher Schubert den Schluss, dass dies parodistisch gemeint sei;<sup>61</sup> Paul Dessau hingegen spricht von den „Posaunen des Jüngsten Gerichts für eine sterbende Gesellschaft“.<sup>62</sup> Die Trompeten spielen „fortissimo“! Dass hier ein politischer Umsturz ansteht, zeigt sich auch in der Bühnenanweisung, wonach sich Männer „in dunklem gewöhnlichem Arbeitszeug mit Halstuch“ auf das Podium schleichen und Scheinwerfer sowohl die Orchesterrampe als auch den Zuschauerraum rot ausleuchten sollen.

58 Kurt Weill-Schallplattenbox der Polydor/Deutsche Grammophon 2563584-256386.

59 Brecht, *Werke*. Bd. 2, S. 449. Statt des Klavierauszugs spricht Schebera von einer „Partitur“.

60 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 63.

61 Schubert, „Einführung“, S. 30.

62 Programmheft zur Inszenierung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* 1964 an der Deutschen Staatsoper Berlin.

52 Schubert, „Einführung“, S. 22.

53 ders., „Kritischer Bericht“, S. 13.

54 Ebd.

55 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 63f.

56 Schubert, „Kritischer Bericht“, S. 13.

57 Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 173.

Hans Curjel hat herausgestellt, dass für das Songspiel *Mahagonny* „der politische Hintergrund, die Gesellschaftskritik“ unverkennbar seien.<sup>63</sup> Dies drücken insbesondere auch die Aufschriften auf den Plakaten am Schluss aus, auch mit hinterhältiger Ironie.<sup>64</sup> Weill selber hat in einem Interview die gesellschaftskritische Absicht bezeugt: Es würden „die Auswirkungen der Kriegsgreuel“ reflektiert, deren Zeugen sie gewesen seien und die sie „auf zynische Weise abschütteln wollten“.<sup>65</sup>

Es war für Weill ein neuer Weg, und er hätte durch ein an ihn im Frühjahr 1927 herangetragenes Projekt, zu welchem er nach der Begegnung mit Brecht diesen hinzugezogen hatte, ausgebaut werden können – leider ist es nicht zustande gekommen. Weill war von der Stadt Essen zur Mitarbeit an einer künstlerischen Dokumentation über das Ruhr-Industriegebiet aufgefordert worden. Für den Text hatte er anfangs Felix Joachimson, mit dem er just die (glücklose) Oper *Na und?* verfasst hatte, im Sinn. Auf Brecht umgeschwenkt, sondierte er mit ihm mitten in der Vorbereitung des Songspiels *Mahagonny* am Ort die Gegebenheiten. Es sollte ein *Ruhrepos* werden – das leider über Textentwürfe nicht hinausgekommen ist. Wie Albrecht Dümmling erkannt hat: „War das Hauptthema von ‚Mahagonny‘ der Konsum, die Freizeit, so hier die Produktion, die Arbeitswelt“ – ein großangelegtes „Epos der Arbeit“ sollte entstehen.<sup>66</sup>

### Strategien zur Auswertung

Weill war darauf bedacht, seinen Baden-Badener Erfolg gut zu nutzen. Schon vor der

63 Curjel, Hans: „Kurt Weill – Die großen Berliner Jahre.“ Zitiert nach Brecht/Weill, „*Mahagonny*“. *Materialien*, S. 210.

64 Die Formulierungen bei einer Fotosession zeigen nicht die Endform; Lotte Lenya leistet sich hier den Gag, ein Plakat „Für Weill“ zu tragen.

65 Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 466.

66 Vgl. Dümmling, Albrecht: *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München 1985, S. 225f.

Uraufführung sah er für das Songspiel „als Einlage in Revuen u. s. w. sehr gute Auswertungsmöglichkeiten.“<sup>67</sup> Er hatte da als „seriöser“ Komponist gar keine Berührungsanst. Nach dem Sensationserfolg fordert er – wie vom Verlag versprochen – „Propagierung in großem Stile“.<sup>68</sup> Er regt an, die vom Verlag beabsichtigte Edition des *Alabama-Songs* für Gesang, Geige und Klavier in die Hände eines Verlagsspezialisten für solche „Schlagerausgaben“ zu legen.<sup>69</sup> Auch sollen Ausgaben für Salonorchester erscheinen. Weill deutet auch Möglichkeiten an, die Piece als „Schlager“ nach Amerika zu lancieren.<sup>70</sup> Um der Breitenwirkung willen lässt er sich sogar auf Eingriffe in die Faktur und den vom Verlag geforderten Verzicht „auf die zu scharfen Dissonanzen“ ein.<sup>71</sup>

Noch in Baden-Baden war zwischen den Autoren und der Universal Edition ein Opernprojekt *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* fest vereinbart worden. Nunmehr tauchten Bedenken auf, dass zwischen dem Songspiel und der Oper eine Konkurrenzsituation entstehen könnte, und auf Initiative des Verlags hin wurde beschlossen, das Songspiel zunächst zu sperren und nach Erscheinen der Oper den Theatern Aufführungen nur zu gestatten, wenn zuvor die Oper gespielt worden war. Doch wollte Weill das Songspiel keineswegs ad acta legen und erwog am 4.6.1929 eine Zusammenstellung mit dem inzwischen verfassten *Berliner Requiem* und dem *Lindberghflug* unter der Firmierung „3 Songspiele von Weill und Brecht“. Eine von ihm in Berlin eigens dafür formierte Truppe sollte damit durch die Lande ziehen.<sup>72</sup>

Zu Lebzeiten Weills fand eine einzige weitere Aufführung der Baden-Badener Fas-

67 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 64.

68 Ebd., S. 68.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 70.

71 Ebd., S. 76.

72 Ebd., S. 168.

sung statt. Für die neu etablierte Schiller-Oper in Hamburg-Altona wurde 1932 eine Ausnahme von den Restriktionen gemacht. Mag sein, dass Ernst Wolff, als Korrepetitor bei der Uraufführung tätig, der in verwandtschaftlicher Beziehung zu Dr. Otto Wolff, Neueigentümer des Theaters, stand, die Weichen gestellt hat. Die nächste Aufführung des Songspiels *Mahagonny* gab es erst am 2.3.1961 in Gelsenkirchen in Zusammenarbeit mit dem Herausgeber David Drew.

Es entstand eine folgenreiche Bearbeitung. Im Herbst 1932 war an Weill aus Paris, wo die *Dreigroschenoper* gut eingeschlagen war, ein Programm mit eigenen Werken herangetragen worden. Er entschied sich für die Schulooper *Der Jasager* – damals sein Favorit. Auch brachte er *Mahagonny* ins Gespräch. An die Oper war aber der beschränkten Ressourcen am Ort wegen nicht zu denken; so richteten sich die Erwägungen auf das Songspiel. Weill wollte damit Lotte Lenya eine Auftrittsmöglichkeit schaffen und, in unbegreiflicher Großmut, auch ihrem neuen Liebhaber, dem Tenor Otto Pasetti, mit dem sie damals durch die Spielkasinos tiggerte.

Zur Erweiterung der Partitur wurden unter der Beachtung, den beiden gute Entfaltungsmöglichkeiten zu geben, vier Piecen aus der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* eingefügt. Indes mussten sie auf die Kammerbesetzung des Songspiels reduziert werden; weil Weill durch die Arbeit an *Der Silbersee* abgezogen war, übertrug er dies seinem einstigen Schüler, inzwischen Adlatus, Maurice Abravanel, der auch am Pult stehen sollte. Das Songspiel wurde in dieser „Pariser Fassung“ mehrfach aufgeführt: 1932 zweimal in Paris, 1933 erneut dort, im gleichen Jahr in London und Rom. Brecht hatte zwar Kenntnis von dem Projekt, war aber nicht einbezogen. Die Fäden zog einzig Weill. Giselher Schuberts Distanz – Weill sei nicht „unmittelbar“ („directly“)

an der Schöpfung beteiligt gewesen<sup>73</sup> – ist unverständlich: Das Werk ist nach seinen Vorgaben zusammengestellt!

Auf Nachfolgeaufführungen vorausschauend, brachte Weill für ein Ergänzungsstück, das Lotte Lenya weiter herausstellen sollte, Brecht ins Gespräch. Nach dem verpatzten Start 1929 schmorte die Komödie *Happy End* in der Schublade. Im Dezember 1932 erwog Weill – wie er schreibt, ein „alter Plan“ von ihm – die Songs in ein „Songspiel“ zu retten. Doch zögerte er, die Schwierigkeiten, die sich inzwischen aufgetan hatten, vor Augen, Brecht dazu einzuvernehmen.<sup>74</sup> Anfang 1933 kam es doch zu einem Austausch. Doch brachte Brecht dabei – wenn auch durchaus mit dem Versprechen einer schönen Rolle für Lotte Lenya – ein anderes Projekt auf: Er beabsichtigte die Radiokantate *Der Lindberghflug* zu dramatisieren. Als Weill davon erfuhr, bezeichnete er es – der Protagonist ist männlich! – als „idiotisch“.<sup>75</sup>

Die „Pariser Fassung“ des Songspiels, von Weill *Das kleine Mahagonny* genannt, soll laut Abravanel für ihn „die abgeschlossene, endgültige und authentische Version“ gewesen sein.<sup>76</sup> Igor Strawinsky, der eine der Aufführungen besucht hatte, soll höchst angetan gewesen sein und das Songspiel, weil wesentlich dichter gearbeitet, der Oper gegenüber sogar vorgezogen haben. Sogar soll er sich für ein Tourneensemble, das mit *L'histoire du soldat* Spanien, vielleicht auch Italien, bereisen sollte, das *Kleine Mahagonny* als Ergänzungsstück gewünscht haben.<sup>77</sup>

Nachdem Weill am 10.9.1935 in New York angelandet war, betrieb er unverzüglich eine Aufführung der Oper *Aufstieg und Fall*

73 Schubert, „Einführung“, S 29.

74 Weil, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 431.

75 Weill/Lenya, „Sprich leise ...“ *Der Briefwechsel*, S. 83.

76 Zitiert nach Brecht/Weill, „*Mahagonny*“. *Materi- alien*, S. 215. Im gleichen Sinn Maurice Abravanel in einem Brief an den Verf. vom 9.3.1987.

77 Ebenda, S. 214.

der Stadt Mahagonny am Broadway. Als sich dies zerschlug, ließ er sich auf eine von der League of Composers und den Friends and Enemies of Modern Music beabsichtigte Präsentation des Songspiels *Mahagonny* in Verbindung mit *Die sieben Todsünden* ein. Auch dies kam nicht zustande. Die Universal Edition hatte Weill auf die Verfügbarkeit des Songspiel-Materials in der Pariser Fassung bei seiner amerikanischen Vertretung Associated Music Publishers hingewiesen.<sup>78</sup>

Die Universal Edition war sich mit Weill darin einig, das *Kleine Mahagonny* „energisch auszunutzen“, und konnte am 21.12.1932 mehrere Interessenten, darunter sogar Otto Klemperer (der die Oper abgelehnt hatte!) anführen.<sup>79</sup> Aber schon bald bricht beim Verlag Skepsis aus, nicht zuletzt der von Weill angezielten Koppelung mit einem weiteren „Brecht“ gegenüber; eine „Renaissance“ von *Mahagonny* in der Pariser Fassung erscheine „in nur sehr beschränktem Maße“ möglich.<sup>80</sup>

Andererseits zeichnete sich eine Aufführung in Rom (31.12.1933) ab, und Weill frohlockte: „Sie können sich vorstellen, was es bei der gegenwärtigen Situation bedeuten würde, wenn es mir gelänge, diese Aufführung in Rom zustandezubringen, wenn meine Werke tatsächlich auch im Zentrum des Faschismus Anklang finden würden.“<sup>81</sup> Er war sich bewusst, wie heikel dies war; so schärfte er dem Verlag ein, dass niemand, vor allem Brecht nicht, vorläufig von der Sache etwas erfahren dürfe.<sup>82</sup> Giselher Schubert sieht Ironie im Spiel,<sup>83</sup> aber für Weill war es Ernst. Lange hegte er politische Illusionen. Am 5.5.1934 schrieb er von Gerüch-

ten, wonach seine Werke in Deutschland in der nächsten Saison wieder gespielt würden – was sein Verlag umgehend bezweifelte.<sup>84</sup> Noch 1935 behauptete Lotte Lenya, sich auf einen Gewährsmann beziehend, dass die Musik zur *Dreigroschenoper* „ganz öffentlich überall gespielt“ werde.<sup>85</sup>

Am 18.10.1933 mahnt Weill bei der Universal Edition ein ordentliches Aufführungsmaterial an; es sei seinerzeit eine Abschrift der Partitur der „Pariser Fassung“ (so explizit!) verabredet gewesen, was offenbar unterblieb; in der jetzigen Fassung könne das Stück wohl kaum irgendjemandem zur Aufführung übergeben werden. Sein ausdrückliches Bekenntnis zur „Pariser Fassung“ (*Das kleine Mahagonny*): Wofern eine Aussicht auf Druck oder Vervielfältigung bestehe, verspricht er einen „druckfertigen“ Klavierauszug.<sup>86</sup>

Der Weillforscher David Drew bestreitet aber vehement die Authentizität: Er sieht Weill daran nicht aktiv beteiligt und in der „erweiterten Fassung“ (der Begriff „Pariser Fassung“ wird vermieden) eher ein „patchwork“.<sup>87</sup> In einem Brief vom 2.11.1963 an die Wuppertaler Bühnen, die eine eigene Bearbeitung des Songspiels *Mahagonny* aufführen wollten, konstatiert Lotte Lenya bündig – und Drew hat ihr dabei die Hand geführt –: „Es gibt keine ‚Pariser Fassung‘.“<sup>88</sup> Was dort aufgeführt worden sei, sei ein „einmaliges Konzert“ gewesen, allein für diesen Anlass und Ort bestimmt.<sup>89</sup> Rechte: Die Aufführung war halbszenisch, und es fanden mehrere Reprisen statt, auch in London und Rom.

78 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 490f.

79 Ebd., S. 430.

80 Ebd., S. 440.

81 Ebd., S. 461.

82 Ebd.

83 Schubert, „Einführung“, S. 26.

84 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 482.

85 Weill/Lenya, „Sprich leise ...“ *Der Briefwechsel*, S. 153.

86 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 479.

87 Drew, David: „The History of Mahagonny“. In: *The Musical Times*. 104 (1963), S. 22.

88 Lenya. *Eine Autobiographie*, S. 181.

89 Ebd.

Lotte Lenya und ihr Erfüllungsgehilfe Drew waren just damals gegen Eingriffe in das Songspiel hochsensibel. Das Berliner Ensemble hatte am 10.2.1963 als Mischung aus Songspiel und Oper eine gut einstündige „Bühnenfassung“ als *Das kleine Mahagonny* herausgebracht, vom Hauskapellmeister Hans-Dieter Hosalla uminstrumentiert. Umgehend legte Lotte Lenya ihr Veto ein; aber die Intendantin Helene Weigel konnte ihr die Genehmigung für Aufführungen exklusiv im Berliner Ensemble abtrotzen, sogar fand eine Dokumentation auf Schallplatten statt.

Am 17.12.1948 schickte Ferdinando Ballo vom Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia an Weill eine Anfrage wegen einer Aufführung des Songspiels *Mahagonny* im nächsten Jahr.<sup>90</sup> Aber Weill möchte eher ein repräsentatives Werk aus seiner amerikanischen Zeit aufgeführt sehen: *Street Scene*. Des Aufwands wegen war dafür keine Chance; es blieb bei dem Songspiel. Als ausgewiesene Experten wurden Hans Curjel als Regisseur und Caspar Neher für das Bühnenbild verpflichtet. Weill war nicht involviert. Sein musikalischer Gewährsmann und *Mahagonny*-Kenner Maurice Abravanel, in die USA emigriert, stand nicht zur Verfügung; es spielte das Orchester del Teatro La Fenice unter Bruno Bogo. Als Ergänzungsstück war der Einakter *Billy Budd* von Federico Ghedini platziert; in Angleichung wurde das Songspiel als „Oper in einem Akt“ bezeichnet. Die Aufführungen fanden am 8. und 10.9.1949 statt.

In einem Brief vom 28.6.1948 hatte sich Hans Curjel der Wiener Universal Edition als *Mahagonny*-Experte angeboten; er verfügte über den Klavierauszug der Uraufführung des Songspiels in Baden-Baden wie auch über die Partitur der „Pariser Fassung“. Ausgewiesen mit der Inszenierung in Paris, möchte er sich bei anstehenden Aufführungen als Regisseur berücksichtigt sehen;

sogar könne er das Dirigat übernehmen.<sup>91</sup> Als die Aufführung in Venedig anstand und er ausgewählt worden war, nahm er eigenmächtig, ohne Beiziehung Weills, eine Erweiterung der „Pariser Fassung“ vor, dabei auf dem Anlass und Ort gemäße Seriosität mit Annäherung an Opernstil bedacht. So implantierte er das barockisierende *Duett von den Kranichen* als „Intermezzo“ mit der (von ihm so festgelegten) Tafelaufschrift *Erinnerung an die wahre Liebe*. Bezeichnenderweise war für eine der Partien der Opernstar Hilde Güden verpflichtet! Auch war eine orchestrale Anpassung erforderlich. War für die „Pariser Fassung“ eine Reduzierung auf Kammerensemble geboten gewesen, so musste hier nun auf vollen Orchestersatz umgepolt werden. Von dem Musikverlag Carisch (Milano), einer Vertriebsfirma der Universal Edition, wurde eigens ein Klavierauszug mit italienischem Text angefertigt.

Die „Fassung Venedig“ hatte eine weitergehende Geschichte. Für die Partitur der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wurde eine Beschlagnahme durch die Gestapo angenommen, mit anschließender Vernichtung – aber 1953 tauchte sie wieder auf. Unter Annahme des Verlusts ließ sich die Universal Edition, um wenigstens Fragmente des Werks zu retten, Anfang der fünfziger Jahre auf eine von Curjel angefertigte „Bühneneinrichtung“ ein. Laut einem Kommentar dazu beruht sie auf der „Pariser Fassung“ und „auf den praktischen Erfahrungen“ der Aufführung in Venedig – das *Duett von den Kranichen* ist einbezogen.<sup>92</sup> Die Universal Edition stellte davon ein Aufführungsmaterial her; auch erschien 1953 – als „Songspiel“ deklariert, aber unter dem Titel *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – ein hektografiertes maschinenschriftliches Libretto.

Nachdem die Opernpartitur wieder aufgetaucht war, erübrigte sich diese Behelfskon-

90 Schubert, „Einführung“, S. 26f.

91 Zitiert nach ebd., S. 37.

92 Ebd., S. 38.

struktion. Die Curjel-Fassung von 1953, postum erschienen, war nicht autorisiert; Lotte Lenya als Nachlassverwalterin, ohnehin durch zahlreiche unautorisierte Eingriffe in Weills Werk verunsichert, zog am 20.6.1957 (sie war just an einer Gesamtaufnahme von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* für Columbia Records beteiligt gewesen) die „Curjel-Fassung“ zurück.<sup>93</sup> Wohlgemerkt: nicht ausdrücklich die „Pariser Fassung“ – Anlass für folgenreiche Verwechslungen. Am 29.9.1959 hat ein Mitarbeiter der Universal Edition in einem Klavierauszug vermerkt, dass die „Pariser Fassung“ (was er meint, ist die „Curjel-Fassung“!) nicht aufgeführt werden dürfe.<sup>94</sup>

Das Durcheinander hatte Folgen für die *Mahagonny*-Recherchen des Brecht-Experten Jan Knopf. Wie er berichtet, sondierte er 1990 im Rahmen von Brecht-Studien für die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* im Archiv der Universal Edition Wien. Dabei stieß er in einem Karton mit als „Pariser Fassung“ des Songspiels ausgewiesene Noten.<sup>95</sup> Ein Vergleich mit dem 1953 edierten Libretto ergab Übereinstimmung. Eben deshalb dürfte es sich um die von Curjel für Venedig zusammengestellte (erweiterte) Fassung gehandelt haben: Zwar stand „Pariser Fassung“ auf dem Notenkonvolut, aber es enthielt die „Curjel-Fassung“.<sup>96</sup> Als Knopf 1992 erneut nachfragte, erhielt er keinen Zugang: Die Noten seien nicht auffindbar. David Drew hatte (gewiss in Abstimmung mit der inzwischen institutionalisierten Kurt Weill Foundation) interveniert: Lotte Lenyas Verbot von 1957 sollte durchgesetzt werden. ¶

(Teil 2 folgt im nächsten Heft)

93 Ebd., S. 28.

94 Ebd.

95 Darstellung der Vorgänge nach Knopf, Jan: „Zur Entstehungsgeschichte der ‚Mahagonny‘-Oper.“ In: Brecht/Weill, „*Mahagonny*“. *Materialien*, S. 307ff.

96 Durch die Verwechslung ist in dem „Mahagonny“-Materialienband die abgedruckte „Curjel-Fassung“ als „Pariser Fassung“ bezeichnet.

**JUBILÄUM**, das bedeutet auch latenten Jubel in der Verlagslandschaft. Diese Bände sind punktgenau erschienen und finden lebhaftes Interesse. Aber: Sorry, die Rezensierenden für alle vier Bücher sind bereits gefunden und aktiv.

91 in *Vergessenheit* geratene Brecht-Interviews, gefunden und sorgfältig ediert von Noah Willumssen, erschienen bei Suhrkamp (750 Seiten, ISBN 978-3518471593, 35 €)

Zwei Sammelbände von dem rührigen Verbrecher-Verlag in Berlin, hervorgegangen aus den Brecht-Tagen im Literaturforum 2010 („*Brecht und das Theater der Interventionen*“, 260 Seiten, ISBN 978-3957325228, 28 €) sowie 2022 („*Brecht und Klasse und Traum*“, 224 Seiten, ISBN 978-3957325563, 26 €).

Etwas anderen Charakter hat das von Zbigniew Feliszewski herausgegebene Werk „*Bertolt Brecht in Systemkonflikten*“ (im Dezember erschienen). Das Buch stellt „die Frage nach seinem Nachleben in diversen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Systemen“ und hat eine große Bandbreite namhafter Autorinnen und Autoren aus mehreren europäischen Ländern versammelt (V&R unipress, 505 Seiten, ISBN 978-3847114598, 65 €).



CORNELIUS PUSCHKE,  
MARIANNE STREISAND,  
CHRISTIAN HIPPE UND  
VOLKER ISSBRÜCKER (HrG.)

## BRECHT UND DAS THEATER DER INTERVENTIONEN

FALK STREHLOW (HrG.)

## BRECHT UND KLASSE UND TRAUM

„Stärkende Träume  
brauchen Bodenhaftung.“

Zbigniew Feliszewski (HrG.)

Bertolt Brecht in  
Systemkonflikten



# 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](http://www.wissner.com)  
[bestellung@wissner.com](mailto:bestellung@wissner.com)





## Wir bringen Bewegung in unsere Gesellschaft.

Im Fokus stehen ökologisches,  
soziales und faires Handeln.  
Deshalb unterstützen wir viele  
Aktionen und Projekte in unserer  
Region.

Weil's um mehr als Geld geht.



Stadtsparkasse  
Augsburg