

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

30. JAHRGANG

HEFT 3/2023



ZBIGNIEW FELISZEWSKI: „DREIGROSCHENOPER“ IN KRAKAU (FOTO)
FRITZ HENNENBERG ZU „BRECHT, WEILL UND MAHAGONNY“ (2)
BERTOLT-BRECHT-PREIS AN LUTZ SEILER VERLIEHEN
JAN KNOPF ÜBER LOTTE LENYA ALS SEERÄUBERIN

Wagner

BRECHT

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



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

THEATER

„Die Dreigroschenoper“ im Teatr Stary, Krakau . . 3
Zbigniew Feliszewski

Horst Tappert zum Hundertsten. 5
Ernst Scherzer

„Die Dreigroschenoper“ im Schauspielhaus
Salzburg 6
Ernst Scherzer

„Leben des Galilei“ in Passau 7
Ernst Scherzer

MUSIK

Bertolt Brecht, Kurt Weill und *Mahagonny* . . 8
Eine kritische Bestandsaufnahme (Teil 2)
Fritz Hennenberg

Wie Lotte Lenya zur Seeräuberin wurde . . . 16
Seltsame Metamorphosen einer Liedfigur
Jan Knopf

REZENSIONEN

Carola Neher im fiktiven Verhör. 22
Stephan Dörschel

Von der Intervention zu Klasse und Traum . 24
Zwei neue Publikationen von den Brecht-Tagen
in Berlin
Florian Vaßen

An Brechts „Maske“ beißen sich alle die
Zähne aus 29
Katrin Dollinger

Brecht im Schultheater 31
Bettina Perz

BRECHTPREIS

Brechtpreis an Lutz Seiler verliehen 32

BUCKOW

Besucherzentrum am Brecht-Weigel-Haus in
Buckow eröffnet 34
Juliane Grützmacher

DER AUGSBURGER

Mögliche frühe Kenntnisse Brechts über
Kamerun 37
Michael Friedrichs

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

„Diese Bibel habe ich 1953 von Berthold
Brecht erhalten ...“ 39
Synke Vollring

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-
Archivs 40
Zusammenstellung: Synke Vollring

BRECHTS SCHULE

Doch er ist ein Pflaumenbaum. 48

LINK ZU ECIBS

Die Maßnahme: Fallstudie Fabiane Kemman 28

Dreigroschenoper in Krakau – den Beitrag von Prof. Feliszewski verdanken wir der Vermittlung von Prof. Hillesheim. Weitere Theaterbesprechungen schließen sich an. Neuerscheinungen zu Brecht werden besprochen, darunter zwei Publikationen von den Brecht-Tagen in Berlin und der große Interview-Band von Noah Willumsen.

Der zweite Teil von Fritz Hennenbergs kritischem Artikel über Brecht, Weill und Mahagonny scheint uns ebenso lesenswert wie Jan Knopfs Analyse der merkwürdigen „Metamorphose“ von Lotte Lenya.

Die Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises der Stadt Augsburg an Lutz Seiler war ein wichtiges Ereignis. Und auch die Pflaumenbaumpflanzung vor Brechts Schule wird gewürdigt. Und was in Augsburg nicht geht – ein Neubau für Brecht – das geht immerhin in Buckow, siehe den Bericht von Juliane Grützmaker.

Was Brecht über das Ende der deutschen Kolonialgeschichte, Beispiel Kamerun 1916, in Augsburg erfahren konnte, habe ich kurz skizziert.

Aus dem Brecht-Archiv kam wieder die gehaltvolle Liste der Neuerwerbungen. Außerdem erzählt Synke Vollring, wie Brecht 1953 spontan eine Bibel verschenkte. ♪

Frohes Lesen! Michael Friedrichs

Korrektur zu Heft 2/2023

Im Artikel „Die IBS tagte in Israel“ (Heft 2/2023, S. 41) haben wir den Eingangsvortrag versehentlich Moshe Zimmermann zugeschrieben, er wurde aber von Moshe Zuckermann gehalten. Entschuldigung an beide! Und Dank an die zuverlässige Sabine Kebir für den Hinweis! (mf)

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (mf)

Wissenschaftlicher Beirat: Dirk Heißen, Tom Kuhn,

Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Katrin Dollinger, Stephan Dörschel, Zbigniew Feliszewski, Michael Friedrichs, Juliane Grützmaker, Fritz Hennenberg, Jan Knopf, Bettina Perz, Ernst Scherzer, Florian Vaßen, Synke Vollring

Titelbild: „Die Dreigroschenoper“, inszeniert von Ersan

Mondtag am Krakauer Teatr Stary, Foto: Magda Hueckel

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.

DIE DREIGROSCHENOPER IM TEATR STARY, KRAKAU

Zbigniew Feliszewski

Das Jahr 2023 steht im Zeichen des 125. Geburtstags von Bertolt Brecht. Dass das Jubiläum mit dem ersten Jahrestag des russischen Angriffs auf die Ukraine zusammenfällt, ist nicht ohne Bedeutung für den Regisseur und Bühnenbildner Ersan Mondtag, der soeben am Teatr Stry in Krakau Brechts *Dreigroschenoper* inszenierte – ein Werk, das die Welt der Gangster mit der tradierten kapitalistischen Ordnung gleichsetzt.



„Die Dreigroschenoper“, inszeniert von Ersan Mondtag am Krakauer Teatr Stry (Foto: Magda Hueckel)

Die Wahl des Ortes für die Premiere ist nicht zufällig. Schirmherr des Teatr Stry, einer der ältesten polnischen Theatereinrichtungen, ist Konrad Swinarski, ihr langjähriger Intendant und Brechts Schüler in seiner Meisterklasse am Berliner Ensemble. Swinarski kam nach Ostberlin auf persönliche Einladung von Brecht. Gemeinsam mit B.K. Tragelehn, Wera Skupin, Heinz Kahlau, Claus Küchenmeister und Martin Pohl wirkte er mit an der Gestaltung von Inszenierungen, nicht zuletzt von *Leben des Galilei*, das erst nach Brechts Tod 1956 im Theatergebäude am Schiffbauerdamm zur Auf-führung kam. In Polen avancierte Swinarski bald zum Brecht-Spezialisten und holte sich das Etikett eines Brecht-Epigonens, das ihm eine Zeit lang anhaftete, bis er sich 1961 deutlich von seinem Lehrer distanzierte.

Ersan Mondtag, ein sehr kunstinteressierter Regisseur, bleibt in seiner Inszenierung

nicht nur Brechts Vorlage treu, sondern schöpft mit vollen Händen aus deren historischen Inszenierungen. Der Text des polnischen Drehbuchs ist eine Zusammenstellung aus der ersten Übersetzung der *Dreigroschenoper* von Bruno Winawer, die im Warschauer Teatr Polski 1929 ur-aufgeführt wurde, und einer Übersetzung von Barbara Witek Swinarska, Ehefrau von Konrad Swinarski. Die polnische Version der Songs stammt aus der Feder der Übersetzungskoryphäen Władysław Broniewski und Witold Wirpsza.

Mondtag, der selber das Bühnenbild entworfen hat, bedient Otto Reigberts Vorbilder aus der Erstaufführung von *Trommeln in der Nacht* 1922: die futuristisch anmutenden Häuser der Münchner Aufführung werden in der Mitte geteilt, auseinandergeschoben und um Elemente der expressionistischen Stummfilm-Szenografie ergänzt.



Polly im Song „Die Seeräuber-Jenny“ (Foto: Magda Hueckel)

Auch der Galgen ist eine getreue Kopie von Caspar Nehers Dekoration zur *Dreigroschenoper* aus dem Jahre 1928.

Überhaupt scheint das gesamte Produktionsdesign ein einziges großes Zitat zu sein: expressionistisch stilisierte Formgebung geht Hand in Hand mit einem kühnen Blickwinkel der schwarzen Komödie, ein-dimensional-flachen Figurenzeichnung der frühen Fernsehkabarets und dicken Linien von Comicstrips. Die von Jos Marx entworfenen schwarz-weißen Kostüme wirken wie papierene Imitationen im Puppentheater. Die Figuren, mit Ausnahme von Jenny, haben weiß geschminkte Gesichter. Das diffuse Licht konterkariert die grob gezeichneten Linien des Bühnenbildes, erzeugt eine ominöse Atmosphäre, verfälscht die Ursache-Wirkung-Beziehungen und verflacht zusätzlich die Charaktere. Im starken Kontrast zu dieser Ästhetik stehen die in der Tiefe der Bühne hängenden roten Fahnen – dem Hakenkreuz ähnlich – mit dem darauf gemalten Symbol der russischen Streitkräfte „Z“, das laut dem Verteidigungsminister der Russischen Föderation die Unterstützung der „Operation“ in der Ukraine bedeutet und vom russischen „za pabiedu“ (für den Sieg) abgeleitet ist.

Hyperrealistische Folterszenen an nackten, blutüberströmten Opfern von Gangsterduellen kontrastieren mit der Komödien-Ästhetik und zeigen überdeutlich, auf welcher Seite Montag steht. Wie etwa im *Kanonensong*, in dem Montag die Korruptionsverstrickung zweier Armeefreunde mit einer drastischen Diagnose ausklingen lässt: Macheath und Brown verbindet nicht nur die Erinnerung an ein militärisches Abenteuer, das auf

die korrumpierte Gegenwart einen dunklen Schatten wirft, sondern vor allem blutige Kriegsverbrechen, die sie ihr Leben lang begleiten werden. Aber das sind nicht die einzigen Kontraste in der Aufführung. Die schulmeisterliche Vokalisierung der vorge-tragenen Lieder wirkt ziemlich unbeholfen vor dem Hintergrund des hervorragenden 10-köpfigen Orchester-Ensembles, das halb verdeckt hinter der Bühne spielt.

All das läuft auf eine klare politische Aussage hinaus: Ähnlich unbeholfen reagiert nämlich die Welt auf die Aggression gegen die Ukraine: In Debatten und diplomatische Aktionen vertieft, gleicht sie jenem Porzellanladen, in dem der russische Elefant rücksichtslos sein Unwesen treibt. Am Ende wird die alte Ordnung zu Grabe getragen: In der Schlusszene wird Mackie Messer nicht nur begnadigt, seinen Platz am Galgen nimmt die Königin ein. Stumm und völlig überrascht folgt sie den Gangsteranweisungen. ¶

Zbigniew Feliszewski ist Germanist und Literaturwissenschaftler am Institut der Literaturwissenschaften der Schlesischen Universität in Katowice.

HORST TAPPERT ZUM HUNDERTSTEN

Viel mehr als nur Oberinspektor Derrick

Ernst Scherzer

Der Schreiber dieser Zeilen muss gestehen, zunächst auch nur den Münchener Oberinspektor Stephan Derrick vom Morddezernat via Fernsehen kennengelernt zu haben. Irgendwann hat er erfahren, dass Horst Tappert als Erster in Deutschland den Tschaikowsky-Song in Kurt Weills „Lady in the Dark“ gesungen habe. Mehr noch, wie der durch Zufall zur Schauspielerei Gekommene in einem Gespräch dargelegt hat: In Kassel – wo er wohl Ende der 1950er Jahre engagiert war – wollte der regieführende Intendant diese Nummer streichen, doch in dem unter anderem über seine Liebe zur Musik zur Bühne gekommenen geborenen Elberfelder erwachte der Ehrgeiz zur Einstudierung gerade dieser Komponisten-Aufzählung, und der Erfolg gab ihm recht.

Ehrgeiz war es auch, der mich in diese Richtung nachforschen ließ, und tatsächlich – im Jahr des 70. Geburtstages von Bertolt Brecht entstand eine vom WDR und einigen anderen Rundfunkstationen produzierte Hörspielfassung der „Dreigroschenoper“, die 2006 Eingang in die Sammlung der Dramen im Audio Verlag fand und heute ohne Weiteres im Internet Archive (HTML5 Uploader 1.6.4) in voller Länge und guter Klangqualität abzurufen ist.

Nicht mehr festzustellen ist leider das beteiligte Orchester, das unter dem opernerfahrenen Johannes Pütz gute Arbeit geleistet hat. Verzeichnet wird auch die Regie von Ulrich Lauterbach und eine Bearbeitung der gesprochenen Szenen von Wolf Dresch. Die Rollen waren mit damals prominenten (Film-) Schauspielern besetzt, wobei den Unterzeichneten besonders freut, dass drei davon österreichische Landsleute von ihm



Tappert als Mackie Messer:
[https:// www. notrecinema.com/images/usercontent/star/horst-tappert-photo_18170_34319.jpg](https://www.notrecinema.com/images/usercontent/star/horst-tappert-photo_18170_34319.jpg)

waren: Franz Kutschera (Brown) und Heidemarie Hatheyer (Frau Peachum) kennt vielleicht auch noch manch Jüngerer dem Namen nach, Willy Trenk-Trebitsch – in der Uraufführung der Macheath – beteiligte sich jetzt als Jonathan Jeremias Peachum. Die 1926 geborene Gudrun Thielemann (Lucy) weilt sogar noch unter den Lebenden!

Gekrönt aber wird diese nach meinen Höreindrücken beste aller Einspielungen des Werkes durch die Mitwirkung von Horst Tappert, der im Mai seinen 100. Geburtstag hätte feiern können. Wenigstens andeutungsweise war festzustellen, dass er den Mackie Messer auch auf der Bühne dargestellt habe. Hier jedenfalls besticht der Wahl-Münchener, dessen 281 Derrick-Episoden sogar auf Chinesisch, Russisch oder Afrikaans übersetzt wurden, mit seinem sonor-markanten Organ, etwa wenn er an „seinem“ Donnerstag den Kaffee im Hurenhaus bestellt oder im Gefängnis Abbitte leistet. In Deutschland hat man ihn nicht mehr geliebt, seit seine SS-Einsätze aufgedeckt worden waren. Je prominenter die Person, desto lieber wühlt „man“ da in einer gewiss verwerflichen Vergangenheit, die aber sonst allzu gerne vergessen wird ... ¶

„DIE DREIGROSCHENOPER“ IM SCHAUSPIELHAUS SALZBURG

Eine Hochzeit (beinahe) im Pferdestall

Ernst Scherzer

Viel fällt den Theaterleitern ja nicht ein, wenn sie auch im Jahr des 125. Geburtstages nur auf das populärste Werk von Bertolt Brecht kommen. Andererseits: Gibt es ein anderes Stück von ihm, das aktueller wäre? Allein für die Erkenntnis, was ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank sei, gebührt ihm mehr als nur Lorbeeren; und dann noch die Musik von Kurt Weill – ein auch von diesem Duo nicht wiederholter Geniestreich!

Wenn dann noch eine Aufführung im wenigstens fast zur Wahlheimat des (wie Mozart, dessen Vater ja ebenfalls aus Augsburg stammte!) Bayern gewordenen Salzburg stattfindet, bekommt das doch einen gewissen Reiz. Die Spielstätte nennt sich schlicht Schauspielhaus, die größte freie Theatertruppe Österreichs wurde seinerzeit als nach dem damaligen Spielort benannte Elisabeth-Bühne von einem Mitglied des Landestheaters gegründet, „erzieht“ sich seine Schauspieler selbst und lädt innerhalb einer Spielzeit rund 60.000 Besucher zu mehr als einem Dutzend Premieren in einen ehemaligen Gutshof gleich in der Nachbarschaft des über die in diesem Fall südlichen Stadtgrenzen hinaus bekannten Mozarteum-Orchesters.

Nach dem Symbolbild des Programmheftes befürchtet man schon, dem Regisseur (ursprünglich war der Intendant Robert Pienz vorgesehen, übernommen hat der als Spieler und Autor angeführte Jérôme Junod) wäre wieder ein weiblicher Macheath eingefallen. Die Sorge erwies sich als unbegründet, außer in der wie zuvor auch in der Wiener Volksooper (siehe Dreigroschenheft 2/2023) eher ein bisschen dürftig darge-

stellten Gang des Gangsterbosses fand kein Geschlechtertausch statt. Und dürftig, weil auch einiger köstlicher Details beim auch hier nur angekündigten, jedoch nicht erfolgten Auftritt des Pfarrers beraubt geriet die Hochzeits-Szene: Beinahe in einem ehemaligen Stall, der sich allerdings einen Stock tiefer befunden hat, im heutigen, leider nicht nach einer Brecht-, aber immerhin nach einer Goethe-Figur benannten Restaurant.

Gar nicht verheißungsvoll geriet der allererste Einsatz des mit sieben Spielern geradezu symbolisch besetzten Orchesters, etwas zaghaft auch die erste, wohl von Spelunken-Jenny (Petra Staduan) vorgetragene Gesangsnummer. Doch dann ging es nicht ohne immer wieder schon von den Autoren kaum ausgegrenzten Humor recht zügig weiter bis zur Szene, in der sich Macheath bereits aus seinem Gefängnis herausgeschwindelt hat. Nicht ganz nachvollziehbar erfolgte darauf die bekannte Moritat, nach der zuerst das Fressen und dann die Moral komme.

Auch wenn der Autor dieser Zeilen jetzt des Lokal-Patriotismus geziehen wird: So typengerecht wie vor Jahren im in der Gegend seiner Wahlheimat liegenden südweststeirischen St. Ulrich hat er die Darsteller der Salzburger Produktion nicht empfunden. Gegenüber dem zuletzt in Wien Gebotenen freilich konnten sich neben der schon genannten Jenny vor allen Theo Helm (Macheath) und Olaf Salzer (Peachum), wohl auch noch die Polly von Johanna Egger nicht zuletzt im ganz besonders gelungenen Duett mit der Lucy von Magdalena Oettl mehr als nur behaupten. ¶

„LEBEN DES GALILEI“ IN PASSAU

War Galilei eine Frau?

Ernst Scherzer

Für uns Österreicher gibt es eine Reihe guter Gründe für eine Reise nach Passau: Verkehrstechnisch gehört die Stadt noch in den Bereich der hiesigen deutlich kostengünstigeren Bundesbahn, zwei der drei Flüsse verbindet man noch mehr mit dem eigenen Land als mit Deutschland und kirchenhistorisch stehen einander die Domstadt und die Donau-Stadt Wien näher als manchem hier wie dort lieb sein mag.

Vor allem aber darf das, was drei mehr oder weniger benachbarte Orte, zum Landestheater Niederbayern vereint, auf dem Theatersektor – besonders dem musikalischen – zu bieten haben, Aufmerksamkeit beanspruchen. Über Jahre hinweg gehörte ein ganzer Zyklus der sonst selten zu hörenden Opern von Vincenzo Bellini wegen hervorragender Sänger zum lohnenden Ziel, nach einem die Bayreuther Festspiele weit in den Schatten stellenden „Tristan“ von Richard Wagner war jetzt als besonders ehrgeiziges Projekt dessen ganzer „Ring des Nibelungen“ auf dem Programm. Im „Rheingold“ und in der „Walküre“ hörte ich Stimmen, die etwa in der Wiener Staatsoper kaum in dieser Qualität zum Klingen kommen, und zur Zeit der Niederschrift dieses Beitrages freue ich mich noch auf die beiden restlichen Teile.

Auch an einem Brecht, dem „Baal“, durfte sich der Gast des Hauses vor ein paar Jahren erfreuen. Danach war er diesmal doch ein wenig enttäuscht – der uneingeschränkt gute Eindruck von damals wiederholte sich leider in dem bis auf den letzten Platz gefüllten, sympathisch kleinen Fürstbischöflichen Opernhaus nicht; oder wenigstens nicht ganz: Insgesamt waren es jedoch eineinhalb pausenlose Stunden eines nicht

völlig kühl lassenden Theaterabends, den auch ein überwiegend jugendliches, gewiss erstmals mit dem Stückeschreiber konfrontiertes Publikum kaum ohne Eindruck hinterlassen hat.

Bei der Vielzahl der Rollen kann man von einem kleinen Haus nicht erwarten, dass es für jede einen eigenen Schauspieler aufbieten kann. Doch wer gerade welche Figur verkörpert, sollte doch einigermaßen erkennbar bleiben. Dazu vernahm der Zuschauer zuweilen einen Phantasiedialekt, von dem er oftmals, und das nicht aus akustischen Gründen, kein Wort verstehen konnte.

Wahrhaft nichts gegen die Schauspielerin Antonia Reidel gesagt, in der letzten Szene des resignierenden Galilei vermochte sie sogar ganz stark zu berühren; weshalb die Schlussworte mit der Frage, wie die Nacht sei, schlicht untergingen, vermag ich nicht mehr zu sagen. Aber wenn Galilei eingangs sich rasiert, immer wieder als Herr angesprochen wird und sich dann plötzlich barbusig als Frau zu erkennen gibt, stimmt doch irgend etwas an der Regie von Wolfgang Maria Bauer nicht!

Abgesehen von der einen ständig in Bewegung befindlichen Personenreigen ermöglichenden Ausstattung von Aylin Kaip und wohl auch noch dem Andrea Sarti (dessen im Verlauf des Stücks doch nicht ganz bedeutungslose Mutter scheint im Personenverzeichnis nicht auf) von Stefan Merten verdient doch etwas positive Erwähnung: Nach den musikalischen Verfremdungen anderer Brecht-Aufführungen kommt diesmal Hanns Eisler dank Daniel Zacher am Akkordeon sozusagen ungeschoren davon. ¶

BERTOLT BRECHT, KURT WEILL UND *Mahagonny*

Eine kritische Bestandsaufnahme (Teil 2)

Fritz Hennenberg

Wege zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Wie Weill bezeugt hat, habe Brecht bereits bei einer Unterredung im März 1927 (das „Songspiel“ stand noch gar nicht zur Debatte) „einen ausführlichen Plan einer Oper“ entworfen. Bereits damals hätten „Skizzen und Szenenentwürfe zu einem Stück *Auf nach Mahagonny*“ vorgelegen.¹ Stephen Hinton sieht darin eine „Irreführung“ Weills, begründet darin, dass er Brecht von einem gegen ihn erhobenen Plagiatsvorwurf des Dramatikers Walter Gilbrichts reinwaschen wollte;² aber bereits bevor diese Affäre im Juni 1930 aufgerollt wurde, hatte Weill in einem Beitrag für die Zeitschrift *Die Musik* (März 1930) das „Opernwerk“ so postiert: Es sei vor dem Songspiel begonnen und danach fortgesetzt worden.³ Dem Kommentar in der *Großen kommentierten Frankfurter und Berliner Ausgabe* nach hätten Weill und Brecht erst am 15.8.1927 beschlossen, die Baden-Badener Fassung von *Mahagonny* zu einer Oper auszuweiten.⁴ Zu dem Zeitpunkt war die Oper längst verabredet; an eben diesem Tag diskutierte die Universal Edition mit Weill bereits die Tantiemenfrage.⁵

Am 8.12.1927 übermittelt Weill einen von ihm als „Inhaltsangabe“ bezeichneten Text an die Universal Edition;⁶ dort wird darüber auch als von einem „Exposé“ gespro-

chen.⁷ Tatsächlich ist es ein ausgearbeitetes Libretto von einundvierzig Typoskriptseiten; Weill selber tut am 27.12. kund und zu wissen, drei Monate lang Tag für Tag mit Brecht zusammen „an der Gestaltung dieses Librettos“ [sic!] gearbeitet zu haben.⁸ Tatsächlich dient es als Grundlage für seine Komposition – nur einige Ergänzungen kommen hinzu. Am 20.3.1928 vermeldet Weill „große Fortschritte“; im Laufe des Sommers hoffe er der Partitur fertigstellen zu können.⁹ Dass die Unterbrechung der Arbeit bis 1929 wegen Einwänden des Verlags gegen den Text erfolgte,¹⁰ ist durch nichts belegt; vielmehr kam ab Frühjahr 1928 die *Dreigroschenoper* dazwischen.

David Drew unterstellt, dass die Urschrift des Librettos, Beilage von Weills Brief vom 8.12.1927 an die Universal Edition, auf dessen Schreibmaschine, und von ihm selber, angefertigt worden sei.¹¹ Darüber hinaus führt er ihn als Mitverfasser des Librettos an. Esbjörn Nyström geht sogar so weit, die beiden als gleichberechtigte Autoren zu bezeichnen.¹² Doch muss er einschränken, dass bisher nicht näher untersucht worden sei, was von wem sein könnte.¹³

Von Brechts eigener Hand ist nur wenig erhalten. Doch bedient er sich ausgiebig

1 Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 114.

2 Hinton, Stephen: *Weill's Musical Theatre. Stages of Reform*. University of California Press 2012, S. 99.

3 Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 102.

4 Brecht, *Werke*, Registerband. Berlin und Weimar/ Frankfurt am Main 2000, S. 757. So auch Hecht, Werner: *Brecht-Chronik*. Frankfurt am Main 1997, S. 237.

5 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 71.

6 Ebd., S. 95.

7 Ebd., S. 96f.

8 Ebd., S. 98.

9 Ebd., S. 118.

10 Brecht, *Werke*, Registerband, S. 757. Dass bereits im November 1927 Musik zum 2. Akt vorgelegen hätte, ist ein Irrtum; Weill spricht in einem Brief vom 24.11.1927 ausdrücklich vom „Textbuch“ (Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 94).

11 Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 182.

12 Nyström, *Libretto im Progress*, S. 155.

13 Ebd., S. 19.

mit Selbstanleihen, namentlich mit Gedichten. Ulrich Weisstein glaubt feststellen zu können, dass kaum mehr als die Hälfte des Librettos neu ist, und zweifelt sogar die Berechtigung zu einer Platzierung in einer Brecht-Werkausgabe an.¹⁴

Weill streicht seinem Verlag gegenüber geradezu offensiv seine Mitarbeit am Libretto heraus: Jedes Wort darin sei von ihm „auf die Erfordernisse der Opernbühne hin geprüft worden“.¹⁵ Auch an anderer Stelle betont er, das Textbuch „in enger Zusammenarbeit mit Bert Brecht“ geschrieben zu haben.¹⁶ Er wollte verdeutlichen, dass er dafür voll einstand, ihm nichts aufgezwungen worden war. Andererseits: Er war zwar ein gewandter Schreiber; von poetischen Hervorbringungen ist aber nichts bekannt.¹⁷ Brecht schätzte seinen dramaturgischen Spürsinn, und gewiss dürfte er auch textliche Details beigesteuert haben. Sogar Lotte Lenya nimmt für sich Formulierungen in Anspruch, die Brecht aufgenommen habe.¹⁸ Farbige schildert sie die Diskussionsrunden bei Brecht – „ganze Dialogstellen“ würden von verschiedenen Leuten stammen.¹⁹ Bei Brechts Veröffentlichung in seinen *Versuchen* erscheint unter den „Mitarbeitern“ neben Weill und Neher auch Elisabeth

Hauptmann;²⁰ sie selber hat dies in ihren Schriften und umfänglichen Interviews nirgends erwähnt. Freilich ist sie durch ihren *Alabama*- und den *Benares*-Song, aus der *Hauspostille* übernommen, präsent. Darauf angesprochen, minimiert sie den Stellenwert; das „Song-Machen“ habe ihr gar nicht gelegen, es sei ein „Spaß“ gewesen.²¹

Dass Brecht letztlich das Zepter in der Hand hielt, zeigen Weills seinem Verlag mitgeteilte Vorschläge zu Veränderungen: Die Voraussetzung dazu ist allemal Brechts Einverständnis, und er muss „die nötigen textlichen Unterlagen“ liefern.²² Bezeichnenderweise war Brecht sorgsam darauf bedacht, bei Veröffentlichungen genügend gewürdigt zu werden, von der Platzierung in der Titelei bis zur Formulierung hin. Als bei der Herausgabe des Librettos einzig Weill auf dem Außentitel stand, legte er umgehend Protest ein, und der Verlag musste es bei der Neuauflage verändern.²³ Auch wollte er nicht als Textlieferant erscheinen („Text von Brecht“); bei der Neuauflage steht herausfordernd beim Titel: „Oper in drei Akten von Brecht. Musik von Kurt Weill“.

Es hat sich eingebürgert, die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als Anlass für einen Bruch zwischen Weill und Brecht anzusehen. Lotte Lenya datiert es auf die Proben zum „großen Mahagonny“, als Brecht die Musik als „nebensächlich“ angesehen und Weill diese Meinung natürlich nicht geteilt habe.²⁴

Für die Uraufführung 1930 trifft dies aber

14 Weisstein, Ulrich: „Von reitenden Boten und singenden Holzfällern. Bertolt Brecht und die Oper.“ In: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 290ff.

15 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 98.

16 *Leipziger Bühnenblätter* 1927/28, zitiert nach Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 68.

17 David Drew schreibt den Text des Songs *Berlin im Licht* (1928) Weill zu, schränkt es aber im Kommentar ein: Brecht habe mitgeholfen (Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 205f.) Inzwischen ist Brecht als Alleinautor bestätigt. Vgl. Knopf, Jan: „Berlin ist 'ne ziemliche Stadt. Essay über einen Beitrag Bertolt Brechts zur technifizierten Musik in den Golden Twenties. In: *Verfremdungen. Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2013, S. 217–222.

18 Weill/Lenya, „*Sprich leise ...*“ *Der Briefwechsel*, S. 67.

19 Ebd..

20 Brecht, Bertolt: *Versuche*, H. 2. Berlin 1930.

21 Kebir, Sabine: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin 1997, S. 107.

22 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 164.

23 Ebd., S. 221.

24 Interview mit Steven Paul 1975. Zitiert nach dem Begleitheft zu der Kurt Weill-Schallplattenbox von Polydor/Deutsche Grammophon 2563584-2563586, S. 8.

gewiss nicht zu. Als dafür die Berliner Kroll-Oper erwogen wird, wird Brecht als Regisseur gehandelt, und er signalisiert sein Einverständnis.²⁵ Nachdem sich Berlin zerschlagen hatte und Leipzig in den Fokus gerückt war, schlägt Weill „als besonderes Bonbon“ neben seiner eigenen Mitwirkung Brecht für die Regie vor.²⁶ Doch setzt sich der Leipziger Opernchef Walther Brüggemann durch; immerhin wird im Vertrag fixiert, dass „mit Rücksicht auf den besonderen Charakter des Werkes“ die Autoren berechtigt sein werden, „bei der Inszenierung beratend mitzuwirken“.²⁷

Weill hielt sich mehrfach in Leipzig auf; einem Brief vom 7.2.1930 zufolge habe er drei Tage lang „sehr intensiv“ mit Brüggemann und Caspar Neher (für die Ausstattung zuständig) gearbeitet „und das ganze Stück genau bis in alle Einzelheiten hinein festgelegt“.²⁸ Werner Hecht beschränkt in seiner *Brecht-Chronik* Brechts Teilnahme auf die Generalprobe und Premiere;²⁹ aber Jürgen Schebera zufolge war er die ganze letzte Probenwoche anwesend und hätte mit Weill in den Arbeitsprozess eingegriffen.³⁰ Zur Bestätigung führt er als Zeitzeugen den Tänzer Vilmo Kamrath an, der von Brüggemanns, des Regisseurs, Aufsässigkeit ihm auferlegter Änderungen gegenüber berichtet: Er sei manchmal davongerannt, aber Brecht habe ihn wieder holen lassen. Bezeichnenderweise betitelt Schebera seinen Aufsatz mit „Herr Brecht, machen Sie doch weiter“.³¹ Ein Lokalkritiker erkennt den Einfluss der Brechtschen Inszenierungswei-

se: Es sei auf der Leipziger Opernbühne seit langem „nicht so ‚verabredet‘ gespielt worden“.³²

Von Anfang an waren vom Verlag als „obzön“ betrachtete Szenen ein Streitpunkt. Insbesondere erregte der Männerchor vor dem Bordell Missfallen. Schon bei seiner ersten Einschätzung des Librettos hatte Direktor Emil Hertzka als „Gegengewicht zu der allzu stark betonten Wild-West-Realistik eine Dosis positiver menschlicher Eigenschaften, ob nun Freundschaft, Liebe, Treue“ gefordert.³³ Weill erwoh die Umwandlung der Bordell-Szene „in eine Art von ‚Statistik des Liebeslebens in Mahagonny‘“, die teilweise gesungen, teilweise mit Lichtbildern oder Trickfilm dargestellt werden müsste; die „gewagtesten Dinge“ könnten gesagt und gespielt werden, „wenn man ihnen einen ‚wissenschaftlichen‘ Charakter gibt“.³⁴ Doch kam er damit bei Brecht nicht an.

Die Sache ruhte, bis im September 1929 die Leipziger Intendanz „Milderungen“ als „Grundvoraussetzung“ für einen Abschluss des Aufführungsvertrags ansah.³⁵ Um Entgegenkommen zu zeigen, fügte Brecht ein Gedicht *Die Liebenden* („Sieh jene Kraniche in großem Bogen“) (1928) in die Bordell-Szene ein. Weill setzte noch eins drauf, indem er sich hier – sehr verschieden vom Schlagerslang im Umfeld – an einen historisierend edlen Barockstil hielt. Doch sollte dies lediglich als eine „Eventualfassung“ angesehen werden; Weill bestand darauf, im

25 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 165.

26 Ebd., S. 177.

27 Ebd., S. 184.

28 Ebd., S. 220.

29 Hecht, *Brecht-Chronik*, S. 281.

30 Brecht, *Werke*, Bd. 2, S. 464.

31 Schebera, Jürgen: „Herr Brecht, machen Sie doch weiter!“ Die Ära Brecher/Brüggemann an der Leipziger Oper 1926-1932.“ In: *Theater der Zeit*. 41 (1986), H. 2, S. 49-52. Dazu bereits am 9.4.1985 ein Radiofeature bei Radio DDD II.

32 *Leipziger Neueste Nachrichten* vom 11.3.1930. Zitiert nach Hennenberg, Fritz: *Neue Funktionsweisen der Musik und des Musiktheaters in den zwanziger Jahren. Studien über die Zusammenarbeit Bertolt Brechts mit Franz S. Bruinier und Kurt Weill*. Habilitationsschrift Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1987, S. 88.

33 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 96.

34 Ebd., S. 164.

35 Ebd., S. 184.

Aufführungsmaterial (Klavierauszug) die Szene original zu belassen.³⁶

Über die Leipziger Uraufführung grassieren zahlreiche Irrtümer. „Milderungen“ wurden erst nachträglich, nachdem es bei der Premiere zum Skandal gekommen war, vorgenommen. Zwar war das neue Liebesduett postiert, aber die Bordell-Szene beibehalten worden. Eine Leipziger Zeitung spießt dies auf: Die Bordell-Szene hätte doch durchaus in der von den Autoren freigestellten veränderten (gemilderten) Fassung gespielt werden können!³⁷ Ohnehin entzündete sich, dem Zeitzeugen Vilmo Kamrath zufolge, der eigentliche Skandal erst im Finale, das als Parodie militärischer Begräbniszeremonien empfunden wurde. Es war der politische Stachel, der hier schmerzte.

Vom szenischen Arrangement her wurde das *Duett von den Kranichen* in Leipzig als eine „Einlage“ behandelt, losgelöst aus der Handlung. Ein Herr im Frack und eine Dame im Gesellschaftskleid traten an die Rampe – keine Personae dramatis, sondern auf dem Programmzettel als ein anonymes „Liebespaar“ bezeichnet. Ein Kritiker schreibt unter der Überschrift „die ausbrechenden Leipziger Kraniche“, dass damit die Möglichkeit verschenkt wurde, „alles unziemliche, schnoddrige Betragen Jims und Jennys wiedergutzumachen“³⁸. Eben dies wollten Brecht und Weill nicht! Der Kritiker erwägt: „Grober Regiefehler – oder Erkenntnis, dass das Opernhafte wirklich nur ‚Einlage‘ in diesem Stück sei?“³⁹ Freilich ist die von ihm angeführte Alternative die Antwort. Die Piece ist ein Fremdkörper, auch von der historisierenden Musik her, und sollte so ausgestellt werden. Andrew Porter findet die Einfügung „unglücklich“,

das Duett passe dramaturgisch nicht hinein, doch sei es musikalisch zu schön, um gestrichen zu werden.⁴⁰ Der Weill-Experte David Drew geht so weit, zu behaupten, dass die „Wahrhaftigkeit“ der Oper durch einen Ausschluss des *Duetts von den Kranichen* am größten sei.⁴¹

Im Januar 1930 erscheint in der Wiener Musikzeitschrift *Anbruch* unter Hinweis auf ein von Weill, Brecht und dem Bühnenbildner Caspar Neher geplantes „Regiebuch“ zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ein „Vorwort“ dazu.⁴² Aber Brecht klinkte sich aus, das Regiebuch blieb unveröffentlicht. Stattdessen veröffentlichte Brecht unter Assistenz von Peter Suhrkamp in eigener Verantwortung, Weill ausschließend, in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* im August 1930 einen Aufsatz „Zur Soziologie der Oper – Anmerkungen zu ‚Mahagonny‘“.⁴³ Dass Brecht dies vorgeblich als „Revanche“ auf einen von Weill lancierten Artikel des Dramaturgen Ernst Latzko im Leipziger Programmheft geschrieben habe, ist eine bloße Unterstellung David Drews.⁴⁴ Latzko sei in dem Artikel der „kulinaren Opernkunst treu geblieben“⁴⁵ Aber es heißt doch bei ihm: „Diese Oper ist kein romantisches, kein lyrisch-sentimentales Kunstwerk.“⁴⁶ Wie Brecht die „kulinaren“ Oper attackiert, so lehnt auch Weill ein für „Genießende“ geschriebenes Theaters ab: „Die andere Form des Theaters, die sich

36 Ebd., S. 186.

37 Leipziger Abendpost vom 11. 3. 1930. Zitiert nach Brecht/Weill, „Mahagonny“. *Materialien*, S. 264.

38 Neue Leipziger Zeitung vom 11. 3. 1930. Zitiert nach ebd., S. 255.

39 Ebd.

40 Programmheft zur Inszenierung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* am Metropolitan Opera House New York 1979.

41 Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 185. Um die Piece gleichwohl zu retten, verschiebt er sie – eigenmächtig, ohne jegliche Autorisation – in den 3. Akt.

42 Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 103 ff.

43 *Musik und Gesellschaft*. 1930/H. 4. In redigierter Form als „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“ in: Brecht, Bertolt: *Versuche*. H. 2. Berlin 1930, S. 107-115.

44 *Über Kurt Weill*. Hrsg. mit einem Vorwort von David Drew. Frankfurt am Main 1975. S. XVIII.

45 Ebd., S. XVIII.

46 Brecht/Weill, „Mahagonny“. *Materialien*, S. 368.

heute durchzusetzen beginnt, rechnet mit einem Zuschauer, der in der ruhigen Haltung des denkenden Menschen den Vorgängen folgt und der, da er ja denken will, eine Beanspruchung seiner Genussnerven als Störung empfinden muss.⁴⁷

Brecht postuliert das „epische“ Theater als das moderne Theater und entwickelt ein vieldiskutiertes Schema als Gegenüberstellung zum „dramatischen“ Theater. Weill stellt sich dahinter: Das neue Operntheater, das heute entstehe, habe „epischen Charakter“.⁴⁸ Eine „Trennung der Elemente“ propagierend, konstatiert Brecht, entgegen allen Unterstellungen, die ihn in Gegensatz zu Weill bringen wollen: „Die Musik ist der wichtigste Beitrag zum Thema.“⁴⁹ Der Satz hervorgehoben durch Zuweisung an eine eigene Druckzeile! Freilich fordert auch Weill eine „vorherrschende Stellung“ der Musik in der Oper.⁵⁰ Eben Brecht gibt diese Möglichkeit! Weill stellt „die große Fülle neuer, überraschender Aufgaben“ heraus, die just Brechts „episches Drama“ dem Musiker eröffnet.⁵¹ Keine Rede davon, dass er sich „eingeeengt“ fühlte, im Gegenteil; Brechts „episches Theater“ kommentierend, schreibt er: „In diesem Theater nun kommt der Musik eine neue und ausschlaggebende Rolle zu.“⁵² Gleichwohl glaubt Stephen Hinton (der auf Brechts Statement mit keiner Silbe eingeht!) feststellen zu sollen, dass die Frage der Vorherrschaft der Musik ein Grund für den Bruch zwischen den beiden gewesen sei.⁵³

Brecht fordert für wahre „Neuerungen“ Veränderungen an der gesellschaftlichen Basis. Wie er lehnt Weill die modischen oberflächlichen Aktualisierungen im „Zeitstück“ ab;

47 Weill. *Gesammelte Schriften*, S. 84.

48 Ebd., S. 66.

49 Brecht, *Werke*, Bd. 24. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1991, S. 80.

50 Weill. *Gesammelte Schriften*, S. 85.

51 Ebd., S. 71.

52 Ebd., S. 443.

53 Hinton, *Weill's Musical Theatre*, S. 142.

ein „Weltbild“ müsse gespiegelt werden.⁵⁴ Er sieht in den Versuchen Piscators hin zu einem politischen Theater „den kühnsten Vorstoß aus den Bezirken des Zeittheaters“; denn hier würden „die großen politischen Stoffe der Zeit behandelt: Krieg, Kapitalismus, Inflation, Revolution“.⁵⁵ Es sei dieselbe Theaterform, die Brecht, von einer anderen Richtung her, schon seit langem anstrebe „und die auch in unseren gemeinsamen Arbeiten seit der *Dreigroschenoper* weitergeführt wird“.⁵⁶

Etliche von Brechts Ideen waren in Weill angelegt. Das „epische Theater“ hatte er durch die Überlegungen seines Lehrers Ferruccio Busoni kennengelernt.⁵⁷ Auch sind die für Brecht typischen Verfremdungseffekte bei Busoni vorgeprägt. Bezeichnenderweise stimmen Brecht wie Weill in der Anerkennung der ästhetischen Progressivität von Opern wie Mozarts *Figaros Hochzeit*, *Die Zauberflöte* und Beethovens *Fidelio* überein – für beide gelten sie als beispielhaft.⁵⁸

Das Leipziger Opernhaus als Ort der Uraufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* war eher eine Verlegenheitslösung gewesen. Weill hatte auf die von Otto Klemperer geleitete Berliner Kroll-Oper gesetzt. In Baden-Baden hatte sich Klemperer hochenthusiasmirt über das Songspiel geäußert; aber vor der Bissigkeit der Oper schreckte er zurück.

Doch wollte sich Weill mit *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* freilich auch in Berlin sehen. Er sondierte wegen der Platzierung an einem Privattheater und verhandelte mit Ernst Josef Aufricht, Steigbügelhalter für die *Dreigroschenoper*, erneut bei *Happy End*

54 Ebd., S. 65.

55 Ebd., S. 99.

56 Ebd.

57 Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* soll in Brechts Bibliothek gestanden haben (Knopf, Jan [Hrsg.]: *Brecht-Handbuch*, Bd. 4. Stuttgart/Weimar 2003, S. 54.).

58 Kowalke, *Weill in Europe*, S. 358.

bewährt, erwog aber auch Piscator und, Ausschlag in die entgegengesetzte Richtung, wenn auch erst „in zweiter Linie“, Herman Haller, „der es als Revue machen könnte“.⁵⁹ Schließlich setzte sich mit einer Produktion im Berliner Theater am Kurfürstendamm am 21.12.1931 doch wieder Aufricht dafür ein.

Weill musste für die Berliner Produktion in Kompromisse mit dem Sprechtheater eingehen. Freilich aus eigener Entscheidung; aufgezwungen worden sein dürften sie ihm nicht. Denn freilich entsprach die Besetzung der Jenny als weiblicher Hauptpartie mit der Gattin Lotte Lenya, einer Schauspielerin, seinen Intentionen. Für die (durchaus anspruchsvolle) Tenorpartie ist der aus der *Dreigroschenoper* bewährte Harald Paulsen verpflichtet, der auch Meriten in der Operette hatte. Aufricht merkt ironisch an, dass die Nebenrollen „Opernsänger, die auch sprechen konnten“ gesungen hätten.⁶⁰

Aufricht wollte für die musikalische Leitung seinen Spezi Theo Mackeben, bewährt an der *Dreigroschenoper* wie an *Happy End*, einsetzen; aber Weill bestand hier auf höchster Professionalität und konnte keinen Geringeren als Alexander Zemlinsky aus dem Schönbergkreis gewinnen. Laut Aufricht war der Chor auf fünf Soprane/Alte und acht Tenöre/Bässe reduziert, im Orchester saßen fünfunddreißig Musiker.⁶¹ Aufgezwungene Beschneidung? Das Orchester entspricht der von Weill ausdrücklich in der Partitur angegebenen (und im Leipziger Programmheft bestätigten) Besetzung mit kleinem Streicherapparat: sechs Geigen, drei Bratschen, je zwei Violoncelli

und Kontrabässe.⁶² David Drew findet diese Festlegung „obskur“.⁶³ Tatsächlich wurde in praxi weit darüber hinausgegangen, ohne dass Weill Einspruch erhoben hätte.

Das *Duett von den Kranichen* war in Berlin, da nun die beiden Autoren das Sagen hatten, ausgespart. Doch erscheint das Gedicht als *Terzinen über die Liebe* im Programmheft. Auch wurden das *Spiel von Gott und Mahagonny* und der effektvolle *Benares-Song* gestrichen. Andererseits steuerte Weill einen neuen, für Lotte Lenya maßgeschneiderten Song bei: „Ach bedenken Sie, Herr Jakob Schmidt“.⁶⁴ Quasi als Conférencier wurde ein Schauspieler im Smoking ins Publikum gesetzt. Absturz in die Kabarettosphäre? Theodor W. Adorno bestreitet es. Es habe keine Herrichtung „als Varieté- oder Revuestück“ gegeben; „Mahagonny ist besser geworden; deutlicher zugleich im Gehalt und der surrealistischen Form, dichter in einer Darstellung, in der endlich die Musik wirklich präsent ist.“⁶⁵ Indes: „das wahre Mahagonny, das so echt sich bezeugte“, gehöre ins Opernhaus.⁶⁶ Dies meint vor allem, dass die Kritik an der Oper als einer bürgerlichen Ideologiemform am heftigsten am Ort selbst zündet. Die linke Politisierung scheint in Berlin vorangetrieben worden zu sein – Adorno konstatiert es an den veränderten Aufschriften der Demonstrationstafeln im Finale –;⁶⁷ offenbar hat Brechts eben damals erschienene Neufassung in seiner Publikationsreihe „Versuche“ eingewirkt.

59 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 174.

60 Aufricht, Ernst Josef: *Erzähle, damit du dein Recht erweist. Aufzeichnungen eines Berliner Theaterdirektors*. München 1969, S. 112.

61 Aufricht, Ernst Josef: *Erzähle, damit du dein Recht erweist*, S. 110. Aufricht spricht abseitigerweise von einem „Jazzorchester“.

62 Sollte es ein Tribut an Brecht sein? Dieser forderte, um „eine assoziierende Musik (eine Tonflut ergibt die andere)“ zu verhindern, in seinen *Mahagonny*-Anmerkungen eine Verkleinerung des Orchesterapparats „auf allerhöchstens 30 Spezialisten“ (Brecht, *Werke*, Bd. 24. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1991, S.80.).

63 Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 176.

64 Er wurde später als ihr Paradedstück auch in die Pariser Fassung des Songspiels *Mahagonny* übernommen.

65 Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19. Frankfurt am Main 1984, S. 276f.

66 Ebenda, S. 277.

67 Ebd., S.276.

Für die Regie zeichnet er damit bisher noch nie hervorgetretene Bühnenbilder und Freund Brechts Caspar Neher.⁶⁸ War dies als Camouflage gedacht, um Brecht zu tarnen? Weill selber hat darauf hingewiesen, dass Brecht als Regisseur sich damals hinter anderen zu verstecken pflegte.⁶⁹ In den Erinnerungsberichten ist von Neher so gut wie keine Rede. Laut Aufricht soll er „ein leiser und vorsichtiger Mensch“ gewesen sein, der sowohl mit Brecht als auch mit Weill befreundet war und keine Ruhe schaffen konnte.⁷⁰

Es hat sich die Meinung durchgesetzt, dass Brecht und Weill sich bei eben dieser Inszenierung heillos zerstritten hätten. Es soll heftig gekracht haben, hochdramatisch von Aufricht beschrieben: Anwälte seien ins Theater gekommen und hätten mit einstweiligen Verfügungen gedroht, auch hätte Brecht einem Pressefotografen, der ihn zusammen mit Weill aufnehmen wollte, die Kamera aus der Hand geschlagen.⁷¹ Doch zeigt eines der wenigen überlieferten Fotos Brecht mit Weill und dem Dirigenten Zemlinsky in trauter Gemeinsamkeit!⁷² Brecht soll von Aufricht zu Proben zu seinem Schauspiel *Die Mutter* abgeschoben worden sein. Aber Franz Jung als Augenzeuge weist ihn am Mahagonny-„Regiepult“ nach; wenn Krach im Anzug gewesen sei, habe sich Weill zum Skat zurückgezogen.⁷³ Jürgen Hillesheim bezeugt, dass Brecht seit

Anfang Dezember an den Proben teilgenommen hat; er habe sich dabei auch mit Lotte Lenya gut verstanden.⁷⁴ Weill selber offenbart Brechts Einfluss, wenn er sich beklagt, dass er von Neher, der sich auf dessen Seite schlug, „vollkommen im Stich gelassen“ worden sei.⁷⁵ Mithin ist Brecht doch beteiligt gewesen! Sogar sind Regie-Notizen von ihm überliefert.⁷⁶ Nicht zuletzt schrieb er für das Berliner Programmheft.⁷⁷

Aufricht zufolge habe „Brecht für die Priorität des Wortes, Weill für die der Musik“ gestritten.⁷⁸ Aufricht nimmt für sich in Anspruch, dass bei ihm Autor wie Komponist zu ihrem Recht gekommen seien, „jede Note von Weill und jedes Wort von Brecht kamen zur Geltung.“⁷⁹ Weill sprach von einer „stark schauspielerisch gelockerten Berliner Aufführung“, sah aber seine vorgenommenen Änderungen als „zum großen Teil endgültig“ an.⁸⁰ Dies schrieb er vor der Premiere; erst später sollte entschieden werden, welche Änderungen in einen neuen Klavierauszug übernommen werden sollten.⁸¹ Leider unterblieb dies. Zemlinsky und ein Assistent hatten die Partitur für Berlin eingerichtet⁸² – aber das Material ist verschollen. Immerhin ist der Klangstil durch einen 1932 veröffentlichten Querschnitt auf Schallplatte überliefert;⁸³ dabei steht allerdings nicht Alexander Zemlinsky, sondern der Revue-Spezialist Hans Sommer am Pult.

1932 gab es quasi ein „Nachspiel“ in Wien. Hans Heinsheimer, Weills Lektor bei der

68 Lotte Lenya, die doch dem Ensemble zugehörte, schreibt irrigerweise von dem „hervorragenden Regisseur Ernst Josef Aufricht“ (Lenya, *Eine Autobiographie*, S. 75).

69 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 165.

70 Aufricht, *Erzähle, damit du dein Recht erweist*, S. 111.

71 Ebd., S. 110.

72 Veröffentlicht u. a. bei Schebera, Jürgen: *Kurt Weill. Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Leipzig 1990, S. 136.

73 Jung, Franz: *Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit*. Neuwied Berlin 1961. Zitiert nach Brecht/Weill, „Mahagonny“. *Materialien*, S. 197ff.

74 Hillesheim, Jürgen: *Lotte Lenya und Bertolt Brecht*. Darmstadt 2022, S. 154.

75 Weill/Lenya, „Sprich leise...“ *Der Briefwechsel*, S. 90.

76 Bertolt Brecht-Archiv Sign. 107/21-31.

77 Brecht, *Werke*, Bd. 24. Berlin und Weimar/Frankfurt am Main 1991, S. 86.

78 Aufricht, *Erzähle, damit du dein Recht erweist*, S. 110.

79 Ebd., S. 112.

80 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 353.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 368.

83 Electrola 78=E. H. 736.

Universal Edition, hatte mit dem Komponisten Max Brand eine „Wiener Opernproduktion“ gegründet, und freilich wollte er hier auch Weill ein Forum geben. Am 12.2.1932 stellt er ihm das Projekt vor: Es sollte eine Art „Querschnitt“ gegeben werden, unter Rückgriff auf das Baden-Badener Songspiel, aber auch mit einer ganzen Reihe „neuerer Nummern“.⁸⁴ Dazu verbindender Text; doch nicht von einem Conférencier vorgetragen, „sondern in Art einer Diskussion von mehreren erzählt“.⁸⁵ Heinsheimer versicherte, das *Duett von den Kranichen* – von Anfang an von ihm begrüßt, weil er Weill darin auf dem Weg zu einer neuen Seriosität sah – anders als in Berlin beibehalten zu wollen; andererseits ersuchte er um dessen Einverständnis für die Einfügung des Songs *Surabaya-Johnny* aus *Happy End*⁸⁶ – es lockte der Schlager-Effekt! Als er aber auch Eingriffe in die Instrumentierung ankündigte, protestierte Weill: keine Verschiebung des für ihn typischen Klangbilds!⁸⁷ Er schärfte Heinsheimer ein, „das Stück nicht lediglich auf die Songs oder songartigen Teile“ zusammenzustreichen.⁸⁸ Das Endergebnis ist des verschollenen Aufführungsmaterials wegen nicht überprüfbar.

Durch die Verpflichtung von Lotte Lenya hatte sich Heinsheimer Weills besonderen Wohlwollens versichert. Doch teilt Heinsheimer ihm auch ungeachtet der vorgeblich zwischen Weill und Brecht aufgebrochenen Kluft stolz Brechts Gratulation – obwohl dessen Kenntnis lediglich auf Hörensagen fußt! – mit.⁸⁹ Weill seinerseits war des Lobes voll – dem Werk sei ein Erfolg gesichert worden, „wie es ihn bisher eigentlich noch nirgends gehabt hat“ – und regte zu einem Gastspiel in den Münchner



Fritz Hennenberg (Foto privat, 2012)

Kammerspielen an.⁹⁰ Wohlgermerkt: in einem Schauspieltheater! Es war hier bereits Interesse gezeigt worden, und Weill hatte für Chor und Orchester die Möglichkeit einer Reduzierung „etwa auf die Besetzungszahl einer Operette“ in Aussicht gestellt.⁹¹ Weil Scherchen als Dirigent erwogen wurde,⁹² sah er die musikalische Seite als gesichert an. Es hatte so ja auch beim Berliner *Mahagonny* mit Alexander Zemlinsky bestens funktioniert.

David Drew sieht die Wiener Aufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als letzte zu Weills Lebzeiten an;⁹³ doch fand am 30.12.1933 noch eine Inszenierung in Kopenhagen statt. Nachdem die als Kriegsverlust gemeldete Opernpartitur 1953 wiederaufgetaucht war, fädelte Lotte Lenya 1956 für die Schallplattenfirma Philips/Columbia in Hamburg eine Gesamtaufnahme ein. Die szenische Wiederaufführung fand am 9.11.1957 am Landestheater Darmstadt statt. 1969 erschien in der Universal Edition Wien ein Neudruck des von David Drew revidierten Klavierauszugs. ¶

(Teil 1 erschien in 3gh 2/2023)

84 Weill, *Briefwechsel mit der Universal Edition*, S. 367.

85 Ebd.

86 Ebd., S. 369.

87 Ebd., S. 370.

88 Ebd., S. 372.

89 Ebd., S. 376.

90 Ebd., S. 375.

91 Ebd., S. 261.

92 Ebd., S. 264.

93 Drew, *Kurt Weill – A Handbook*, S. 184.

WIE LOTTE LENYA ZUR SEERÄUBERIN WURDE

Seltsame Metamorphosen einer Liedfigur

Jan Knopf

Ulrich Fischer steuerte im vorangegangenen *Dreigroschenheft* 2023/2 als ein kluger Mensch mit seinem Beitrag überaus Erhellendes zu den urheberrechtlichen Fragen des Brecht'schen geistigen Eigentums-Chaos bei, um nahezulegen, dass meine Ausführungen in Heft 2023/1 über die ‚gerechte‘ Verteilung der Tantiemen für die *Dreigroschenoper* „auf Sand gebaut“ wären. Fischer beteuert nachdrücklich, keiner „Weill-Gemeinde“ anzugehören, übersieht jedoch, dass meine Schreibung „Brecht-Gemeine“ keinen Druckfehler darstellt, den Michael Friedrichs und ich zu vertreten hätten, sondern so gemeint war, und zwar in der vielfältigen Bedeutung des Worts „Gemeine“. Diese Gemeinheit manifestiert sich seit Jahrzehnten darin, dass der maßgebliche deutsche Vertreter der Weill-Forschung und Bandbearbeiter an der GBA, Jürgen Schebera, penetrant und unwidersprochen behauptet, die *Dreigroschenoper* stamme zu 80 Prozent von Kurt Weill, und Brecht habe schon damals, also 1928, nichts anders im Sinn gehabt, als alle anderen Beteiligten in kapitalistischer Manier übers Ohr zu hauen.

Fischers Argumentation ist – er will auch nichts anderes – urheberrechtlich schlüssig und nicht zu beanstanden. Mit meinem Beitrag über den Ursprung des Welthits *Die Moritat von Mackie Messer* habe ich aber keine urheberrechtliche Fragen innerhalb sich wandelnder Rechtsauffassungen aufgeworfen, sondern inzwischen durch die digitalisierte Presse der Zeit bestätigbare Fakten beschrieben. Sie gelten dem Singer-Songwriter Bert Brecht vor Kurt Weill und dann auch seinen künstlerischen Anteilen mit Kurt Weill. Brecht war längst als „Volks-

sänger im Zeitalter der Wolkenkratzer“ und nicht etwa als Dramatiker etabliert, ehe Kurt Weill auch nur ahnen konnte, dass er in Brechts musikalische Fußstapfen treten würde. Zumal es Weill selbst war – ich muss das als Treppenwitz der Musikgeschichte wiederholen –, der den Komponisten Brecht und Carola Neher als dessen beste Interpretin für sich entdeckte und diese Entdeckung in gedruckter Form auf die Öffentlichkeit losließ.

Das war im Januar 1927 in seiner Besprechung der Rundfunksendung *Larifari* von Silvester 1926 und gipfelte im März 1927 mit seiner begeisterten Rezension des Hörspiels *Mann ist Mann*, dessen Musik von Edmund Meisel in Kooperation mit Brecht stammte. Bis dahin war Kurt Weill – ein zwar schon gespielter, aber keineswegs durchgesetzter – Vertreter der „absoluten Musik“ und berief sich auch theoretisch auf eine über allen Realitäten schwebende, eben im Wortsinn: absolute (losgelöste) Kunst. Und diese Musik war so weit weg von dem, was er dann mit Brecht realisierte, wie Alban Berg von Richard Wagner oder ein Gregorianischer Choral von Rammsteins Haifisch-Parodie.

Es ging und geht mir nicht darum, die jeweils geltenden Rechtssätze zu beurteilen, sondern die nachweisbaren Anteile an den Kunstwerken zu bestimmen. Denn nur sie sind gültig für eine Wissenschaft, der es ausnahmsweise nicht um persönliche Gewinnste, sondern um die Zuschreibung von ästhetischem Zugewinn geht. Nur dazu diente die Frage nach der Verteilung der Tantiemen 1928 an der *Dreigroschenoper* unter Elisabeth Hauptmann, Kurt Weill und Bertolt Brecht. An dieser Verteilung

– nach dem jetzigen Stand der Forschung und nach Fischers Aufreihung der Urheber – hätte auch noch Klabund genannt werden müssen, weil er es war, der – vor Klammer – mit seinen aufmüpfigen Liedern, deren Texte Alfred Kerr in seiner Zeitschrift *Pan* publizierte und die beiden Gerichtsverfahren wegen Gotteslästerung einbrachten, dem jungen Bert die Chansons von François Villon übermittelte. Wie es denn wiederum Brecht war, der, Klabunds Anregungen fortschreibend, den Begriff „Song“ 1920 mit seinen Liedern in die deutsche Sprache einführte – und nicht etwa Kurt Weill um 1928, wie es in allen einschlägigen Musik-Lexika und natürlich in der Weill-Gemeine immer noch zu lesen ist.

Klabunds „Es hat ein Gott mich ausgekotzt, / Nun lieg ich da, ein Haufen Dreck“ war der neue innovative Ton einer neuen Ästhetik vor den sich abzeichnenden Gräueln des 1. Weltkriegs, ein poetischer Alltagsjargon, von dem Weill vor Brecht nicht die geringste Ahnung hatte. Kurt Weill war da gedanklich noch bei Martin Heidegger, der denselben Sachverhalt etwas später so formulierte: „Die Unausweichlichkeit des Daseins hat uns ungefragt in die *Welt* geworfen“. Und im Übrigen ist Brecht auch urheberrechtlich nicht als „Librettist“ zu qualifizieren, und die „Oper“, die keine Oper ist, hieß im Untertitel, auf den sich genannten Beteiligten offenbar geeinigt hatten, nicht „Schauspiel mit Musik“, wie Fischer behauptet, sondern „Ein Stück mit Musik“, was in der damaligen Zeit noch eine entschiedene Differenz in den Gattungsbezeichnungen markierte.

Ich muss offenbar wiederholen, was durch den bekannten Musikkritiker Hanns Gutman überliefert ist. Gutman hörte sich Brechts Lieder, gesungen von Carola Neher, in Helene Weigels Atelierwohnung der Spichernstraße 16 erstmals auf der Platte an: „Das war vielleicht 1925 oder 1926, und natürlich brachte Brecht den Weill schließlich dazu, die Musik zu bearbeiten, Theatermu-

sik daraus zu machen, keine akademische, die Weill bis dahin geschrieben hatte, atonal ...“. Er habe sich, so Gutman weiter, gut vorstellen können, wie Brecht sagte: „Wenn Sie mit mir arbeiten wollen, vergessen Sie dieses Scheißzeug! Vergessen Sie dieses Scheißzeug, das Sie geschrieben haben, und schreiben Sie ein paar gute Lieder!“ Diese Lieder lagen mit der *Hauspostille* in Text und Noten von Brecht (als rechtllichem Urheber auch der Noten) vor und wurden dann von Weill kongenial neu arrangiert; woran niemand je gezweifelt hat. Weill konnte auf eine intensive kompositorische und technische Ausbildung bei Ferruccio Busoni bauen. Ebenso verfuhr Weill mit den Liedern der *Dreigroschenoper*, sodass Weills originale Anteile an ihr auf Vorspiel, Finales und Zwischenmusiken schrumpfen, was ich keineswegs als Werturteil meine, sondern als schnödes Faktum konstatiere.

Brecht trat keineswegs lediglich als „Librettist und Songtexter“ auf und wäre entsprechend urheberrechtlich einzustufen, wie Fischer meint, und hätte dem „beigezogenen Komponisten Kurt Weill die eine oder andere Melodie vorgesungen, vorgepiffen oder vorgespielt“. Vielmehr lagen längst verbindliche und gedruckte Werke mit den Noten vor, deren faktische ‚Zuhandenheit‘ einfach mal übersehen wird. Es steht außer Zweifel, dass Weill – man muss schon sagen – mit kühnem Kunstgriff seine bisherigen Überzeugungen, die er in der kaum zwei Jahre zurückliegenden Programmschrift *Möglichkeiten absoluter Musik* (Juni 1925) im Heidegger’schen Jargon der Eigentlichkeit beschworen hatte, im An- und Hör-gesicht der *Mahagonnygesänge* der *Hauspostille* Anfang Mai 1927 regelrecht über den Haufen warf. Er widerrief sofort seine rigorose und beleidigende Mehrfachabsage an die Macher des Musikfestivals 1927 von Baden-Baden und stellte eilends das *Songspiel Mahagonny* aus Brechts *Hauspostille* zusammen, arrangierte die Songs nach den Brecht’schen Kompositionen neu und

komponierte eine Zwischenmusik hinzu. Der daraus resultierende durchschlagende Erfolg durch einen riesigen Skandal wegen der – aus der Klabund-Tradition stammenden – Anstößigkeiten ist bekannt und setzte den Beginn der Kooperation von Brecht-Weill.

Die „Entfremdung“ zwischen Brecht und Weill, die angeblich 1930 im Zuge des von Brecht dann so genannten ‚Dreigroschenprozesses‘ um die Verfilmung der Oper durch die Nero-Filmgesellschaft (Regie: Georg Wilhelm Pabst) begann und den Nachwehen der misslungenen *Lehrstück-Mission* in Baden-Baden von 1929 sowie den Querelen um den *Jasager* (1930/31) zu verdanken gewesen sein soll, hatte ihren wahren Grund in der von Legenden umrankten Rolle, die Lotte Lenja (damals noch mit „j“ geschrieben) spielte bzw. nicht spielte. Sie führte zu ihrer Identifikation mit der „Seeräuberjenny“, der fiktiven Figur des gleichnamigen Lieds, eine seltsame Gleichung, die sich bis heute fortschreibt. So wirbt noch 2020 (und weiterhin) eine Verlagsanzeige des S. Fischer Verlags für das Buch einer angeblich ausgewiesenen Germanistin über Lotte Lenja (da mit „y“ geschrieben), die behauptet, Lotte habe in der *Dreigroschenoper* die Rolle der Seeräuberjenny gespielt. Oder eine der Wissenschaft verpflichtete Gesellschaft verlegte 2022 eine Biografie über Lenja und Weill, die ausführt, die Geschäftstüchtigkeit der Herren BB und KW habe sie trotz ihres Prozesses gegen die Verfilmung nicht abgehalten, ihre geliebten Damen in den Paraderollen des Films mitwirken zu lassen – mit dem Erfolg, dass „Lotte Lenja und nun auch Carola Neher als Polly mit dem Seeräuber-Jenny-Song glänzten“ und beide „nach der Premiere am 19. Februar 1931 frenetisch gefeiert“ wurden.

Die Antwort auf die durch die Formulierungskunst des Autors offene Frage, wer denn nun mit dem Song der Seeräuber-Jen-

ny glänzte, gibt der Film ziemlich eindeutig: Lotte Lenja (damals noch mit „j“ geschrieben). Lenja singt das Lied in der Rolle der Hure Jenny im Puff von Turnbridge als Kommentar für ihren Verrat an Macheath. Carola Neher spielte tatsächlich im Film ‚nun auch‘ wieder die Polly, der das Lied in der Bühnenfassung des Stücks eigentlich ‚gehörte‘, wenn sie denn, wie von Brecht vorgesehen, im August 1928 die Rolle in der Uraufführung hätte spielen können. Das konnte sie erst ab dem 9. Mai 1929 am Theater am Schiffbauerdamm in einer musikalisch überarbeiteten und erweiterten Fassung ohne Beteiligung Weills mit dem Erfolg, dass Alfred Kerr in ihrem Gesang endlich das Plagiat Villons zu identifizieren vermochte.

Während Brechts mögliche Einwirkung auf den Dreigroschenfilm mit seinem Vergleich erledigt war, schloss Kurt Weill gesondert, obwohl er seinen Prozess gegen die Nero-Film A.G. (Tobis) gewonnen hatte, einen Vergleich ab, was allenthalben zu Irritationen führte. Er musste sich 1932 öffentlich in der Musikzeitschrift *Anbruch* gegen Vorwürfe verteidigen, er habe seine ‚ideellen Vorbehalte‘ gegen die Verfilmung zugunsten finanzieller Vorteile fallengelassen, und gab dafür folgende Begründung ab:

Ich habe mich nicht wegen einer Abfindungssumme verglichen. Ich hatte prozessiert, um aus der Filmherstellung kunstschädliche und persönlichkeitschädliche Methoden fernzuhalten, und ich habe mich verglichen, weil die Tobis sich verpflichtete, mich künftig für die Produktionsleitung heranzuziehen. Um diese beiden Zugeständnisse hatten bis jetzt alle Filmautoren, ich eingeschlossen vergeblich gekämpft ...

Die Frage, worin seine Mitwirkung in der „Produktionsleitung“ bestand, hat die Forschung bisher nicht gestellt. Die Antwort gibt der Song, durch den ausgerechnet Lotte Lenja zur Personifikation der fiktiven ‚Seeräuberjenny‘ wurde.

Ausgangspunkt war der bekannte Eklat, dass Lottes Name nicht auf dem Programmzettel der Uraufführung von 1928 zu finden war und Weill erstmals in Wutausbrüchen der besonderen Art ausschlug, als er das Malheur entdeckte. Da geschah es, dass der Starkritiker Alfred Kerr das ‚Schauspiel‘ zwar in seiner legendären Kritik vernichtete, aber die unbekannte Sängerin über alle Maßen lobte, weil ihn ihre Stimme an Carola Neher erinnerte. Vorangegangen war, dass Carola Neher, die aus dem Todesort ihres geliebten Klabund auf die Proben – keine zwei Wochen vor der Premiere – nach Berlin zurückgeeilte und die Rolle der Polly mit eben diesem Song angeblich aus persönlicher Eitelkeit von sich aus schmiss. In Wirklichkeit fand sie auf den Proben einen chaotischen Haufen selbstsüchtiger, sich gegenseitig bekämpfender Künstler vor und musste erkennen, dass eine für ihre Ansprüche vorzeigbare Gestaltung der Rolle nicht gewährleistet war, zumal Kurt Weill die musikalischen Arrangements längst nach seinem Gusto, die Lotte, aber nicht Carola entsprachen, eingerichtet hatte.

Brechts Versuche, Carola Neher, die erste Hauptprobe unterbrechend, mitten in der Nacht hinter verschlossenem Vorhang in ‚Arien‘, wie er seine stundenlangen Monologe zu nennen pflegte, umzustimmen, schlugen fehl und gingen als angebliche Forderung der Neher, ihre Rolle wäre zu mickrig und Brecht habe ihr vergeblich neue Texte angeboten, in die Legenden-Versionen um die Oper ein. Da zudem – unausrottbar – immer wieder gemutmaßt wurde, dass Carola Brechts Geliebte gewesen wäre, schienen ihre persönlichen Gründe dafür,



Die Schauspielerin Carola Neher mit ihrem Gatten, dem Dichter Klabund, in ihrem Heim.

Inszerniert als kleinbürgerliche Idylle: Neher und Klabund (UHU 1926/27, Heft 10, Juli, S. 83, Digitalisat bei arthistoricum.net)

die Rolle zu schmeißen, ausreichend für eine Erklärung der Sachlage, obwohl es keine Indizien für diese Version gab oder die Texte von Brecht nachzuweisen wären.

Überprüfbare Tatsachen dagegen sind, dass Carola innerhalb von zwei Wochen die Strapazen einer Reise von Berlin nach Davos und zurück – damals je ein Tag Fahrzeit mit mehrfachen Umstiegen unter dürftigsten Bedingungen im Zug – hinter sich hatte, als sie völlig desorientiert in die Proben einsteigen sollte. Fakt ist überdies, dass sich alle Affären, die der Neher unterstellt wurden, nicht bestätigen lassen. Die Boulevard-Presse zu dieser Zeit war schon auf einem ersten Höchststand der Gemeinheiten und



Carola Neher erklimmt 1926 ein Stück weit den neuen Berliner Funkturm (Foto: Privatarchiv Georg Becker, Abb. in: Carola Neher – gefeiert auf der Bühne, gestorben im Gulag, Lukas-Verlag 2016)

ließ sich keinen Ausfall ihrer Stars und Sternchen entgehen. Zu dieser Prominenz gehörte die Neher spätestens seit 1925, dem Jahr ihrer Heirat mit Klabund, als die Presse im Deutschen Reich und in Österreich quasi jeden Schritt und jedes Wehwehchen von ihr treulich verzeichnete.

Die einschlägigen Zeitungs- und Magazinberichte geben ansonsten – abgesehen von ihrer durchgehend lobgepriesenen Schauspielkunst – für irgendwelche schlüpfrigen Geschichten nichts her. Im Gegenteil: Stereotyp und geradezu penetrant, und wenn man will, ihre Persönlichkeit missachtend, geisterte sie als „Gattin des Dichters“ (also Klabunds) durch die Gazetten. Sie selbst trug zu dieser Einschätzung bei, indem sie sich im auflagenstarken Magazin des Ullstein-Konzerns *Uhu* am kleinbürgerlichen Teetisch vor Rüschengardinen mit ihrem

kranken, schwächtigen Mann präsentierte (1926/27, Heft 10, Juli, S. 83). ‚Ausfälle‘ aus ihrer ‚weiblichen Art‘ bildeten nicht etwa laszive Fotos, wie sie damals in den Magazinen flächendeckend für die weiblichen Stars üblich wurden, im Gegenteil zeigte sie sich mit Fotos, auf denen sie junge Löwen als Schoßhündchen hütete oder mit einem stattlichen Geparden auf einer Parkbank schmuste. Um das männliche Technikgehabbe zu desavouieren, bestieg sie 1926 in eine Höhe von 100 Metern vor seiner offiziellen Einweihung das gerade fertiggestellte Phallus-Symbol des Berliner Funkturms, des „Langen Lulatschs“, wie die Berliner ihn taufte, in Männerkleidung nach dem Motto: „Jerk him off“. (Foto: Privatarchiv Georg Becker, Abb. in: *Carola Neher – gefeiert auf der Bühne, gestorben im Gulag*, Lukas-Verlag 2016)

Dass die ‚schönste Frau Deutschlands‘ den von seiner Krankheit gezeichneten Klabund lieben und ihm ‚treu‘, wie man das so nennt, sein konnte, geht bis heute in die durch christliche Sexual-Moral verquastenen Hirne – auch in die der über die Neher schreibenden Frauen – nicht ein. Carola Neher teilte Klabunds ‚Sein zum Tode‘, das den damals berühmten Dichter ab seinem 16. Lebensjahr mit seiner TBC regelrecht heimsuchte, bis zum traurigen Ende mit nur 37 Jahren. Sie hielt – auch trotz möglicher Ansteckungen und dadurch aufgezwungenem Abstand – mit ihm durch und begleitete ihn zu seinen notwendigen Kuren. Als sich sein Tod auf einer Kur in Davos abzeichnete, reiste sie sofort zu ihm, so dass er, wie die Redewendung heißt, am 14. August 1928 „in ihren Armen“ starb. Sie erledigte noch vor Ort all die notwendigen und leidigen Formalitäten für die Verbrennung der Leiche und für die Überführung der Urne mit der Asche nach Crossen an der Oder, Klabunds Geburtsort, wo sie am 9. September 1928 beigesetzt wurde und Gottfried Benn seine bewegte Leichenrede hielt. Um dies alles leidlich auch ohne

gleichzeitige Bühnenpräsenz zu überstehen, bedurfte es allein schon fast der Konstitution eines Rhinocerosses.

Tatsache ist weiterhin, dass Brecht in seinem Filmskript *Die Beule*, das seiner geplanten Verfilmung der *Dreigroschenoper* zugrunde liegen sollte, das Lied *No. 6. Seeräuber-Jenny* (so die Schreibung im Erstdruck) ganz gestrichen hatte. Es passte nicht mehr in die vorgesehene Weiterentwicklung des Stoffs, der die Räuber als angesehene Mitglieder in die Gesellschaft integriert hatte und entsprechend die Hochzeit des Mackie Messer mit der Tochter des Bettlerkönigs als „gesellschaftliches Ereignis“ öffentlich feierte. In der Bühnenfassung der Oper deutet Polly mit dem Lied ihrem Gatten an, dass sie ihm nicht als Ehefrau zu seinen Diensten zur Verfügung stehen wird. Die Besitznahme der ‚Weibes‘, wie die christliche Ehe dies angeblich weisungsgemäß nach den Machtworten Gottes in seiner Schrift der *Bibel* vorsah, würde mit ihr nicht stattfinden. Sie warte nur darauf – scheinbar brav ihren Untertaneninnenpflichten nachkommend – ihrem Herrn und den Herrschenden ‚allen‘ zu zeigen, was historisch endlich an der Reihe wäre: der Umsturz des männlichen Herrschaftsanspruchs und seiner ökonomischen Ausgeburten in den diversen Formen des Kapitalismus und der Eigentumsrechte. So sah es zum Beispiel noch der Philosoph Ernst Bloch. Er deutete das „Hoppla“, mit der die fiktive Jenny im Lied die Köpfe der Herrschenden vom Körper plumpsen lässt, als „so apokalyptisch, wie man nur will“. Das war 1929.

Und was ist 2023? Nochmals schreibt die Forschung fort, was einzig der neuen Medienökonomie zu verdanken war. Weill erkannte, dass über die Verfilmung eine um Dimensionen höhere Verbreitung der *Dreigroschenoper* zu erzielen wäre als über noch so erfolgreiche Theateraufführungen in aller Welt. Er drang darauf, dass seine Lotte endlich das Lied erhielt, mit der Weill sei-

ne Populär-Karriere eingeleitet hatte, ohne dass Brecht mehr hätte eingreifen können. Um das angemessen zu begründen und der späteren Gemeine vorarbeitend, würdigten Weill und Lenja derweil – in ihrem Briefwechsel der Zeit – die „größte deutsche Schauspielerin“ (so Brecht in seiner *Grabrede für CN* von 1928) zum „Neher-Schnucki“ herab, indem sie sich gegenseitig bestätigten, dass Carolas „hohe, spitze Stimme“ nicht kräftig genug für Weills Kompositionen wäre.

Über die Rolle der Polly wäre dies nicht möglich gewesen für eine Frau, die der amerikanische Komponist Marc Blitzstein so beschrieb: „1,53 Meter groß, mit einem lebensprall hungrigen Pferdegesicht, rotem Strohhhaar und einer Stimme, die ‚eine Oktave unter der Kehlkopfentzündung liegt‘“. Blitzstein adaptierte die *Dreigroschenoper* als *Threepenny Opera* als „Off Broadway“ 1954 in New York und führte sie und mit ihr Lotte Lenya (jetzt mit „y“ geschrieben) schließlich zu einem neuen, ungeahnten Welterfolg mit dem fremden Lied, im Land ihres Exils und mit der schon legendären *Dreigroschenoper*, zu einem Erfolg, den Kurt Weill, der schon 1950 starb, nicht mehr erleben sollte.

Dieser Erfolg führte fort, was Georg Wilhelm Pabst mit seinem Film durch Weills Hilfe in der ‚Produktionsleitung‘ vorgemacht hatte: Das Lied der Jenny mit der Jenny in den Puff zu verlegen und dem Song auch durch Lenyas machtvolle Interpretation, die weit weg war von Carola Nehers Vorbild, einen neuen, gänzlich anderen Schwung zu verleihen. In Bezug auf den Inhalt und seine Bedeutung allerdings nahm die Verschiebung dem Song fast alles, was er einmal an Sprengkraft enthielt, nämlich den Einspruch der Frau am ‚schönsten Tag ihres Lebens‘ gegen die männlich und religiös verordnete Rolle des ‚Weibes‘ in der Gesellschaft, die heute noch in der Ehe ihre „Keimzelle“ sieht und in konservativ-religiösen Kreisen auch weiterhin beansprucht. ¶

CAROLA NEHER IM FIKTIVEN VERHÖR

Stephan Dörschel

Die Erinnerung an Schauspielerinnen oder Schauspieler, vor allem, wenn sie vorwiegend auf der Bühne standen und nicht bedeutende Filme gedreht haben, ist oft sehr kurzlebig. Wer kennt noch die großen Bühnenstars des 19. Jahrhunderts – oder auch nur die der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts? An manche erinnert man sich dann aber noch Jahrzehnte später doch noch: Tilla Durieux, Anita Berger – und auch Carola Neher. Das hat unterschiedliche Gründe: bei Anita Berber der Skandal des Nackttanzes, bei Tilla Durieux ihre Ehe mit dem Kunsthändler und Mäzen Paul Cassirer – und bei Carola Neher ihre Ehe mit dem heute auch weitgehend unbekanntem Dichter Klabund und ihr Auftritt als Polly in dem Film *Die Dreigroschenoper* von G. W. Pabst. Allen dreien gemeinsam ist aber, dass es auch ihr jeweils sehr berührendes Leben war, das bis heute die Aufmerksamkeit erregt.

Carola Neher gehört zu den Schauspielerinnen, mit denen der Dichter Bertolt Brecht angeblich ein Verhältnis hatte. Das macht sie für die Brecht-Forschung zum Thema. Sie sollte die Polly in der Uraufführung der



Holger Haase: *Aufstieg in den Abgrund. Carola Neher – Bühnenstar zwischen Berliner Bohème und Stalins Kerkern. Roman*, 380 Seiten, geb., ISBN 978-3955102920. Hamburg: Osburg Verlag 2022, 26 €

Dreigroschenoper spielen und stieg kurz vor der Premiere aus, um sich um ihren todkranken Mann Klabund zu kümmern. Die Rolle übernahm Roma Bahn, mit der Carola Neher vorher einige Male auf der Bühne gestanden hatte. Nach dem Erfolg der *Dreigroschenoper* (und Klabunds Tod) besetzte Brecht sie wieder mit der Polly, und auch im Film spielte sie die ihr zuge dachte Rolle, auch als Brecht und Weill mit großem Aplomb aus der Produktion ausgestiegen waren. Aber Carola Neher war mehr als nur eine Brecht-Schauspielerin, oder anders formuliert: gerade der neue Frauentyp, den Carola Neher wie keine andere verkörperte: sportlich, androgyn, selbstbewusst, war es, was

Brecht an ihr gereizt haben mag. Aus einfachen Verhältnissen stammend, musste sie erst den mühsamen Weg durch die Theaterprovinz machen, bevor sie in der damaligen Theaterhauptstadt Berlin reüssieren konnte. Dort traf sie auf große Konkurrenz: Elisabeth Bergner und Fritzi Massary waren die prominentesten Kassenmagneten. Carola Neher spielte weniger in den Klaskern als in den gut gebauten Zeitstücken und setzte dort wichtige Markierungen. Und sie war mit homestories und Modedemos auch publizistisch präsent. Und da

man in Künstlerkreisen links war, war sie es auch. Die amour fou mit Klabund passte in das publizistische Bild, das von beiden Seiten, Neher wie Klabunds, genährt wurde. So weit ist das öffentliche, veröffentlichte Leben Carola Neher gut erfass- und damit nacherzählbar. Was danach kam, ihr Rückzug von der Bühne und ihre Emigration mit ihrem zweiten Mann, dem Ingenieur Anatol Becker, in die Sowjetunion, ist weitaus schwieriger nachzuvollziehen.

Von Carola Neher bewegtem Leben haben sich immer wieder Autorinnen und Autoren inspirieren lassen. Da es einen echten Nachlass nicht gibt (eine Carola-Neher-Sammlung bewahrt das Archiv der Berliner Akademie der Künste: <https://archiv.adk.de/bigobjekt/2138>), fußen alle diese Bücher zum größten Teil auf zweierlei: auf zahlreichen Zeitungartikeln über sie und einigen wenigen von ihr und den Protokollen aus ihrem Exil in der Sowjetunion, die in den 1990er Jahren kurz zugänglich gemacht und auch veröffentlicht wurden. Dazu kommen dann ein paar Erwähnungen in den einschlägigen Erinnerungsbüchern von Zeitgenossen oder -genossinnen. Für eine richtige Biographie ist das Material zu dünn, so dass man auf eher erzählerische Formen ausweicht. Tita Gaehme und Matthias Wegner stellten 1996 zwei ganz gelungene Spielarten davon vor, die sich beide vor allem der Liaison von Carola Neher und Klabund widmeten, den Brecht noch ins Spiel brachten und den „Abgrund“ in den sowjetischen Lagern eher am Rande schilderten. Holger Haase versucht es in seinem ganz offen als Roman gekennzeichneten Buch einmal anders herum: das durchgehende Setting sind die Verhöre, die ein – fiktiver – NKWD-Offizier Kusnezow zwischen dem 20. Dezember 1939 und dem 30. Januar 1940 mit der Schauspielerinnen führt, um zu entscheiden, ob sie weiter in sowjetischen Lagern ihre Strafe abbüßen soll, oder an das 1939/1940 mit der Sowjetunion verbündete nationalsozialistische

Deutschland ausgeliefert wird. Das ist insofern mutig, weil damit das ganze glitzernde Prominentenleben der Carola Neher in der grauen Rückschau inmitten eines deprimierenden Gefängnisalltags erzählt wird. Atmosphärisch wird zwar versucht durch das enervierende Klacken des Vierkants der Aufseherinnen bei dem Gang zum Verhör die Verhörsituation anschaulich zu machen, doch bleibt dies eigentümlich abstrakt. Wie auch das Konstrukt der Verhöre als solches, eben konstruiert, abstrakt bleibt, also eher die „roaring twenties“ zitiert als sie lebendig macht. Carola als junge, lebenshungrige Frau, als die Besucherinnen und Besucher begeisternde Schauspielerin, als selbstbewusst ihren Männern gegenüberstehende moderne Frau – selbst wenn sie Brecht abblitzen lässt, stehen wir daneben – und das in keiner Weise brechtisch-erhellend. Das erst so einleuchtende Tableau der Verhörsituation zerreißt den Erzählfluss, ohne dass die damit vielleicht angestrebte Atemlosigkeit dieser Zeit, die rastlose Suche nach (In-) Halt, die schließlich in einer sowjetisch-geprägten Utopie landen könnte, erlebbar wird. Mittendrin drängt sich der Eindruck der Carola Neher als öffentlichkeitsgeile Skandalnudel auf, was sicher nicht beabsichtigt war. Vielleicht hätte man das ganze auch sprachlich auffrischen, vielleicht vorher mehr Klabund, Tucholsky, Walter Mehring lesen sollen. So wirkt das ganze besonders in den Dialogen gestelzt und bemüht. Schade um die Idee, schade aber vor allem um die Chance, dieses die Abgründe des zwanzigsten Jahrhunderts auslotende Schicksal der Carola Neher einer jungen Generation näherzubringen.

Für Brecht-Adepten oder -Interessierte: nichts Neues, für Menschen, die einen Eindruck von der deutschen Lebenswelt in den 1920er und 1930er Jahren gewinnen wollen: zu dürftig, für diejenigen, die an Carola Neher interessiert sind: Da gibt es besseres, leichter und genüsslicher lesbar, Fakten-gesättigter. Leider. Schade. ¶

VON DER INTERVENTION ZU KLASSE UND TRAUM

Zwei neue Publikationen von den Brecht-Tagen in Berlin

Florian Vaßen

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

BRECHT UND DAS THEATER DER INTERVENTIONEN

Christian Hippe/Volker Ißbrücker/Cornelius Puschke/Marianne Streisand (Hg.): *Brecht und das Theater der Interventionen*. Berlin: Verbrecher Verlag 2023. (280 S.; ISBN 978-3-95732-522-8, 28 €)

FALK STREHLOW (HG.)

BRECHT UND KLASSE UND TRAUM

„Stärkende Träume
brauchen Bodenhaftung“

Falk Strehlow (Hg.): *Brecht und Klasse und Traum*. „Stärkende Träume brauchen Bodenhaftung“. Berlin: Verbrecher Verlag 2023. (237 S.; ISBN 978-3-95732-556-3, 26 €)

Die folgende Rezension untersucht zwei Tagungsbände des Literaturforums im Brecht-Haus. Die Publikation zu den Brecht-Tagen *Brecht und das Theater der Interventionen* von 2020 besteht, entsprechend deren zeitlichem Ablauf, aus zwei Teilen, aus dem Abschnitt „Gespräche und Projektvorstellungen“ (S. 15–134) und „Einzelstudien“ (S. 135–271). Am Anfang steht zurecht ein Gespräch über „Brecht-Texte zur Intervention“ (S. 15–46), in dem einleitend anhand von Brecht-Zitaten in vier Abteilungen dessen Haltung zum weiten Feld der Intervention vorgestellt und ausgiebig von Margarita Tsomou und Matthias Warstat kommentiert wird; Brecht selbst benutzt den Begriff allerdings nicht. Es folgt ein kontroverses Gespräch zwischen Bernd Stegemann und Florian Malzacher über die Frage „Wie kann Theater heute intervenieren?“ (S. 47–78), d. h. über Realismus und Reflexion versus performative, künstlerisch-politische Strategien des Eingreifens. Die erste der drei Projektvorstellungen beinhaltet die politisch-ästhetische Arbeit der Künstlergrup-

pe „Wochenklausur“ aus Wien (S. 79–87). Es geht dabei um „die Gestaltung des Zusammenlebens“ der Menschen als „Kunst“, um „sehr konkrete, effektive, kleine, ganz bescheidene, aber doch hoffentlich wirkungsvolle Eingriffe“ (S. 79) zur Verringerung von gesellschaftlichen Defiziten, wie Wolfgang Zinggl und Martina Reuter formulieren. Julius Heinicke beschreibt seine Beobachtungen (S. 88–92) von „Theater-Interventionen in Afrika“, praktiziert, um „Missstände[]“ (S. 88) abzuschaffen, und Bernd Ruping zeigt die Möglichkeiten „theaterpädagogische[r] Intervention in Unternehmen“ (S. 92–100). In der gemeinsamen Diskussion (S. 100–120) werden die sehr unterschiedlichen Projekte noch weiter erläutert und präzisiert. Den Abschluss dieses Abschnitts bildet ein Gespräch über zwei deutlich differierende „kleine Interventionen“ (S. 121–133): Aram Bartholl berichtet nicht nur über sein Projekt des „Dead Drop“, von denen es weltweit 2132 gibt, er hat auch gleich draußen am Brecht-Haus einen derartigen Stick mit „Blitz-Zement“ (S. 123) in die Wand gemauert. Es

ist ein „offenes Projekt“, weniger ästhetisch als kommunikativ, wie Bartholl selbst sagt, dessen „Dezentralität und Unabhängigkeit“ (S. 123) von den verschiedensten Seiten genutzt werden kann. Helgard Haug stellt die Theater-Projekte *Hauptversammlung* und *DO's & DONT's* der Theatergruppe „Rimini Protokoll“ vor, ein Theater, das in ihrem „Verständnis heißt [...], zu beobachten, sich mit der Realität auseinanderzusetzen, Vorgänge einzurahmen.“ (S. 128) Damit endet der erste, in seiner Gesprächsform und den Projektvorstellungen sehr lebendige Teil, der vielfältige Eindrücke von einer sichtbar heterogenen Praxis des Theaters der Interventionen gibt und zu Reflexionen über dessen aktuelle Relevanz anregt. Zugleich aber ist auffällig, dass die kommunikative Lebendigkeit, die ich als Teilnehmer und Zuhörer der Brecht-Tage erlebt habe, in schriftlicher Form doch an Intensität verliert, die Lektüre der Gespräche und Projektvorstellungen war für mich zum Teil weniger anregend und produktiv als die folgenden schriftlichen Fassungen der eher ‚traditionellen‘ Vorträge.

Der zweite Teil besteht aus sechs Einzelstudien, die wichtige Fragestellungen zu Brecht bzw. interventionistische Aspekte in seinem Kontext vorstellen. Chronologisch am Anfang steht Eva Renverts Untersuchung der „Interventionistischen Theaterformen des Arbeitertheaters Erwin Piscators und des Agitproptheaters der 1920er Jahre“ (S. 137–156), die Piscators Experimente als „ein erstes wirkungsvolles dramaturgisches Modell“ (S. 143) des Arbeitertheaters aufzeigt. Anja Klöck (S. 157–180) setzt in ihrem Beitrag die Diskussion um Agitprop als eingreifende Theaterform fort und konzentriert sich dabei auf die Widersprüche zwischen Maxim Valentins Agitprop-Truppe „Das Rote Sprachrohr“ und Brechts epischem Theater in der Weimarer Republik sowie auf die auffällige spätere Verkehrung der Positionen, d.h. den Kontrast von Valentins

tendenziell dogmatischer Hinwendung zu Stanislawski in der UdSSR und später in der DDR und Brechts dialektischem Theater, inklusive seine Forderung von 1956 nach „kleinen, wendigen Truppen“ (S. 157).

Eine völlig andere Perspektive auf Brechts Theater wählt Matthias Rothe (S. 181–200), der, „vom Standpunkt der Autonomie“ (S. 181), d.h. ausgehend von einer differenzierten Analyse von Theodor W. Adornos kritischen Überlegungen zu Brecht, „zwei Modelle einer interventionistischen Ästhetik“ (S. 183) unterscheidet: Zum einen Brechts Modell des „Eingriffs“ in den – so Adorno – surrealistischen Opern *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und zum anderen die „Ästhetik des Engagements“ (S. 194) im Sinne „politischer Botschaften“ (S. 193) im späteren epischen Theater. Michael Wehren (S. 201–222) stellt neben wichtigen und bedenkenswerten Überlegungen zur Intervention als zeitliche und räumliche Unterbrechung und zugleich als Hervorbringung von Neuem die Genese des *Lindberghflug-Experiments* als „Zusammenhang von *Intervention, Institution, Interruption*“ (S. 213) dar.

In ihrem Text „Lehrlingstheater der 1970er Jahre – eine Realisierung brechtscher Ideen!?“ (S. 223–248) spannt Katharina Kolar den Bogen von der „Betriebsarbeit am Berliner Ensemble“ (S. 227) und Brechts Überlegungen zum „Laienspiel“ (S. 229) bis zur „Sparte ‚Arbeiter- und Lehrlingstheater‘ an der Schaubühne am Hallschen Ufer Westberlin“ (S. 233) der 1970er Jahre und der „Lehrlingstheaterarbeit im Kontext Politischer Bildung an zwei Jugendbildungsstätten“ (S. 238) seit 1971. Den Abschluss bildet Claudia Hummels Beitrag (S. 249–271) über den Berliner Spielclub Kulmerstr. 20a, in dem „bildende[] Künstler im Sozialisationsbereich“ (S. 250) Anfang der 1970er Jahre „in Fort-

setzung von Brechts interventionistischer Ästhetik“ (S. 260) mit Kindern gearbeitet haben. In den Analysen der sechs „Einzelstudien“ entfalten die Autor*innen ein breites Spektrum von über 50 Jahren (1920–1970er Jahre) interventionistischer künstlerischer (Theater-)Arbeit. Gut wäre es gewesen, wenn sich diese wissenschaftlichen Betrachtungen bis in die Gegenwart fortgesetzt hätten und so deutlicher in ihrer „zeitgenössischen Produktivität“ (S. 201), wie Wehren zwar formuliert, aber nicht ausführlich darlegt, sichtbar geworden wären.

Mit den Gesprächen, Projektbeschreibungen und wissenschaftliche Analysen entsteht ein vielfältiges Spektrum des Theaters der Interventionen im Zusammenhang mit Brecht. Meines Erachtens fehlt allerdings ein Text, der sich grundlegend mit dem Begriff Intervention, seiner Genesis und Geltung, sowie mit Theorien des „eingreifenden Theaters“ und des *applied theatre* auseinandersetzt. Zumindest dort hätte dann auch der Bereich skizziert werden können, der bedauerlicherweise völlig ausgelassen ist – dazu gehören z.B. die neueren Formen des Kindertheaters, Augusto Boals Forumtheater, das Legislative Theater oder das Playback Theatre. Selbst Brechts Lehrstück-Konzeption wird zwar immer wieder angesprochen und auch kurz skizziert, die über Steinwegs verdienstvolle Rekonstruktion seit den 1970er Jahren hinausgehenden aktuellen Experimente im Kontext des *performative turn*, konkretisiert in performativen pädagogischen Modellen, postdramatischen Theaterformen sowie der Kunst als Forschung (*artistic research*), kommen aber kaum in den Blick. Gleichwohl liefert die vorliegende Publikation wichtige Hinweise auf *Brecht und das Theater der Interventionen*, dessen Geschichte und heutige Situation.

Der Begriff Klasse¹, zweifelsohne einer der zentralen politischen Begriffe bei Brecht, hat nach Jahrzehnten der Ablehnung und Negation in den Gesellschaftswissenschaften wieder erheblich an Gewicht gewonnen, zumal mit dem Begriff Klassismus² (engl. *classism*) im angelsächsischen Sprachraum seit den 1970er Jahren eine neue politische Kontroverse um spezifische gesellschaftliche Diskriminierungen entstanden ist. Ungeachtet dieser zeitgenössischen Akzentuierung existiert der Begriff *classism* seit Mitte des 19. Jahrhunderts und ist damit deutlich älter als die im Kontext von Intersektionalität korrespondierenden Begriffe Sexismus und Rassismus.

Es scheint sinnvoll, die erneute Auseinandersetzung mit dem Begriff Klasse in den letzten Jahren³ bei Brecht um die Perspektive des Traums zu erweitern, sodass sich aus dieser Verbindung neue Sichtweisen ergeben können; dementsprechend formuliert der Titel dieser Publikation ebenso wie die zugrunde liegenden Brecht-Tage 2022 im Literaturforum im Brecht-Haus durch das zweimalige „und“ eine komplexe Konstellation. Es stellen sich die grundlegenden Fragen: Liefert uns Brecht neue Anregungen in der aktuellen Klassen/Klassismus-Debatte bzw. lässt diese Brechts Reflexionen in einem neuen Licht erscheinen? Weiterhin:

- 1 Eine differenzierte Analyse des Begriffs Klasse findet sich bei Michael Vester: Klasse an sich/für sich. In: Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 7/I. Hg. Wolfgang Fritz Haug/Frigga Haug/Peter Jehle. Hamburg: Argument 2008, Sp. 736-775; zur Übersicht über die Diskussion in den letzten 50 Jahren siehe Hans-Günter Thien: Klassentheorien – die letzten 50 Jahre. In: Prokla 175, 44 (2014), H. 2, S. 163–190.
- 2 Siehe Andreas Kemper/Heike Weinbach: Klassismus. Eine Einführung. Münster: Unrast 2009; Riccardo Altieri/Bernd Hüttner (Hg.): Klassismus und Wissenschaft. Erfahrungsberichte und Bewältigungsstrategien. BdWi-Verlag: Marburg 2020.
- 3 Siehe auch die Literaturangaben in dem Vorwort „Produktivkraft Traum, Träume und ihre Folgen“ des vorliegenden Bandes, S. 9 und in Soltys Text (S. 208–210 und 223).

Welche Möglichkeiten bietet der Traum bei dieser Konstellation? Und schließlich wird in dem gut einführenden Vorwort des Herausgebers gefragt: Welche Beziehungen und Überlagerungen, welches „Scharnier“ (S. 8) besteht zwischen diesen Bereichen?

Die einzelnen Beiträge beschäftigen sich sehr unterschiedlich mit Klasse und Traum im Kontext von Brecht, die Akzentsetzungen variieren deutlich, mögliche Verbindungen bzw. Kontraste werden oft nur punktuell thematisiert, aber der ‚Dialog‘ von Klasse und Traum erweist sich doch als durchaus produktiv, denn: „Stärkende Träume brauchen Bodenhaftung“ (S. 11)

Der österreichische Philosoph Robert Pfalter setzt sich in seinem Beitrag ‚Vom gelebten Traum zur erträumten Wirklichkeit‘ (S. 25–38) vor allem mit dem „Dilemma“ zwischen Träumen als „Schwärmerei oder Eskapismus“ und Träumen als „Zerrbild von Realitätssinn“ (S. 25) auseinander. Dabei unterscheidet er mit Louis Althusser „vorwärts“ und „rückwärts“ Träumen (S. 27) sowie „Falschheit“ versus „Geschlossenheit“ und „Rationalisierung“ (S. 29). Träume gelten als „Ressource gegen die Resignation“ und sie erzeugen „Lust“ (S. 34). In dem abschließenden sehr kurzen Blick auf Brecht geht es um Verfremdung und Illusionszerstörung. Brecht wollte die Illusion keineswegs zerstören, er wollte sie als Illusion sichtbar machen, und selbstverständlich war er „kein Feind der durch die Kunst erzeugten Lust“ (S. 36).

Weiter zugespitzt wird die Traum-Thematik in Falk Strehlows Untersuchung des *Dreigroschenromans*, in der er unter dem Titel „Eingreifendes Träumen in Brechts Dreigroschenstoff“ (S. 39–62) Brechts Beschäftigung mit dem Traum als „Entzerr-Spiegel“ (S. 41) von Wirklichkeit darstellt. In einer detaillierten Text-Analyse werden u.a. „Traum-Allegorie“, „Traum-Arrangement“ (S. 44) und „enigmatische Traum-

evidenzen“ (S. 49) sowie „Möglichkeitssinn“ und „Wirklichkeitssinn“ (S. 50) im *Dreigroschenroman* genauer betrachtet und mit Sigmund Freuds Traumtheorie in Verbindung gesetzt.

Hans-Joachim Schott betont in einer differenzierten Analyse zu *Mann ist Mann* (S. 97–120) stattdessen den „Alptraum eines untoten Daseins“ (S. 98), d.h. die „Zombifizierung“ (S. 106) des Menschen, nicht als „physische Vernichtung, sondern seinen sozialen Tod“ (S. 109) und damit als Unfähigkeit zu träumen, im Gegensatz zu den „von Marx beschriebenen kollektiven Träume[n]“ als „Bestandteil von emanzipatorisch ausgerichteten Klassenkämpfen“ (S. 112). „Wer (sozial) tot ist, funktioniert“ „ohne utopische Träume“ – eine „radikale Entfremdung ohne Bewusstsein für Entfremdung“ (S. 115).

An die Stelle von Traum als Lust und als Möglichkeitssinn bzw. von Traumverlust tritt in Manfred Bauschultes Beitrag am Beispiel von *Fatzer* ein „Lernen durch Schrecken“, ein Ansatz, der in „Drei Lesarten des ‚Fatzer‘ von Brecht/Müller“ (S. 121–132) verfolgt wird: In dem Dialog von Müller und Wolfgang Heise wird der Schrecken zum „Kraftzentrum“ (S. 124), Walter Benjamin spricht von „Krise und Kritik“, „Chaos und Erstarrung“ (S. 125f.) und Müller und Klaus Heinrich thematisieren in ihrem Gespräch eine „Faszination“ der „Schreckensregression“ (S. 129). Auch Peter Staatsmann untersucht in seinem Beitrag „Versuch, das Theater vom Phantasma der Identität zu befreien“ (S. 133–162) Brechts und Müllers *Fatzer*, nun allerdings „aus psychoanalytischer und theaterpraktischer Perspektive“ (S. 133). Dabei stehen für den Vf. das „Unbewusste“ (S. 135) ebenso im Zentrum wie Fatzers „unmögliche Lebendigkeit“ (S. 143) und „das Unfertige und das Vorläufige“ in Opposition zur „Wirklichkeitskonstitution“ (S. 146f.). Untersucht werden weiterhin die „Geschlech-

terspannung“ (S. 149) und der Protest des Körpers gegen den Zwang der Ideen, der „Todestrieb“ und die „Komödie“ (S. 156). Zusammenfassend wird die „Überschreitung und Infragestellung bürgerlicher und aufklärerisch undialektischer Identitätskonzepte und Subjektkonstitutionen“ im *Fatzer* betont und als „Riesenschritt in Richtung einer konstruktiven realistischen Theaterkunst“ (S. 158) gesehen.

Während bei Staatsmann der im *Fatzer* durchaus angesprochene Klassen-Aspekt – nicht der Gegner an der Kriegsfront, sondern die „Bourschuasie“ im Rücken ist für Fatzer der eigentlich „Feind“ (GBA 10.2, S. 1145) – sekundär bleibt, geht es in der pointierten Reflexion zur „Seeräuber-Jenny“ von Tanja Abou (S. 17–23), in der Interpretation von Brechts Gedicht *Der Radwechsel* (S. 175–188) mit Bezug zum Anti-Klassismus von Bettina Andrae sowie in Daniela Dröschers und Ingo Schulzes autobiographischen Klassen-Reflexionen „Das revolutionäre Potential der Mittelklasse“ (S. 189–196) bzw. „Klassenreise als Ost-West-Reise?“ (S. 197–204) primär um die Klassen-Frage in unterschiedlichen, auch kontroversen Kontexten.

Ana Kugli (S. 79–96) skizziert in ihrem Beitrag „Denn der Hoffnungslose soll fliegen“ drei Möglichkeiten, wie in Brechts Texten der „Traum, die Schranken der Klassen zu überwinden“, „in Angriff genommen wird: mit Gewalt, mithilfe einer Heirat oder – mit Liebe.“ (S. 79), Möglichkeiten, die misslingen aber auch gelingen können. In diesem Zusammenhang steht auch Sabine Kebirs Untersuchung zur „Utopie der Geschlechterverhältnisse“ bei Brecht, vor allem in

Me-ti (S. 63–78) und mit besonderem Blick auf Ruth Berlau, sowie Gerta Stechers Konzeption ihres „literarisch-musikalischen Programms“ „B. B. – Die Liebe wintert nicht“ (S. 163–174).

Der letzte Text mit dem programmatisch kurzen Titel „Klasse Traum“ (S. 205–229) von Ingar Solty bildet einen gelungenen Abschluss, hätte aber auch sehr gut an den Anfang des Sammelbandes gepasst, denn hier wird zum einen die „Klassenfrage“ (S. 210) im heutigen Deutschland im Kontext von Didier Eribon, neueren Klassenanalysen und einer „Art von Vulgärbourdieuismus“ (S. 211) gestellt und zugleich eine klare Verbindungslinie zu Brechts Klassenverständnis („Partei ergreifen“, „Solidarität“ (S. 213), Kritik sowohl am Tuismus als auch an der Haltung des Mitleids) gezogen und zum anderen der Widerspruch von Klasse und „Traum von der klassenlosen Gesellschaft“ (S. 227) besonders deutlich sichtbar: „Die Widersprüche sind die Hoffnungen!“ (GBA 21, S. 448). Gegen die Viktimisierung der Arbeiter*innenklasse („Zorn“ statt „Mitleid“ GBA 18, S. 133) setzt Brecht die „Umkehr der Moral / Umwertung der (bürgerlichen) Werte“ (S. 213).

Beide Publikationen der Brecht-Tage sind in ihrer Struktur und Thematik – wie viele Tagungsbände – sehr heterogen, was punktuell zu einer gewissen Beliebigkeit führt, aber auch zu einer Vielfalt der Perspektiven. Sowohl Intervention als auch Klasse und Traum sind heute zweifelsohne sehr relevante Themen und ihre Verknüpfung mit Brecht führt zu produktiven Ergebnissen und Fragestellungen – eine wichtige Bereicherung der Brecht-Forschung. ¶

Sehr umfangreich, sehr zu empfehlen: Elektronisches Angebot der IBS:
ecibs: Communications of the International Brecht Society

DIE MASSNAHME: FALLSTUDIE FABIANE KEMMAN

<https://e-cibs.org/fallstudie-die-masnahme-fabiane-kemman/>

AN BRECHTS „MASKE“ BEISSEN SICH ALLE DIE ZÄHNE AUS

Katrin Dollinger

Diese Sammlung zeugt von editori-scher Fleißarbeit: 91 Zeitungsartikel, Gesprächsabschriften, aus 15 Ländern, übersetzt aus 11 Sprachen, hat Noah Willumsen zusammengetragen. Die Hintergründe und Gesprächssituationen sind akribisch recherchiert und aufgearbeitet. Es sind Begegnungen mit Literatur- oder Theaterkritiker*innen, darunter Freund*innen, Dolmetscher*innen und Übersetzer*innen. Die Sammlung macht Brechts internationales Netzwerk sichtbar. Allen Literaturbegeisterten, die die Lektüre der Brechtschen Theatertheorie bislang geflissentlich umschiffen haben, sei dieser Sammelband wärmstens empfohlen. Bedacht darauf, von möglichst vielen gehört zu werden, appelliert Brecht in den Interviews stets an den einfachen Menschenverstand. Im Gespräch ist er gezwungen, sich kurz zu fassen, komplexe Gedanken werden in plastischen Bildern verpackt. Sensationsheischende Hermeneutiker*innen, die sich nach neuen Enthüllungen sehnen, werden den Band schnell zur Seite legen: Einblicke in Brechts Seelenleben? Fehlanzeige. Sein Privatleben hält der Autor aus der Öffentlichkeit heraus. „Das Gefühl ist Privatsache und borniert. Der Verstand hingegen ist relativ loyal und umfassend“, soll er einmal gesagt haben. In allen Gesprächen bleibt er Medienprofi. Nie verlässt er die Sphäre der Arbeit.

Willumsen ordnet jeden seiner Funde historisch ein, gibt Auskunft über die Art der Verbindungen zwischen den Gesprächspartner*innen und Brecht und beleuchtet den jeweiligen editorischen und historischen Kontext. Schnell wird klar, die Gespräche sind Brecht nützlich. Ob als Werbung in eigener Sache nach den ersten Erfolgen oder zur Existenzsicherung in



Bertolt Brecht „Unsere Hoffnung heute ist die Krise“:
Interviews 1926-56, hrsg. von Noah Willumsen, Berlin:
Suhrkamp, ISBN 978-3-518-47159-3, 752 Seiten, 35 €

den Jahren des Exils – immer ist er darauf bedacht, ein ganz bestimmtes Bild von sich selbst zu vermitteln. Als aufstrebender Stern am Berliner Autorenhimmel behauptet er, er „habe als Schüler und auch später als Student, nicht eine Zeile geschrieben“. 1948 adelt er einen Gesprächspartner (oder dieser sich selbst?) mit der Behauptung, seit 10 Jahren keine Interviews mehr gewährt zu haben. Beides dreiste Lügen. Ob er selbst oder der jeweilige Gesprächspartner die Falschdarstellung in die Welt setzte, lässt sich nicht nachvollziehen. Man muss Brecht zugutehalten, dass er keine große Begeisterung für die Medienarbeit in eigener Sache hatte. Sie war ihm kein Genuss, eher ein notwendiges Übel. Auch im Kampf um die persönliche künstlerische Freiheit. Nach seiner Ankunft im Osten wird er

nicht müde zu betonen, dass die Partei keinerlei Einfluss auf seine inhaltliche Arbeit am Berliner Ensemble habe. Zeitungen und Rundfunk, auch das wird klar, erscheinen immer wieder als erweiterter Kriegsschauplatz: „Der Kampf der fortschrittlichen Kunst – also auch des Theaters – muss zuerst gegen die Dummheit geführt werden“, betont Brecht 1945. Spätestens ab 1954 tobt im deutschsprachigen Raum ein regelrechter Kulturkampf um ihn.

Die Chronologie der Gespräche macht Brechts Entwicklung sichtbar: Von seiner Berliner Zeit (1926–1932) über die Jahre des Exils (1933–1947), die ersten Jahre nach der Rückkehr nach Europa (1947–1949) bis zu seinen letzten Jahren als Theatermacher in der damaligen DDR (1949–1956). Der Lederjacket-Brecht aus den Roaring Twenties ist ein Anderer als der Arbeiterkittel-Brecht, der in den 1950er Jahren seine Meisterschüler*innen für sich sprechen lässt. Der staatenlose Brecht muss 1948 bei seiner Rückkehr nach Europa taktieren, um sich die Möglichkeit, in einem der alliierten Besatzungsgebiete zu arbeiten, nicht zu verbauen. Den US-Amerikanern gilt er als Kommunist. Die Kommunisten kritisieren seine Ästhetik, sie erwarten von der Kunst, sich dem proletarischen Realismus unterzuordnen.

Ab 1954 tritt Brecht auf Diskurspodien mehrfach als Fürsprecher der deutschen Einheit auf: „Es gehört zu den wichtigsten Aufgaben jedes deutschen Schriftstellers für eine friedliche Wiedervereinigung Deutschlands zu kämpfen (...) Wer Frieden will, muss für ihn kämpfen“.

Abwechselnd gibt die Sammlung Einblick in Brechts Biographie und Arbeitspraxis – Ideen, so lässt er am Anfang seiner Karriere verlauten, kämen ihm „beim Zeitunglesen“. Mit Anfang Dreißig erlebt er, wie sich die breite Masse des Publikums vom Theater abwendet, und sucht nach

Lösungen. Weg vom bestehenden Kanon! Warum nicht in „einfachen Biersälen spielen?“, schlägt er vor. Manches klingt nicht viel anders als die Vorschläge, die auch heute noch aus den Dramaturgien der Staats- und Stadttheatern kommen, die mehr denn je um die Legitimation ihrer Kunst als Repräsentationskunst in einer diversen Gesellschaft ringen. Brecht legt Wert darauf, das Theater immer vom Publikum aus zu denken, selbst wenn der Realitätsabgleich, was die Aufnahmefähigkeit dieses Publikums anbelangt, schon in den 1920ern eher nüchtern ausfällt: „Die Lust am Denken ist verkümmert, sogar am Mitdenken“. Zwischen 1933 und 1947 erzählen die Reportagen von seinen unermüdlichen Bemühungen, auf Theaterbühnen außerhalb Deutschlands Fuß zu fassen. Sie deuten auf den existenzsichernden Aspekt einer Medienarbeit, die darauf abzielte, in möglichst viele Sprachen übersetzt und gespielt zu werden. Fast beiläufig treten dabei die kulturhistorischen Gründe für Brechts Scheitern in Amerika zu Tage. Eine bürgerliche Theatertradition, an die sein avantgardistisches Theater hätte anknüpfen können, gab es dort nicht.

Die Anthologie bringt neben vielen Schätzen auch Brechts authentische Haltung zur Werktreue ans Licht. Auf die Frage, ob man das Recht habe, den Sinn eines Werkes ohne Rücksprache mit dem jeweiligen Autor zu verbiegen, soll Brecht den Gesprächspartnern von „France Observateur“ 1955 geantwortet haben: „Man kann's machen, wenn man's machen kann (...) übrigens stört es mich überhaupt nicht, wenn man dasselbe mit meinen Stücken machen würde. Unter der Bedingung, dass man dazu fähig ist.“

Sind diese Worte tatsächlich genauso gefallen? Ist die Übersetzung korrekt? Brechts Mitarbeiter*innen, die die Texte vor der Publikation freigeben mussten, mögen darauf geachtet haben, dennoch zeigt sich hier ein editorisches Kernproblem, mit dem viele

Texte konfrontiert sind. Die ihnen zugrundeliegenden Gespräche konnten in der Regel weder analog noch digital aufgezeichnet werden. Die Texte sind aus anderen Sprachen übersetzt.

Brecht und seine Gesprächspartner*innen lebten in einer medialen Pionierzeit, in der das Interview als literarisches Genre erst zu der Form finden musste, die wir heute kennen. Willumsen geht in seinem Vor- und Nachwort ausführlich darauf ein. Nach den Gesprächen musste das Gesagte aus der Erinnerung und Notizen memoriert werden. Das Ergebnis ist eine Mischung aus Home-story und subjektiver Rekapitulation.

Auffällig an vielen Beispielen: An Brechts professioneller „Maske“ beißen sich alle die Zähne aus: „Das Gespräch, sonst Schlüssel zum Wesen des Partners, ist Brechts Stärke nicht“, weiß da einer zu berichten. Marcel Reich-Ranicki stellt 1952 in seinem Artikel gar rückblickend fest: „Ich hatte den Eindruck, dass er immer Theater spielte“. Es gelingt nicht, hinter Brechts Persona zu dringen. Stattdessen arbeiten sich die Gesprächspartner*innen in ihren Artikeln immer wieder am äußeren Erscheinungsbild des Autors ab: an der Lederjacke, die er später durch einen grauen Kittel ersetzte, seiner Bürstenfrisur, die über die Jahre immer grauer wird, das betont Arbeitermäßige seines Auftritts. Spätestens ab den 1950er Jahren wird dieses Image von einem wachsenden Kommunikationsapparat verstärkt. Brecht ist zum Kern einer Marke geworden, die von einer mehrere Personen starken Entourage gepflegt wird. Bis heute, fast 70 Jahre über seinen Tod hinaus. ¶

Katrin Dollinger ist diplomierte Dramaturgin und Geisteswissenschaftlerin. Unter dem Label „Die Kulturnetzwerkerin“ schreibt sie im Netz über Bücher, Filme, Hörspiele, Darstellende Kunst und urbane Kultur. Seit 2017 koordiniert sie das Brechtbüro beim Kulturamt der Stadt Augsburg.
post@katrin-dollinger.de

BRECHT IM SCHULTHEATER

Bettina Perz

In zahlreichen Einzelbeiträgen widmet sich das Geheft einem Querschnitt von Themen, Stücken, Projekten und Aufführungen, die sich auf Brecht beziehen und für die Schule Impulse bieten sollen. Beispielhaft genannt seien die Projekte zu „Der gute Mensch von Sezuan“ (Sabine Kündiger) und „Mutter Courage“ (Virginia Thielicke), wo sich die Schülergruppen, mehr oder weniger stark von den jeweiligen Lehrkräften angeleitet, intensiv mit den genannten Dramen und Brechts Dramentheorie auseinandersetzen und eigene Ansätze entwickeln. Auch alternative Theatererlebnisse, dargeboten von professionellen Darstellenden, werden präsentiert, so beispielsweise in dem Aufsatz über „Brecht To Go“ (Leonie Ahmer), einer Initiative des Berliner Ensembles, wobei hier Schule am anderen Ort, eine Begegnung mit Theater auf etwas ungewöhnliche Art und Weise, ermöglicht wird.

Abgesehen davon, dass das Heft einen interessanten Einblick in einen Teilbereich des gegenwärtigen Theaterschaffens in der Bundesrepublik bietet, darf die interessierte Lehrkraft hier nicht von einer konkreten Handreichung für ihren Unterricht ausgehen. Dafür bleiben die Texte zu theoretisch, nur an wenigen Stellen finden sich Arbeitsmaterialien, häufig allerdings Überlegungen zum Thema Differenzierung in eher pauschaler und überblicksartiger Weise. Lobenswert ist – wie aus einigen Beiträgen klar hervorgeht – das hohe Niveau, das manche Lehrkräfte mit ihren Schülergruppen auf der Bühne und damit in der aktiven Auseinandersetzung mit Brecht erreichen. Beeindruckend ist vor allem der Umgang mit den Requisiten in „Der gute Mensch von Sezuan“ oder der Einfall, Mutter Courages Zwiespalt zwischen Geschäftstüchtigkeit und Mutterliebe in Form eines Boxkampfes in mehreren Runden, kommentiert und be-

wertet von RingrichterInnen, zu vergegenwärtigen. Hier ermöglicht Schülertheater das Durchdringen der Spieltheorie und der eigentlichen Botschaften, die das jeweilige Stück transportieren könnte.

Auch positiv hervorzuheben ist die Integration von nicht anerkannten geflüchteten Jugendlichen mit geringen Deutschkenntnissen bei der Inszenierung des Lehrstücks „Der Jasager und der Neinsager“ durch die Projektfabrik gGmbH in Witten (Martin Kreidt). Insgesamt handelt es sich um eine nicht uninteressante Lektüre, der man in Teilen Anregungen für schulische Theaterbegegnungen entnehmen kann. ¶

Schultheater. Wahrnehmung, Gestaltung, Spiel, Heft 51, 4. Quartal 2022: Brecht. Format A4, 48 Seiten, 23,95 €



BRECHTPREIS AN LUTZ SEILER VERLIEHEN



Am 20. April verlieh die Stadt Augsburg den Bertolt-Brecht-Preis 2023 im gut besuchten Goldenen Saal (Fotos: mf) an Lutz Seiler. Der Preis ist mit 15.000 Euro dotiert.

Der Jury gehörten an: Barbara Mundel (Intendantin Münchener Kammerspiele), Kira Kirsch (Dramaturgin und Leiterin brut Wien, Spielstätte der freien Szene), Prof.

Dr. Prof. h.c. Jürgen Hillesheim (Leiter Brecht-Forschungsstätte Augsburg), Prof. Dr. Mathias Mayer (Literaturwissenschaftler, Universität Augsburg), Hubert Spiegel (Deutschland-Korrespondent im Feuilleton, Frankfurter Allgemeine Zeitung), Dr. Uwe Wittstock (Literaturkritiker, Autor und Journalist) und Prof. Dr. Erdmut Wizsla (Leiter des Brechtarchivs Berlin, Vertretung der Brecht-Erbinnen).

Der Preis wird seit 1995 verliehen und ging bisher an: Franz Xaver Kroetz, Robert Gernhardt, Urs Widmer, Christoph Ransmayr, Dea Loher, Albert Ostermaier, Ingo Schulze, Silke Scheuermann, Nino Haratischwili und Sibylle Berg.

Die Laudatio auf den Preisträger, der auch das literarische Programm des Peter-Huchel-Hauses in Wilhelmshorst leitet, hielt Ilma Rakusa, Schweizer Autorin und Literaturwissenschaftlerin, seit langem mit dem Autor freundschaftlich verbunden. Sie führte u.a. aus:

Erstaunlicherweise fand Lutz Seiler erst relativ spät zur Literatur. In einem ostthüringischen Dorf geboren, wo Uranerzbau betrieben wurde, prägten „Abwesenheit, Müdigkeit und Schwere“ seine Kindheit. Er lernte, langsam und „auf dünnem Boden zu gehen“, denn die Halden waren überall. In Gera machte er eine Berufsausbildung als Baufacharbeiter, arbeitete als Zimmermann und Maurer. Prägend wurden „Geräusche, Dinge und Materialien“. Erst in der Armee, während 18 Monaten Kasernendasein, entdeckte er die Welt der Bücher.

Ja, Seiler ist genau und trickst nicht, bei ihm ist alles durch Erfahrung gedeckt. Erfahrung ist der Humus, auf dem seine Dichtung gedeiht. Um aus „konzentrierter Abwesenheit“ und mit dem „Leitorgan Ohr“ (so Seiler in einem Gespräch mit Denis Scheck) einen einzigartigen Ton hervorzuzaubern.

Lutz Seiler – ein politischer Autor? Im Sinne der Zeitzeugenschaft auf jeden Fall. Mit großer Genauigkeit beschreibt er das Ausstei-



Schwungvoller Eintrag: Lutz Seiler im Goldenen Buch der Stadt Augsburg

germilieu auf Hiddensee und registriert die letzten Zuckungen der offiziellen DDR, der es schon in der Vergangenheit nicht gelungen war, all ihre Bürger und Bürgerinnen bei der Stange zu halten.

Lutz Seiler ist kein Missionar, er will nichts verkünden, aber viel zeigen, vor allem im Detail. Durch Faktengenauigkeit und poetische Suggestion, die sich auch mal mit Andeutungen begnügt, wenn die Sprache – wenn der Text – es erfordert.

Vieles läuft schief in unserer hektischen, polarisierten, zu Vorurteilen neigenden Zeit. Von Lutz Seiler und seinem reichhaltigen Werk lässt sich lernen, wie es anders geht. Und dass die Magie der Poesie glücklich macht.

Auch Oberbürgermeisterin Eva Weber lobte den Autor, insbesondere das von ihm selbst eingesprochene Hörbuch zu seinem 2011 bei Suhrkamp erschienenen Roman „Stern 111“. Seine Dankesrede, gespickt mit Brecht-Anekdoten, war sehr hörensenswert; leider wurde sie uns nicht zur Verfügung gestellt, sondern wird im kommenden Heft 246 der Zeitschrift „Sprache im technischen Zeitalter“ abgedruckt. ¶ (mf)

BESUCHERZENTRUM AM BRECHT-WEIGEL-HAUS IN BUCKOW ERÖFFNET

Juliane Grützmacher



„Mit Helli in Buckow in der Märkischen Schweiz am Wasser des Schermützelsees unter alten großen Bäumen ...“¹

Die jahrelangen Planungen und das hinreichende Warten nach Baubeginn haben nun ein Ende: Am 19.06.2023 wurde das Besucherzentrum am Brecht-Weigel-Haus eröffnet. Mit dieser Investition in das Museum erschließt sich eine ganz neue Perspektive und Potential für das Brecht-Weigel-Haus als Museumsstandort. Es bereichert darüber hinaus Buckow als weitere Attraktivität für Kulturtouristen. Gelegen in der Kur- und Kneippstadt Buckow an einer Wanderroute um den See, stehen die Türen nicht nur sprichwörtlich für jedermann offen.

Wir verbinden mit Augsburg das Brechtfestival und Geburtshaus Brechts und mit Berlin das Bertolt-Brecht-Archiv und Berli-

ner Ensemble. Das Landhaus in Buckow als „letzter Exilort“ Brechts und Weigels ist weniger bekannt, und das obwohl Brecht hier seinen letzten, viel beachteten Gedichtzyklus die *Buckower Elegien* schrieb. Seit dem 1. Juni 1977 ist die einstige *Eiserne Villa* des Bildhauers Georg Roch als Gedenkstätte öffentlich zugänglich. Hier wird an das Künstlerehepaar Helene Weigel und Bertolt Brecht, deren Leben und Werk erinnert. Das architektonisch besondere Atelierhaus mit der original eingerichteten Wohnhalle, der lyrische Garten mit der Seebalustrade und der Theaterschuppen mit den Originalrequisiten aus der Uraufführung der *Mutter Courage* mit Helene Weigel am Deutschen Theater bildeten bislang den Museumsbereich. In aller Bescheidenheit waren bisher für die Besucher*innen die Wohnhalle und die ehemalige Küche als authentische Räume erlebbar. Letztere diente dabei, neben der kleinen Bibliothek im 1. Obergeschoss, als Raum für wechselnde Ausstellungen.

¹ Eintrag im Journal von Bertolt Brecht in Buckow, 14.02.1952



Nach vielen Abwägungen des Für und Wider und nicht zuletzt mit der Unterstützung des Bundes, dem Land Brandenburg und EU-Fördermitteln konnte das Bauvorhaben des Landkreises Märkisch-Oderland umgesetzt werden. Die Gewinner des Architekturwettbewerbes entwarfen das nun gebaute polygonale Gebäude, welches mit Eschenholz verkleidet ist und in der Grundfläche nicht die Villa übertrifft. Es fügt sich optisch in den südöstlichen Grundstücksbereich in die Landschaft ein und tritt gegenüber dem historischen Gebäude in den Hintergrund. Als eigenständiges Gebäude in zeitgerechter Architektur und bewusster Reduktion der Materialien konzipiert, ist es jetzt das direkte Zugangsbauwerk für die Besucher*innen.

Der Empfang und Museumsshop sowie die Büros der MitarbeiterInnen, ein Archivraum und barrierefreie Sanitärräume befinden sich im Besucherzentrum. Mit der

baulichen Erweiterung startet das Brecht-Weigel-Haus „in eine neue Etappe seines Wirkens um Bertolt Brecht“, so der Landrat Gernot Schmidt zum Spatenstich im Dezember 2020. Der bisher unlösbare Konflikt aus Veranstaltungstätigkeit und begrenztem Platz in der original eingerichteten Wohnhalle mit historischem Museumsgut wird komplett gelöst. Der multifunktionale Saal im Besucherzentrum bietet räumlich und technisch die Möglichkeit, sowohl Wechselausstellungen zu präsentieren, als auch Gruppenbegegnungen, Filmvorführungen und andere Kulturveranstaltungen witterunabhängig innerhalb der Museumsräumlichkeiten durchzuführen.

Bereits auf dem Museumsvorplatz empfangen *Bertolt Brecht und Helene Weigel vor dem Vorhang*: die Skulptur des Strausberger Künstlers Lutz Hähnel aus den 1980er Jahren hat hier zwischen Bänken und unter Bäumen einen einladenden Aufstellungsort

erhalten. Empfangen werden die Gäste im großzügig gestalteten Empfangsbereich und treten direkt auf den mahagonifarbenen Tresen zu. Wie durch ein Nadelöhr geht es dann hinaus in den Garten, und der grüne Blick öffnet sich auf die Seebalustrade und die parkähnliche Anlage. Dieses Kleinod in der Märkischen Landschaft lässt uns für einen Moment die Außenwelt vergessen machen. Die vielfach formulierte Erwartungshaltung der Gäste, eine umfanglichere Brecht-Begegnung hier in Buckow zu erleben, können wir nun ein Stück weit mehr einlösen: Nicht nur ein Nachspüren der Atmosphäre gelingt seit jeher, sondern auch die zu besichtigende Wohnfläche der Villa wird größer. Die Ausgestaltung der Räume wird das Museum in seiner Konzeptentwicklung in den nächsten Jahren begleiten. Die Dauerausstellung über das Leben Brechts und Weigels hier in Buckow soll erweitert werden und so den BesucherInnen Antworten auf die wiederkehrenden Fragen geben. Wie haben die beiden hier ihre Tage verbracht und wie hier gearbeitet? Welche Gäste kamen zu ihnen in die Märkische Schweiz? Diese Erzählungen sind Brechtkennern nicht unbekannt – und doch erzählt dieser Ort darüber noch einmal aus einer ganz anderen Perspektive, weil er so authentisch ist. In Buckow können wir Bert und Helli auch privat nachspüren. Im Brecht-Weigel-Haus sind die Gäste unmittelbar am „Ort des Geschehens“ und können in die Atmosphäre eintauchen. Das Besucherzentrum ebnet den Weg, schafft Berührungspunkte zwischen den Gästen und Brecht und Weigel, indem es baulich offen gestaltet zum Verweilen einlädt. Das Museum eröffnet nun mit der erweiterten Ausstellungsfläche einen Bezugspunkt zum schriftstellerischen und künstlerischen Lebenswerk der Beiden, welches in Wechselausstellungen präsentiert werden wird. Doch es soll keine Einbahnstraße sein. Wir wollen auch in den Austausch treten und die Fragen zurückgeben. Welche Begeg-



Fotos: J. Grützmacher / Brecht-Weigel-Haus

nungen gab es mit Buckower*innen? Was verbinden sie mit Brecht und Weigel?

Als erste Zeitausstellung zeigen wir ab dem Sommer die Arbeiten des Künstlerpleinairs „KÖZwölf bei Brecht ... gemalt auf brüchiger Leinwand“, die im Juni entstehen. Bezugnehmend auf das Gedicht „Schlechte Zeiten“ von Brecht und den Aufstand 1953 in der DDR setzen KünstlerInnen aus der Region ihre Gedanken dazu kreativ um. Nicht nur an 125 Jahre Brecht Geburtstag und 70 Jahre Aufstand in der DDR wird in 2023 erinnert, auch die Exilzeit Brechts und Weigels, die mit der Machtergreifung der Nazis vor 90 Jahren begann, greifen wir als Thema auf und nehmen diese Bezüge in unserer diesjährigen LITERATURZEIT auf. Im Herbst zeigen wir die Ausstellung von Grischa Meyer und Holger Teschke „Papierkrieg“. Außerdem freuen wir uns, gemeinsam mit der Regisseurin Hedwig Schmutte den Film „Bertolt Brecht und die Flüchtlingsgespräche“ aus dem Jahr 2022 zu zeigen. Darüber hinaus präsentieren wir verschiedenen Lesungen im Brecht-Weigel-Haus. Das vollständige Veranstaltungsprogramm LITERATURZEIT ist unter www.brechtweigelhaus.de einzusehen. Wir freuen uns auf Ihren Besuch! ¶

Ihre Juliane Grützmacher und das Team aus dem Brecht-Weigel-Haus

MÖGLICHE FRÜHE KENNTNISSE BRECHTS ÜBER KAMERUN

Michael Friedrichs



Polizeisoldaten in Kamerun 1911 (Bild: Deutsches Historisches Museum dhm – lemo)

Eines der ersten Theaterstücke von Bertolt Brecht, entworfen Anfang 1919 in den Tagen der Revolution, ist „Trommeln in der Nacht“. Darin kommt ein Kriegsheimkehrer aus Afrika vor, Andreas Kragler. Er kommt also nicht aus Frankreich oder Russland wie die meisten. Was Brecht dazu motiviert hat, ist nicht bekannt. Die Uraufführung des Stücks war 1922 in München, es gab ein Gastspiel in Augsburg. Wo in Afrika dieser Kriegsheimkehrer Kragler gekämpft hat, erfahren wir nicht. Es könnte Kamerun gewesen sein, das bis zum Ersten Weltkrieg brutal ausgebeutete deutsche Kolonie war.

1868 war von Kaufleuten eine deutsche Faktorei an der Mündung des Kamerun-Flusses errichtet worden, um v.a. Kautschuk, Palmöl, Kokos, Bananen, Erdnüsse und Elfenbein einzutreiben. Bismarck ließ dann die Küste um den Kamerunfluss „unter deutschen Schutz stellen“, wie man das nannte. 1884 wurde Kamerun zweite deutsche Kolonie in Afrika, so groß wie das Deutsche Reich. Ins Landesinnere konnten die Kolonialisten wegen Malaria, Gelbfieber und Pocken längere Zeit nicht vordringen.



Deutsche Landkarte von Kamerun (ca. 1890)

Um den Widerstand der Bevölkerung zu brechen, wurde 1891 eine Polizeitruppe aus angekauften Sklaven aufgestellt. Die deutschen Kolonialisten gingen so brutal vor, dass sogar diese Polizeitruppe zwei Jahre später einen Aufstand machte. Die Rebellion wurde von Marinesoldaten der an der Küste stationierten Kriegsschiffe niedergeschlagen.

Was hat Brecht in Augsburg aus der Presse erfahren können, beispielsweise Anfang 1916, als Deutschland die Kontrolle über diese Kolonie Kamerun verlor, was konnte der junge Brecht damals über die Kämpfe in Kamerun wissen?

Es gab bereits aktuelle Kriegsnachrichten, etwa in den *Augsburger Neuesten Nachrichten* (ANN). Anfang Januar 1916 eroberten britische Truppen Jaunde, die Hauptstadt der deutschen Kolonie. Die Presse schreibt, damit sei zu rechnen gewesen, aber die Schutztruppe „hat die Waffen noch nicht gestreckt, sondern zieht sich kämpfend zurück“, und zwar, so erwartbar wie grauenerregend, „mit unvergleichlichem Opfermut

Aus den Kolonien.

Jaunde in Kamerun von den Engländern besetzt.
London, 3. Januar. (Antsch.) Eine britische Abtheilung besetzte am 1. Januar Jaunde in Kamerun. Der Feind zog sich nach Südosten zurück. Die Truppen haben Fühlung mit der Nachhut des Feindes. Die Behörden in Jaunde sind geflüchtet.

*
Mit dem Fall von Jaunde, dem Centrum der Verteidigung von Kamerun, mußte schon seit längerer Zeit gerechnet werden angesichts der ungeheuren englisch-französisch-belgischen Uebermacht, die — mit allem modernen Rüstzeug der Kriegführung versehen — von allen Seiten die kleine Schar der tapferen Verteidiger des großen Schutzgebietes bedrängte. Doch auch jetzt hat die Schutztruppe die Waffen noch nicht gefreist, sondern zieht sich kämpfend zurück. Daß sie mit unvergleichlichem Opfermut und unergründlichem Vertrauen auf den schließlichen Sieg der deut-

ANN 5.1.1916

und unerschütterlichem Vertrauen auf den schließlichen Sieg“. Drei Wochen später ist die Beute verloren: „Der Raub von Kamerun“. Räuber sind immer die andern.

Am 8. Februar 1916 bringen die *Augsburger Neuesten Nachrichten* ein ausführliches Lamento. Die „Leidensgeschichte der deutschen Verteidiger von Kamerun“ sei ergreifend. Und als England und Frankreich schwarze Kolonialsoldaten einsetzen, geraten „viele deutsche Kaufleute und Pflanzer“ „in englische Gefangenschaft“. Wer von den Deutschen kann, flieht in die kleine spanische Kolonie Rio Muni (heute Äquatorialguinea). „Das Lied ist aus“, schreibt die Zeitung, lobt aber unverdrossen die „gewaltige eherne Größe dieses Heldenkampfes“. In Rio Muni werden die Deutschen interniert und später nach Spanien verfrachtet.

Auf ähnliche Weise hat sich Brechts Kriegsheimkehrer Andreas Kragler nach Deutschland durchgeschlagen. Ob Brecht jemanden von diesen Kriegsheimkehrern kannte, wissen wir nicht. Sein Kragler hat nichts Heldenhaftes, er ist von seinen Afrika-Erlebnissen stark traumatisiert, in der „Augsburger Fassung“¹ etwas ausführlicher als in GBA Band 1. ¶

1 W. M. Schwiedrzik, Brechts Trommeln in der Nacht, Frankfurt: Suhrkamp, 1990.

Aus den Kolonien.

Der Raub von Kamerun.

* Paris, 23. Januar. Eine Mitteilung des Kolonialministeriums besagt: Die militärischen Operationen, welche von den Franzosen und Engländern Anfang des Krieges begonnen wurden, um die Deutschen aus Kamerun zu vertreiben und eine reiche und wichtige Kolonie in die Hände der Alliierten zu bringen, nähern sich ihrem Ende. Begonnen auf einer Frontlänge von 3000 Kilometern, verlaufen die Operationen in aufeinander abgestimmten Bewegungen besart, daß verschiedene Kolonnen, französische und englische, von verschiedenen Punkten der Front ausgehend, von wo aus sie zum Teil über 1000 Kilometer zu durchmessen hatten, benahe gleich-

Oben: ANN 25.1.1916; unten: ANN 8.2.1916

Geradezu ergreifend ist die Leidensgeschichte der deutschen Verteidiger von Kamerun. Was wissen wir, denen der Drabht tagtäglich die Nachrichten zuträgt, die mir den Verlauf des gewaltigen Kampfes nicht nur durch unsere Generalstabberichte, sondern auch an dem Herdbrde der Meldungen unserer Gegner ganz genau verfolgen können, was wissen wir, die wir aus dem, was wir sehen und hören, die felsenfeste Überlicht gewonnen haben, daß der Sieg uns militärisch, volklich und wirtschaftlich läger ist, von den feilischen Qualen der Ungewißheit, die unsere Kameruner seit dem Tage durchlebt haben, da die Verbindung durch den Funkentelegraphen zerstört wurde. Die Nachricht von dem Ausbruch des Krieges und den Ereignissen der ersten Tage hatte ihnen noch der Funkenturm von Nouen zugetragen, dann verstummt diese geheimnisvolle Stimme aus der Ferne, und es wurde still um sie. Dann kam der Feind selber, englische und französische Kreuzer kamen und brachten ein großes Landungsstörkorps schwarzer Kolonialsoldaten. Die Hauptstadt Duala wurde beschossen und mußte nach heidenmütiger Verteidigung aufgegeben werden. Viele deutsche Kaufleute und Pflanzer gerieten dadurch in englische Gefangenschaft, weil die sich weiter ins Innere zurückziehende Truppe, um beweglich zu bleiben, alle Nichtkämpfer zurücklassen mußte.

Neunhundert Deutsche haben eine letzte Zuflucht auf spanischem Gebiet gefunden, auf jenem spanischen Besitz, der durch die im Marokko-Kongo-Vertrag vereinbarten Grenzabstichungen und die Abtretung französischer Länderstreden ganz von deutschem Gebiet umschlossen wurde. Duala wurde es vielfach bedauert, daß nicht auch Spanisch-Guinea deutsch wurde. Jetzt wird diese Kolonie unseren Verbren der Kameruner Schutztruppe zur letzten Rettung, die ihnen das bittere Ende, die Waffenstreckung vor dem Feinde, erspart. Und wenn der Gegner sonst gewohnt ist, sich über alle Rechte und Grenzen neutraler Staaten hinwegzusetzen, vor unseren Kamerunern steht jetzt Spanien mit seinen dort sicherlich nicht unbeträchtlichen kolonialen Streitkräften, Spanien, das uns seit Beginn des Krieges eine aufrichtige und ehrliche Neutralität gehalten hat.

Das Lied ist aus. Der Kampf ist zu Ende, den unsere Verbren von Kamerun achtzehn bittere Monate fortgeführt haben, ohne zu wissen, wie es in der Heimat steht, ob nicht doch die ihnen gestiftet ausgetragenen Lügen unserer Feinde, daß es mit Deutschland zu Ende gehe, wahr seien. Die gewaltige eherne Größe dieses Heldenkampfes ohne Aussicht auf einen erdlichen Erfolg werden wir erst erkennen, wenn diese Verbren uns selber davon erzählen. Das Rähnlein ist gar leicht an die Stange gebunden, aber es ist schwer, es mit Ehren wieder herunterzuholen“ hat einst Kaiser Wilhelm in feierlicher Stunde gesagt. Unsere Kameruner Deutschen haben das Rähnlein mit Ehren heruntergenommen. Menschliche Kraft war zu Ende. Sie sind Helden, denen das Vaterland unendlichen Dank schuldig ist.

„A. H. H.“

„DIESE BIBEL HABE ICH 1953 VON BERTHOLD BRECHT ERHALTEN ...“

Synke Vollring

Sicherlich verwundert es, dass auf der aktuellen Liste der Neuerwerbungen des Bertolt-Brecht-Archivs auch ein Buch aus Brechts Privatbibliothek zu finden ist. Der Band, eine Bibel, wurde 2005 von Kurt Teichmann an das Archiv gegeben (siehe auch „Die Bibliothek Bertolt Brechts: ein kommentiertes Verzeichnis“ / herausgegeben vom Bertolt-Brecht-Archiv. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, Seite 24). Das Exemplar wurde unlängst eingearbeitet. Kurt Teichmann, ein Heizungstechniker, projektierte und baute die Etagenheizung für Brechts Wohnung in der Chausseestraße. Als Brecht im Oktober 1953 einzog, fiel vom mit Büchern überladenen Tisch eins herunter. Brecht hob es auf und schenkte es spontan dem anwesenden Teichmann. Dieser nahm es, in der Hoffnung auf ein Werk des Autors, freudig entgegen.



Kurt Teichmann hatte das Buch viele Jahre im Besitz; auf dem Vortitelblatt findet sich eine handschriftliche Notiz von ihm, die die Schenkung dokumentiert. Sie ist von ihm unterzeichnet („T“), jedoch nahezu unlesbar, weil Teichmann versucht hat, die Bleistift-Notiz vor der Weitergabe ans Archiv auszuradiieren. Offenbar wollte er seine Spuren tilgen und den ursprünglichen Zustand wieder herstellen, wobei diese Eintragung, gerade mit Blick auf die Ermittlung der Provenienz, von Interesse ist.

Die Bibel enthält außerdem ein Etikett der Buch- und Kunsthandlung Hannover. Auf dem Titelblatt befindet sich eine handschriftliche Notiz, datiert auf 1918, die weder Bertolt Brecht noch Kurt Teichmann zu-

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments: nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers; durchgesehen im Auftrag der Deutschen Evangelischen Kirchenkonferenz. – Kleine Taschen-Ausgabe. – Stuttgart: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, 1913. – Foto: E. Wizisla

geordnet werden kann. Das kleinformatige, in Leder gebundene Exemplar enthielt zwei Stoffstreifen mit Sprüchen, die aus konservatorischen Gründen entnommen wurden und separat gelagert werden.

Die Bibel ist unter der Signatur NB bb S 01/002 verzeichnet und Brechts Bibliothek wieder zugeordnet. Damit finden sich drei Bibeln in deutscher Sprache in der Privatbibliothek des Dichters und Dramatikers. ¶

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 01. November 2022 – 15. Mai 2023

Zusammenstellung: Synke Vollring

Kontaktadresse:

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

Prof. Dr. Erdmut Wizisla – Archivleiter (wizisla@adk.de)
Anja Adeoshun – Theaterdokumentation (adeoshun@adk.de)
Iliane Thiemann – Bertolt-Brecht-Archiv, Helene-Weigel-Archiv, Elisabeth-Hauptmann-Archiv (thiemann@adk.de)
Julia Hartung (in Vertretung für Julia Hussels) – Sekretariat, audiovisuelle Medien, Fotoarchiv (hartung@adk.de)
Synke Vollring – Bibliothek (vollring@adk.de)

BBA A 5352

Anderson, Lisa Marie: The meaning of failure and the failure of meaning: Ernst Toller on pacifist language and literature in Interwar Germany / Lisa Marie Anderson, 2018

In: Pacifist and anti-militarist writing in German, 1889-1928 / edited by Andreas Kramer and Ritchie Robertson. – München, 2018. – Seite 136-148

BBA B 278 (81)

Aulbach, Marco: Mit Brecht und Boal vor dem Bildschirm: über Potenziale des Spielens in Theater, Gaming und Game-Theater / Marco Aulbach, 2022

In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. – Uckerland, 2022. – 38. Jahrgang, Heft 81 (2022), Seite 39-41: Illustrationen

BBA B 30

Bataillon, Michel: „Ich habe mit Laien-Theater angefangen“: die Wurzeln von Benno Bessons Theater in der Schweiz und im Frankreich des Zweiten Weltkriegs / von Michel Bataillon, 2022

In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2022. – 77. Jahrgang, Heft 11 (November 2022), Seite 27-30: Illustrationen

BBA A 2179: 1954,2

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? / Walter Benjamin, 1954

In: Akzente. – München, 1954. – 1. Jahrgang, Heft 2 (1954), Seite 163-170

BBA A 2179: 1954,2

Benjamin, Walter: Zu „Taoteking“ / Walter Benjamin, 1954

In: Akzente. – München, 1954. – 1. Jahrgang, Heft 2 (1954), Seite 149-153

BBA A 5365

Bertolt Brecht in Systemkonflikten: Produktion – Rezeption – Wirkung / Zbigniew Feliszewski (Hg.). – Göttingen: V&R unipress, [2023]. – 505 Seiten. – (Andersheit – Fremdheit – Ungleichheit; Band 12)

ISBN 978-3-8471-1459-8

ISBN 3-8471-1459-X

Darin:

Beutin, Wolfgang: Politisches Tagesgeschehen und Geschichtsbild in Brechts „Arbeitsjournal“ / Wolfgang Beutin (Köthel), Seite 191-207

Feliszewski, Zbigniew: „... Manches mal fragt man sich welchen tieferen Sinn es hat hier zu bleiben ...“: Caspar Neher und Bertolt Brecht / Zbigniew Feliszewski (Kato-wice), Seite 289-311

Gimber, Arno: Bertolt Brechts unaufhaltsamer Aufstieg im Franco-Spanien / Arno Gimber (Madrid), Seite 453-468

Gwóźdz, Andrzej: Verfilmt, aber ob wirklich filmisch? Filmische Zeugnisse der Brecht-Rezeption in beiden deutschen Staaten (1949-1989) / Andrzej Gwóźdz (Kato-wice), Seite 469-494

Hillesheim, Jürgen: „In ihnen ist nichts, und über ihnen ist Rauch ...“ Der universale Fatalismus in Kurt Weills und Bertolt Brechts Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ / Jürgen Hillesheim (Augsburg), Seite 153-175

Keinar-Kissinger, Gad: Migration eines fremden Flüchtlings in eine selbstmarginalisierte Gesellschaft. Einige Betrachtungen zu Brecht im jüdischen Palästina / Israel 1933-1963 / Gad Keinar-Kissinger (Tel Aviv), Seite 413-432

Kiesel, Helmuth: Brechts Lektüre von Souvarines Stalin-Buch: ein doppeltes Versäumnis / Helmuth Kiesel (Heidel-berg), Seite 177-190

Kinkel, Tanja: Zwei, die in kein System passen: die Freundschaft zwischen Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger / Tanja Kinkel (München), Seite 269-287

Knopf, Jan: „Das Petroleum sträubt sich gegen die fünf Akte“. Technifizierung der Literatur: Brechts „Mann ist Mann“ (1925-1927) / Jan Knopf, Seite 21-43

Koch, Gerd: „... auszuarbeiten ... angewandtes theater ...“ (Bertolt Brecht, 10.10.1942) – m/ein kleiner Versuch (2018) / Gerd Koch (Berlin), Seite 135-149

- Krabiell, Klaus-Dieter: „In unserem Land zur Jahreswende“. Politische Grüße im Wandel sozialer Funktionen / Klaus-Dieter Krabiell (Frankfurt am Main), Seite 229-243
- Krupińska, Grażyna: Er wird stachelig bleiben. Brechts Rezeption in Polen in den frühen 1950ern / Grażyna Krupińska (Katowice), Seite 433-452
- Lucchesi, Joachim: Die Ausnahme der Regel. Störfaktor Musik in Brechts Lehrstücken / Joachim Lucchesi (Schopfheim), Seite 103-115
- Müller-Schöll, Nikolaus: Theater für alle und keinen. „Opportunismus“ und „refraktäre“ Praxis in Brechts Arbeit nach 1937 / Nikolaus Müller-Schöll, Seite 67-89
- Nowara-Matusik, Nina: Der verfremdete Brecht. Zu Eberhard Hilschers Umgang mit dem Stückeschreiber / Nina Nowara-Matusik, Seite 401-411
- Prykowska-Michalak, Karolina: Galileo Galilei – zwischen Natur und Kultur / Karolina Prykowska-Michalak, Seite 91-101
- Raddatz, Frank M.: Die Brechtbühne im Anthropozän – Momente einer Begegnung von Brecht und Latour / Frank M. Raddatz, Seite 45-65
- Schnell, Ralf: Montage: Brecht vs. Eisenstein / Ralf Schnell (Siegen / Berlin), Seite 247-267
- Scholz-Lübbering, Hannelore: „In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen“, Brecht und die Frauen / Hannelore Scholz-Lübbering (Berlin), Seite 337-353
- Sprenger, Karoline: Subversives in Kleinform. Systemkritik in Brechts Kinderlyrik / Karoline Sprenger (Bamberg), Seite 209-227
- Szewczyk, Grażyna Barbara: Der Fall Brecht und die zeitgenössische schwedische Literatur / Grażyna Barbara Szewczyk (Katowice), Seite 385-400
- Vaßen, Florian: „Die Erscheinungen in ihre Krise“ bringen, „um sie fassen zu können.“ Das produktive Potential der Krise im Theaterprozess / Florian Vaßen (Hannover), Seite 117-134
- Wagner, Frank D.: Nationalismus. Zu Brechts radikaler Kritik / Frank D. Wagner (Oldenburg), Seite 313-335
- Wessendorf, Markus: Die Auseinandersetzung mit Brecht im afroamerikanischen Kontext – am Beispiel von Nina Simones „Pirate Jenny“ und Branden Jacobs-Jenkins’ „An Octoroon“ / Markus Wessendorf (Honolulu), Seite 357-383
- NB bb S 01/002
Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments: nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers; durchgesehen im Auftrag der Deutschen Evangelischen Kirchenkonferenz. – Kleine Taschen-Ausgabe. – Stuttgart: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, 1913. – Getrennte Zählung: Karten
- BBA B 915
Bibliotheksmagazin: Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München. – Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz; München: Bayerische Staatsbibliothek
- ISSN 1861-8375
2023
- BBA B 1282 (65)
Brademann, Margret: Eine Schauspielerin müsste man haben – Helene Weigel zum 50. Todestag / Margret Brademann, 2021
In: ALG-Umschau / Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. – Berlin, 2021. – Nr. 65 (November 2021), Seite 34-35: Illustration
- BBA A 5349
Brecht, Bertolt: Diálogoi proshýgōn / Bertolt Brecht; Metáphrasē – Epímetro Déspoina Skúrtē. – 1ē ékdosē: Phebruários 2022. – Athéna: Ekdóseis Kritiké, 2022. – 199 σελίδες. – (Logotechnía)
ISBN 978-960-586-403-3
- BBA A 5372
Brecht, Bertolt: Escritos sobre teatro / Bertolt Brecht; traducción, selección y prólogo: Genoveva Dieterich. – Cuarta edición. – Barcelona: Alba, marzo de 2023. – 345 Seiten. – (Alba Artes Escénicas)
ISBN 978-84-8428-212-9
- BBA A 2725.2
Brecht, Bertolt: Galileo Galilei. – Segona edició. – Barcelona: Edicions de 1984, 1997. – 335 Seiten. – (Butxaca 1984; 17)
ISBN 84-86540-43-7
- BBA A 5332
Brecht, Bertolt: Gelilio kā jivana / Bertolṭa Breṣṭa; Anuvāda Maheṣa Datta. – 1. saṃsk. – Naī Dillī: Rādhākṛṣṇa, 1998. – 119 Seiten. – In Devanagari
- BBA A 5370
Brecht, Bertolt: Istories toy kyrioy Koīner / Bertolt Brecht; Petros Markaris. – Athéna: Ekdoseis Keimena, 2022. – 164 Seiten: Illustration
ISBN 978-618-5642-12-9
- BBA A 5333
Brecht, Bertolt: Die Legende vom toten Soldaten / Bert Brecht, 1980
In: Das erste Volksbuch vom grossen Krieg / herausgegeben und zusammengestellt von Kurt Kläber. – Berlin, 1980. – Seite 70-72
- BBA A 5371
Brecht, Bertolt: No pudimos ser amables: antología poética (1916-1956) / Bertolt Brecht; edición bilingüe de José Luis Gómez Toré. – Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2023. – 813 Seiten
ISBN 978-84-19392-32-9
- BBA A 5348
Brecht, Bertolt: O die unerhörten Möglichkeiten: Gedichte / Bertolt Brecht; herausgegeben und mit einem Nachwort von Günter Berg; Hans Ticha illustriert. – Illustrierte Ausgabe, 1. Auflage. – Frankfurt am Main; Zürich; Wien: Büchergilde Gutenberg, 2022. – 310 Seiten: Illustrationen

ISBN 978-3-7632-7352-2
ISBN 3-7632-7352-2

BBA A 5342

Brecht, Bertolt: Poemas y canciones / Bertolt Brecht ; versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romano. – Primera reimpresión. – Madrid: Alianza editorial, 2018. – 180 Seiten. – Enthält u.a. Texte aus: Hauspostille, Gedichte im Exil, Buckower Elegien. – (Teatro completo / Brecht, Bertolt ; 13) (El libro de bolsillo / Biblioteca de autor)
ISBN 978-84-206-6983-0

BBA A 5344 (2)

Brecht, Stefan: The original theatre of the City of New York: from the mid-60s to the mid-70s / Stefan Brecht. – London: Methuen [u. a.]
ISBN 0-413-59890-X
Book 2. Queer theatre, 1978. – 178 Seiten. – Auf dem Einband: „The Hot Peaches, Charles Ludlam, Jack Smith, Ronald Tavel, The Theatre of the Ridiculous, Andy Warhol, John Vaccaro, John Waters“
ISBN 0-413-49600-7

BBA A 5341

Brecht – klassik XX veka: materialy Brechtovskogo Dialoga 1988 – 90 gg. „Brecht – Klassik! Brecht – Klassik? Brecht – Klassik ...“ vo VNII Iskusstvoznaniia / Vsesojuznyj Naučno-Isledovatel'skij Institut Iskusstvoznaniia Ministerstva Kul'tury SSSR. [Red.-sost. V. F. Koljazin]. – Moskva, 1990. – 276 Seiten: Illustrationen. – In kyrillischer Schrift, russisch

BBA A 5367

Brecht und Klasse und Traum: „Stärkende Träume brauchen Bodenhaftung“ / Falk Strehlow (Hg.). – 1. Auflage. – Berlin: Verbrecher Verlag, 2023. – 237 Seiten. – (lfb texte ; 20)
ISBN 978-3-95732-556-3
ISBN 3-95732-556-0

Darin:

Abou, Tanja: Die System-irrelevante Seeräuberjenny / Tanja Abou, Seite 17-23

Andrae, Bettina: So viele Fragen – ein Spurwechsel / Bettina Andrae, Seite 175-188

Bauschulte, Manfred: „Lernen durch Schrecken“: drei Lesarten des „Fatzter“ von Brecht/Müller / Manfred Bauschulte, Seite 121-131

Dröschler, Daniela: Das revolutionäre Potenzial der Mittelelke / Daniela Dröschler, Seite 189-196

Kebir, Sabine: Utopie der Geschlechterverhältnisse in Brechts „Me-Ti“ / Sabine Kebir, Seite 63-77

Kugli, Ana: „Denn der Hoffnungslose soll fliegen“ – vom Traum, die Klassen zu überwinden / Ana Kugli, Seite 79-95

Pfaller, Robert: Vom gelebten Traum zur erträumten Wirklichkeit / Robert Pfaller, Seite 25-38

Schott, Hans-Joachim: Der scheinotote Mann ist der bessere Mann: Albtraum einer Zombifizierung in Brechts

Lustspiel „Mann ist Mann“ / Hans-Joachim Schott, Seite 97-119

Schulze, Ingo: Klassenreise als Ost-West-Reise? / Ingo Schulze, Seite 197-203

Solty, Ingar: Klasse Traum oder Wie der „egoistische“ Arbeiter zur „großen Ordnung“ kommt, in der „der Mensch dem Menschen ein Helfer ist“ / Ingar Solty, Seite 205-229

Staatsmann, Peter: Versuch, das Theater vom Phantasma der Identität zu befreien: einige Bemerkungen zu „Fatzter“ von Brecht und Müller – aus psychoanalytischer und theaterpraktischer Perspektive / Peter Staatsmann, Seite 133-161

Stecher, Gerta: B.B. – die Liebe wintert nicht – Träume Lieder Lyrik: Überlegungen zur Erarbeitung und Auf-führung meines literarisch-musikalischen Programms, pianistisch begleitet von Andreas Wolter / Gerta Stecher, Seite 163-174

Strehlow, Falk: Eingreifendes Träumen in Brechts Dreigroschenstoff / Falk Strehlow, Seite 39-61

BBA A 821 (47)

BBA A 821 (47) b

The Brecht yearbook / editor: Markus Wessendorf ; editorial board: Laura Bradley, Stephen Brockmann, Ela E. Gezen [und Weitere]. – Rochester, New York ; Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2022. – XI, 302 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-1-64014-142-1
ISSN 0734-8665
Band 47 (2022)

Darin:

Gier, Helmut: Die Augsburger Spartakus-Unruhen und Bertolt Brechts Drama „Trommeln in der Nacht“ / Helmut Gier. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 148-168

Gurganus, Albert E.: The germ of Brecht's anti-Stalinist iconoclasm: the prologue to „The Caucasian chalk circle“ / Albert Earle Gurganus. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 170-188

Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brecht und Thomas Mann auf einer Seite!: die „Stuttgarter Stimme“ vom 3. August 1945 / Jürgen Hillesheim, Seite 1-5

Jones, N. D.: Poetry after (post-)truth: aesthetic resistance to the politics of misinformation in Brecht's Svendborg Poems / N.D. Jones. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 62-80

Klausmeyer, Bryan: „Living drafts“: Brecht's poetics of exile in „Garden in progress“ / Bryan Klausmeyer. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 242-265

Kon, Artur ; Tendlau, Maria: „Behind crumbling doors / untiringly advising / the fate of the world“: Brecht's „The measures taken“ in quarantined neofascist Brazil / Artur Kon, Maria Tendlau. – Mit Annotation zum Aufsatz in

deutscher und englischer Sprache, Seite 42-61: Illustrationen

Krabiel, Klaus-Dieter: Bertolt Brecht und der chinesische Schauspieler Mei Lanfang / Klaus-Dieter Krabiel, 2022. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 202-240

Lee, Eun Hee: Interkulturelle Transformationen zwischen dem epischen Theater und dem traditionellen koreanischen Musiktheater Changgeuk am Beispiel von Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“ / Eun Hee Lee. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 190-201: Illustration

Milohnić, Aldo; Ribič, Jakob: Fear and misery of fascist and autocratic regimes / Aldo Milohnić, Jakob Ribič. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 22-40

Schmidt, Ruth: „Taking radar ornithology as a guide“: Theater für unser wissenschaftliches Zeitalter nach Brecht / Ruth Schmidt. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 102-122

Stephens, Simon: Brecht, Brexit, and beyond: interview with Simon Stephens / Simon Stephens, Anja Hartl. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 7-21: Illustration

Swope, Curtis: Brecht, resistance in the late 1940s, resistance today / Curtis Swope. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 82-100

Vaßen, Florian: Intersektionalität ohne Gender? Klassismus-, Rassismus- und Kolonialismus-Kritik in Bertolt Brechts „Die Ausnahme und die Regel“ / Florian Vaßen. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 124-147

Rezensionen:

Barnett, David: Anja Hartl. „Brecht and post-1990s British drama. Dialectical theatre today“. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2021. 192 pages. / David Barnett, Seite 267-270

Bhatwadekar, Sai: Dr. Prateek. „Brecht in India: the poetics and politics of transcultural theatre“. London and New York: Routledge, 2020. 188 pages. / Sai Bhatwadekar, Seite 284-289

Held, Phoebe von: Melanie Reichert. „Kultur in Stücken: Barthes, Brecht, Artaud“. Bielefeld: transcript Verlag, 2020. 258 pages. / Phoebe von Held, Seite 289-293

Hughes, Lesley: Jonathan O. Wipplinger. „The Jazz republic: music, race, and American culture in Weimar Germany“. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017, 311 pages. Mark Christian Thompson. „Anti-music: Jazz and racial blackness in German thought between the wars“. Albany, NY: SUNY Press, 2018. 200 pages. / Lesley Hughes, Seite 275-280

Sharifi, Azadeh: Elisabeth Tropper. „Enter the ghosts of Europe – Heimsuchungen Europas im Theater der Gegenwart“. Berlin: Neofelis, 2020. 380 Seiten / Azadeh Sharifi, Seite 271-275

Silberman, Marc: Lydia J. White. „Theater des Exils: Bertolt Brechts ‚Der Messingkauf‘“. Stuttgart: Metzler,

2019 (Exil-Kulturen Bd. 4). 242 Seiten. / Marc Silberman, Seite 280-283

Steinweg, Reiner: Florian Vaßen. „einfach zerschmeißen.“ Brecht-Material: Lyrik-Prosa-Theater-Lehrstück. Mit einem Blick auf Heiner Müller“. Milow: Schibri-Verlag, 2021. 569 Seiten. / Reiner Steinweg, Seite 294-298

BBA B 1289 (2023/7)

Burzan, Michael: Zwischen Werk und Frauen: Bertolt Brecht in Briefen und Marken; Dokumente einer Persönlichkeit / Michael Burzan, 2023

In: Deutsche Briefmarken-Zeitung, Sammler-Express. – Alfeld, 2023. – Band 98, Heft 7 (März 2023), Seite 26-28: Illustrationen

BBA B 1284 (1987/4)

Creyghton, Job: Is Brecht passé? / Job Creyghton, 1987. – Im Inhaltsverzeichnis: „Job Creyghton doet verslag van de lezingencyclus rond Moeder Courage an haar kinderen van Baal.“

In: Toneel theatraal / Nederlands Theater Instituut. – Amsterdam, 1987. – 108. Jahrgang, Heft 4 (April 1987), Seite 9-11: Illustrationen

BBA B 1289 (2023/7)

Deutsche Briefmarken-Zeitung, Sammler-Express: DBZ: SE: vereinigt mit den Zeitschriften Philareport, Richtig sammeln, Briefmarken. – Alfeld: Schaper Philatelie Verlag, 1992–ISSN 1438-2830 98.2023

BBA B 738

Die deutsche Bühne: das Magazin für Schauspiel, Tanz und Musiktheater / Hrsg.: Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Hamburg: Inspiring Network

ISSN 0011-975X

ISSN 0011-975X

94.2023

BBA A 5334

Diacono, Ġużè: Wara Ibsen: studji ta' kritika drammatika / Ġużè Diacono. – Pubblikat l-ewwel darba. – [Malta]: Melitensia Publications, April 1972. – 188 Seiten

BBA A 5334: Mehrfach handsigniert von Ġużè Diacono
BBA A 5334: Mit Widmung von Ġużè Diacono für das Brecht-Archiv, dat. 22.12.1989

BBA B 30 (2022/46)

BBA B 30 (2023/47)

Double: Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater / hrsg. vom Deutschen Forum für Figurentheater und Puppenschauspielkunst, Bochum. – Berlin: Verl. Theater der Zeit, 2004-

Erscheint zweimal jährlich

46.2022

47.2023

BBA B 1285

Elternhaus und Schule <Berlin>: es; Monatszeitschrift für alle Fragen des Lebens mit Kindern. – Neuwied: Luchterhand; Berlin: Volk und Wissen, 1952-1991
ISSN 0421-0670
30.1981
32.1983

BBA A 5331

Fiebach, Joachim: Piskator, Brecht i medializacija. Kino v evropskom teatre načala XX v. / Joachim Fiebach (Berlin), 2022. – Deutsche Übersetzung des Titels im Inhaltsverzeichnis: „Piscator, Brecht und Medialisierung. Film im Europäischen Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts“
In: Ervin Piskator / redaktor-sostavitel' V.F. Koljazin. – Moskva, 2022. – Seite 429-451

BBA A 5357

Germanoslavica: Zeitschrift für germano-slawische Studien / im Auftrag des Slawischen Instituts der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik in Prag. – Hildesheim: Olms [u.a.]
1931-1937; 1994-
ISSN 1210-9029
32.2021,1

BBA A 5354

Haffner, Sebastian: Bertolt Brecht: 19. August 1956 / Sebastian Haffner, 2002. – Nachruf
In: Die deutsche Frage / Sebastian Haffner. Hrsg. von Rainer Nitsche. Aus dem Englischen von Sigrud Ruschmeier. – Berlin, 2002. – Seite 106-108

BBA A 5354

Haffner, Sebastian: Die deutsche Frage: 1950-1961: von der Wiederbewaffnung bis zum Mauerbau / Sebastian Haffner. Hrsg. von Rainer Nitsche. Aus dem Englischen von Sigrud Ruschmeier. – Berlin: Transit, 2002. – 205 Seiten
ISBN 3-88747-171-7

BBA A 5338

Hillesheim, Jürgen: Lotte Lenya und Bertolt Brecht: das wilde Leben zweier Aufsteiger / Jürgen Hillesheim. – Darmstadt: wbg Theiss, [2022]. – 299 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-8062-4535-6
ISBN 3-8062-4535-5

BBA A 5375

Hoven, Line [Illustrator]; Schmidt, Jochen [Verfasser]: Paargespräche / Line Hoven; Jochen Schmidt. – 1. Auflage. – Hamburg: mairisch Verlag, 2023. – 88 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-948722-24-1
ISBN 3-948722-24-2
BBA A 5375: Mit einem Beitrag zu Helene Weigel und Bertolt Brecht (Seite 46/47)

BBA B 1286

100 Jahre Radio in Deutschland / Diemut Roether, Hans Sarkowicz, Clemens Zimmermann (Hrsg.). – Redaktions-

schluss: 9. September 2022. – Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2022. – 279 Seiten: Illustrationen, Diagramme. – (Zeitbilder)
ISBN 978-3-8389-7235-0

BBA B 441

Ibs, Torben [Interviewer]; Willumsen, Noah [Interviewter]: Brechtforschung: Die Innenseite des Augenblicks: Brechts Interviews: ein neues Buch versammelt 91 Gespräche von Bertolt Brecht: ein Gespräch mit dem Herausgeber Noah Willumsen / Torben Ibs, 2023
In: Theater heute. – Berlin, 2023. – 64. Jahrgang, Nr. 3 (März 2023), Seite 65-66: Illustrationen

BBA B 30 (2023/Jahrbuch) IXYPILONZETT

IXYPILONZETT: Magazin für Kinder- und Jugendtheater. – Berlin: Theater der Zeit
2023

BBA B 1283 (2014/1)

Karavan istorij. – Moskva
ISSN 1560-4233
2014,1

BBA A 5352

Kramer, Andreas: Eine pazifistische Internationale: René Schickele und Die weissen Blätter / Andreas Kramer, 2018
In: Pacifist and anti-militarist writing in German, 1889-1928 / edited by Andreas Kramer and Ritchie Robertson. – München, 2018. – Seite 241-253

BBA A 5333

Der Krieg: das erste Volksbuch vom grossen Krieg / herausgegeben und zusammengestellt von Kurt Kläber. – Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1929. – Berlin: Literarischer Verlag von B. Bröngke, [1980]. – 143 Seiten

BBA A 5350

Kuschel, Karl-Josef: Magische Orte: ein Leben mit der Literatur / Karl-Josef Kuschel. – Ostfildern: Patmos Verlag, [2022]. – 661 Seiten: Illustrationen. – Bibliografie Karl-Josef Kuschel: Seite 625-633
Literaturverzeichnis: Seite 604-624
ISBN 978-3-8436-1391-0
ISBN 3-8436-1391-5

BBA A 5350

Kuschel, Karl-Josef: Svendborg: „Das Harte unterliegt“: vom Glauben des Bertolt Brecht in „finsterer Zeit“ / Karl-Josef Kuschel, 2022
In: Magische Orte / Karl-Josef Kuschel. – Ostfildern, 2022. – Seite 308-349: Illustrationen

BBA B 1284 (1987/4)

Licher, Edmund: Brecht en Azië: overtuigingskracht ontleend aan vrijheid / Edmund Licher, 1987: Illustrationen. – Im Inhaltsverzeichnis: „Edmund Licher bezocht het Internationale Brecht-festival in Hong Kong en constateert dat er in de Aziatische wereld geen sprake is van Brecht-moetheid.“

In: Toneel theatraal / Nederlands Theater Instituut. – Amsterdam, 1987. – 108. Jahrgang, Heft 4 (April 1987), Seite 4-8

BBA B 1283

Makdermott, Aleks: Bertolt Brecht: dolgoe proščanie / Aleks Makdermott. – 2014

Text russisch. – Kyrillisch

In: Karavan istorij. – Moskva. – (2014), Heft 1, Seite 206-215: Illustrationen

BBA B 1288

Mecke, Klaus R.: Brechts Leben des Einstein / Klaus Mecke, 2022

In: Physik in unserer Zeit. – Weinheim, 2022. – Band 53, Heft 6 (November 2022), Seite 310: Illustration

BBA A 5362

Neureuter, Hans Peter: Experimente der Neuzeit: Francis Bacon, Giordano Bruno und Galilei bei Brecht / Hans Peter Neureuter, 2023

In: Stückwerke / Hans Peter Neureuter. – Würzburg, 2023. – Seite 167-183

BBA A 5362

Neureuter, Hans Peter: Finnland und die Sowjetunion: zu Brechts Haltung im „Welt-Bürgerkrieg“ / Hans Peter Neureuter, 2023

In: Stückwerke / Hans Peter Neureuter. – Würzburg, 2023. – Seite 205-214

BBA A 5362

Neureuter, Hans Peter: Heroldsbach: zu einem Ort in Marieluise Fleißers Volksstück „Der starke Stamm“ / Hans Peter Neureuter, 2023

In: Stückwerke / Hans Peter Neureuter. – Würzburg, 2023. – Seite 215-228

BBA A 5362

Neureuter, Hans Peter: Die kleinen Alten: ein Gedicht von Baudelaire im Gespräch zwischen Benjamin und Brecht / Hans Peter Neureuter, 2023

In: Stückwerke / Hans Peter Neureuter. – Würzburg, 2023. – Seite 185-203

BBA A 5362

Neureuter, Hans Peter: Stückwerke: Studien zur deutsch-europäischen Literaturgeschichte / Hans Peter Neureuter. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023. – 250 Seiten

ISBN 978-3-8260-7686-2

ISBN 3-8260-7686-9

BBA A 5362

Neureuter, Hans Peter: Was ist eine Kalendergeschichte? / Hans Peter Neureuter, 2023

In: Stückwerke / Hans Peter Neureuter. – Würzburg, 2023. – Seite 231-236

BBA A 2179: 1954,2

Olles, Helmut: Von der Anstrengung der Satire / Helmut Olles, 1954

In: Akzente. – München, 1954. – 1. Jahrgang, Heft 2 (1954), Seite 154-163

BBA A 5346 (211)

Orte: Schweizer Literaturzeitschrift. – Schwellbrunn: Orte Verlag [u.a.]

1974-

ISSN 1016-7803

211.2021. Badeorte

BBA A 5346 (211): Enthält einen Absatz zum Freibad Letzigraben in Zürich (Seite 48) und einen Auszug aus Max Frischs Tagebuch zum Besuch Bertolt Brechts auf der Baustelle (Seite 50/51)

BBA A 5352

Pacifist and anti-militarist writing in German, 1889-1928: from Bertha von Suttner to Erich Maria Remarque / edited by Andreas Kramer and Ritchie Robertson. – München: iudicium, [2018]. – 307 Seiten. – (London German studies ; 16) (Publications of the Institute of Germanic Studies ; Bd. 102)

ISBN 978-3-86205-622-4

ISBN 978-0-85457-268-7

BBA A 5335

Paul, Wolfgang: Aus Bertolt Brechts späten Jahren / Wolfgang Paul, 1958

In: Neue deutsche Hefte / hrsg. von Paul Fechter [u.a.]. – Berlin, 1958. – Heft 52 (November 1958), Seite 710-723

BBA B 1288 (2022/6)

Physik in unserer Zeit. – Weinheim: Wiley-VCH

1970-

ISSN 0031-9252

53.2022

BBA A 2179: 1954,2

Podszus, Friedrich: Das Ärgernis Brecht / Friedrich Podszus, 1954

In: Akzente. – München, 1954. – 1. Jahrgang, Heft 2 (1954), Seite 143-149

BBA B 826 (43)

BBA B 826 (2013) Sonderheft Lyrik

BBA B 826 (252)

Praxis Deutsch: Zeitschrift für den Deutschunterricht. – Hannover: Friedrich

1973-

ISSN 0341-5279

1980

40.2013

42.2015

BBA A 5369

Literatur im politischen Kampf: Schriftstellerinnen und Schriftsteller in Revolution und Reaktion: (Richtige Literatur im Falschen) / Ingar Solty und Enno Stahl (Hg.). – 1. Auflage. – Berlin: Verbrecher Verlag, 2021. – 205 Seiten. – Aus dem Vorwort: „Dieses Buch dokumentiert ein gleichnamiges Symposium, das vom 19. bis 21.9.2019 im DGB-Haus München stattgefunden hat. Es war dies das fünfte überregionale Treffen des Netzwerks ‚Richtige Lite-

ratur im Falschen, das seit 2015 an verschiedenen Orten [...] tagte“. – (lfb texte ; 15)
ISBN 978-3-95732-502-0
ISBN 3-95732-502-1

BBA A 5352

Rinke, Günter: Georg Kaiser und der Pazifismus / Günter Rinke, 2018

In: Pacifist and anti-militarist writing in German, 1889-1928 / edited by Andreas Kramer and Ritchie Robertson. – München, 2018. – Seite 123-135

BBA A 5331

Romaschko, S.A.: Val'ter Ben'jamin, Bertolt Brecht i Ervin Piskator. Razmyslenija o drame političeskoj i filozofskoj izoljacii / S.A. Romaschko, 2022. – Deutsche Übersetzung des Titels im Inhaltsverzeichnis: „Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Gedanken über das Drama politischer und philosophischer Isolation“
In: Ervin Piskator / redaktor-sostavitel' V.F. Koljazin. – Moskva, 2022. – Seite 239-249

BBA A 5340

Russen/Brecht: Ansichten zum politischen Theater in Russland zwischen Stalin und Putin / Thomas Martin und Irina Rastorgueva (Hg.). – 1. Auflage. – Berlin: Verbrecher Verlag, 2022. – 259 Seiten: Illustrationen. – Beiträge der Konferenz von 2019 überarbeitet und durch neue Beiträge ergänzt. – (lfb Texte ; 18)
ISBN 978-3-95732-523-5
ISBN 3-95732-523-4

BBA A 5351

Rösch, Eva: Die Restitution des Epischen unter den Bedingungen der Medienkonkurrenz: das epische Hörspiel bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Max Frisch / Eva Rösch. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, [2022]. – 492 Seiten. – (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; Band 417)
ISBN 978-3-8253-4911-0
ISBN 3-8253-4911-X

BBA A 5358

Rühle, Günther: Die Berghaus baut um / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 203

BBA A 5358

Rühle, Günther: Die Berghaus und „Die Mutter“ / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 419-420

BBA A 5358

Rühle, Günther: Der Brecht-Dialog / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 58-59

BBA A 5358

Rühle, Günther: Brechts „Weißwäscher“ / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 97-98

BBA A 5358

Rühle, Günther: Egon Monk kommt und stürzt / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 77-79

BBA A 5358

Rühle, Günther: Fleißer II / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 230-233

BBA A 5358

Rühle, Günther: Die Fleißer kommt zurück / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 56-58

BBA A 5358

Rühle, Günther: Heiner Müller am BE / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 584-588

BBA A 5358

Rühle, Günther: Helene Weigel ist tot / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 199-200

BBA A 5358

Rühle, Günther: Im Dickicht der Städte: Peter Stein / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 61-62

BBA A 5358

Rühle, Günther: Die Krise im BE / Günther Rühle, 2022

In: Theater in Deutschland 1967-1995 / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main, 2022. – Seite 200-203

BBA A 5358

Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1967-1995: seine Ereignisse – seine Menschen / Günther Rühle ; herausgegeben von Hermann Beil und Stephan Dörschel. – Frankfurt am Main: S. Fischer, [2022]. – 794 Seiten

ISBN 978-3-10-397161-3
ISBN 3-10-397161-3

BBA A 5373

Scheer, Regina: Bittere Brunnen: Hertha Gordon-Walcher und der Traum von der Revolution / Regina Scheer. – 1. Auflage. – München: Penguin Verlag, [2023]. – 697 Seiten, 12 ungezählte Seiten Bildtafeln: Illustrationen
ISBN 978-3-328-60208-8
ISBN 3-328-60208-9

BBA A 5336

Schicht, Saskia: „Das Zeigen muß gezeigt werden“: eine Ästhetik des Zeigens im epischen Theater Bertolt Brechts / Saskia Schicht. – Würzburg: Königshausen & Neumann, [2022]. – 375 Seiten. – (Brecht – Werk und Kontext ; Band 12)
ISBN 978-3-8260-7376-2
ISBN 3-8260-7376-2

BBA A 5353

BBA A 5353 b

Schmale, Holger: „Sie kommen in Rabenschwärmen“: zu Hause bei Brecht und Weigel / Holger Schmale, 2022
In: Chausseestraße / Holger Schmale. – Berlin, 2022. – Seite 69-79: Illustration

BBA A 5339

Schürmann-Mock, Iris: „Ich finde es unanständig, vorsichtig zu leben“: auf den Spuren vergessener Schriftstellerinnen / Iris Schürmann-Mock. – 1. Auflage. – Berlin: AvivA, 2022. – 283 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-949302-08-4
ISBN 3-949302-08-5

BBA A 5339

Schürmann-Mock, Iris: „Sehe mich ganz schamlos zu dir gehen“: Margarete Steffin / Iris Schürmann-Mock, 2022
In: „Ich finde es unanständig, vorsichtig zu leben“ / Iris Schürmann-Mock. – Berlin, 2022. – Seite 180-189: Illustrationen

BBA A 5368

Schütt, Hans-Dieter; Tragelehn, Bernhard K.: B.K. Tragelehn: Im Sturz. Sag Ja. Geh weiter. / Hans-Dieter Schütt; mit einem Essay von Friedrich Dieckmann; Nachwort von Josef Bierbichler. – Berlin: Theater der Zeit, 2023. – 203 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-95749-469-6
ISBN 3-95749-469-9

BBA A 289

Sinn und Form: Beiträge zur Literatur / hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin: tableau 1949-
ISSN 0037-5756
74.2023

BBA A 5369

Solty, Ingar: Wie die kommunistische Arbeiter*innenbewegung der Weimarer Zeit die Kunst demokratisierte: und was die engagierte Literatur heute davon lernen kann / Ingar Solty, 2021
In: Literatur im politischen Kampf / Ingar Solty und Enno Stahl (Hg.). – Berlin, 2021. – Seite 93-114

BBA A 5364 R

Sonderpostwertzeichen 2023, 125. Geburtstag Bertolt Brecht / Gestaltung des Postwertzeichens und der Ersttagsstempel: Matthias Wittig, Berlin; Text: Prof. Dr. Erdmut Wizisla, Leiter Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste. – Berlin: Bundesminister der Finanzen, Februar 2023. – 4 ungezählte Seiten. – Faltblatt mit zwei montierten und gestempelten Briefmarken. – Gestaltungselemente der Briefmarke: Foto: © akg-images / Ruth Berlau; Zitat: © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag. – Erstausgabe: 02.02.2023

BBA A 5337

Sprenger, Karoline
Oldenburg, Reinhard: Brecht-Gedichte im Unterricht: Lese- und Persönlichkeitsförderung durch kulturelles Kapital: mit empirischen Studien zu literarischen Gesprächen über hochwertige Lyrik in der Grundschule / Karoline Sprenger, Reinhard Oldenburg. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021. – 217 Seiten: Illustrationen, Diagramme. – Mit einem Beitrag von Barbara Keil. – (Brecht – Werk und Kontext ; Band 11)
ISBN 978-3-8260-7230-7

BBA A 5369

Stahl, Enno: Für eine „kämpfende Ästhetik“: Realismus und Widerspiegelungstheorie / Enno Stahl, 2021
In: Literatur im politischen Kampf / Ingar Solty und Enno Stahl (Hg.). – Berlin, 2021. – Seite 148-170

BBA B 1287

Stalpaert, Christel: Episch Theater van Bertolt Brecht / Christel Stalpaert, 2022
In: Theater / Christel Stalpaert. – Gent, België, 2022. – Seite 295-311: Illustrationen

BBA B 1287

Stalpaert, Christel: Theater: een geschiedenis van de podiumkunsten in West-Europa tussen 1870 en 1950 / Christel Stalpaert. – Gent, België: Owl Press, 2022. – 391 Seiten
ISBN 9789463938266
ISBN 9789463937597

BBA A 5355

Suvin, Darko: Brecht's „Manifesto“ today (2002) / Darko Suvin, 2020
In: Communism, poetry / Darko Suvin. – Toronto; Chicago, 2020. – Seite 51-79

BBA A 5355

Suvin, Darko: Using negativities: Brecht, politics of death / Darko Suvin, 2020
In: Communism, poetry / Darko Suvin. – Toronto; Chicago, 2020. – Seite 227-243

BBA B 30

Theater der Zeit: Zeitschrift für Theater und Politik / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin
ISSN 0040-5418
78.2023

BBA B 441

Theater heute: die Theaterzeitschrift. – Berlin: Der Theaterverlag Friedrich Berlin
ISSN 0040-5507
64.2023

BBA A 5345 (1)

Le théâtre au Québec / Hrsg. von Suzanne Aubry. – Montréal: Centre Québécois de l'Inst. Internat. du Théâtre
ISBN 2-9800234-0-X
1. L'émergence d'une dramaturgie nationale, 1983. – 34 Seiten: Illustrationen. – Mit Zeittafel (Seite 30), Bibliografie (Seite 31) und einer Zusammenfassung auf Englisch (Seite 32-33)

BBA B 1284

Toneel theatraal / Nederlands Theater Instituut. – Amsterdam: Inst., 1969-1996
ISSN 0040-9170
ISSN 1380-4383
ISSN 0928-5059
108.1987

BBA B 30

Wieck, Thomas: „Ich entdecke die Wirklichkeit, während ich inszeniere“: das Besondere von Benno Bessons Theaterarbeit in der DDR / von Thomas Wieck, 2022
In: Theater der Zeit / hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2022. – Band 77, Heft 11 (November 2022), Seite 31-33: Illustrationen

BBA B 1096

Song, Xue: –Eine Zhong Kui-Darstellung von Gao Qipei auf einem Rollbild im Besitz von Bertolt Brecht / Xue Song. – 2021
In: Zeitschrift für Qigong Yangsheng / Hrsg.: Medizinische Gesellschaft für Qigong Yangsheng e.V. – Kulmbach, 2021. – (2021), Seite 68-73: Illustrationen

BBA B 1096

Zeitschrift für Qigong Yangsheng: Berichte aus Theorie und Praxis Medizin, Psychologie, Kunst, Kultur, Bildung / Hrsg.: Medizinische Gesellschaft für Qigong Yangsheng e.V. – Kulmbach: ML-Verl., Mediengruppe Oberfranken, Buch- und Fachverlag; Uelzen: Med.-Literarische Verl.-Ges. 1996-
ISSN 1430-4783
ISSN 1430-4783
2021

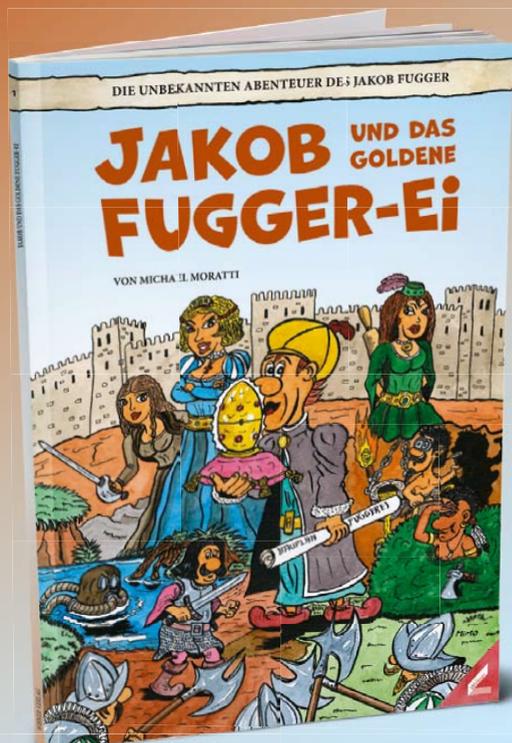


Doch er ist ein Pflaumenbaum

Martina Wild, Bildungsreferentin der Stadt Augsburg, hatte die Idee, Brecht zum 125. Geburtstag einen Pflaumenbaum zu schenken. Denn es sollte ein nachhaltiges Geschenk sein, also künftig Früchte tragen. Unterstützt von Umweltreferent Reiner Erben (beide im Bild) pflanzte sie ihn vor

den Pfingstferien im Park beim Peutingergymnasium (früher Realgymnasium an der Blauen Kappe, Brechts alter Schule) ein, und sie vergaß auch nicht, eine Tafel mit dem Gedicht-Text dazuzustellen. Bleibt zu hoffen, dass er besser gedeiht als das Hinterhofgewächs in Brechts Gedicht. (mf)

NEU: LUSTIGER ABENTEUER-COMIC



Jakob und das goldene Fugger-Ei

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



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





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