DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

33. JAHRGANG HEFT 1/2026

BRECHTFESTIVAL: SAHAR RAHIMI UND MARK SCHRÖPPEL IM INTERVIEW

SAPIR HELLER ÜBER IHRE AUGSBURGER „DREIGROSCHENOPER“

XUE SONG ÜBER DIE BE-„DREIGROSCHENOPER“ IN SHANGHAI

NOAH WILLUMSEN ÜBER EIN NICHT-VON-BRECHT-GEDICHT

MARO

Stadt Augsburg

Brecht-festival

27.2.–8.3.26

ALLE

Grafik: mmwstudios.de

Staatstheater Augsburg

Stadtsparkasse Augsburg

swa

Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst

Bezirk Schwaben
Gemeinsam mit dir

das hotel am alten park

arte

Bayern 2 Medienpartner | BR2

taz

Theater der Zeit

INHALT

Editorial 2

Impressum 2

BRECHTFESTIVAL

Ein Brechtfestival der „Erweiterten Inklusion“ . 3
Interview mit Sahar Rahimi und Mark Schröppel

Vor der Premiere: Fragen zur Augsburger „Dreigroschenoper“ an die Regisseurin Sapir Heller. 6

BRECHT INTERNATIONAL

„Die Dreigroschenoper“ als asiatische Antwort: Wie das Berliner Ensemble Brecht in Shanghai neu aktiviert 8
XUE Song

DER AUGSBURGER

Schwarz oder weiß, nur nicht Brecht 11
Richard Dehmel und das Poesiealbum der Lilly Prem, auch „Die Höllenlili“ genannt (zu Unrecht)
Noah Willumsen

MUSIK

Verfemte Komponisten in der NS-Zeit – Kurt Weill in den USA 20
Anmerkungen zu Michael Haas’ wichtigem Buch „Die Musik der Fremde“
Andreas Hauff

Brecht-Weigel-Briefe auf Italienisch erschienen 24

NACHRUF

Vom Ethos des Literaturwissenschaftlers . . . 25
Zum Tod des Germanisten und Brecht-Forschers Professor Dr. Klaus-Detlef Müller
Marion Schmaus

Vera Tenschert verstorben 47

THEATER

Beeindruckender Brecht in Bern. 27
Die heilige Johanna in der Stierkampfarena
Ernst Scherzer

Maria Lazars Drama „Der blinde Passagier“ am Staatstheater Mainz 28
Furcht und Elend der Flucht aus dem Dritten Reich
Andreas Hauff

FREUNDSCHAFT

Freundschaft und Ende: Bertolt Brecht und Frank Warschauer, Teil 2 32
Ulrich Fischer

THEATER

Bertolt Brecht-Inszenierungen in D, A und CH in der Spielzeit 2024/25 und Spielzeit 2025/26 42
Zusammenstellung: Franziska vom Heede

Bertolt Brecht-Inszenierungen im Ausland in der Spielzeit 2024/25 und Spielzeit 2025/26 . 45
Zusammenstellung: Franziska vom Heede

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-Archivs 48
Zusammenstellung: Synke Vollring

BRECHT INTERNATIONAL

… hatte er nicht auch eine Köchin dabei? . . 52
Fragen eines Brecht-Touristen beim Studium der Gedenktafel unter dem dänischen Strohdach
Ernst-Ullrich Pinkert

EDITORIAL

Die neue Festivalleitung übernimmt das Augsburger Brechtfestival, im Interview erläutern Sahar Rahimi und Mark Schröppel ihr Konzept. Als Teil des Festivals wird am Staatstheater Augsburg *Die Dreigroschenoper* inszeniert, Regie Sapir Heller – auch sie hat uns vorab ein Interview gewährt. Und: *Die Dreigroschenoper* des Berliner Ensembles war im November in Shanghai zu Gast, und die chinesische Brecht-Expertin XUE Song hat uns eine Besprechung über Intention und Wirkung dieser aufwändigen kulturellen Begegnung geschickt.
Noah Willumsen ist der falschen Zuschreibung eines von Brecht handschriftlich erhaltenen Vierzeilers auf die Spur gekommen; bisher war der Charakter des Poesiealbumseintrags nicht berücksichtigt worden – mit Folgen.
Einen Nachruf auf den Brechtforscher Klaus-Detlef Müller hat Prof. Marion Schmaus (Uni Marburg) geschrieben. Auch die Brecht-Fotografin Vera Tenschert ist verstorben; für Heft 2 ist eine ausführliche Würdigung geplant.
Und wir haben soviel weiteres Wichtiges bekommen, dass wir diesmal den Seitenumfang erweitern mussten.
Eine Übersicht über Brecht auf den Bühnen und die Liste der Neuerwerbungen des Brechtarchivs runden das Heft ab. ¶

Lesen Sie wohl! Michael Friedrichs

Jetzt auch die frühen Hefte als pdf auf www.dreigroschenheft.de

Dank einer Initiative des Bertolt-Brecht-Archivs, verbunden mit großzügiger Amtshilfe, sind jetzt auch die frühen Ausgaben des Dreigroschenhefts ab Ausgabe 1/1994 als pdf gescannt und (schon fast alle) auf unserer Homepage www.dreigroschenheft.de lesbar und herunterladbar. Herzlichen Dank!

IMPRESSUM

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:
MaroVerlag, Zirbelstraße 57a, 86154 Augsburg
Telefon: 0821-41 60 33
www.maroverlag.de
redaktion@dreigroschenheft.de
vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung:
MaroVerlag
Ethikbank
Swift-Code: GENODEF1ETK
IBAN: DE69 8309 4495 0003 2106 26

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs *(mf)*

Wissenschaftlicher Beirat: Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:
Ulrich Fischer, Michael Friedrichs, Andreas Hauff, Sapir Heller, Ernst-Ullrich Pinkert, Sahar Rahimi, Mark Schröppel, Ernst Scherzer, Marion Schmaus, Synke Vollring, Noah Willumsen, Xue Song.

Titelbild: Sahar Rahimi und Mark Schröppel in der Augsburger Stadtbücherei *(Foto © Fabian Schreyer)*

Druck: Saxoprint GmbH, Dresden

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.

EIN BRECHTFESTIVAL DER „ERWEITERTEN INKLUSION“

Interview mit Sahar Rahimi und Mark Schröppel

Die Interviewfragen wurden schriftlich beantwortet, Stand 19. November. (*mf*)

Liebe Sahar, lieber Mark, ihr habt der örtlichen Szene früh die Möglichkeit gegeben, euch kennenzulernen. Es hat sich einiges draus ergeben?

Sahar: Ja, so ist es! Wir haben die Augsburger Freie Szene kennengelernt und gemerkt, da geht was! Wir freuen uns also über Neuproduktionen und Premieren auf dem Festival, etwa mit den Bluespots Productions oder Karla Andrä gemeinsam mit den Musikern von Schnitt. – Die Autoren Ferdinand Führer und Roland van Oystern und die Zeichnerin Stefanie Schrank machen eine Comic-Lesung aus ihrem Buch, was erst nach dem Festival im Frühjahr 2027 erscheint. – Außerdem gibt es die gut bewährte Kollaboration mit dem Staatstheater, mit dem wir gemeinsam *Die Dreigroschenoper* als Eröffnungspremiere zeigen. Wir haben auch erstmals viel Programm von und für junges Publikum auf dem Brechtfestival und freuen uns, gemeinsam mit dem Jungen Theater das Stück *Blödes Bild* zu präsentieren, ein Stück mit tauben Schauspieler*innen.
Mark: Mit Eva Gold, dem theter Ensemble, dem inklusiven Musikensemble Die Bunten und Freshe Wäsche arbeiten wir gerade an der Gestaltung der Festivaleröffnung. Hier versuchen wir, die diversesten Menschen und unterschiedlichsten künstlerischen Ansätze zu einer warmen Melange zu verschmelzen. Das Ganze ist auch ein stark partizipativer Ansatz – aber mehr sei noch nicht verraten.

Zentraler Begriff eures Programms ist Inklusion – könnt ihr kurz skizzieren, wie ihr das umsetzen wollt?

Sahar Rahimi und Mark Schröppel in der Augsburger Stadtbücherei (Foto © Fabian Schreyer)

Sahar: Wir sind beide als Theatermacher*innen seit vielen Jahren in der inklusiven Theaterszene unterwegs. Dabei begegnen

„Hallo Herr Brecht!“: Die Schauspielerin Karla Andrä trifft auf die Musiker Markus Christ und Moritz Illner von SCHNITT. Gemeinsam vertonen sie ausgewählte Einträge aus den Gästebüchern des Augsburger Brechthauses. Neben Andräs Stimme, E-Gitarre, Effektpedalen, Bassklarinette und Schlagzeug bildet eine Vinyl-Schneidemaschine ihr Hauptinstrument. 4.3.26 im Festivalzentrum. (Foto © Brechtfestival)

Mit „Wolf" zeigt Festivalleiterin Sahar Rahimi ein eigenes Werk: eine düstere, blutige, poetische Liebesgeschichte nach Motiven des Rotkäppchens, gespielt von Lucy Wilke und Lotta Ökmen. 1.3.26, Abraxas (Foto © Florian Krauss)

„War Games", eine Performance der Gruppen SKART und Masters of the Universe und MEINE DAMEN UND HERREN, geht der Frage nach, warum Menschen Krieg führen. Festivalleiter Mark Schröppel ist an dieser Arbeit direkt beteiligt. 5.3.26, Martini Park (Foto © Christian Martin)

Mit „Four Walls and a Roof" verbinden die libanesischen Künstler Lina Majdalanie und Rabih Mroué dokumentarisches Theater und Musik. Sie knüpfen an Brechts legendäres Verhör vor dem Untersuchungsausschuss für unamerikanische Tätigkeiten an und hinterfragen künstlerische Freiheit in Zeiten politischer Bedrohung. 7.3.26, Brechtbühne (Foto © Sybille Cornet)

uns die unterschiedlichsten Menschen, die vielleicht in konventionellen Kontexten nicht unbedingt auf und hinter der Bühne stehen würden. Oft entstehen aus diesen Proben erstaunliche künstlerische Ergebnisse, die unerwartet sind und von uns nicht vorher ausgedacht werden könnten. Die Inklusion ist also nicht nur ein Menschenrecht, sie beflügelt und befruchtet die künstlerische Praxis!

Mark: Wir arbeiten da mit einem Begriff, den wir „Erweiterte Inklusion" nennen. Für uns bedeutet das, einen starken Fokus auf die künstlerische und strukturelle Zusammenarbeit mit Menschen mit Behinderung zu setzen. Gleichzeitig spielen Kinder, Jugendliche und alte Menschen eine wesentliche Rolle, ohne dass wir bspw. migrantische, bürgerliche oder popkulturelle Positionen vernachlässigen möchten. Man könnte auch sagen: Möglichst niemand soll zu kurz kommen. Zentrale Unterstützung erfahren wir dabei u. a. durch die Caritas.

Wieviel Brecht wird es geben und welche Sorte? Mehr als zuletzt?

Sahar: Wir haben beide am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen studiert, dem Ort, der, von Hans-Thies Lehmann gegründet, sich die zeitgenössische Brecht-Exegese auf die Fahnen geschrieben hat. In Gießen war Brecht vor allem als Theaterästhetiker und Formenspenger im Fokus, seine marxistische Weltanschauung stand nicht unbedingt im Zentrum des Studienplans. Ich freue mich daher besonders auf das Stück *Four Walls and a Roof* von Rabih Mroué und Lina Majdalanie, bei dem es um Brechts Verhör beim „Komitee für unamerikanische Umtriebe" geht und das die verschiedenen Aspekte von Brechts Wirken und Schaffen beleuchtet.

Mark: Wir haben uns gefragt, welche Arbeiten man als ästhetische und inhaltliche Nachfolger von Brecht sehen könnte. Brecht ist ja aus kulturhistorischer Perspektive einer der Urahnen der Performance Art. Sei-

ne theatralen Innovationen haben sich über die Jahrzehnte weiterentwickelt und sind zu einem essenziellen Bestandteil der Performance-DNA geworden. Wir versuchen ein Best-Of aktueller Bühnenkunst zu zeigen, das dieses substanzielle Erbe in sich trägt.

Die neue Festivalzentrale, „Karo 10", wird vor und nach dem Festival auch von anderen bespielt – Erschwernis oder Erleichterung?

Sahar: Ich glaube, das ist ein Riesenvorteil, weil viele praktische Fragen schon geklärt sind und der Ort von dem einen oder der anderen schon entdeckt worden ist. Wir werden Lesungen, Partys, musikalische Darbietungen, aber auch einfach Cafébetrieb im Festivalzentrum haben.

Auf die Kooperation mit dem Staatstheater legt ihr großen Wert?

Sahar: Ja! Wir setzten da auf eine starke Kooperation. Das Staatstheater und das Brechtfestival verbindet der Ansatz, einen Ort zu gestalten, der alle Menschen der Stadtbevölkerung einlädt zu kommen. Außerdem haben wir inhaltliche Überschneidungen, z.B. ist das Thema Mutterschaft, das auch bei Brecht ein wiederkehrendes Motiv ist, ein gemeinsames Interesse, was wir gerne weiterverfolgen möchten.

Gibt es Gastspiele / Internationales / eigene Inszenierungen?

Sahar: Das Stück der libanesischen Theatermacher*innen Rabih Mroué und Lina Majdalanie haben wir ja schon genannt. Außerdem wollen wir dem Augsburger Publikum auch unsere eigene Regiehandschriften vorstellen: Ich werde mein Stück WOLF zeigen, eine Zusammenarbeit mit der preisgekrönten Schauspielerin Lucy Wilke.
Mark: Mit Bauchgefühl, einer Koproduktion von Theater Thikwa (Berlin) mit hansjanna, und WAR GAMES, einer Produktion meiner Performancegruppe SKART und Masters of the Universe aus Hamburg, zeigen wir auch zwei inklusive Kollektivarbeiten. Alles übrigens Inszenierungen, die man klar als zeitgenössische Fortschreibungen von Brechts Gedanken zur Lehrstück-Theorie oder zu seinen Ideen zum Epischen Theater bezeichnen kann.

In einigen Festival-Ausgaben hat Poetry Slam eine Rolle gespielt – habt ihr diese pointiert inklusive und demokratische Kunstform im Auge?

Sahar: Diesmal nicht, aber es gibt schon Ideen dazu für die nächste Ausgabe.

Die Kulturetats stehen auf allen Ebenen unter Druck; hat das eure Planungen bereits beeinträchtigt? Wie werden die Eintrittspreise sein?

Sahar: Die Veranstaltungen im Festivalzentrum sind alle umsonst. Es war uns wichtig, die einladende Geste auch hier konsequent weiterzuführen. Bei den anderen Spielorten gibt es unterschiedliche Eintrittspreise, wobei wir darauf Wert gelegt haben, dass sich so viele Menschen wie möglich die Eintrittspreise leisten können.
Mark: Von den Kulturetats her rechnen wir momentan mit ähnlichen Beträgen wie in den vergangen drei Jahren. Es bleibt natürlich abzuwarten, wie sich das weiterentwickelt. Inklusiv zu arbeiten, erfordert zusätzliche Strukturkosten, die im Prinzip nie völlig ausreichen, mehr sein könnten und auch müssten. Letzten Endes ist das Festival an diesem Punkt auf einen starken Willen aus der Politik und der Bevölkerung angewiesen.

Worauf seid ihr besonders stolz?

Sahar + Mark: Auf unser Festivalzentrum, das sagt: Komm rein, hier sind alle willkommen!

Vielen Dank, toitoitoi, und: Man sieht sich! ¶

VOR DER PREMIERE: FRAGEN ZUR AUGSBURGER „DREIGROSCHENOPER“ AN DIE REGISSEURIN SAPIR HELLER

mf: Dieses Interview findet sozusagen unter Vorbehalt statt – nicht zur Premiere, sondern weit vorher. Haben die Proben schon angefangen?

Sapir Heller: Die Proben zur *Dreigroschenoper* haben noch nicht begonnen. Wir starten erst Anfang Januar 2026. Im Moment stecke ich mitten in den Proben zu *Mutter Courage* in Tel Aviv – ein intensiver Prozess, der mich künstlerisch sehr wach hält und sicherlich auch Impulse für Brecht in Augsburg mitbringen wird.

Sapir Heller ist 1989 in Israel geboren, dort aufgewachsen und lebt seit 2008 in München. Sie studierte Schauspiel- und Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik und Theater und war Stipendiatin der Heinrich-Böll-Stiftung. Ihre Inszenierungen werden u.a. am Schauspiel Frankfurt, Theater Essen, Staatsschauspiel Dresden, Theater Augsburg, Maxim Gorki Theater, Theater Hof und im Nationaltheater Mannheim, Theater Lübeck, Theater Regensburg und am Münchner Volkstheater aufgeführt. Inszenierungen der letzten Jahre: „Der Besuch der alten Dame – Auftritt der Enkelin“/ nach Friedrich Dürrenmatt – Münchner Volkstheater, 2024; „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“/ Heinrich Böll – Schauspiel Frankfurt, 2024; „Der gute Mensch von Sezuan – Die Ware Liebe“/ Bertolt Brecht – Theater Essen, 2023; „BOMB-Variationen über Verweigerung“/ Maya Arad Yasur – Theater Lübeck, 2023; „ButterBroteBesserEsser Oper“ (UA)/ Gustavo Strauß und Nadia Budde – Jewish Chamber Orchestra im Münchner Volkstheater, 2022; „Gott Vater Einzeltäter – Operation Kleist“ (UA)/ Necati Öziri – Nationaltheater Mannheim, 2022; „Biedermann und die Brandstifter“/ Max Frisch - Theater Regensburg, 2022 (Infos von: sapirheller.com/Info; Foto © Stefan Loeber)

Gastregie – ist das besonders schwierig, weil man mit Ensemble, Werkstätten, Bühnentechnik und Publikum des Hauses noch keine Erfahrungen hat – oder eher einfach, weil man unbelastet von alten Geschichten ist und alle sich auf Neues freuen? Wie bist du aufgenommen worden?

Für mich gehört es ganz selbstverständlich zu meiner Arbeit, immer wieder als Gastregisseurin an neue Häuser zu kommen. Ich bin es gewohnt, mit Menschen aus unterschiedlichen Abteilungen in einen kreativen Austausch zu gehen und sie von meinen Ideen und meinem Konzept (immer wieder) zu überzeugen – und ich mag genau diesen Prozess. Neue Begegnungen, neue Theatersprachen, die aufeinandertreffen und sich gegenseitig inspirieren, sind für mich ein großer Reiz dieses Berufs. In Augsburg bin ich äußerst herzlich aufgenommen worden. Die Vorarbeit ist umfangreich, und der Kontakt beginnt schon lange vor dem Probenstart. Ich freue mich sehr darauf, bald die Proben in Augsburg zu starten und das gemeinsame Arbeiten zu vertiefen.

Die „Dreigroschenoper“, von Brecht/Hauptmann/Weill in produktiver Eile erschaffen, ist wohl kulinarischer geraten, als Brecht wollte, und gerade dadurch zum Welthit geworden. Du inszenierst das Stück zum Brechtfestival

in Augsburg – eher als kunstvolle Unterhaltung oder mehr gegen den Strich? Für die kritischen Intellektuellen oder als Gassenhauer? oder sowohl als auch?

Gerade in der „Dreigroschenoper" zeigt sich für mich Brechts größte Qualität: Er hat immer eine klare politische oder gesellschaftliche Botschaft – aber er vermittelt sie durch die Mittel der Unterhaltung. Genau das macht das Stück so kraftvoll. Ich zeige die dreckigsten Stellen unserer Seele, unsere tiefsten Wunden und Narben, die dunkelsten Seiten unserer Gesellschaft – aber ich feiere sie auf der Bühne mit Humor, mit Musik, mit einem spielerischen Vergnügen. Für mich gehören diese Ebenen untrennbar zusammen. Deshalb interessiert mich weder die reine Kunstunterhaltung noch das reine Gegenden-Strich-Bürsten. Die „Dreigroschenoper" ist beides zugleich: ein Gassenhauer und eine scharfe Analyse. Und genau diese Spannung möchte ich in Augsburg sichtbar machen.

Brechts eher düstere Werke, etwa Johanna, Mahagonny, Ui, Dickicht, werden vermehrt wieder gespielt, der Kapitalismus büßt an Zugkraft deutlich ein, ohne überzeugende Alternative. Beeinflusst diese Situation deine Inszenierung oder gehst du ganz anders ran?

Ich behandle jedes Werk für sich und folge dabei weniger aktuellen Trends als einem inneren Impuls: Wann fühlt sich ein Stoff richtig an? Bei der „Dreigroschenoper" war dieses Gefühl sehr deutlich. Gerade jetzt, siebzig Jahre nach Brechts Tod, und ausgerechnet in seiner Geburtsstadt, schien mir der Moment ideal, dieses Stück neu zu befragen. Thematisch interessiert mich vor allem das große Feld der Macht: Machtkämpfe, Gier, das Ringen um Positionen – aber auch die Frage, wie Gefühle innerhalb eines Systems funktionieren. Selbst ein anarchistisches System hat klare Regeln, und genau diese Reibungen zwischen Ordnung und Chaos, zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen, möchte ich herausarbeiten. Und natürlich liebe ich die Musik. Die Songs bieten einen wunderbaren, manchmal verführerischen, manchmal brutalen Zugang zu all diesen Themen. Über sie lässt sich vieles sagen, was im gesprochenen Text allein gar nicht möglich wäre.

Ich hoffe ja immer noch, dass Peachums Morgenchoral „Wach auf, du verrotteter Christ" ins evangelische Kirchengesangbuch kommt, das ist doch gut lutherisch argumentiert, oder? Jedenfalls wird es zum Stück eine „Theaterpredigt" in der Barfüßerkirche geben, sehr passend! – „Soldaten wohnen" zwar heute nicht mehr „auf den Kanonen", sondern steuern vorzugsweise Drohnen – trotzdem denkt man bei diesem Lied sicher an aktuelle Bezüge, mehr als früher? Bei der Uraufführung war das Publikum von diesem Lied begeistert, heute sind wohl weniger Veteranen im Saal?

Leider ist Krieg heute erschreckend aktuell. Ich wäre sehr glücklich, wenn dieses Thema einmal nicht relevant wäre – aber das ist im Moment nicht die Realität. Natürlich sprechen wir heute eher über Drohnen als über Kanonen. Aber das Falscheste, was man in meinen Augen bei Brecht tun kann, ist, alles direkt ins konkrete Heute zu ziehen. Das widerspricht in meinen Augen jeder brechtschen Verfremdung. Die aktuellen Bezüge sind uns im Kopf völlig klar – doch auf der Bühne singen sie bei mir auf jeden Fall über Kanonen, nicht über Drohnen 😀 Das Lied verweist einerseits auf den realen Krieg und das Soldatsein, andererseits eröffnet es auch eine parallele Ebene: den ‚Krieg' um Macht, Einfluss und Kontrolle, den Peachum und Mackie führen. Ihre Welt ist ebenfalls voller Soldaten – nur eben auf gesellschaftlicher und moralischer Ebene. Und wenn man hört, wie fröhlich diese Figuren vom Krieg singen, merkt man schnell: Brecht trifft auch heute noch dorthin, wo es weh tut – und wo man trotzdem lachen muss. ¶

„DIE DREIGROSCHENOPER“ ALS ASIATISCHE ANTWORT: WIE DAS BERLINER ENSEMBLE BRECHT IN SHANGHAI NEU AKTIVIERT

XUE Song[1]

Im November 2025 gastierte das Berliner Ensemble mit seiner Neuproduktion der „Dreigroschenoper“ im Shanghai West Bund Theater (上海西岸大剧院) und eröffnete dort erfolgreich die Asienpremiere. Vom 7. bis 9. November zeigte das Berliner Ensemble unter der Regie von Barrie Kosky drei Aufführungen im Rahmen des 24. China Shanghai International Arts Festival. Fast ein Jahrhundert nach ihrer Uraufführung präsentierte sich dieses klassische Werk in einer klaren zeitgenössischen Übersetzung – eine eindrucksvolle Antwort auf die Frage, ob Brecht heute, insbesondere im Osten, noch wirkt.

Strategische Partnerschaft: Warum „Die Dreigroschenoper“ – und warum Shanghai?

Die Entscheidung für diese Asienpremiere beruht auf der strategischen Partnerschaft zwischen dem Berliner Ensemble und dem Shanghai International Arts Festival, die sich gemeinsam um eine kontinuierliche Zusammenarbeit bemühen. Das Festival hat das Ensemble bereits zum dritten Mal eingeladen – nachdem es 2023 und 2024 schon mit der Produktion „Brechts Gespenster“ zu Gast war.

Intendant Oliver Reese betonte im Interview, dass „Die Dreigroschenoper“ als „Signature Performance des Berliner Ensembles“ gelte, da sie Brecht in seiner prägnantesten und zugleich unterhaltsamsten Form präsentiere. Das am Schiffbauerdammtheater uraufgeführte Stück habe in der Inszenierung von Barrie Kosky bereits zahlreiche internationale Einladungen erhalten. Auf die Frage nach Shanghai antwortete Reese: „Shanghai ist eine aufregende, moderne Metropole; eine Stadt, in der viele internationale Fäden zusammenlaufen, und das Shanghai International Arts Festival ist eine entscheidende Institution.“ Es bestehen weitere Ideen für einen kontinuierlichen Austausch. Der deutsch-chinesische Kulturaustausch ist von großer Bedeutung, denn die deutsche Kulturlandschaft sei „ein besonderes Aushängeschild“ für das gesellschaftliche Leben der Bundesrepublik. Das Berliner Ensemble freue sich sehr, diese außergewöhnliche Aufführung in diesem Rahmen präsentieren zu dürfen.

Künstlerische Umsetzung: Moderne Bühnenästhetik und die Kraft des Spiels

Das Berliner Ensemble begegnet der interkulturellen Herausforderung, indem es auf künstlerische Klarheit anstelle kultureller Anpassung setzt. Die Theatergruppe betonte, dass Bühnenbild und Kostümdesign nicht gezielt auf chinesisches Publikum zugeschnitten wurden. Nach eigenen weltweiten Tourneeerfahrungen sei eine solche Anpassung „nicht notwendig“. Koskys Inszenierung sucht nicht den Effekt um seiner selbst willen, sondern schafft durch eine hochstilisierte, entnaturalisierte Formensprache – kühne Stahlgerüste und bewegliche Kletterstrukturen – eine global verständliche metaphorische Raumwelt: einen Raum von „Regeln, Käfigen und Aufstieg“. Ein sechsstöckiges Stahlgerüst erinnert

1 School of Foreign Languages, Shanghai Jiao Tong University, 200240 Shanghai, China.
Ich bedanke mich herzlich beim künstlerischen Team des Berliner Ensembles für „Die Dreigroschenoper“, insbesondere bei Intendant Oliver Reese, Chef- und Produktionsdramaturgin Sibylle Baschung und Mitarbeiterin Intendanz Antonia Hänsch für das gewährte verschriftlichte Interview.

gleichermaßen an das viktorianische London wie es moderne urbane Räume symbolisiert – seien es Bürokomplexe, Einkaufszentren oder digitale „Informationskäfige". Für das Shanghaier Publikum wurde diese abstrakte Architektur so zu einem universellen Sinnbild zeitgenössischer Existenzbedingungen.

Die Musik Kurt Weills bildet den emotionalen Kern der Aufführung. Das siebenköpfige Live-Ensemble wird zum Teil der Handlung, nicht nur zur Begleitung. Besonders das Duett „Kanonen-Song" löste im Saal begeisterte Reaktionen aus; das Publikum wiegte sich im Rhythmus und ließ sich vollkommen auf die kraftvolle, zugleich provokante Atmosphäre ein.

Bei der Erläuterung ihres Regiekonzepts trifft die Truppe präzise den Kern von Brechts Theorie: „Die sogenannte ‚vierte Wand' zu durchbrechen … und aus der Illusion der Bühnenspielwelt auszutreten." Auf der Shanghaier Bühne wurde diese Theorie in eine Reihe konkret erfahrbarer szenischer Handlungen übersetzt: Schauspieler wenden sich direkt an das Publikum, Lieder kommentieren die Handlung, Charaktere „bemühen sich, gut, liebevoll und ehrlich zu sein", bleiben jedoch stets durchschaubar in ihren Berechnungen. Diese Spielweise macht die „Performativität" selbst zum Gegenstand der Betrachtung – eine Erfahrung, die für das Shanghaier Publikum im Zeitalter hochgradig „performativ" geprägter sozialer Medien über den Text hinaus eine besondere Resonanz erzeugt.

Resonanz in Shanghai: Zwischen Lachen und Nachdenken

Die technische Umsetzung stellte eine logistische Meisterleistung dar: 55 Ensemblemitglieder reisen an, während das aufwändige Bühnenbild monatelang in mehreren Überseecontainern per Schiff transportiert

Das Plakat warb zweisprachig englisch-chinesisch, der Mackie-Darsteller war Gabriel Schneider, das Bühnenbild mit der großen Stahlkonstruktion war mitgereist. (Fotos: © GU Faye??

wird. Vor Ort muss die hochkomplizierte Technik an die Bedingungen des Theaters angepasst werden, wobei unter anderem acht Motoren im Einsatz sind, um vier große, voll begehbare und mehrere Etagen hohe Stahlkonstruktionen zu bewegen. Dass dies gelingt, basiert auf einer von Anfang an für Gastspiele konzipierten, ausgeklügelten Technik. Im erst in diesem Jahr eröffneten, hochmodernen West Bund Theater fand diese komplexe Produktion schließlich ihren

idealen Aufführungsort, der eine problemlose Umsetzung ermöglichte.

Die Reaktionen des Publikums zeigten ein differenziertes Verständnis für Brechts Theaterkonzept. Das gelegentliche Auflachen im Zuschauerraum wich oft nachdenklicher Stille – genau jener Wechsel zwischen emotionaler Beteiligung und kritischer Distanz, den Brecht anstrebte.

Trotz der deutschen Sprachbarriere wurden Verständnishürden durch englische und chinesische Untertitel und eine ausdrucksstarke Körpersprache mühelos überwunden. Besonders der berühmte Brecht-Satz „Erst kommt das Fressen, dann die Moral" entfaltete in einer hochkommerzialisierten Metropole wie Shanghai unmittelbare Wirkung. Die Tickets waren restlos ausverkauft, das Publikum applaudierte lang anhaltend, und viele Zuschauer blieben nach Ende der Aufführung zum Austausch und für Erinnerungsfotos.

Mehr als eine Aufführung: kulturelle Dialoge über die Aufführung hinaus

Das Berliner Ensemble begleitete seine Gastspielreise in Shanghai mit einem umfassenden Rahmenprogramm. Wie die Dramaturgin im Interview bestätigte, seien solche Angebote „unverzichtbar für eine ernsthafte internationale Theaterarbeit". In Zusammenarbeit mit Hochschulen und Kulturinstitutionen organisierte das Shanghai West Bund Theater zahlreiche Veranstaltungen, darunter Einführungsvorträge zu Brechts Ästhetik, Bühnenführungen sowie Gespräche mit den Künstlern selbst. Dr. Steven Jacobi, Kooperationspartner des Shanghai West Bund Theater, sprach an der Shanghai Jiao Tong Universität, der Fudan Universität und der New York Universität Shanghai über historische Hintergründe und Erzählstrategien bei Brecht.

Am 6. November diskutierten Oliver Reese und der renommierte chinesische Regisseur Lai Shengchuan (赖声川) mit jungen Theaterschaffenden über künstlerische Praxis. Reese betonte dabei: „Wir sind nicht nach Shanghai gekommen, um ein deutsches Stück zu zeigen, sondern um einen Dialog zu beginnen."

Zuschauer konnten zudem die monumental gestaltete Stahlbühne aus nächster Nähe erleben. In öffentlichen Gesprächen reflektierten die Schauspieler gemeinsam mit dem Publikum die Aktualität Brechts – und setzten damit seine Theateridee lebendig fort.

Modellcharakter: Modell für zukünftige Gastspiele

Die Shanghai-Gastspiele des Berliner Ensembles veranschaulichen ein zukunftsweisendes Modell für internationale Klassiker-Tourneen: Bewahrung künstlerischer Integrität anstatt lokaler Anpassung; technische Präzision auch bei komplexesten Produktionen und Verständnis des Gastspiels als kulturellen Prozess, nicht als isoliertes Ereignis. Zusammenfassend betonte Intendant Oliver Reese: „Unsere Erfahrung in Shanghai zeigt, dass klassisches Theater weltweit funktioniert – wenn es ernsthaft, klar und respektvoll umgesetzt wird." Statt das Werk zur Sicherung von Publikumsgunst zu „lokalisieren", erzeugt es Resonanz durch seine eigene künstlerische Kraft. Die „asiatische Antwort" auf Brecht beweist, dass dessen Klarheit und analytische Schärfe auch im heutigen Shanghai starke emotionale wie intellektuelle Wirkung entfalten. Die Aufnahme durch das Publikum zeigt zudem, dass China bereit ist für einen gleichberechtigten Dialog mit globalen Theaterströmungen. Das hieraus hervorgehende „Berliner-Ensemble-Modell" setzt somit neue Maßstäbe für künftige Weltklassiker-Produktionen in China – sowohl in künstlerischer als auch in ökonomischer Hinsicht. ¶

SCHWARZ ODER WEISS, NUR NICHT BRECHT

Richard Dehmel und das Poesiealbum der Lilly Prem, auch „Die Höllenlili“ genannt (zu Unrecht)

Noah Willumsen

Lilly, Elisabeth & Ell

Als sie Brecht zum ersten Mal begegnete, hieß Lilly Prem (1897–1965) noch Elisabeth Krause. Die Legende ihrer Bekanntschaft hat Jürgen Hillesheim 2003 aus dem Mund ihrer Nichte, Elisabeth Beigel-Murtas, erfahren:

> Brecht lernte Lilly über Georg Pfanzelt kennen, […] der auch mit meiner Tante in engerer Verbindung stand. […] Jedenfalls bildete sich für längere Zeit geradezu eine Dreier-Clique, abseits des berühmten Freundeskreises um Brecht, bei deren Treffen es zunächst um alles Andere, als um Politik ging. […] Man kam zeitweise regelmäßig zusammen, um Texte zu rezitieren und Dramen szenisch nachzuspielen.[1]

Es hat also eine gewisse Plausibilität, wenn Hillesheim und Stephen Parker folgende Stelle, aus einem Brief von Brecht an Fritz Gehweyer vom 20. August 1915, auf Elisabeth Krause beziehen[2]:

> Inzwischen haben wir einen alten Plan ausgeführt: Wir (Pfanzelt, [Max] Hohenester, [Johann] Harrer (ein Geiger), Ell) kommen in einer *Restauration* zusammen. Es ist sehr schön. Du wirst zum Ehrenmitglied (auswärtig) ernannt werden.[3]

Ein L ergibt das andere: ein Brecht'sches Buchstabenspiel, wie jenes, aus dem später der arme BB hervorgehen sollte. Stimmt das, dann mögen sich die Brecht und Elisabeth schon 1914 oder früher gekannt haben.

Elisabeths einziger überlieferter Brief an Brecht, vom 28. Dezember 1916, zeugt trotz ihrer mokanten Förmlichkeit („Sehr geehrter Herr Brecht!“) von einer spielerischen Intimität („Ihre kleine Freundin“ sei ein „treuloses Geschöpf“).[4] Nach einer längeren Schreibpause beichtet sie ihm darin, dass sie „den unseligsten Schritt gemacht [habe], den ich je in meinem Leben tun konnte“, und hofft – soweit er seine „alte Fassung“ zurückgewonnen habe –, „wieder mal ein Stündchen mit [ihm] plaudern“ zu dürfen.[5] Wann und wie hatte der junge Brecht wohl seine Fassung verloren? Was für einen Schritt hat Elisabeth unternommen? Das kurze, kokette Schreiben ist anspielungsreich und detailarm.

Damit revanchierte sich Elisabeth für vier

1 Jürgen Hillesheim und Elisabeth Beigel-Murtas, „‚Frauen des Proletariats! ...‘ Neues über Lilly und Georg Prem. Mit einem Gespräch mit Lilly Prems Nichte, Elisabeth Beigel-Murtas“, in: The Brecht Yearbook 31 (2006), 30–41: 35. Auf die methodologische Fragwürdigkeit eines Zeitzeugengesprächs, in dem eine zur Zeit der Ereignisse noch nicht Geborene über Gespräche berichtet, die sie ihrerseits vor einem halben Jahrhundert mit einer der Akteure geführt haben soll, sei hier vorsichtig hingewiesen. Auch Heiner Hagg reklamiert für sich, Brecht zuerst „von einem jungen Mädchen namens Lilly Krause“ erzählt zu haben, allerdings erst 1918, was nicht stimmen kann. Werner Frisch und K. W. Obermeier, Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos (Berlin/Weimar: Aufbau, 1986), 115.

2 Jürgen Hillesheim und Stephen Parker, „‚Ebenso hiess das Mädchen nicht andauernd Marie‘ – Vier (fast) unbekannte Frauenbriefe an Bertolt Brecht aus den Jahren 1916 bis 1918“, in: German Life and Letters 4/2011, 536–551: 542.

3 BFA 28, 18. Allerdings lebte auch ein Kriminaloberwachtmeister Ludwig Ell zu dieser Zeit in Augsburg; ob er ein Kind in Brechts Alter hatte, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden (Adreß-Buch der Stadt Augsburg für das Jahr 1914, hg. v. Stadtmagistrat Augsburg, 67). Das würde zur Nachnamensnennung in der sonst männlichen Runde passen.

4 Zit. n. Hillesheim/Parker 2011, 537. Wie Parker anmerkt, „the first extant letter from a girl to Brecht“, Ders., Bertolt Brecht. A Literary Life (London: Methuen, 2014), 80.

5 Der Brief wurde in Hillesheim/Parker 2011, 537, veröffentlicht.

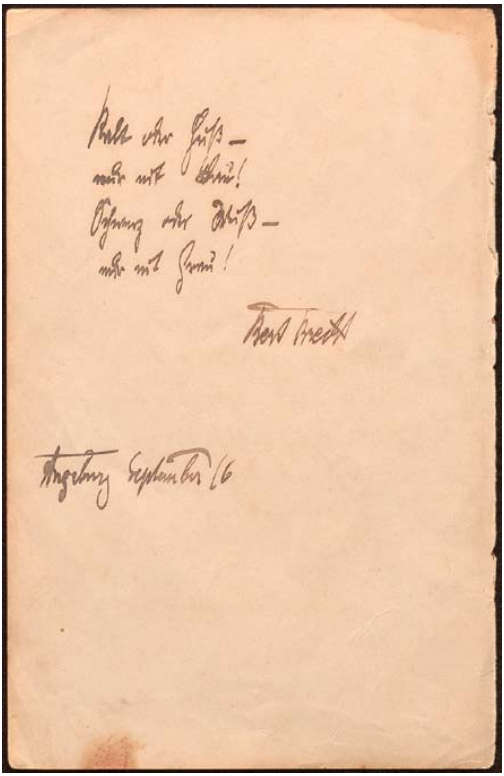


Abb. 1: Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg, BSZ 1/16 (verso, 19,4 x 12,4 cm)

Verse von einem abstrakten, aber bedeutungsschweren Radikalismus, die Brecht wenige Monaten zuvor in ihrem Poesiealbum hinterlassen hatte (*Abb. 1*):

> Kalt oder Heiß —
> nur nit Lau!
> Schwarz oder Weiß —
> nur nit Grau!
>
> Bert Brecht
>
> Augsburg September 16[6]

Roland Speirs hat im brüsk ausgeschlossenen Dritten dieses Gedichts einen Wesenszug der Poetik und Persönlichkeit des frühen Brecht ausgemacht:

> Brecht was strongly and persistently attracted to intense forms of experience and prone to imagining life melodramatically, in stark contrasts, setting one extreme against another, hot against cold, white (or red) against black, beauty against horror, hard indifference against maudlin sentimentality. […] As the poem […] indicates, the lukewarm, grey, middling areas of human experience generally held no attractions for him.[7]

Er hatte eine „Vorliebe für grelle Kontraste, balladeske Figuren und Handlungen, forciertes Pathos, Sentimentalität, Nähe des Todes", eine „imaginative und emotionelle Grundhaltung", die in diesem „Vierzeiler" besonders anschaulich zum Ausdruck komme.[8]

Doch der Text lässt sich nicht auf ein Gedicht reduzieren. Ein Poesiealbum-Eintrag bestand in der Regel aus drei oder vier Bausteinen: ein Spruch (die Verse), eine Widmung (bzw. Unterschrift), die Angabe von Ort und Datum und nicht selten ein eingeklebtes oder gezeichnetes Bild.[9]

Die ersten drei Elemente fanden sich bei Brechts Botschaft ursprünglich wieder, aber zwei davon wurden von der BFA ausgespart. Dadurch entgleitet der mediale Träger mit den Praktiken, in die der einbezogen wurde, dem Blick und an seinem Platz entsteht ein scheinbar kontextunabhängiges literarisches Werk. Doch nur mit Bezug auf die Formatvorgaben des Poesiealbums lassen sich Brechts Zeilen verstehen.

6 Siehe Helmut Gier und Jürgen Hillesheim (Hg.), Und dort im Lichte steht Bert Brecht: Rein. Sachlich. Böse. Die Schätze der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Augsburg: Wißner, 2014), 51, vgl. dazu BFA 13, 89, wo der Text durch die Herausgeberschreibweise leicht entstellt wird.

7 Ronald Speirs, „‚Kalt oder heiß – Nur nit lau! Schwarz oder weiß – Nur nit grau!' Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writings," in: The Brecht Yearbook 31 (2006), 42–61: 44. Siehe auch Parker 2014, 22f.

8 Ronald Speirs, „Gedichte 1913–1917", in: Brecht Handbuch, Bd. 2. Gedichte, hg. v. Jan Knopf (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001), 23–27: 27.

9 Rossin 1985, 141f.

Ein Poesiealbum

Das Poesiealbum, wie es um 1900 „in allen Schichten der Bevölkerung bekannt war und geübt wurde", ging ursprünglich aus den Stammbüchern (*libri amicorum*) der frühen Neuzeit hervor, in die Freunde und Gönner gebeten wurden, sich einzutragen.[10] Daraus entwickelte sich ein „Studenten- und Schülerbrauch", dessen Pflege ab 1800 zunehmend von jungen Frauen und Kindern übernommen wurde.[11] Die sog. ‚Poesie' war ebenfalls dem Gästebuch verwandt, das „durch die Unterschrift die Erinnerung an einen befreundeten und geehrten Gast" mit Datum festhielt und zu dem „meist eine Eintragung in Poesie oder Prosa" gehörte.[12] Doch im Fokus des Poesiealbums stand weniger der Besuch als eine weitergefasste „Situation des Abschiednehmens", oft aus einer Kohorte von Schülern oder Konfirmanden.[13] Die durch das Datum verbriefte Gegenwart wurde im Eintrag „als schicksalhaft-bedeutungsvoller Schnittpunkt von (gemeinsam erlebter) Vergangenheit und (individuell zu gestaltender und zu lebender) Zukunft" markiert.[14] Es fragt sich, welche Lebenswende Anlass zu Brechts Inschrift gegeben haben mag: Denkbar wäre Lillys – zu dieser Zeit äußerst ungewöhnliche – Bürstenmacher-Gesellenprüfung.[15] Ein wie auch immer gearteter Abschied liegt jedenfalls nah: Für die Zeit 1917–1918 sind zwischen ihr und Brecht keinerlei Kontakte belegt.

Während Poesiealben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter „Formenschwund" und „Schablonenhaftigkeit" litten, konstatiert man, dass ab 1900 immer „mehr Wert auf Schlichtheit, Ehrlichkeit, Wahrhaftigkeit gelegt" wurde.[16] Brechts Eintrag scheint diesen Befund zunächst zu bestätigen: In der „Verwendung der umgangssprachlichen Verneinung ‚nit'" z. B. sieht Hillesheim ein Zeichen von „Authentizität und Schlichtheit" – wenn auch „keine Nachahmung großer poetischer Kunst".[17] Doch wie Gertrud Angermann betont, sind gerade „*Auswahl und Nachahmung*, nicht Originalität […] die bestimmenden Kräfte" des Poesiealbums.[18] Ganz abgesehen von Brechts notorischer ‚Laxheit' in dieser Hinsicht, erhob die Textsorte Poesiealbumeintrag schlichtweg keinen Anspruch darauf, geistiges Eigentum des Eintragenden zu sein. Auch bei literarisch Kompetenten blieb zu dieser Zeit „die ältere Vorstellung lebendig, es sei die richtigste Form, ein fest geprägtes Wort einzutragen."[19] Freilich hieß

10 Alfred Fiedler, Vom Stammbuch zum Poesiealbum. Eine volkskundliche Studie (Weimar: Böhlaus Nf., 1960), 45, 13. Die Stammbücher fußten ihrerseits auf den Standbüchern des 16. Jahrhunderts, genealogische Sammlungen von „Adelsbriefen, Wappen und Stammbäumen" [*libri gentilitii*], „deren Richtigkeit […] von Standesgenossen bezeugt" werden musste; ähnliche Elemente sind auch in bürgerlichen Stammbüchern bis ins 18. Jahrhunderts hinein zu finden (ebd., 12f.).

11 Jürgen Rossin, Das Poesiealbum. Studien zu den Variationen einer stereotypen Textsorte (Frankfurt a. M.: Lang, 1985), 14. Gertrud Angermann konstatiert im Lauf des 19. Jahrhunderts „die Ausweitung des Kreises der Beteiligten einerseits, das Sinken des Durchschnittsalters andererseits und schließlich das Zurücktreten der Männer und Jungen", Stammbücher und Poesiealben als Spiegel ihrer Zeit (Münster: Aschendorff, 1971), 35).

12 Angermann 1971, 24.

13 Angermann 1971, 130.

14 Rossin 1985, 152.

15 In der Brechtforschung wird sie als erste Frau in Deutschland beschrieben, die diese Prüfung abgelegt habe. Das ist gut möglich, aber nicht bewiesen, und wird lediglich von Hagg behauptet (Frisch/Obermeier 1986, 115).

16 Fiedler 1960, 45, 47.

17 Jürgen Hillesheim, „Bertolt Brecht: Kalt oder heiss", in: Gier/Hillesheim 2014, 50.

18 Angermann 1971, 448. „Originelles wird auch gar nicht erwartet" (ebd., 445).

19 Angermann 1971, 135. Schon für die Frühe Neuzeit darf „die Bemühung um eigene sprachliche Formung einer Sentenz […] nicht überschätz[r]" werden: Es war „zweifellos bequemer, sich mit Zitaten zu behelfen, die einem zugleich noch den Ruf eines Gebildeten verschaffen, als sich eigens abzumühen" (Fiedler 1960, 25). Die „frei formulierten" Eintragungen waren immer schon seltener als „die aus verschiedenen Quellen übernommenen", doch diese Vorsichtsmaßnahme konnte sich im 20. Jahrhundert so weit durchsetzen, dass es „nahezu keine

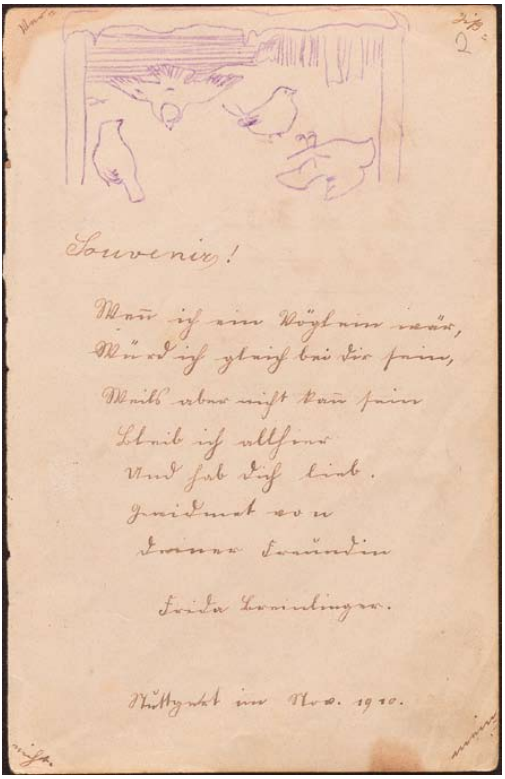


Abb. 2: Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg, BSZ 1/16 (recto). In den Ecken im Uhrzeigersinn: „Ver- giß- mein- nicht."

das nicht, dass man sich in der Pflicht sah, Quellenangaben zu machen.[20]

Ein sinnfälliges Beispiel dafür findet man, wenn man das fragliche Blatt umdreht.[21] Hier steht nämlich ein weiterer Beitrag (*Abb. 2*)[22]:

Souvenir!
Wenn ich ein Vöglein wär,
Würd ich gleich bei dir sein,
Weils aber nicht kann sein
Bleib ich allhier
Und hab Dich lieb.
Gewidmet von
Deiner Freundin
Frida Breinlinger
Stuttgart im Nov. 1910[23]

Auch wenn die sonst unbekannte Verfasserin ein wenig darüber hinwegdichtet, sind die ursprünglichen Verse – das Volkslied „Wenn ich ein Vöglein wär" in der Fassung von Johann Gottfried Herder – noch gut zu erkennen.[24] Der Anlass zeigt die Überschneidung mit dem Gästebuch: Elisabeth scheint 1910 in Stuttgart gewesen zu sein und einer Verwandten oder engen Freundin beim Abschied ihr Poesiealbum vorgelegt zu haben. Doch der Eintrag besteht aus denselben Komponenten wie Brechts: Verse, eine – hier explizit hervorgehobene – Widmung, Ort- und Datumsangabe, sowie schließlich das bei Brecht fehlende bildliche Element, welches die Motivik der Verse aufgreift.

Die Unterschrift ohne Weiteres für einen

ganz individuelle Haupteintragung mehr gibt" (Angermann 1971, 55, 135).

20 Vielfach hat man „zwar genau zitiert, aber ohne Autorenangabe" (Angermann 1971, 56, vgl. 27). Die „Eintragungen, bei denen Quellenangaben gemacht sind oder [!] deren Herkunft eindeutig oder hinreichend sicher zu bestimmen ist", machen lediglich ein Siebtel von Angermanns Corpus aus (ebd., 124).

21 Von Elisabeths Album ist nur dieses einzige Blatt überliefert. Dies ist nicht nur deswegen schade, weil man zu jener Zeit „[a]uf einen prachtvollen Einband" Wert legte (Fiedler 1960, 49). Vielmehr war der Inhalt eines Poesiealbums bedeutender als die Summe der darin gesammelten Mitteilungen: Da Eintragende „oft miteinander verwandt und noch häufiger bekannt und befreundet" waren, bildeten sie „*Dokumentationen von Gemeinschaften*" (Angermann 1971, 33).

22 Eine seit dem 19. Jahrhundert gebräuchliche Bezeichnung für ein Poesiealbum, in Deutschland auch als Widmungsformel verbreitet (Angermann 1971, 1, 20, 130; Fiedler 1960, 49).

23 Die Reihenfolge der Einträge wurde „fast immer von der Besitzerin festgelegt" und war oft hierarchisch statt chronologisch; man darf also nicht aus der Abfolge schließen, dass Elisabeths Album in der Zeit zwischen 1910 und 1916 nicht in Gebrauch war (Angermann 1971, 26).

24 Es war in Poesiealben nicht unüblich, dass „durch absichtliche und (häufiger) unabsichtliche Umgestaltung das Vorgegebene verändert" werde (Angermann 1971, 445).

Autornamen zu halten, wäre fatal, aber Herder hätte deswegen kaum um seine Autorenrechte bangen müssen. Eine solche Verwechselung liegt hier einfach nicht nah: Erstere war zwingend, zweiterer fakultativ und deren Überschneidung selten. Wendet man also nochmal das Blatt, so wird man nicht überrascht sein zu entdecken, dass Brechts Verse ihm genauso wenig zuzuschreiben sind wie Herders Verse Frida Breininger – auch wenn diese leichter zu erkennen sind. Denn Brechts Gedicht ist nicht bloß eine Nachahmung großer poetischer Kunst: Es ist ein Zitat aus einem großen Poem.

Brecht mit Dehmel

Der vermeintliche Vierzeiler ist in Wirklichkeit Richard Dehmels „Roman in Romanzen" *Zwei Menschen* (1903) entnommen, einem in Vergessenheit geratenen Kultbuch der Generation vor Brecht.[25] Hier, in dreimal 36 „Vorgängen" von jeweils 36 Zeilen, wird die Geschichte einer Liebe erzählt. Dehmels wohl bekanntestes Gedicht, „Verklärte Nacht" (1896) – das Arnold Schoenberg seinem Streichsextett Op. 4 (1899) als Programm unterlegte –, diente dabei als „Keimzelle" der Handlung und Modell für das fünfteilige „Bauprinzip" der einzelnen ‚Romanzen'.[26] Eine Szenerie wird entworfen; ‚ein Mann' oder ‚ein Weib' spricht; Stille kehrt ein; eine Replik folgt; daraus geht eine veränderte Situation vor gleichgebliebener Kulisse hervor. Die Handlung, die sich aus diesen unscheinbaren Schritten zusammensetzt – „ziemlich abgebraucht, überdies nur schwer zu entziffern" –, hat Emil Ludwig in seiner Dehmel-Biografie zusammengefasst:

> Die Fürstin liebt den Sekretär ihres Gatten, von dem sie ein Kind trägt. Sie gebiert es und tötet es […]. Der Sekretär entwendet Papiere, die er als Anarchist benutzen will. Sie fliehn. […] Seine Frau zu Hause bringt sich um, aus Gram. […] Er stellt die Papiere dem Fürsten zurück. Sie läßt sich scheiden, bekommt ihr Vermögen. Er will los von ihr, spürt aber plötzlich die elementare Untrennbarkeit. […] Sie gründen ein Idealbergwerk am Rhein. Da wird er wegen früherer Umtriebe landesverwiesen: grade ehe sie sein Kind zur Welt bringen soll.[27]

Brecht zitiert aus dem zwölften Vorgang des ersten Teils, in dem die Liebenden ihre Pläne schmieden. Auf einem Spaziergang durch „das starrgefrorne Land" bittet der Mann die Frau, nicht so „kalt" dreinzublicken, und erklärt ihr noch einmal seine Liebe:

> Und wärst du arm wie jetzt die nackte Natur,
> und wär ich jeder andern Empfindung bar
> und spürte nur
> den rauhen Maiduft aus deinem Haar,
> der wie das Moos- und Kienharz-Schwelicht
> meiner Heimatwälder mich beseligt,
> es wär mir Inhalt genug vom Leben:
> du hast mir den ewigen Frühling gegeben.[28]

Sie löst sich etwas aus ihrer Starre und erwidert mit zunehmender Erregung:

> Ja? tu ich kalt? — Ja: kalt wie Eis,
> eh's sacht zerschmilzt in warmer Menschenhand,
> daß sie heiß wird wie Feuerbrand!
> Ja —: Kalt oder heiß! nur nit lau!

25 Richard Dehmel. Zwei Menschen. Roman in Romanzen. Gesammelte Werke in zehn Bänden, Bd. 5 (Berlin: Fischer, 1908). Die mundartliche Verneinung „nit" hätte vielleicht ein Warnzeichen sein können; sie ist zwar für Augsburg typisch, für Brecht aber nicht. In zwei anderen Texten aus dieser Zeit wird sie von Brecht eingesetzt, aber immer humoristisch: von einem an der Feldpost Verzweifelten im siebten „Augsburger Kriegsbrief" (BFA 21, 33) und sowohl von Gott als auch vom Teufel in der „Legende der Dirne Evlyn Roe" (BFA 13, 104). Auch bei späteren Verwendungen, häufig als Klassenmerkmal, kommt ein ‚authentischer' Gebrauch durch das lyrische Ich nicht vor (vgl. BFA 19, 213f., BFA 10.2, 958–970, BFA 20, 215–384)

26 Horst Fritz, Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels (Stuttgart: Metzler, 1969), 101.

27 Emil Ludwig, Richard Dehmel (Berlin: Fischer, 1913), 86, 92f.

28 Dehmel 1908, 28f.

schwarz oder weiß! nur nit grau!
das ist der Wahlspruch einer „armen“ Frau.[29]

Wie der Vergleich zeigt, gibt Brecht den Inhalt des Originals wörtlich wieder, ohne auf ein paar formale Eingriffe zu verzichten. Aus zwei Zeilen werden vier, aber die veränderte Interpunktion, die zwischen Gedankenstrich und Ausrufezeichen alterniert, unterstreicht den logischen Zusammenhang der getrennten Satzglieder. Dieselbe Wirkung hat seine Großschreibung: Es sind nicht die Zeilenanfänge, sondern die sechs zentralen Adjektiva, die dafür ausschlaggebend sind. Diese Entscheidungen haben metrische Folgen: Brechts kurze Zeilen skandieren als Monometer, abwechselnd zwischen dem antithetischen Chorjambus (— ∪ ∪ —), der die Adjektiva betont, und einem emphatischen Molossus (— — —), der die zweite und vierte Zeile in stürmische Parolen verwandeln.[30]

Die wichtigste Veränderung ist jedoch das Weglassen der gereimten Abschlusszeile, die das Zitat einrahmt. Dadurch wird der Inhalt von Brechts Eintrag implizit auf das Medium des Poesiealbums zurückbezogen, das nichts anderes darstellt als eine Sammlung von ‚Wahlsprüchen‘.[31] Im Wortsinn ist die Fürstin – Isabella Lea, noch eine Ell und ein L – alles andere als eine „arme Frau“. Ihre Anführungszeichen markieren vielmehr jene Armut, die der Mann – ein bloßer „Archivar“ und „Lohnmensch“ – ihr als Liebesbeweis andichtet: ihre Enthebung aus dem Gesellschaftsgefüge und die Kündigung aller sozialen Bindungen, einschließlich Position und Reichtum, die ihm nichts bedeuten. Dem Naturzustand zurückgeführt und der Landschaft gleichgeworden, würde ihr nacktes Dasein ausreichen, um sein Leben auszufüllen und die Zeit für ihn aufzuheben.[32] Wenn seine Eisprinzessin aber nun zu schmelzen beginnt, dann nur um die Hand, die sie hält, in Brand zu setzen: Eine auf diese Weise verarmte und geläuterte Frau hält sich nicht mehr an die Gesetze der Chemie, nur an die des Begehrens. Den Mann stellt sie damit vor dasselbe erotische Entweder-Oder, das als Motto für den ersten Teil des Romans dient:

Steig auf, steig auf mit deinen Leidenschaften,
tu ab die lauliche Klagseligkeit:
lach oder weine, hab Lust, hab Leid,
und dann recke dich, bleib nicht haften![33]

Im ersten Teil des Romans ist es nämlich Lea, der Bekenntnisse nicht mehr genügen, die den schönen Worten Taten folgen lassen will und ihren spröden Geliebten herausfordert, buchstäblich Farbe zu bekennen und aus dem Haus ihres Mannes zu fliehen.

Mit ihrem radikalen Entscheidungsanspruch zitiert die Fürstin ihrerseits eine Lektüre, die Brecht am Herzen lag, die *Offenbarung des Johannes*: „Ich kenne deine Werke, dass du weder kalt noch warm bist. Ach dass du kalt oder warm wärest! Weil du aber lau bist und weder warm noch kalt, werde ich dich ausspeien aus meinem Munde.“[34] Die Bipolarität von Brechts poetischer und persönlicher Veranlagung, die in den Dehmelversen zum Ausdruck kommt, ist also nicht nur psychischer Natur – eine Interpretation, die Speirs auch in Erwägung zieht[35] –, sondern gehört schon 1916 zur politisch-theologischen Grundstruktur seiner Welt: „Wer nicht mit mir ist, der ist gegen mich; und wer nicht mit mir

29 Dehmel 1908, 29.

30 Die Zeilen könnten stattdessen mit einem Kretikus am Ende gelesen werden: — ∪ ∪ — / — ∪ —. Allerdings drohte die ihnen innewohnende Wucht dadurch im Singsang verlorenzugehen. Bei Dehmel werden diese Elemente in einen sehr lockeren jambischen Tetra- oder Pentameter integriert, der unterschiedlichste Versfüße zulässt.

31 Seit der „Frühepoche des Stammbuchs“ bildeten „Wahlspruch und Denkspruch die hauptsächlichsten Formen der sprachlichen Eintragungen“ (Fiedler 1960, 22, 26).

32 Dehmel 1908, 14, 24.

33 Dehmel 1908, 11.

34 Offb 3,15-16 (Lutherbibel 2017).

35 Speirs 2006, 45.

sammelt, der zerstreut."[36] Jahrzehnte später, im finnischen Exil, wird Brecht diese apokalyptische Positionsbestimmung nochmal bekräftigen und zum poetologischen Programm erheben: „Es ist nicht das Schlimmste, wenn einem Schriftsteller der Mund verboten wird. Das Schlimmste ist eine Zeit, in der alles gleichgültig ist. Wenn es nichts [Heißes] gibt, keine Kälte, kein Gut, kein Böse."[37]

Die Kernaussage, die Speirs aus Brechts Eintrag von 1916 liest, wird also mitnichten durch die Erkenntnis ihrer wahren Autorschaft widerlegt: Auch im Kontext von Dehmels Gedicht bringen diese Zeilen eine Lebensphilosophie von Intensität und Dezision zum Ausdruck, die den jungen Brecht offenbar anzog. Was Speirs übersieht, ist vielmehr die Unverfrorenheit von Brechts Geste: Verse des als Pornografen verschrienen Dehmel in ein für Erbauliches gedachtes Poesiealbum, das an Freunde und Familie weitergereicht werden sollte, einzutragen, brach nicht nur mit allen Formerwartungen, sondern mit dem öffentlichen Anstand. Die Unterdrückung der letzten Zeile ist also auch ein Akt der Diskretion: Eltern und andere Uneingeweihte konnten Brechts Zeilen als einen bloßen „Merkspruch für den Gebrauch im Alltag"[38] lesen, während Elisabeth als Mitglied von seinem kleinen Lesekreis den Kontext von Leas transgressiver Liebe wohl ganz genau mitlesen und auf sich selbst beziehen konnte.[39]

Denn der Clou des kurzen lyrischen Eintrags ist nicht nur seine Intertextualität, sondern der Ventriloquismus, den Brecht damit betreibt. Er schreibt sich in Elisabeths Album nicht in der Stimme des Mannes ein, sondern in der der ihn begehrenden Frau; er bekennt nicht *seine* Liebe, sondern unterstellt *ihr* ein unbändiges Verlangen nach ihm. Die erborgten Verse ermöglichen ihm so auf kleinstem Raum gleichzeitig Selbstbildnis und Porträt: Während sich Brecht als der frevelhafte Liebesdichter Dehmel inszeniert, besetzt er Elisabeth als Lea, die seinen erotischen Antrag zu ihrem ‚Wahlspruch' erheben soll.

Zwei Menschen, einst als *opus magnum* begrüßt, wird heute kaum mehr gelesen, und eine Studie, die die Bezüge zwischen Brecht und Dehmel beleuchten würde, ist nie geschrieben worden. Es hätte sich fraglos gelohnt. Wie Horst Fritz schreibt, darf „die Bedeutung Dehmels für das Bewußtsein der literarischen Jugend nach der Jahrhundertwende" nicht unterschätzt werden: Dichter und Kritiker wie Johannes R. Becher, Walter Hasenclever und Carl Einstein sahen ihn „als geistiges Zentrum und zugleich als Vollender der seit 1890 vom naturalistischen Prinzip sich abwendenden lyrischen Entwicklung".[40] Nicht nur gaben seine Werke das „Vorbild für eine vitalistische Aufbruchsstimmung"; als Dichterpersönlichkeit galt Dehmel selbst als „Modellfall für ein über die Seichtheit und Enge der Zeit sich erhebendes autonomes Ich", wie es Brecht etwa über Hanns Johst rezipierte und in *Baal* auslotete.[41] Obwohl Brecht sich von solchen Vorbildern bald abwandte, gab er die Technik der allusiven literarischen Avance zunächst nicht auf. Wenig später begann er, Frauen wie Hedda Kuhn, Marianne Zoff und Paula Banholzer Exem-

36 Mt 12,30 (Lutherbibel 2017).

37 Bertolt Brecht. „Unsere Hoffnung heute ist die Krise". Interviews 1926–1956, hg. v. Noah Willumsen (Berlin: Suhrkamp, 2023), 261. Durch die Auslassung der Hitze wird die Parallelstruktur im finnischen Original gebrochen; die Anspielung bleibt jedoch klar.

38 Gier/Hillesheim 2014, 50.

39 In seiner Adressiertheit ähnelt ein solcher Eintrag einem Brief: „Die Äußerungen in den Stammbüchern sind nie ohne den Gedanken an einen Partner getan" (Angermann 1971, 13).

40 Fritz 1969, 206f.; auch Fritz übersieht Brecht in diesem Kontext. Siehe Brechts Kommentare zur Fortentwicklung des Naturalismus in Brecht 2023, 88, sowie BFA 21, 435f.

41 Fritz 1969, 206f. Siehe Johsts Gedicht „Richard Dehmel", in: Ders. Lieder der Sehnsucht (München: Langen, 1924), 22.

plare von Paul Claudels Skandalstück *Der Tausch* zu schenken; Marianne versicherte er, dass er ihr das Stück über den Partnertausch „ohne jede Tendenz gekauft" habe: „Was hast Du da wieder für eine teuflische Absicht herausgelesen?"[42]

Die Höllenlilli

Spätestens 1919 begegneten sich Brecht und Lilly im Zuge der Räterevolution wieder. Entgegen den neuerlichen Behauptungen Hillesheims war Lilly zu dieser Zeit – als Mitglied des Arbeiter- und Soldatenrats und Leiterin der Revolutionären Frauen Augsburgs – durchaus eine „hartgesottene Revolutionärin".[43] Und wie sich ihr damaliger Mann Georg erinnerte, führte das junge Ehepaar oft „politische und philosophische Gespräche" mit Brecht; dieser war „sehr an der revolutionären Entwicklung interessiert" und den Prems „trotz harter Diskussionen sehr wohlgesonnen."[44] Ihre politischen Positionen sollten sich ändern, aber dadurch verlieren sie nicht ihre historische Gültigkeit: Während Lillys Beteiligung an der Rätebewegung anscheinend „Episode" blieb, übte sie offenbar einen wichtigen Einfluss auf Brechts ideologischen Werdegang aus.[45] Er wurde als „unabhängiger Unabhängiger" zum Theaterkritiker des USPD- bzw. KPD-Blatts *Der Volkswille* und radikalisierte sich im Laufe der 20er Jahre immer weiter.[46] Lilly musste dagegen mit Georg fliehen, ließ sich dann von ihm scheiden, zog nach Italien, promovierte in Sinologie, heiratete wieder und verlor dabei ein L. Als Dr. Lily Zamboni hat sie Beigel-Murtas zufolge eine Zeitlang Mussolinis *Partito Nazionale Fascista* angehört, führte aber danach ein politisch unauffälliges, bürgerliches Leben.[47]

Im Gegensatz zu Lilly eignet sich Lily schlecht als linke Ikone. Aus ihr ist aber trotzdem keine „Höllenlili" zu machen, wie die Figur in Brechts eponymen Ballade heißt.[48] Das Gerücht, das sie miteinander gleichsetzt, scheinen Werner Frisch und K. W. Obermeier in die Welt gesetzt zu haben, allerdings ohne Quellenangabe; seitdem wird es von einem Teil der Forschung einfach wiederholt.[49] Unbeschadet der Koinzi-

42 BFA 28, 153.

43 Jürgen Hillesheim, „Auch um sie ging es beim Modular-Eklat: War Bertolt Brechts Bekannte Lilly Prem eine Revolutionärin?", in: Augsburger Allgemeine (28. Juni 2025) < https://www.augsburger-allgemeine.de/augsburg/kultur/lilly-prem-vom-revolutionaeren-aufbruch-zur-buergerlichen-existenz-die-faszinierende-lebensgeschichte-einer-frauenfigur-110018856 >. Vor zwanzig Jahren sah er das anders: Mit ihrem damaligen Mann Georg habe Lilly versucht, „unter großem persönliche[m] Einsatz, die Ziele der Raterevolution verwirklichen zu helfen: Lilly betrieb Agitation, schrieb Aufrufe in Zeitungen […] trat offen für die Bewaffnung der Arbeiterschaft ein und wurde in den Arbeiter- und Soldatenrat gewählt" (Hillesheim/Beigel-Murtas 2006, 33f.). Keine neuen Erkenntnisse liegen vor, die ihm zur neuen Ansicht bewegt haben mögen; noch vor wenigen Jahren galt sie ihm als „wilde Revolutionärin", Jürgen Hillesheim, Lotte Lenya und Bertolt Brecht. Das wilde Leben zweier Aufsteiger (Darmstadt: wbg, 2022), 44.

44 Georg Prem, in: Frisch/Obermeier 1986, 134.

45 Hillesheim/Beigel-Murtas 2006, 38.

46 Frisch/Obermeier 1986, 116. Hillesheim will diesen Spruch als Parteinahme gegen die USPD deuten; weder Text noch Kontext geben das her. Ders., Zwischen Affirmation und Verweigerung. Bertolt Brecht und die Revolution (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019), 44.

47 Beigel-Murtas in Hillesheim/Beigel-Murtas 2006, 38, sowie Hillesheim 2025. Da ihr zweiter Mann im Transportministerium tätig war, kann es sein, dass Lily eine Karteileiche war; allerdings scheint Lilly in den frühen 1920er Jahren schon einmal nach rechts geschielt zu haben. Georg Hetzer zufolge nahm sie an der esoterischen Germanischen Glaubensgemeinschaft Südmark teil, „die ihren Wotanskult im Walde zelebrierte", „Die Industriestadt Augsburg. Eine Sozialgeschichte der Arbeiteropposition", in: Bayern in der NS-Zeit III. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt, Teil B, hg. v. Martin Broszat/Elke Fröhlich/Anton Grossmann (München/Wien: Oldenbourg, 1981), 52. Über die Gruppierung konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

48 BFA 14, 30f.

49 „Auf Lilly Prem bezieht sich Brechts *Ballade von der Höllenlili*" (Frisch/Obermeier 1986, 131). Siehe Klaus Völker, Bertolt Brecht. Eine Biographie (München/Wien: Hanser, 1976), 35, sowie Edith Findel, „Prem", in: Stadtlexikon Augsburg <https://www.

denz der Namen lag Brecht 1929 nichts ferner als Lilly Prem „[m]it der *Ballade von der Höllenlilli* aus dem Stück *Happy End* […] ein literarisches Denkmal" setzen zu wollen.[50] Tatsächlich ist es nicht belegt, dass sie nach 1919 überhaupt miteinander in Kontakt standen.[51] Hillesheim liefert dafür die überraschende Begründung, dass die Hölle „im Frühwerk Brechts Synonym für die kommunistische Revolution" gewesen sei; was man sonst zu dieser These sagen mag, zum Frühwerk gehört die fragliche Ballade nicht.[52] Nur John Fuegi geht im Höhenflug seiner Fantasie weiter. Mit „Hell's Lilly" habe Brecht nicht nur „a belittling view of the Augsburg Communist women's rights leader Lilly Krause-Prem" zu Papier gebracht: Sie wurde von Brecht verunglimpft, „[for] [r]esisting his sexual advances".[53]

Wer selbst so viel Drama zu erfinden weiß, braucht Hauptmanns Stück gar nicht erst zu lesen. Sonst würde man schnell feststellen, dass mit der ‚Höllenlili' auf keine andere als „Lilian Holiday […], die Hauptfigur des Stücks, angespielt" wird.[54] Das Vorzeichen, unter dem sie hier erscheint, bildet nur noch ein Glied in der Kette von Namensspielen, die das Stück vorführt: Bill Cracker, „‚Ecclesiabill' genannt", Sam Worlitzer, „genannt Mammi", Dr. Nakamura, „genannt ‚Der Governor'", usw. usf. Ursprünglich wurde Brechts „Ballade" tatsächlich für Hauptmanns Heldin geschrieben – „Halleluja-Lilian, auch wegen ihres weichen Gemütes Mimosen-Lilian genannt" –, aber relativ früh im Schreibprozess wurde sie ihrer Widersacherin gegeben: „Die Dame in Grau […] Die Fliege genannt", bürgerlich: Saidie.[55] In einer Fassung erscheint das Lied sogar als „Song der Höllie-Saidie", aber am Ende wird ‚Lili' beibehalten, um die Spiegelbeziehungen zwischen den beiden Figuren – und damit zwischen Religion und Verbrechen – aufzuzeigen.[56] In dem Brief von Juni 1929, in dem Brecht die Handlung des Stückes, das Hauptmann schreiben sollte, zuerst skizzierte, hieß dessen Hauptfigur noch: „Mimosenbess". Wer noch nach biografischen Modellen für sie fahndet, dem hält die Anrede von Brechts Brief eine Antwort parat: „Liebe Bess".[57] So schließt sich der Kreis von Elisabeth zu Elisabeth über Lilian und Lili und Lilly und Lily und Ellen und Ell und L. ¶

wissner.com/stadtlexikon-augsburg/artikel/stadtlexikon/prem/ 5055>. Parker macht diese Gleichsetzung nicht.

50 Hillesheim 2019, 45. Brecht lieferte Songtexte und Fabel für dieses Stück von Elisabeth Hauptmann.

51 Brecht erkundigt sich Mitte/Ende Dezember 1921 bei Caspar Neher: „Du, wo wohnt Lilli?" (BFA 28, 147, vgl. NB 12, 57r: „Lillis Adresse!"). Die BFA hält „Lilli" nicht für einen Hinweis auf Lilly Prem, sondern für einen „Kosename[n] für Nehers Schwester Ellen" – das heißt, richtiger, für seine Schwägerin Ellen Zeltner (geb. Tornquist) in Wien (BFA 28, 616). Genealogische Quellen bestätigen tatsächlich die Existenz einer „Ellen Anna (Lilli) Zeltner (geb. Tornquist)", die Schwester von Nehers Frau Erika (Andrzej Władysław Bieganowski, <https://www.geni.com/people/private/6000000162682823867>). Grund für Brechts Interesse ist wohl ein ab März 1922 belegter Reiseplan, mit (oder wegen) Marianne Zoff nach Wien zu fahren (vgl. BFA 28, 158f., 162). Da Lilly „etwa ab 1922 oder 1923 […] häufiger in Italien" war und sich dort kurz später niederließ, wird es auch danach wenig Gelegenheit gegeben haben, ihre Bekanntschaft mit Brecht zu erneuern (Hillesheim/Beigel-Murtas 2006, 38).

52 Hillesheim 2025. Mit ‚Frühwerk' meint Hillesheim lediglich den „Gesang des Soldaten der Roten Armee" (BFA 11, 48f.), wo die „Hölle" allerdings nicht für den Versuch, die Gesellschaft zu verändern, sondern für das blutige Scheitern dieses Versuchs steht („Die Freiheit, Kinder, die kam nie."). In sieben anderen Gedichten der *Hauspostille* kommt die Hölle vor, wo sie bspw. mit „Mahagonny" in Zusammenhang gebracht wird (ebd., 103f.), kaum ein Sinnbild für die UdSSR. Oder sollte es auch heißen: „Die Sünder in der [kommunistischen Revolution] / Haben's heißer, als man glaubt" (ebd., 118)?

53 John Fuegi, Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama (New York: Grove, 1994), 233, Bildteil, Nr. 12.

54 BFA 14, 483.

55 Elisabeth Hauptmann, Happy End, in: Julia ohne Romeo. Geschichten. Stücke. Aufsätze. Erinnerungen, hg. v. Rosemarie Eggert/Rosemarie Hill (Berlin/Weimar: Aufbau, 1977), 65–135: 66, 82.

56 Stephen Hinton und Elmar Juchem, Happy End von Elisabeth Hauptmann. Critical Report, in: The Kurt Weill Edition, Bd. I.6, hg. v. dens. (New York: Kurt Weilll Foundation for Music, 2020), 43.

57 BFA 28, 320f.

VERFEMTE KOMPONISTEN IN DER NS-ZEIT – KURT WEILL IN DEN USA

Anmerkungen zu Michael Haas' wichtigem Buch „Die Musik der Fremde"

Andreas Hauff

Michael Haas: Die Musik der Fremde. Komponisten im Exil. Aus dem Englischen übersetzt von Susanne Held, Reclam Verlag, Ditzingen, 448 S., ISBN 978-3-15-011501-5, 34 €; als E-Book 14,99 €

Man kann wohl von Glück sagen, dass der britische Autor dieses wichtigen Buches auch die österreichische Staatsbürgerschaft besitzt und zur Hälfte in Wien verwurzelt ist. Andernfalls hätte man wohl lange auf eine deutsche Übersetzung warten müssen – auch wenn es um das Exil von Österreichern und Deutschen während der NS-Zeit geht. Eigentlich ist der Begriff ungenau. Mit „Exil" meint Haas nämlich alle Formen des Rückzugs aus der Gesellschaft – von der sogenannten „inneren Emigration" über das eigentliche Exil als vorübergehende Abwesenheit bis hin zur bewussten Immigration in ein anderes Land. Etwas klarer ist der Originaltitel der 2023 bei der Yale University Press erschienenen Originalausgabe *Music of Exile. The Untold Story of the Composers Who Fled Hitler*. Haas wollte zu Recht den Nazi-Begriff *„entartet"* vermeiden. Einen präziseren deutschen Untertitel hätte wohl das Motto einer Vorstellungsreihe am Pfalztheater Kaiserslautern in den 2000er Jahren abgegeben: *„Verfemte Komponisten"* – nur dass *„verfemt"* ein bisschen altertümlich wirkt und kein wirkliches englisches Äquivalent hat. Die Übersetzung *„ostracized"* („ostrachisiert" wie im antiken Athen) klingt nach einem geordneten administrativen Verfahren, während bei *„verfemt"* Impulsivität, Irrationalität und Illegalität mitschwingen.

Was qualifiziert den Verfasser für eine 448 Seiten lange Studie über die in Nazi-Deutschland (einschließlich des besetzten Österreichs) verfemten, verfolgten, vertriebenen Komponisten? Michael Haas, 1954 in Charlotte (North Carolina, USA) geboren, studierte selbst Komposition in Wien und wuchs parallel in die Schallplatten-Industrie hinein. Von 1977 an arbeitete er in London bei Decca. Nach einem vorübergehenden Wechsel als Vizepräsident von Sony Classical nach New York leitete er die berühmte Decca-Aufnahmereihe *Entartete Musik*. Von 2002 bis 2010 war er dann Musikkurator am Jüdischen Museum in Wien, wo er viel beachtete Ausstellungen über im Dritten Reich verfolgte Komponisten veranstaltete. 2006 wurde er Mitbegründer und Ko-Vorsitzender der Gesellschaft *exil. arte*. Zusammen mit Gernot Gruber trieb er die Umwandlung der Gesellschaft in ein Forschungszentrum voran und ist seit 2016 Senior Researcher des *Exilarte Zentrums der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien*. Als solcher bekam er viele Quellen zu sehen und führte Gespräche mit Exilierten und ihren Angehörigen.

Sein Buch ist ein Resultat dieser Erfahrungen. Im Vorwort schreibt er selbst: *„Mit jedem Neuzugang kristallisierte sich eine neue Exilgeschichte heraus, häufig waren das Geschichten, die übersehen oder von früheren Experten auch einfach nicht berücksich-*

Flur im Exilarte Zentrum der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Foto © Stefan Polzer

tigt worden waren." Das ist auch der erste Eindruck beim Lesen. Es gibt eine nahezu überbordende Fülle von Geschichten zu erzählen, und dies sicher auch noch in Zukunft. Haas stellt eine beeindruckende Breite von Einzelfällen dar, deren Hintergründe er kenntnisreich und plausibel ausleuchtet. Dem wechselnden Blickwinkel der Darstellung und dem sehr unterschiedlichen Grad der Fokussierung auf einzelne Komponisten und Werke merkt man die persönliche Begegnung und den persönlichen Zugang an; eine stärker systematische Kategorisierung dürfte auch schwerfallen.

Nicht unbedingt glücklich ist die Einteilung der „inneren Emigration" in vier recht eng benachbarte Gruppen; die Zuordnung erscheint mir hier oft nicht zwingend. Kann man einen Menschen und seine Werke in eine Sparte stecken – wo doch Geradlinigkeit in schweren Zeiten eine der schwersten menschlichen Tugenden ist und unterschiedliche Situationen auch zu verschiedenem Verhalten führen? Und sind nicht auch Kunstwerke bis zu einem gewissen Grad deutungsoffen und kontextabhängig? Man wäre wahrscheinlich besser beraten, sich im Einzelfall an die von dem Historiker Detlev Peukert beschrieben „*Formen abweichenden Verhaltens im Dritten Reich*" zu halten – definiert als Stufenfolge von „*Nonkonformität, Verweigerung, Protest, und Widerstand*". Auch Haas sieht am Ende viele Grautöne und warnt vor einem Ausspielen von Gut gegen Böse und vorschnellem Urteil anhand eines prominenten Beispiels aus der Sowjetunion: „*Die Erfahrung von Dmitri Schostakowitsch bietet ein Muster dafür, wie man echte Kreativität bewerten sollte, wenn Nachgiebigkeit die einzige gangbare Alternative war.*"

Wichtiger als diese Einwände ist, dass in diesem Buch das Schicksal von Menschen beleuchtet wird, die bislang gänzlich durchs Wahrnehmungsraster fielen. Den Extremfall eines Exilkomponisten erwähnt der Autor schon in seinem Vorwort: Robert Fürstenthal (1920–2016), gebürtiger Wiener, begann überhaupt erst nach seiner Ankunft in den USA 1939 zu komponieren, und das im spätromantischen Stil eines Hugo Wolf, Gustav Mahler, Richard Strauss oder Joseph Marx auf hohem Niveau. „*Wenn ich komponiere, bin ich wieder in Wien,*" erklärte

er dem Autor. Später lesen wir von Walter Arlen (1920–2023), dem die Rückkehr aus den USA nach Österreich gründlich verleidet wurde. Er konnte sich im Musikleben in Los Angeles fest etablieren. Jedoch: *„Innerlich war Arlen zutiefst verwundet. Er blieb Österreicher, liebte die Sprache, die Menschen, die Kultur und das Essen und sprach mit Familienmitgliedern und anderen Österreichern weiterhin seinen Wiener Dialekt."* Ein eigenes Teil-Kapitel ist dem Architekten und Komponisten Richard Fuchs (1887–1947), dem Vorsitzenden des Jüdischen Kulturbundes in Karlsruhe, und seinem vergeblichen Kampf um die Aufführung seines Chorwerks *Von jüdischem Schicksal* gewidmet. Und eine noch ausführlichere Fallstudie gilt Hans Winterberg (1901–1991), der als in Prag geborener Jude eine geographische, familiäre und emotionale Odyssee zwischen der Tschechoslowakei, Österreich und Westdeutschland durchmachte und am Ende doch in seinen Kompositionen er selbst blieb. Alle Vier komponierten allerdings für sich bzw. die Schublade – ohne Aussicht auf baldige Aufführung – und werden in ihren musikalischen Qualitäten erst seit kurzem entdeckt.

Eine andere Strategie verfolgten die nach England geflohenen Berthold Goldschmidt (1903–1996) und Karl Rankl (1898–1986). Beide unternahmen deutliche Anstrengungen, sich an die Tonsprache von Benjamin Britten oder Michael Tippett anzupassen, und nahmen sogar an einem (anonymen) Kompositionswettbewerb des Arts Council of England für eine Oper teil. Sie gewannen die beiden ersten beiden Plätze, wurden dann aber als unerwünschte Konkurrenz nachträglich ausgeschlossen. *„Die Folge war, dass Rankl die Aufführung seiner Werke im Vereinigten Königreich untersagte und Berthold Goldschmidt 25 Jahre lang nichts mehr komponierte"*, beschreibt Haas die Konsequenz. (Dass Haas einen wichtigen Anteil an der Goldschmidt-Renaissance hatte und dieser wieder zu komponieren begann, kann man an anderer Stelle nachlesen.)

Als ein Resümee formuliert der Autor: *„Die Musik des Exils war eine einmalige Synthese, verfasst von einem Komponisten an einem Ort, an den er nicht gehörte. Als solche war sie für das Publikum vor Ort zu fremd und blieb auch dem Publikum in den vormaligen Heimatländern verschlossen."* Aber wohin gehört man? Ohne das Unrecht von Vertreibung und Verfolgung bagatellisieren zu wollen, scheint mir doch der Hinweis angebracht, dass Künstler auch im Heimatland Fremdheitserfahrungen erleben. Die früheste literarische Schilderung eines solchen Falles findet sich meines Wissens 1796 bei Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, wo der Kapellmeister Joseph Berglinger die Erfahrung macht, von seinem bloß auf gesellschaftliche Repräsentation bedachten Publikum nicht verstanden zu werden. Und erinnern wir uns! Der 1827 entstandene Liedzyklus *Die Winterreise* von Franz Schubert, der als wacher Beobachter über den Umkreis von Wien zeit seines kurzen Lebens kaum herauskam, beginnt mit dem Lied *Fremd bin ich ausgezogen* und endet mit dem *Leiermann,* der Begegnung mit einem gesellschaftlichen Außenseiter. Und Kurt Weill reflektiert in seinen Jugendbriefen um 1919 herum die Zweifel eines jungen assimilierten jüdischen Künstlers an der Zugehörigkeit zur mitteleuropäischen Musikkultur. Darüber hinweg half ihm vermutlich die Begegnung mit seinem kosmopolitisch denkenden Kompositionslehrer Ferruccio Busoni, der es als gebürtiger Italiener in Deutschland und als Pazifist gewohnt war, „zwischen den Stühlen zu sitzen".

Es ist schade, dass das Buch zwar Quellenangaben und eine Auswahlbibliographie beinhaltet, aber kein Namensregister zum Nachschlagen. Das fällt gerade bei Kurt Weill besonders auf, dem Haas als einzigem

der berühmten Brecht-Komponisten ein ausführliches Kapitel widmet, den er aber auch mehrfach an anderer Stelle erwähnt. Weill ist aus Haas' Sicht die große Ausnahme von der Regel, weil es ihm tatsächlich gelang, sich in den USA als anerkannter Komponist zu etablieren – auch weil er sich nicht wie andere Exilanten als „*Missionar*" der großen mitteleuropäischen Musiktradition gerierte, sondern tatsächlich mit einem neuen Publikum in einen künstlerischen Dialog trat. „*Weill muss sich wie ein von bedürftigen Verwandten umgebener Lottogewinner gefühlt haben.*" Aber auch Weill stand wie alle von den Nazis Exilierten jüdischer Herkunft vor der aufgezwungen Herausforderung, sich mit dieser Herkunft auseinanderzusetzen – was er unter anderem mit dem szenischen Oratorium *The Eternal Road* tat, das sich ideell als Bekenntnis zur jüdischen Geschichte, kompositorisch aber als Bekenntnis zur europäischen Oratorientradition lesen lässt. Wichtig ist auch der Hinweis des Verfassers, dass jüdische Künstler im Exil zumeist unter besonderem finanziellen Erfolgsdruck standen, wenn sie Familienmitglieder und Freunde in Sicherheit bringen mussten. „*Wenn es dafür notwendig war, seine Ansprüche herunterzuschrauben und sich am Geschmack des Massenpublikums zu orientieren, dann ging es eben nicht anders.*"

Haas folgt in seinem zentralen Weill-Kapitel nun aber nicht dem alten deutschen Klischee, der Komponist habe „*sich in den USA an den Broadway verkauft*". Obwohl er Stephen Hintons umfassende Studie *Weill's Musical Theater. Stages of Reform* von 2012 anscheinend nicht zur Kenntnis genommen hat, zeichnet er Weills Weg zum Broadway-Komponisten durchaus differenziert nach und kommt zum Ergebnis, er sei in eine Art Wettstreit mit seinem Kollegen Richard Rodgers geraten bei dem Versuch, „*einen Weg zwischen zu opernartigen Werken wie ‚Porgy and Bess' und schlichten, leichtgewichtigen Stücken mit eingefügten Musiknummern zu finden.*" Rodgers habe gewonnen, denn Weill habe es nie geschafft, „*mit der emotionalen Anziehungskraft der größten Hits von Richard Rodgers mitzuhalten*". Das hinderte ihn freilich nicht, wie man bei Hinton genauer nachlesen kann, immer wieder neue Wege zum Publikum zu suchen und dabei seinen inhaltlichen Anspruch hochzuhalten. Sehr treffend erscheint mir die Charakterisierung der Broadway-Oper *Street Scene* als Beispiel von „*kritischer Assimilation*". Es gelang Weill hier nämlich, „*Amerika sowohl kritisch als auch positiv zu zeichnen*". Beim Musical *Love Life*, das den kritischen Blick auf den American Way of Life noch stärker akzentuierte, vertritt Haas die anregende These, dass es „*nicht als traditionelles Musical oder amerikanische Oper konzipiert war, sondern Brecht'sche Vorstellungen in amerikanische Bühnenkunst übersetzte.*" Witzig ist der Hinweis, dass Alan J. Lerner, der Librettist des Stückes, nach Weills Tod wegen zu großer Übereinstimmung seines eigenen Privatlebens mit der Bühnenhandlung kein Interesse an einer Wiederaufführung hatte: „*Aus mir ist all das geworden, was ich in dieser Show persifliert habe.*"

Schon im Vorwort des Buches resümiert Haas: „*So wie nur jene wenigen Hitler entkommen konnten, die Glück und Beziehungen, zumeist auch Verwandte und materielle Mittel im Ausland hatten, so schafften es auch nur einige Auserwählte, in ihren neuen Heimatländern erfolgreich Karriere zu machen.*" Aus heutiger Perspektive werde dabei oft übersehen, „*welche Veränderungen notwendig waren, damit sie beruflich überleben konnten*". Dass Weills Verwandlung in einen erfolgreichen amerikanischen Komponisten ihren Preis hatte, deutet eine Aussage von Lys Symonette an, die in New York als Korrepetitorin für ihn arbeitete und später bis zu ihrem Tod als Vizepräsidentin der Kurt Weill Foundation in New York amtierte. Der Autor zitiert sie im Einführungskapitel mit den drastischen Worten, dass „*der Schmerz, Deutschland und die*

deutsche Sprache verloren zu haben," den Komponisten *„umbrachte"*. Haas verweist relativierend auf Weills Herzschwäche und seinen hohen Tabakkonsum, aber dennoch fragt man sich, ob an dieser Aussage etwas dran sein könnte – zumal Lys Symonette (Jg. 1914) als Bertlies Weinschenk in Mainz geboren wurde und selbst den Weg ins Exil gehen musste. Nachdenklich macht jedenfalls ein Hinweis von Joachim Lucchesi (in der Werkmonographie *„wie leise Liebe sein soll"* zum Musical *One Touch of Venus)* auf eine Idee Weills zu einem Musical-Sujet im Januar 1949. Da schlug er Alan J. Lerner ein Szenario vor, in dem ein GI der im Jahr 1944 vorrückenden US-Truppen bei der Überquerung des Rheins der sagenhaften Figur der Loreley begegnet und sich in sie verliebt. Die Geschichte war im Grunde eine Variante der Handlung von *One Touch of Venus* und wurde vermutlich deswegen fallen gelassen. Doch es fällt schwer, hier nicht an Heinrich Heines populäres *Loreley*-Gedicht zu denken: *„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin. Ein Märchen aus uralten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn."*

Hanns Eisler betrieb dagegen mit seinem *Hollywooder Liederbuch* ganz aktiv *„Kunst als Erinnerung"*. So überschreibt Haas den Eisler gewidmeten Abschnitt im Kapitel *Die Musik innerer Rückkehr.* Im Gegensatz zu Fürstenberg und Arlen, die auf Vortragsbezeichnungen verzichteten, machte er im Hinblick auf spätere Aufführungen detaillierte Angaben. Auch Eisler findet bei Haas mehrfach Erwähnung – nämlich zusätzlich im Abschnitt *Kampflieder und die Erinnerung an ein besseres Deutschland* sowie (als Bearbeiter des *Moorsoldaten-Liedes)* im Abschnitt *Die Lager,* beides im Kapitel *Musik im Widerstand.*

Als wichtigstes Exil-Land erscheinen dem Leser am Ende immer noch die USA, doch richtet Haas vor allem im Schluss-Kapitel *Die Missionare* seinen Blick auch in die Türkei und die Sowjetunion, nach Palästina, China, Lateinamerika, Japan, Indien, Südafrika und die Philippinen. Was ein wenig verwundert, ist, dass er keine einzige komponierende Frau registriert oder gar porträtiert. Man könnte hier Ursula Mamlok (1923–2016) nennen, die 1939 aus Deutschland nach Ecuador floh, in den USA sesshaft wurde und 2006 nach Berlin zurückkehrte. Oder Julia Kerr (1898–1965), die Ehefrau des bekannten Theaterkritikers Alfred Kerr, die ihre 1929 begonnene Oper *Der Chronoplan* im französischen und später englischen Exil nur mühsam fertigstellen konnte. Seine Premiere erlebte das Werk erst 1952 im Radio beim Bayerischen Rundfunk. Die szenische Uraufführung erfolgt in Kürze, nämlich am 24.1.2026 im Staatstheater in Mainz. – Unbedingt zu erwähnen ist hier außerdem noch Susanne Held, die das Buch sachverständig in flüssig und gut lesbares Deutsch übersetzt hat. ¶

Brecht-Weigel-Briefe auf Italienisch erschienen

Daniela Padularosa (Sapienza Università di Roma) hat eine italienische Übersetzung des von Erdmut Wizisla herausgegebenen Briefbandes, *„ich lerne: gläser + tassen spülen" Briefe 1923–1956* (Suhrkamp), veröffentlicht, «a cura di Erdmut Wizisla»: «*imparo: lavare piatti + tazze». Carteggio 1923-1956,* Lithos-Verlag Rom, Mai 2025. ISBN 979-1256570324, 362 Seiten (unterschiedliche Preisangaben und Lieferfristen im Netz). Das Buch enthält auch zwei Briefe auf Deutsch und Italienisch, die in der deutschen Version fehlen (einer war bis jetzt unveröffentlicht). (*mf*)

VOM ETHOS DES LITERATURWISSENSCHAFTLERS

Zum Tod des Germanisten und Brecht-Forschers Professor Dr. Klaus-Detlef Müller

Marion Schmaus

Foto: Festschrift 2003

Im Alter von 87 Jahren ist der Germanist und Brecht-Forscher Professor Dr. Klaus-Detlef Müller am 14. September 2025 in Tübingen verstorben. Zu seinen großen Lebensleistungen gehört die bereits vor der Wiedervereinigung begonnene, damals die beiden noch getrennten Deutschlands verbindende ‚Große kommentierte Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe', die er gemeinsam mit Werner Hecht, Jan Knopf und Werner Mittenzwei in 33 Bänden zwischen 1988–2000 ediert hat, sowie ein in großer Geradlinigkeit und Zugewandtheit geführtes akademisches Leben, durch das er Generationen von Studierenden, Kolleg*innen und Forschenden entscheidend bereichert hat.

Mit einer für die Brecht-Forschung richtungsweisenden Arbeit über ‚Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik' promovierte er sich 1966 bei Klaus Ziegler in Tübingen. Die bei Niemeyer 1967 erschienene Dissertation stößt zunächst noch auf ein Forschungsumfeld, das den Marxisten Brecht sorgfältig vom Dichter scheiden möchte. Erst in den folgenden Jahren ändert sich durch die Studentenbewegung und deren Auseinandersetzung mit marxistischer Theorie, durch die Editionen wichtiger Schriften von Georg Lukács und Karl Korsch das intellektuelle Klima in Westdeutschland und bietet so für Müllers Zeichnung von Brecht als ‚Philosoph auf dem Theater', so ein Aufsatztitel von 1972, ein produktives kommunikatives Umfeld. Nicht ohne eine zurückhaltende Genugtuung über seine Pionierleistung vermerkt dies der Autor im Vorwort der erweiterten 2. Auflage seiner Dissertation. Ihm ist daran gelegen zu zeigen, dass der „Marxismus durch die Vermittlung der Theatertheorie im einzelnen die ästhetische Struktur der Werke bestimmt" und dass „die Verfahrensweisen des epischen Theaters erst durch den Bezug auf die entsprechenden Kategorien der materialistischen Dialektik ihren eigentlichen Sinn erhalten." (XIX) Unabhängig von innermarxistischen Feindifferenzierungen, etwa dass Brechts Dialektikverständnis entscheidend von seinem Lehrer Karl Korsch beeinflusst ist und mit demjenigen Lukács' korrespondiert, beeindruckt die Studie in ihrer Jargonfreiheit und in ihrer Aktualität.

Es wird im Zitat und im Dialog mit Bertolt Brecht ein emphatisches, engagiertes Kunstverständnis formuliert, das den engagierten Intellektuellen Klaus-Detlef Müller zeitlebens prägen wird. „Die Kunst (ist) ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit, welches weder verhüllte Moral, noch verschönertes Wissen allein ist, sondern eine selbständige, die verschiedenen Disziplinen widerspruchsvoll repräsentierende Disziplin" (T 5,236 [XXIV]), zitiert Müller Brecht im Vorwort. Eine Kunst und Literatur mit sozialem Wirkungspotential brauchen wir gerade heute im sorgenvollen Blick auf das Erstarken rechter Ideologien, Kriegstreiberei und einen Turbokapitalismus dringlich. An Brechts theoretischer und praktischer, im Angesicht des Nationalsozialismus entwickelter Theaterarbeit konturiert der Germanist so schon früh in seinem literaturwissenschaftlichen Œuvre entlang der Begriffe ‚Realismus' und ‚Wahrheit', worauf es auch heute im kritischen Denken ankommt. Unter dem Stichwort ‚Das Ethos

der Kunst' lesen wir: „Realismus bedeutet für Brecht Verpflichtung zur Wahrheit", zur ästhetischen Darstellung der „Wahrheit über die gesellschaftlichen Verhältnisse" (175), die nicht einfach abgebildet werden kann, sondern in einem ästhetischen Erkenntnisakt mit den verfremdenden Techniken von Historisierung und Parabel erst zur Kenntlichkeit gebracht werden muss. Gegenüber dem einfachen Abbild-Realismus der sozialistischen Widerspiegelungstheorie und in Abgrenzung vom Postulat der Kunstautonomie kann im Denkraum Brechts die „Einbeziehung des Kunstwerks in die Wirklichkeit" formuliert und sein Wirkungspotential als Utopie in Ermöglichung eines „auf die Zukunft bezogene[n] Handelns" konturiert werden: „Das Kunstwerk verliert dadurch seine Autonomie: es wurzelt in der Realität und vollendet sich erst mit der in ihm enthaltenen Utopie." (186)

Realismus, Wahrheit, Utopie, diese drei Begriffe tauchen dann in den weiteren Schriften Müllers immer wieder auf, in seinen zahlreichen Beiträgen zu Brecht im ‚Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft' (Art. ‚Episches Theater'), in den Kommentaren der ‚Großen Brecht-Ausgabe', den ‚Brecht-Handbüchern' bis zum ‚Epoche-Werk-Wirkung'-Band zu Brecht von 2009 oder im provokativ fragenden Aufsatz ‚Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters?' (IASL 25/2000). Und sie führen auch zu Klaus-Detlef Müllers nächster Qualifikationsschrift, der Habilitation ‚Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit' (Tübingen 1976), in der er wieder ein Forschungsfeld neu vermisst und gleichsam brechtisch an Goethes Autobiographie ‚Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit' plausibilisiert, hier werde ein erst im Akt der Literarisierung erkennbares ‚Grundwahre des Lebens' mit ‚fiktionalen Mitteln objektiviert'.

Das Ethos einer in der Wirklichkeit wurzelnden und in deren Zukunft eingreifenden Kunst hat Klaus-Detlef Müller in ein überaus tätiges Akademikerleben für die Literaturwissenschaft an den Universitäten Kiel (1975-1987) und Tübingen (1987-2003), in Gremien und Fachgesellschaften (u.a. DFG, Goethe-Gesellschaft), als Editor und Reihenherausgeber (Hermaea) übersetzt.

Zuletzt bleibt an den akademischen Lehrer Klaus-Detlef Müller zu erinnern, der in seinen Lehrveranstaltungen Freiräume für kritisches Denken bot und gerade nicht Schülerschaft in intellektueller Nachfolge einforderte, sondern eigenständiges Denken förderte und so viele geprägt hat, die heute die Fachdiskussion mitbestimmen. Er begegnete jeder und jedem mit großer Neugier und Offenheit für die individuellen Interessen und Talente und war stets ein äußerst gewissenhafter, skrupulöser Mentor für seine Studierenden, Mitarbeitenden und Kolleg*innen.

Dass der von Brecht kommende Germanist an der Goethezeit, seinem zweiten großen Forschungs- und Lehrschwerpunkt, insbesondere am Spätwerk Goethes, neben der Autobiographie an dessen auf die Industrialisierung reagierenden, die Kollektive und die ihnen aufgezwungenen Wanderungsbewegungen in den Vordergrund rückenden, darin proto-realistischen Roman ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden' (1821/1829) interessiert war, kann als Bekenntnis verstanden werden. Zwei wichtige Aufsätze sind den ‚Wanderjahren' gewidmet, einer davon eine der letzten Veröffentlichungen von Klaus-Detlef Müller: Wilhelm Meisters Weg in ein tätiges Leben. Jarno als Mentor (Goethe-Jahrbuch 133/2016).

Studierende und Kolleg*innen erinnern sich in großer Dankbarkeit an ein mit hohem akademischem Ethos geführtes tätiges Leben und an einen Mentor im besten Sinne des Wortes. ¶

BEEINDRUCKENDER BRECHT IN BERN

Die heilige Johanna in der Stierkampfarena

Ernst Scherzer

Oben Kilian Land als Mauler, unten links Jeanne Devos als Johanna (Foto © Annette Boutellier)

Im letzten *Dreigroschenheft* erst freute sich der Unterzeichnete über eine wohlgelungene Darbietung der beinahe einhundert Jahre nach ihrer Entstehung beklemmend aktuell gebliebenen „Heiligen Johanna" am Düsseldorfer Schauspielhaus. Purer, aber auch schöner Zufall, dass der gegenwärtige Schauspieldirektor am Stadttheater Bern dort bis vor kurzem Hausregisseur war. Der geborene Züricher Roger Vontobel ließ es sich nicht nehmen, vor der Premiere selbst das Einführungsgespräch zu führen, das durch ihn zweifellos mehr Substanz bekam als bei solchen Gelegenheiten meist üblich.

Nicht nur erfuhren die für eine ausverkaufte Vorstellung sorgenden Besucher, auf welch abenteuerliche und hier kaum im Kürze zu schildernde Weise das Ensemblemitglied Jeanne Devos zwei Tage zuvor für die vorgesehene Darstellerin der Titelrolle eingesprungen war, sondern auch die Absicht der italienischen Regisseurin Camilla Dania, aus Brechts Stück „ein Spektakel um das aggressive Ringen um Beherrschen versus Beherrscht-Werden" zu machen.

Dazu hatte ihr Samuel Herger eine Art Stierkampfarena auf die Bühne gestellt, die streikenden Arbeiterinnen und Arbeiter sind Stiere mit entsprechenden – zuweilen abgenommenen – Köpfen. Letzten Endes brachte dies allerdings eine Form von Komik in das ganze, im Wesentlichen um Ausbeutung sich drehende Spiel.

Das Haus der Schweizer Bundeshauptstadt mag nicht der Nabel der Theaterwelt sein, was sich wohl auch in der mageren Ausbeute an Premierenkritiken (fünf Tage danach war es nur eine einzige gefundene!) zeigt. Zudem ist die schon außerhalb der Stadtgrenze befindliche Spielstätte – nicht gerade eine Fleischfabrik, jedoch sicher nicht als Theater erbaut – zwar gut mit den ausgezeichneten öffentlichen Verkehrsmitteln Berns erreichbar, der letzte Fußweg aber doch nur Einheimischen vertraut.

Wer trotz allem den Weg nicht scheut, hat noch bis Ende März eine Schar von blendend ihre Rollen verkörpernden Schauspielern zu erleben: Susanne-Marie Wrage (womöglich bewusst sowohl Frau Luckerniddle als auch Snyder) Fritz Manhenke (Slift), Jonathan Loosli (Graham), Jan Maak (Cridle).

Kriemhild Hamann wird inzwischen als „originale" Johanna Dark zu sehen sein. Der Fleischerkönig Mauler vermag keine Sympathien zu gewinnen. Dass dies nicht an Kilian Land liegt, muss nicht betont werden. Mit welchem Zynismus das Heilsarmeemädchen von diesem als Heilige in den Tod verabschiedet wird, liegt schon an Bertolt Brecht. So bewusst wie diesmal hat man es allerdings kaum wahrgenommen. ¶

Furcht und Elend der Flucht aus dem Dritten Reich

MARIA LAZARS DRAMA „DER BLINDE PASSAGIER“ AM STAATSTHEATER MAINZ

Andreas Hauff

Was hat die Autorin Maria Lazar mit Bertolt Brecht zu tun? „*Maria und Brecht krachten häufig zusammen […]. Maria war deklarierte Sozialdemokratin, Brecht kämpfender Kommunist.*“ So berichtet es die mit Lazar befreundete schwedische Autorin Elsa Björkman-Goldschmidt (1888–1982) in ihren 1982 ins Deutsche übersetzten Erinnerungen „*Es geschah in Wien*“. Zusammen mit Bertolt Brecht und Helene Weigel war die österreichische Schriftstellerin Maria Lazar (1895–1948) im Sommer 1933 der Einladung von Karin Michaëlis auf die dänische Insel Thurø (südlich der Stadt Svendborg auf der Insel Fünen) gefolgt. Wie Brecht ging sie also ins dänische Exil. Sie wohnte eine Zeit lang im Nachbarhaus, und naturgemäß war die politische Lage in Deutschland Anlass vieler Diskussionen. Auch als sie 1935 mit ihrer Tochter Judith nach Kopenhagen umzog, blieb sie mit Brecht und Weigel in Kontakt.

Brecht verfasste in Svendborg den größten Teil seiner Szenenfolge *Furcht und Elend des Dritten Reichs* – 27 von am Ende 35 Szenen, von denen acht noch im Mai 1938 unter dem Titel *99 % – Bilder aus dem Dritten Reich* in Paris uraufgeführt wurden. Es sind breitgefächerte Momentaufnahmen des Schreckens in einem autoritären oder totalitären System; Brecht sprach in seinem Arbeitsjournal von der „*Gestik der Diktatur*“. Lazar hingegen schrieb 1938/39 ein Drama *Der blinde Passagier*, das mit realistischer Genauigkeit und psychologischer Beobachtungsgabe das Schicksal eines jüdischen Flüchtlings schildert. Vielleicht als Antwort oder Ergänzung auf Brechts *Furcht und Elend*? Lazars Drama blieb unaufgeführt und verschwand im Nachlass, den ihre nach England ausgewanderte Tochter Judith bis zu ihrem Tode unter Verschluss hielt.

Wer war diese Maria Lazar? Sie stammte aus Wien, wo sie am Schottenhof im 1. Bezirk als jüngste Tochter einer großbürgerlichen Familie jüdischer Abstammung aufwuchs. Sie besuchte das von der bedeutenden Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald (1872–1940) gegründete Mädchenrealgymnasium in der heutigen Herrengasse. Bereits in der Schulzeit schloss sie Freundschaft mit Karin Michaëlis (1872–1950) und Helene Weigel (1900–1971). Seit 1920 arbeitete sie als Schriftstellerin, Journalistin und Übersetzerin in Wien. Mitte 1933 verließ sie angesichts der verschärften politischen Lage Österreich und konnte zunächst zusammen mit Weigel und Brecht auf Michaëlis’ Anwesen auf der kleinen dänischen Insel Thurø unterkommen. Durch ihre nach drei Jahren gescheiterte Ehe mit dem schwedischen Journalisten Friedrich Strindberg (1897–1978) hatte sie die schwedische Staatsbürgerschaft erworben und konnte mit ihrer Tochter vor der deutschen Wehrmacht nach Stockholm ausweichen. Seit 1946 am Cushing-Syndrom unheilbar schwer erkrankt, nahm sie sich dort mit 52 Jahren das Leben.

Ihr literarisches Schaffen geriet in Vergessenheit – mit Ausnahme des Romans *Die Eingeborenen von Maria Blut,* der die Voraussetzungen für die Entstehung des Nationalsozialismus in der österreichischen Provinz beschreibt. Marias Schwester Auguste, die nach ihrem englischen Exil nach Dresden zurückgekehrt war und sich als Kinderbuch-Autorin einen Namen in der DDR gemacht hatte, erreichte dort eine Veröffentlichung.

Der blinde Passagier wurde erst 2022 wieder entdeckt, als im englischen Nottingham Albert C. Eibl, Gründer und Leiter des Wiener Verlags *Das vergessene Buch*, zusammen mit Lazars Enkelin Kathleen Dunmore die Kiste mit dem Nachlass öffnen durfte. Zwei Jahre später gab Eibl das Stück mit zwei weiteren ungespielten Dramen und einem Nachwort des Schriftstellers und FAZ-Redakteurs Simon Strauss im Sammelband *Maria Lazar: Die vergessenen Theaterstücke* heraus. Zur Uraufführung kam es erst am 31.5.2025 im Düsseldorfer Schauspielhaus. Vier Tage später folgte das Staatstheater Mainz, wo *Der blinde Passagier* derzeit wieder auf dem Spielplan steht. Am 16.1.2026 folgt die Erstaufführung in Kiel.

Der blinde Passagier: Benjamin Kaygun (links), Béla Milan Uhrlau, Anna Steffens, Carl Gruebel, Holger Kraft, Carlotta Hein (Foto © Andreas Etter)

Schon 1934 rühmte ihre einstige Lehrerin und Schulleiterin Eugenie Schwarzwald an Maria Lazar, dass sie als Autorin die Dinge *„rein menschlich – ohne Parteizugehörigkeit"* behandele und den Mut habe, *„Dunkel und Licht zu mischen, wie das Leben selbst es tut"*. Das spürt man auch in dieser Mainzer Inszenierung, für die Luis Dekant (Regie), Felicia Riegel (Bühne), Antonia Hilchenbach (Kostüme), Matthias Zangerle (Licht) sowie Lucia Kramer und Jörg Vorhaben (Dramaturgie) verantwortlich zeichnen. Zwei Gerüste als Andeutung einer Reling, eine Treppe in den Laderaum, der Zwischenraum als stilisierte Kajüte mit Schlafkoje, ein einfacher Tisch mit vier Stühlen aus Holz – viel Raum braucht man auf der Werkstattbühne U 17 nicht. Wir schreiben das Vorkriegsjahr 1938. Ein kleines dänisches Paketschiff für den grenzüberschreitenden Verkehr liegt in einem deutschen Hafen vor Anker – vermutlich an der südschleswigschen Ostseeküste gegenüber der dänischen Insel Fünen.

Auf dem Boot ist es eng, es hat nur eine kleine Besatzung, bestehend aus Kapitän Petersen, seiner Tochter Nina, seinem Sohn Carl als Leichtmatrosen, dazu Steuermann Jörgen, Ninas Verlobtem. Nina und Jörgen kommen gut gelaunt vom Landgang, nach Kleiderkauf und Besuch im Kaffeehaus, wo sie sich mit jungen Leuten aus Deutschland gut unterhalten und getanzt haben. Ihr Eindruck: Die Deutschen sind gar nicht so schlimm wie behauptet. Kapitän Petersen kommt etwas später, beladen mit Einkäufen; er hat Nina und Jörgen im Gedränge verloren. Es gab eine Verfolgungsjagd: Eine Menschenmenge hetzte einen Mann Richtung Hafen, der dann ins Wasser gesprungen sein soll. Aber was geht das ihn, Petersen, an? Er ist zufrieden: Er hat noch einen lukrativen Transportauftrag an einen weiteren deutschen Hafen ergattert und freut sich auf den Feierabend mit dem besten Wermut an Bord. *„Was ist es warm und schön und gemütlich hier. Heute wollen wir es uns so richtig gut gehen lassen."* Am Horizont warten der Heimathafen und das Wiedersehen mit seiner Frau, die er mit seinen Mitbringseln überraschen will. Carl ist an Bord geblieben. Einsilbig und mit undurchsichtiger Miene erwartet er die Familie. Merkwürdig: Die Wermut-Flasche ist weniger voll als gedacht; eines der Gläser fehlt,

Carl hat seinen blauen Pullover nicht mehr an, und beim Boot nebenan sucht man im Wasser nach einem Ertrunkenen. Warum ist Carl so verschlossen und übelgelaunt? Weiß er etwas, hat er ein Geheimnis? Wir ahnen: Das Schiff hat einen blinden Passagier.

Carl (Carl Grübel) ist ein sehr ernsthafter junger Mann, der sich über den verbrecherischen Charakter des deutschen Nazi-Regimes keine Illusionen macht. Er hat dem Verfolgten, dem jüdischen Wiener Arzt Dr. Hartmann, aus dem eiskalten Wasser geholfen und ihn zunächst in seinem Bett versteckt. Der hatte, kurz vor dem Ertrinken, das Schiff mit der dänischen Flagge gesehen und war darauf zu geschwommen. Für Carl ist es selbstverständlich, Ertrinkende zu retten und Schutzsuchenden Zuflucht zu gewähren. *„Willst du unsere Fahne verraten?"* fragt er seine Schwester, die als erste hinter sein Geheimnis kommt. Carlotta Hein zeichnet Nina als eine eher herbe Person, die zunehmend aus sich herausgeht – erst in naiver Fröhlichkeit, dann im Mitgefühl mit dem Flüchtling, schließlich in der Entschlossenheit, dessen Leben auch gegen den eigenen Bräutigam zu verteidigen. Jörgen (Béla Milan Uhrlau) wirkt wie ein jovialer Seebär, doch sein Mitgefühl mit den Opfern von Verfolgung ist gering: Er möchte den Flüchtigen den deutschen Behörden übergeben und verrät dessen Anwesenheit dem Kapitän. Petersen (Holger Kraft) weiß, dass in Deutschland nicht alles mit rechten Dingen zugeht, möchte aber nicht gegen Vorschriften verstoßen und sein Geschäft nicht gefährden. *„Grenzen sind Grenzen, und Gesetz ist Gesetz"* sagt er, ist aber dann doch gutherzig genug, den Flüchtigen nicht von Bord zu schicken. Im nächsten deutschen Hafen hält tatsächlich die ganze Besatzung dicht.

Dass Nina den blinden Passagier vor den Kontrollen in ihrer Koje versteckt hat, weckt allerdings Jörgens Eifersucht. Die steigert sich noch, als er die beiden im intensiven Gespräch bemerkt. Nina sei wohl in den *„Judenbengel"* verliebt, verhöhnt er, was zunächst nicht mehr als eine Mischung von Mitgefühl und Faszination sein dürfte. Nun aber horcht die junge Frau in sich hinein und stellt fest, dass sie sich tatsächlich verliebt hat. Dr. Hartmann (Benjamin Kaygun), offensichtlich ein kultivierter Mensch aus guten Verhältnissen, muss sich entweder in der Kajüte oder im Frachtraum verstecken. Er weiß sich dem Wohlwollen der kleinen Mannschaft ausgeliefert und ist sich der Peinlichkeit seiner Situation bewusst. Er versucht, niemandem zu nahe zu treten und niemanden zu verletzen, kann aber entscheidende Wahrheiten nicht verleugnen. *„Sprichst Du von Liebe zu einem Mann, der keinen Boden unter seinen Füßen hat?"* sagt er zu Nina. Auf die Frage *„Was haben Sie eigentlich verbrochen?"* antwortet er ihr: *„Ich ließ mich in die Welt setzen – von jüdischen Eltern in Wien."* Ebenso nüchtern wie betrübt stellt er fest: *„Hier ist kein Mensch auf ein Schiff gekommen, sondern ein Schicksal."* Wie schwer es ihm fallen muss, nicht zu resignieren, deutet die Regie an, als sie ihn anfangs – im Fieber kurz nach der Rettung aus dem Hafenbecken – zitternd Paul Celans *Todesfuge* zitieren lässt – ein Gedicht, das den Massenmord an den Juden thematisiert und das es 1938 noch gar nicht gab. Ein wenig Hoffnung gibt ihm tatsächlich noch das Ziel: An einen Urlaub in Dänemark hat er idyllische Kindheitserinnerungen.

Wahrscheinlich ging Maria Lazar, die selbst durch ihre Freundschaft mit Karin Michaëlis schon lange mit dem Dänischen vertraut war, bei der Konzeption davon aus, dass der Flüchtling Hartmann ein wenig Dänisch kann und die Besatzung einigermaßen Deutsch spricht. Sprachprobleme gibt es im Lauf des Stückes offensichtlich keine – außer dass Jörgen behauptet, die deutsche NS-Propaganda im Radio nicht zu verstehen; aber das dürfte eine Ausrede sein. Jörgen radikalisiert sich nämlich und gibt zunehmend Nazi-Parolen von sich: *„Die werden*

schon ganz genau wissen, warum sie so einen zum Teufel jagen." Doch noch ist nichts entschieden, das Schiff steuert auf die dänische Küste zu, man ist gespannt auf den Fortgang. Verdunkelung, schnelles Uhrenticken und kleinere Bühnenumbauten signalisieren dem Publikum den Wechsel von Tag und Nacht und die Ungeduld der Beteiligten. Über den schnellen Wechseln vergisst man leicht, wie langsam in Wirklichkeit die Zeit an Bord und erst recht unter Deck vergeht. Die Menschen haben quälend viel Gelegenheit zum Grübeln, zumal wenn sie allein auf Posten sind oder sich einsam fühlen.

Im Heimathafen will Petersen den Flüchtling, der keine Papiere mehr hat, nicht an den Behörden vorbeischleusen. Carl will sich stattdessen an einen Freund wenden, der am Hafen wohnt und Hartmann mit seinem Boot wegbringen könnte. Nur ist dieser Freund nicht anzutreffen. Stattdessen taucht – als gut gemeinte freudige Überraschung – Frau Petersen (Anna Steffens) auf, um gleich an Bord ein festliches Verlobungsessen für Nina und Jörgen zu veranstalten. Mit sich bringt sie den heiß geliebten Familienhund, der zwar nicht in die Kajüte darf, aber die Anwesenheit eines Fremden spürt und fortwährend bellt. Man könnte ihn in den Laderaum sperren, um kein Aufsehen zu erregen – aber *„Sambo zu den Ratten!"*, das kommt für Mutter Petersen nicht in Frage! Gegen den Passagier Hartmann als Gast beim liebevoll zusammengestellten Familienessen hat sie erst einmal nichts; dann kommen aber die bezeichnenden Sätze *„Sind Sie auch so einer, der nicht zurück nach Hause kann? Es gibt bei uns jetzt viele, viel zu viele.*" Jörgen und Nina versuchen miteinander zu tanzen – eine Art Foxtrott, so wie vor der Abfahrt, doch es funktioniert nicht. Sie verstehen sich auch körperlich nicht mehr. (Im Original ist es noch ein Walzer.) Nina lädt Hartmann zum Tango ein – und die beiden harmonieren! Jörgen glüht vor Zorn, Mutter Petersen versteht die Welt nicht mehr, Carl gerät in Streit mit seinem Vater und gesteht schließlich weinend, dass er mit dessen Pistole kurzerhand den immer weiter kläffenden Hund erschossen hat. Hartmann verabschiedet sich höflich. Er greift sich die abgelegte Pistole und erschießt sich hinter der Bühne. Vater Petersen ist erschüttert, Nina und Carl sind verzweifelt, Mutter Petersen beweint den toten Hund und das verpatzte Essen, und Jörgen geht die Polizei benachrichtigen. Sein Resümee lautet: *„Der arme Mensch tut mir leid, aber wahrscheinlich war es das beste für ihn.*" Tatsächlich hat aber die Handlung für alle die schlimmstmögliche Wendung genommen – aus einer Situation heraus, die sich keiner ausgesucht hatte und in der letztlich jeder auf sich selbst gestellt war.

Zum Vergleich: In Anna Seghers' berühmtem Roman *Das siebte Kreuz*, der ebenfalls 1938 entstand, kann der politische Flüchtling Georg Heisler am Ende in Mainz das rettende Schiff in die Niederlande besteigen – aber nur dank einer ganzen Kette von organisierten und spontanen Helfern.

In seinem Nachwort zur Buchausgabe zitiert Simon Strauss auch einen Hinweis der Literaturwissenschaftlerin Birgit S. Nielsen, die 1983 in Kopenhagen einen ersten Zeitschriftenartikel über Maria Lazar veröffentlichte und noch mit der Tochter Judith Kontakt hatte. Demnach sollte ursprünglich in der Schlussszene des Stückes die (rhetorische) Frage gestellt werden, wodurch die nationalsozialistische Bewegung eine derart große Ausbreitung gefunden habe, um dem Publikum dann einen großen Spiegel vorzuhalten. Dies habe aber kein Kopenhagener Theater spielen wollen. Dabei blieb es dann auch nach Revision des Schlusses. Strauss' Resümee am Ende seines Textes stimme ich zu: *„‚Der blinde Passagier' ist ein höchst gelungenes, zwischen Kriminalstück changierendes Drama, das nicht nur starke Rollen (…) bereithält, sondern Fragen stellt, auf die auch wir heute noch Antworten finden müssen.*"¶

FREUNDSCHAFT UND ENDE: BERTOLT BRECHT UND FRANK WARSCHAUER, TEIL 2

Ulrich Fischer

Im ersten Teil meiner im Dreigroschenheft 4/2025 veröffentlichten Rechercheergebnisse zu Bertolt Brecht und Frank Warschauer konnte ich davon berichten, dass aus Brechts Mitteilung und Frage an Paula Banholzer: **„***Warschauer will ein Haus kaufen auf dem Land, ein kleines Bauernhaus oder so was, es braucht nicht schön zu sein. Nur Wasser soll dort sein und ein Dorf. Wißt Ihr eins?*“[1] naturgemäß nichts wurde. Und darüber, dass immerhin eine Großteil-Kompensation dadurch erfolgte, dass Brecht in Berlin in der Eislebenerstraße 13 im Hause Warschauer, während seines ersten und dann auch einiger weiterer früher Berlin-Aufenthalte, Kost und Logis im Rahmen des nach Kriegsende noch möglichen großbürgerlichen Stils fand. Es gab – in der damaligen Zeit besonders wichtig – nicht nur Champagner und weitere Köstlichkeiten, sondern auch handfestes Essen.

„*Ich bin hier (*in Berlin, bei Warschauer, U. F.) *unbeschreiblich brav. Es ist gar nichts los in der Beziehung, ich habe absolut keine Zeit für sowas. Und ich habe auch keine Lust: Warschauer sagt: Sie sind ja gar kein Dichter! Ein Dichter und treu!!! (Das ist buchstäblich wahr!)*[2] Ob nicht doch Hedda Kuhn auch damals (noch) für Abwechslung sorgte, vermag ich nicht zu entscheiden. Bemerkenswert ist, dass sich die beiden Freunde damals, wie es offensichtlich auch mit anderen üblich war,[3] weiterhin siezten. Ob sich das späterhin verändert hat, vermag ich nicht zu sagen.

Im September 1920 lud Warschauer, dessen bisher deutlich unterschätzte Vermögensverhältnisse ich beschrieben habe, Brecht zu einem gemeinsamen Besuch in Baden-Baden ein, ohne dass dafür ein besonderer kultureller Anlass ersichtlich wäre. Denn die Baden-Badener Kammermusikfeste, die für Brecht und Weill einen Durchbruch im Jahre 1927 ermöglichten, begannen erst 1921. Im Tagebuch Brechts lesen wir:

„*Warschauer hat mich nach Baden-Baden eingeladen, inkl. Bahnfahrt, auf 3–5 Tage. […] Ich kann dort mit Warschauer reden, auch über einen etwaigen Aufenthalt in Berlin für diesen Winter, sowie mir über Berlin im Sommer erzählen lassen. Außerdem kann ich die Hedda besuchen und ihre Mutter sehen. Ferner beluchse ich Baden-Baden, das Weltstädtchen […] Vielleicht lerne ich auch, wie man sich von besseren Leuten am Arsch lecken lässt […] Warschauer bezahlt die Sache. Ich fahre Zug, er braucht nicht aufzustehen. Er kann es mit Geld abmachen, aber ich kann es ohne Geld abmachen. Es ist nett von ihm, auf jeden Fall, ich bin ihm dankbar, daß er keinen Dank will. Ich bekämpfe die bürgerliche Ansicht allerorten (auch wo sie bei mir auftreten sollte), daß Geld etwas so Wertvolles sei, daß es einen je verpflichten könnte, dafür mit Persönlichem zu zahlen. Man kann ruhig Geld annehmen, es ist einem sonst nur vorenthalten. Ich, der ich jemand Geschenke mache, ohne was dafür zu wollen, kann auch Geschenke nehmen, ohne was dafür zu geben.*“[4]

1 Bertolt Brecht, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA), Bd. 28, Briefe 1, Frankfurt 1998, Seite 81f.

2 BFA, Bd. 28, Briefe 1, Seite 104: Schreiben an Paula Banholzer, Mitte März 1920.

3 Vgl. zum Beispiel Werner Frisch/K. W. Obermeier, Brecht in Augsburg, Berlin und Weimar 1975, Seite 139, 159 zur Anrede von Hedda Kuhn.

4 BFA, Bd. 26, Seite 165 f.

Es wurden dann 5 Tage, 16. bis 21. September.

„Gast Warschauers in Baden-Baden. Er nahm mir Gepäck und Sorge ab, dirigierte die Musik, schenkte mir sein Baden, befreundete mich mit dieser mondänen Landschaft und verleibte mir Baumdüfte, Robenknistern, jede Art leiser Musik ein. Er vibrierte von Spenglers großem Buch und sang Arien vom Zionismus. Dieses Land um uns geht kaputt, ist alle, versinkt, und nichts ist besser als Zion.
Er hat zuviel Ziel in sich, er wickelt in alle Verhältnisse Sinn, er glaubt an Fortschritt und daß ein Lurch eben nicht anders kann, als irgendeinmal ein Affe werden. Aber er zeigt mir Lao-tse und der stimmt mir so sehr überein, daß er immerfort staunt. […]
Für Warschauer:
Baden
+ Lao-tse.“[5]

Hier fehlt der Raum, bis ins letzte Detail die persönlichen und finanziellen Verhältnisse zwischen Brecht und Warschauer in diesen Jahren in aller Ausführlichkeit festzustellen. Erwähnt sei jedoch, dass die warschauersche Großzügigkeit sich zum Beispiel auch in einer Einladung in die Berliner Scala am 25. November äußerte. Es trat dort das damals sensationelle Tänzerpaar Matray-Sterna auf. Dieser Abend hatte es in sich, denn Brecht konnte notieren: „*… dann mit Warschauer, Matray und Katta Sterna im Auto zu Warschauer, blieb dort zwei Stunden, indem ich ‚soupierte‘ und Weine trank, lief dann mit Matray ins Restaurant Maenz, wo mich Granach vielen Theaterleuten vorstellte, und gondelte um zwei Uhr mit einer Zigarre heim.“*[6]

Als Brecht Anfang November 1921 wieder in Berlin eintraf, wohnte er zunächst im Erdgeschoss der Zietenstraße 6 in Berlin-Schöneberg. „Soupiert“ wurde allerdings bei Warschauer. Brecht in einem Brief an Marianne Zoff aus dieser Zeit: „*Hier werde ich inzwischen Zimmer suchen, zusammen mit Warschauer, der heiratet und also auch sucht.“*[7]

Ganz unbeschwert war der Aufenthalt aber nicht, denn: „*Es ist aber ekelhaft, ich werde als Luft serviert (das Gewäsch schnürt mir den Hals zu …), ich rauche nebenan und auf der Toilette und schlage mich bald seitwärts*“.[8] Und auch die Gedanken an das „Dienstmädchen“ in Warschauers Haus bereiten ihm Probleme: „*Aber mir fiel das Schicksal des Dienstmädchens ein, das bei Warschauers in einem Loch haust und arbeitet, die Schwindsucht hat, keine Heimat, keinen Mann, das tagelang nichts spricht, und die Wohnung ist finster. Und ich sehe nicht mehr, wo der große Unterschied ist, ich bin weit entfernt von Mitleid, ich meine nur, wie arm wir sind, wie affenhaft und mißbrauchbar, elend, hungrig, geduldig.“*[9]

Doch über den Jahreswechsel 1921/1922 genossen Bertolt Brecht und Marianne Zoff, die aus Wiesbaden angereist war, wieder die opulente Gastfreundschaft Warschauers: „*Diese Gastlichkeit ist asiatisch. Wir haben unsern eigenen kleinen Baum … Wir soupieren mit Warschauer …*“.[10] Am Silvesterabend ging es mit den Warschauers in Jacques Offenbachs Operette „Orpheus in der Unterwelt“ im Großen Schauspielhaus. Anschließend: „*Dann Souper, Champagner, Rauchen, Bleigießen. So schließt das Jahr ab.“*[11] Zu Weihnachten hatte Warschauer dem Paar einen kleinen Weihnachtsbaum geschenkt, Brecht erhielt von Warschauer Frank Wedekinds „Lautenlieder“.[12] Zuvor hatte Brecht Marianne Zoff brieflich mitge-

5 BFA, Bd. 26, Seite 168.
6 Brief an Paula Banholzer vom 2. Dezember 1921, BFA, Bd. 28, Seite 143.
7 BFA, Bd. 28, Seite 137.
8 BFA, Bd. 26, Seite 262.
9 BFA, Bd. 26, Seite 263.
10 BFA, Bd. 26, Seite 267.
11 BFA, Bd. 26, Seite 268.
12 BFA, Bd. 26, Seite 267.

teilt: *„Warschauers*[13] *sprechen sehr nett von Dir. Sie würden sich sicher freuen, wenn Du ihnen schriebest!"*[14]

Aber erst Mitte März 1922 heiratete Frank Warschauer eine Frau aus gutem jüdischen Hause, die Brecht schon vor Weihnachten als „Verlobte" kennengelernt hatte. Versucht man, Näheres zu Frank Warschauers angetrauter Ehefrau zu erfahren, stößt man auf Schwierigkeiten. Denn in der gesamten Brecht-Literatur wird diese mit dem Vornamen „Esther" genannt. Da sie mit der Familie Brecht über die Jahre hinweg in Verbindung stand[15], scheint es mir gerechtfertigt, auch über sie kurz zu berichten. In den einschlägigen genealogischen Unterlagen findet sich eine „Esther Warschauer" nicht. Doch als Ehefrau von Frank Warschauer wird in diesen vermerkt „Ernestine Erna Cohen", geboren am 30. Mai 1899 in Berlin. Das exakte Datum der Heirat ist nicht verzeichnet, allerdings das der Scheidung, 11. April 1927 in Berlin.[16] Doch auch nach der Scheidung riss der Kontakt zu „Esther" nicht ab.

Ihre Eltern waren der schon bei ihrer Geburt als „Rentier"[17] ausgewiesene Henry/Henri Cohen, gebürtig aus Irland, und dessen Ehefrau Ella. Dass ich hier eine zielführende Spur verfolge, kann durch verschlungene Wege bewiesen werden: Am 19. Juni 1931 schrieb Bertolt Brecht nämlich vom „Brennero bei Bolzano" eine kurze Postkarte[18] an Esther Warschauer: *„Liebe Esther, wenigstens von der Rückreise (nach Augsburg) ‚die besten Grüße aus der Ferne' Ihr alter brecht"*, mit der *postalischen Adress-Angabe „bei Cohen, Uhlandstraße 168/169, 2. Haus zwischen Kudamm und Kantstr."*[19] In der BFA verweisen die Kommentatoren darauf, dass postalisch der Zusammenhang nicht erkennbar sei. Offensichtlich hatte Brecht, der nach Maßgabe der geografischen Lagebezeichnung unsicher war, eine nicht zutreffende Hausnummer gewählt. Denn im Berliner Adressbuch des genannten Jahres findet sich der Rentier Henri Cohen mit dem Eintrag: „Uhlandstraße 178". Brecht lag also mit der Hausnummer-Schätzung nur knapp daneben. Damit ist eine winzige Leerstelle in der „Brechtologie" geschlossen.

Am 10. Mai 1933 heiratete Esther/Ernestine/Erna in Berlin David Idelson. Den beiden gelang es, rechtzeitig nach Palästina auszuwandern. Wie Arnold Zweig später berichtet, war Esther bereit, *„ihm das rettende Visum in die britische Mandatskolonie ausstellen zu lassen. Aber das wollte er offenbar nicht, ihm schien Palästina zu eng, zu nationalistisch und abgelegen."*[20]

Nach der Völlerei des Jahreswechsels 1921/22 wurde dann allerdings wieder Schmalhans Brechts Küchenmeister. Und nachdem Marianne Zoff Berlin wieder ver-

13 darunter versteht Brecht offensichtlich Franz Warschauer und seine damalige Verlobte „Esther".

14 Schreiben von Mitte Dezember 1921, BFA, Bd. 28, Seite 146.

15 siehe zum Beispiel Bertolt Brecht/Helene Weigel, Briefe 1923-1956, Frankfurt 2012, Seite 15; siehe auch den Eintrag Brechts im Notizbuch 15, Blatt 26 r, auf dem im Jahre 1923 die Adresse einer Urlaubsanschrift von Esther Warschauer in Westerland auf Sylt vermerkt ist.

16 Max Blochs Datierung der Scheidung in seinem Aufsatz „Hoffnungsloser Moralist Frank Warschauer (1892-1940). Freundschaft mit Brecht – damals in Prag – Tod im Exil", in Exil 36, Jahrgang, Nr. 1 (2017), Seite 5-14, auf 1930 ist deshalb unzutreffend.

17 „Rentier" war die damals übliche Bezeichnung für eine Person, die von ihrem Privatvermögen oder Kapitalerträgen lebte, ähnlich einem Privatier.

18 Aus ihr lässt sich schließen, dass die Vermutung von Max Bloch, Fußnote 14, nämlich dass Brecht möglicherweise „ein Faible für die charmante Esther Warschauer" gehabt hat, richtig sein könnte. Fraglich ist allerdings, ob die Vermutung in BFA, Bd. 26, Seite 581, dass Brechts Tagebuchformulierung: „Esther, die Rose von Saron, trägt leichtfüßig, aber ritisch ihren Assyrierkopf durch das Nachtlokal …" (ebenda, Seite 263) auf Esther Warschauer anspielt, zutrifft.

19 BFA, Bd. 28, Seite 337 + 684.

20 Arnold Zweig, Freundschaft mit Freud, Berlin 1996, Seite 123.

lassen hatte, hatte Brecht, der bei Warschauer krank im Bett lag, am 23. Januar plötzlich Blut im Urin. An Marianne Zoff schrieb er: *„Du kannst auch hier wohnen bei Warschauers, ich habe alles besprochen. Du brauchst nur an Warschauer, Eislebener Straße 13 zu telegraphieren, wann Du ankommst.“*[21] Als ihn Hedda Kuhn und Arnold Bronnen besuchen, sind sie über den gesundheitlichen Zustand ihres Freundes entsetzt. Doch Hilfe naht: Hedda Kuhn, die sich mittlerweile mit dem Mediziner-Kollegen Ernst Wollheim verlobt hatte, erreichte über Letzteren die unmittelbare Aufnahme Brechts in der Berliner Charité, und zwar auf der Station ihres Verlobten, der sich auch als Nephrologe bereits fachkundig gemacht hatte. Der Krankentransport wurde von Franz Warschauer organisiert. Marianne Zoff reiste unverzüglich wieder aus Wiesbaden an und logierte natürlich in der Eislebener Straße 13, wo es am 11. Februar – Brecht hatte für den Nachmittag eigenmächtig sein Krankenlager verlassen – zu einer Aussprache kam. Am 16. Februar verlässt Brecht, *„sich selbst für gesund erklärend“,* endgültig die Charité, ohne die abreisende Marianne Zoff zu begleiten.[22] Möglicherweise war dieser Zeitraum der letzte, in dem sich Hedda Kuhn und Brecht persönlich begegnet sind, denn über weitere Treffen ist nichts bekannt. Wie es der Zufall oder die Zeitregie wollte, ehelichten fast parallel zur warschauerschen Hochzeit auch Hedda Kuhn und Ernst Wollheim, und zwar am 14. März. Über diese beiden Näheres zu berichten, ist Wunsch des Verfassers.

Obwohl Brecht zur Hochzeit seines Freundes trotz Einladung nicht erschien, war das Verhältnis ungetrübt. In einer kurzen Nachbemerkung zu einem Schreiben an Marianne Zoff Ende März 1922 merkt er lapidar an: „Warschauer hat geheiratet, ich habe die Einladung nicht angenommen, bin aber nicht verkracht.“[23] Der Nachsatz war für Marianne Zoff wohl deshalb von erheblicher Bedeutung, weil ihr das recht angenehme Leben in Warschauers Heim nicht missfallen hatte. Brecht versäumte allerdings nicht, seinem Freunde ein Hochzeitsgeschenk zu machen. Er spendierte dem Paar ein handschriftliches und signiertes Exemplar seiner „Ballade von der Hanna Cash“.[24] Ein preiswertes, aber doch, wie sich zeigen sollte, wertvolles Geschenk. Später zeigte Brecht weitere Dankbarkeit mit der Überreichung eines Widmungsexemplars des gerade als Privatdruck im Georg Müller Verlag in München erschienenen Stücks „Baal“ mit dem Text:: „Franz Warschauer/ dem Moralisten 1922“.[25]

Bis Ende 1925 lassen sich aus Brechts Korrespondenz insbesondere mit Marianne Zoff die weiterhin bestehenden persönlichen freundschaftlichen Kontakte zu den „Warschauers“ nachweisen, z. B.: „Schreib auch Esther Warschauer! Eislebener Straße 13 Sie sind so nett!“[26]

Während bis Ende 1920 Franz Warschauer als Journalist oder Publizist nicht öffentlich in Erscheinung getreten war, änderte sich dies ab 1921 unter dem geänderten Vornamen Frank,[27] und zwar in raschem Tempo. 1923 sind bereits 11 Schriftbeiträge zu verzeichnen, 1924 insgesamt 78 und Ende 1928 verzeichnet die Bibliografie 664 Beiträge. In seinen Publikationen benutzte er auch das Pseudonym „Frank Aschau“. Zu den wesentlichen allgemeinen Publikationsorganen gehörten „Die Weltbühne“, der „Berliner Bör-

21 BFA, Bd. 28, Seite 154.

22 Werner Hecht, Brecht Chronik 1898-1956, Frankfurt 1997, Seite 137.

23 BFA, Band 28, Seite 157.

24 BFA, Band 11, Seite 318. Das Gedicht war damals noch nicht veröffentlicht.

25 vergleiche dazu Jürgen Hillesheim/Karl-Georg Pfändtner, „…vollens ganz zum Bolschewisten geworden…“?, Augsburg 2019, Seite 118 f.

26 Postkarte vom 11. September 1925, BFA, Bd. 28, Seite 239.

27 Man liegt wahrscheinlich nicht falsch, wenn man auch hier auf Frank Wedekind als Namensvorbild tippt.

sen-Courier“ und die „Vossische Zeitung“. Zwischen 1928 und 1930 publizierte Warschauer in der von Hans Mersmann herausgegebenen einflussreichen Musikzeitschrift „Melos“, ebenso im „Anbruch. Monatszeitschrift für moderne Musik“, und dürfte in diesem Zusammenhang auch Kontakt mit Kurt Weill gehabt haben. Daneben und mit vollem Engagement beteiligte sich Warschauer auch an den Debatten um die neu entstehenden Medien, zunächst den Film und den Rundfunk, und im Kontext damit auch mit musikalischen Fragen. Seine Beiträge erschienen in den hier wesentlichen Publikationsorganen. Im Laufe der Jahre nahm der Umfang seiner Rundfunkarbeit stetig zu und er wurde auch im Ausland als einer der führenden Medientheoretiker anerkannt und zwar nicht nur in Deutschland, sondern auch weit über die deutschsprachigen Länder hinaus. Er war zudem einer der allerersten, die die Ende der Zwanzigerjahre beginnenden Television-Versuche nicht nur aufmerksam beobachtete, sondern auch erkannte, welches medienpolitische und medientheoretischen Potenzial in diesem neuen Medium steckte.[28] Dessen Siegeszug zu verfolgen, war ihm allerdings nicht vergönnt.

Auch literarisch betätigte sich Warschauer. Er veröffentlichte überwiegend in der „Weltbühne“ Lyrik, die erst Anfang dieses Jahrhunderts wieder an das Licht der Öffentlichkeit kam, unter dem Titel „Frank Warschauer, Asphaltgesicht. Gedichte 1923–24“.[29] Über die Reaktion Brechts auf diese Bemühungen seines Freundes ist nichts bekannt. Man ahnt es nur, wenn man daran denkt, dass Brechts Bemerkungen zu den Gedichten Hedda Kuhns diese davon abhielten, weiterhin literarisch aktiv zu sein.[30]

Seine medientheoretischen Kenntnisse setzte Warschauer auch literarisch um, indem er Hörspiele schrieb und produzierte, beispielsweise „Das Klavier“, „Schlager“ (zusammen mit Julian Stein, Musik: Leo Eysoldt), die über mehrere Sender ausgestrahlt wurden. Es war auch Frank Warschauer, der Brecht schon Ende 1921 mit der damals aufstrebenden deutschen Filmindustrie in Kontakt brachte, z. B. zum wichtigen und einflussreichen Produzenten Richard Oswald.[31]

Angesichts der Quellenlage scheint es so, dass sukzessive, möglicherweise auch in kausaler Verursachung durch Brechts zunehmend bessere finanzielle Lage und politische Neuorientierung, sich die Kontakte zu Frank Warschauer deutlich ausdünnten. Nachweisen lassen sie sich nur noch für Mai 1926, als sich Brecht mit Warschauer, Karl Koch und Lotte Reiniger trifft, um über „Grundfragen des Filmemachens“ zu diskutieren.[32] Doch dass diese Gespräche schon im Kontext des von Weill und Brecht geplanten, aber nicht realisierten Projektes „Ruhrepos“ stattfanden, wie es Jan Knopf darstellt,[33] scheint mir deshalb zweifelhaft, weil die Flugreise nach Essen zur Projektbesprechung vor Ort erst Ende Mai/Anfang Juni 1927 stattfand[34] und auch von einer Anwesenheit Weills bei diesen Gesprächen keine Rede sein kann.

Den Schlusspunkt der freundschaftlichen Beziehung dürfte Frank Warschauers vernichtende Kritik des „Jasager“ in der Welt-

28 Winfried B. Lerg, Musikkritik – Medienkritik. Frank Warschauer und die Anfänge der Rundfunkkritik, in: Sequenzen, Festschrift für Frau Professor Dr. Maria Elisabeth Brockhoff, Münster 1982, Seite 232 ff.

29 Herausgegeben von Helmut Kreuzer, Vergessene Autoren der Moderne, Band 73, Universität-Gesamthochschule Siegen, 2000.

30 siehe dazu Frisch/Obermeier, Brecht in Augsburg, Berlin und Weimar 1975, Seite 162.

31 Bertolt Brecht, Notizbücher, Anhang NB 15, 25^{v}, 13-11).

32 Hecht, Brecht Chronik, Seite 209.

33 Jan Knopf, Bert Brechts Weimarer Geschichten. Soziale Biografie, Berlin 2024, Seite 647, 658.

34 Werner Hecht, Seite 230

bühne[35] unter dem Titel „Nein dem Jasager!“ gesetzt haben. Ich zitiere hier den in der bisherigen Literatur oftmals nicht aufgegriffenen letzten Absatz dieses warschauerschen Ausrufezeichens: *„Daß die Musik von Weill gut, die Struktur des ganzen Gebildes als Mittel künstlerischer Aktivierung gelungen ist, steht auf dem andern Blatt ästhetischer Wertung. Hier muß als viel wichtiger festgestellt werden, daß in dieser Schuloper kunstvoll eine Lebensanschauung in die Seelen junger Menschen geblasen wird, die alle bösen Ingredienzen eines auf sinnlose Autorität gegründeten reaktionären Denkens fein verteilt, aber höchst wirksam enthält. Und dann wundert man sich, wenn die moralische und soziale Weiterentwicklung um Jahrhunderte hinter der technischen zurückbleibt.“*

Nach- oder Hinweise über persönliche Kontakte oder mediale Kommunikation zwischen den beiden entfremdeten Freunden habe ich nicht finden können. Lediglich der Versuch der Kontaktaufnahme mit der geschiedenen Frau Warschauers, über den ich bereits berichtet habe, findet sich.

Am Abend des Reichstagsbrandes waren Zweig und Warschauer zu Besuch bei Lola Humm-Sernau, der Sekretärin und Mitarbeiterin Feuchtwangers, in Berlin-Eichkamp zum Abendessen eingeladen. Dort erreichte sie die Nachricht vom Reichstagsbrand. Warschauer erklärte: *„Auf Wiedersehen, meine Herrschaften und Lola! Ich fahre heute noch nach Prag. Mein Handkoffer steht schon gepackt in der väterlichen Wohnung.*[36] *Und damit verließ er uns. Wir fanden den Aufbruch übertrieben, aber ein paar Wochen später bewunderten wir ihn.*[37]

Anzeige im „Neuen Tagebuch“ vom 29. Mai 1937, Heft 22.

Und so geschah es auch. Warschauer gelangte unbehelligt nach Prag und entfaltete dort innerhalb der deutschen Immigrantenszene eine rege journalistische Tätigkeit, ohne dass sich irgendwelche Spuren für eine Kontaktaufnahme zu Brecht oder umgekehrt finden ließen. Hier war Warschauer produktiv als Journalist der Exilpresse, aber auch für ausländische Zeitungen tätig. Und er widmete sich einer neuen Passion mit Bezug zu seinem Interesse an den neuen Medien, der Fotografie, die er nun intensiv betrieb. Die Tatsache, dass sich Warschauer in der Prager Emigrationszeit auch stark mit Thomas Mann und seinen Kindern beschäftigte und sich für sie einsetzte, dürfte sein ehemaliges Verhältnis zu Bertolt Brecht nicht neu belebt haben. Warschauer gründete zusammen mit Friedrich Burschell (1899–1970) die von Letzterem geleitete „Thomas-Mann-Gesellschaft“, die sich der Unterstützung exilierter Literaten widmete.[38] Er veröffentlichte in der von Thomas Mann und Konrad Falke herausgegebenen Zeitschrift „Maß und Wert“. Es kam auch zu einer Zusammenarbeit mit Klaus Mann. Aufmerksamkeit erregte, auch international, so beispielsweise auch in den Nieder-

35 Jahrgang 1930, Heft 26-2, Seite 70 f. (https://archive.org/details/DieWeltbhne26-21930/page/70/mode/2up)

36 Das war immer noch die herrschaftliche Wohnung in der Eislebener Straße 13, in der jetzt noch Warschauers Bruder Martin lebte.

37 Arnold Zweig, Freundschaft mit Freud, Berlin 1996, S. 122 f.

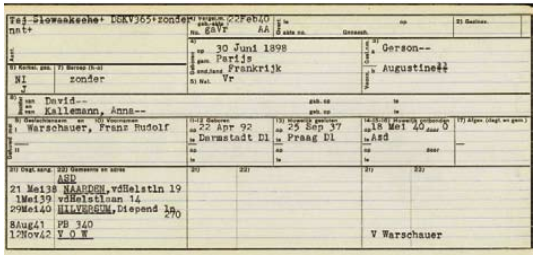
38 Informationen dazu bei Michael G. Esch, Refugees and migrants, in: Włodzimierz Borodziej,/Joachim von Puttkamer (Hrsg.), Immigrants and Foreigners in Central and Eastern Europe, Oxford/New York 2020, e-book.

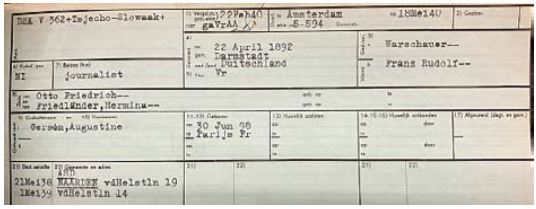
landen,[39] der von ihm herausgegebene und mit einem eigenen Beitrag versehene Band „Prag heute“, der eine Vielzahl von durchaus künstlerisch beachtlichen Fotos Warschauers beinhaltet, die zeigen, dass er sich auf diesem Gebiete professionalisiert hatte. Klaus Mann besprach den Sammelband im „Neuen Tagebuch“ sehr positiv.[40]

Doch auch über Prag zogen dunkle, ja gefährliche Wolken auf, und so wie Ende Februar 1933 in Berlin, hatte auch jetzt Frank Warschauer das richtige Gespür für den richtigen Zeitpunkt: Bereits am 29. März 1938, gerade erst war Österreich besetzt worden, flogen Frank Warschauer und seine neue Ehefrau Augustine, genannt Gussy (oder auch Gussi), Warschauer-Gerson, die er in Prag kennengelernt und dort am 25. September 1937 geheiratet hatte, nach Amsterdam.[41] Sie war am 3. Juni 1898 in Paris geboren, aber keineswegs Französin,[42] sondern Tochter einer deutsch-jüdischen Kaufmannsfamilie. Die Niederlande waren deshalb Exilland der Wahl, weil die Schwester von Gussy mit ihrer Familie, der Familie Kalmann, bereits 1934 aus Weißenfels/Bad Dürrenberg, wo sie erfolgreich einen Groß-und Einzelhandel betrieben, in die Niederlande geflüchtet war. Lina Gerson hatte mit ihrem Mann Adolf „Vatel“ Kalmann in Amsterdam und Umgebung zwischenzeitlich einen florierenden Textilbetrieb aufbauen können.[43]

Am 21. Mai 1938 übersiedelte das Paar von Amsterdam in die nahegelegene alte Festungsstadt Naarden.[44]

Das Ehepaar hatte auf seinen tschechischen Staatenlosenpass ein niederländisches Besuchervisum erhalten. Gussy Warschauer schildert, dass Warschauer zum Bürgermeister von Naarden ging und eine Geschichte erfand, *„wonach er von einer tschechischen Zeitung den Auftrag erhalten hätte, über den alten Philosophen Comenius*[45] *Forschungen anzustellen und darüber zu berichten. Comenius war in früheren Zeiten nach Holland emigriert … Man hat in Naarden zu Comenius’ Gedenken ein Mausoleum errichtet. Auf diese Weise erhielten wir die Aufenthaltsgenehmigung für Naarden, und da der Bürgermeister uns wohlgesinnt war, wurde diese immer wieder verlängert.“*[46]





Wenig ist bekannt über Warschauers Aktivitäten in der niederländischen Emigrationszeit. Allerdings widmete sich, so scheint es, Warschauer in dieser Zeit weiterhin in-

39 So beispielsweise eine Rezension in De Groene Amsterdamer vom 20. August 1938.

40 2. Halbjahr 1937, Seite 695.

41 Hans-Albert Walter, Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd. 2, Stuttgart 1984, Seite 22 und 502.

42 So die Falschinformation von Winfried B. Lerg, Musikkritik – Medienkritik. Frank Warschauer und die Anfänge der Rundfunkkritik, in: Sequenzen, Festschrift für Frau Professor Dr. Maria Elisabeth Brockhoff, Münster 1982, Seite 237.

43 Vergleiche dazu Menno Kalmann, Der Tausch.

44 Seit dem 1.1.2015 Teil der neuen Gesamtgemeinde Gooise Meren.

45 Der aus Mähren stammte und aus Böhmen emigrieren musste.

46 Hans-Albert Walter, Deutsche Exilliteratur 1933-1950, Bd. 2, Seite 147.

tensiv der Fotografie. Er wirkte auch weiter an Thomas Manns Zeitschrift „Maß und Wert“ mit und hielt Kontakt zu diesem Antipoden Brechts.

Thomas Mann schrieb aus Noordwijk aan Zee am 17.7.1939 an Warschauer und drückte seine Freude auf ein Treffen aus: *„Wir können dann die uns beide interessierenden Fragen besprechen“*.[47] Dieses Gespräch kam am 22. Juli 1939 u.a. im Sinne eines Interviews für die Stockholmer Zeitung „Social-Demokraten“ zustande. Ein bei einem erneuten Treffen am 27. Juli 1939 von Warschauer angefertigtes Porträtfoto Manns erschien später in der Book Review der Herald Tribune. Diese journalistische Text- und Fototätigkeit sorgte für einen zwar für die verflossenen warschauerschen Verhältnisse niedrigen, aber auskömmlichen Lebensunterhalt.

Doch das mit Thomas Mann besprochene Projekt, eine *„Schrift über die tschechischen Tondichter“* zu verfassen, kam nicht zustande. Thomas Mann hatte es zwar positiv aufgegriffen und seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer gegenüber mit den Worten befürwortet: „*Der eine Vorschlag (für das Projekt, U. F.) geht von einem Dr. (sic!) Frank Warschauer aus, der wenn ich nicht irre, vor der Emigration bei Ullstein tätig war und Musikspezialist ist … Er macht einen ausgesprochen intelligenten und unterrichteten Eindruck und ich wollte Sie jedenfalls bitten, sein Angebot zu prüfen, wenn er sich nächstens unter Berufung auf mich, an Sie wendet.*“[48]

Dies, obwohl Mann unmittelbar nach dem Gespräch Warschauer an seinen Sohn Klaus schrieb: *„Die Nachmittage werden ja meistens von Besuchern gestohlen, nichts wie lauter Warschauers, Wolfs und Nathansohn natürlich ….“*[49]

Und es kam der 10. Mai 1940, deutsche Truppen marschierten in die Niederlande ein.[50] Frank Warschauer konnte nicht mehr. Mit seiner Frau Gussy hatte er bereits im Vorfeld mehrfach darüber diskutiert, gemeinsam Selbstmord zu begehen, wenn der Fall der Fälle eintreten sollte. Doch am Abend des 10. Mai war Frank Warschauer plötzlich spurlos verschwunden, niemand wusste, wo er war. Sein tragisches Schicksal enthüllte sich erst mehr als eine Woche später. Denn er war still und heimlich nach Amsterdam gefahren in die *Gaaspstraat 59 II*,[51] die Wohnung eines mit ihm befreundeten Fotografen-Kollegen – Frank Warschauer hatte sich auch in den Niederlanden weiterhin intensiv der Fotografie gewidmet –, der urlaubsbedingt ortsabwesend war. Hier schluckte der verzweifelte Warschauer toxische Getränke aus dem Laboratorium des Fotografen, die zum Tode führten. Gefunden wurde er erst am 17. Mai, 18:05 Uhr. Die Polizei nahm diesen Bericht auf:[52]

Polizeibericht
An der Adresse Gaaspstraat 59 II, im Wohnzimmer des betreffenden Grundstücks, wurde eine bewusstlose Person aufgefunden: Frank Warschauer, geboren in Darmstadt am 22. April 1892. Beruf: Journalist. Laut den vorliegenden Unterlagen wohnt Warschauer in der Uileerdlaan 14, Naarden. Vermutlich hat er Gift eingenommen. Er wurde vom G.S.n.P. [Gemeentelijke Geneeskundige en Gezondheidsdienst] *zur medizinischen Versorgung* [im Nederlandsch Israëlietisch Ziekenhuis] *gebracht.*

47 https://briefe.tma.ethz.ch/backend/briefe/1939-07-17-thomas-mann-an-frank-warschauer/

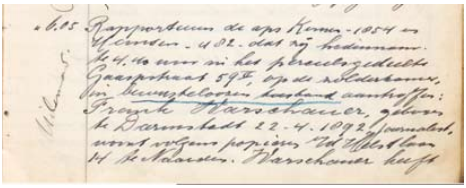
48 Peter de Mendelssohn (Hrsg.), Thomas Mann: Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932–1955, Frankfurt 1973, Seite 233..

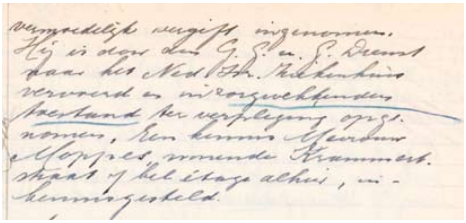
49 Tilman Lahme (Hrsg.), Die Briefe der Manns. Ein Familienporträt, Frankfurt 2016, Seite 65.

50 Hier irrt Max Bloch, siehe Fußnote 11, wenn er den Einmarsch auf den 15. Mai datiert.

51 In der Gaaspstraat befand sich ab 1941 der sogenannte Judenmarkt, zu dem nur Juden Zutritt hatten, ein ehemaliger Kinderspielplatz..

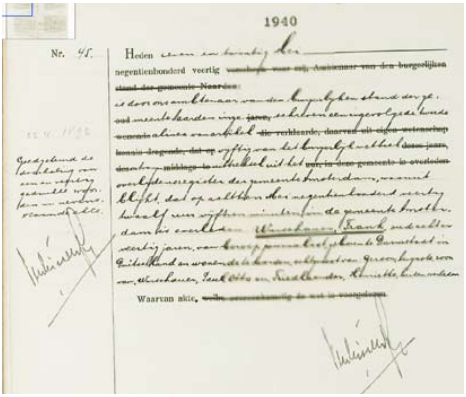
52 auch hier bedanke ich mich bei Menno Kalmann herzlich für seine Übersetzung.





Dort wurde er zur Pflege und Behandlung aufgenommen.
Warschauer wohnt möglicherweise in der Krammertstraße, erste Etage oder Hochparterre.
Die Betroffenen wurden informiert.

Die Vergiftung war so schwer, dass Frank Warschauer daran am 18. Mai verstarb. Am 21. Mai langte in Naarden die Meldung ein.



Die Beerdigung fand nach jüdischem Ritus statt, obwohl jüdische Spuren im Leben von Frank Warschauer nur selten zu finden sind.[53] Sein Grab befindet sich auf dem jüdischen Friedhof Bussum, Plot C, Row 22, No. 26. Allerdings scheint er sich in den Niederlanden zunehmend mit seinem Judentum auseinandergesetzt zu haben. So veröffentlichte er im „Orgaan van de jodsche vrouwenraden in Nederland" einen Bericht über „De Joden in Tsechoslovakye"[54].

Gussy Warschauer-Gerson, die die von ihrem Ehemann geäußerten Selbstmordabsichten offensichtlich nicht ernst genommen hatte, war entsetzt und wütend und konnte es ihr Leben lang Frank Warschauer nicht verzeihen, dass er sie alleine im Exil zurückgelassen hatte.[55] Ihre damalige emotionale Verfassung „neutralisierte" sie in einem an Peter Straschek gerichteten Schreiben vom 24. April 1982, in dem sie schreibt: „Als (in Holland) die Deutschen einfielen, erlitt F. W. einen Nervenzusammenbruch und ging freiwillig aus dem Leben."[56]

Nur zeitverzögert und auf umständlichen Wegen erreichte die Todesnachricht Warschauers Freunde und Bekannte. Es spricht alles dafür, dass die Nachricht in die Schweiz von Gussy Warschauer-Gerson übermittelt wurde, denn dorthin hatte sie Kontakte. Erst am 30. August 1940 erschien im New Yorker „Aufbau"[57] ein Nachruf von Ludwig Wronkow, der neben anderen den Band

53 siehe dazu aber Fußnote 5.

54 Heft Nummer 4 vom 1. April 1939, Seite 35 f.

55 Alle diese Angaben zu den letzten Tagen von Frank Warschauer verdanke ich dem Großneffen von Gussi Warschauer, Menno Kalmann. Er hat diese Sachverhalte von seiner Großtante, die es auf abenteuerlichen Wegen in die Schweiz geschafft hatte und dort den Schriftsteller Alexander Frey heiratete, persönlich erfahren. Die Geschichte seiner Familie, in der auch die Tragik Frank Warschauers eingebettet ist, hat er in seinem 1923 in deutscher Übersetzung bei Elsinor erschienenen lesenswerten Familienroman „Der Tausch" literarisch verarbeitet. Ende Mai/Anfang Juni 2025 habe ich mit ihm persönlich mehrere Telefonate geführt und dabei die hier wiedergegebenen Informationen erhalten. Ich danke ihm sehr dafür.

56 Schreiben von A. (Augustine) Warschauer-Gerson, Deutsche Nationalbibliothek Frankfurt, EB 2012/153-D.01.3271.

57 Nummer 35, Seite 16.

„Prag heute“ illustriert hatte.

Ja, es ist richtig, Warschauer wäre, hätte er noch die Kraft gehabt, gerne in die USA weiter emigriert. Seine Bemühungen, Albert Einstein und Arnold Zweig als Helfer zu gewinnen, scheiterten jedoch, bzw. kamen zu spät.[58]

Diese (soweit ersichtlich einzige damalige) Meldung hat Brecht offensichtlich nicht erreicht. Denn er erfuhr vom Tode seines Jugendfreundes erst durch einen Besuch des Onkels von Frank Warschauer, Emil Ludwig,[59] am 24.1.1942. Darüber hält er folgendes im Journal fest: „*Treffe bei Feuchtwanger den Emil Ludwig […]. Ich frage ihn nach Frank Warschauer, einem sehr sensiblen, nicht sehr produktiven, ihm menschlich unmeßbar überlegenen Typ, und er sagt schnell, ärgerlich: ‚Ein Neffe von mir, aus dem nichts geworden ist, ohne Bedeutung, ich konnte nichts in ihm sehen. Ich höre, er hat sich in Holland umgebracht, als Hitler einrückte, da darf ich nichts gegen ihn sagen, er hat den höchsten Preis bezahlt.‘ Und er nahm, mit einem ‚darf ich, gnädige Frau‘ zu Frau Feuchtwanger, sein Glas und schüttete vorsichtig Rotwein auf den Parkettboden, ein Trankopfer darbringend, im Salon. Marta Feuchtwanger wischte es nachher mit dem Lappen weg, damit der Teppich nicht Flecken bekam. Das ist der in der ganzen Welt gefeierte Historiker der Weimarer Republik.*“[60]

Frank Warschauer gestorben

Auf Umwegen — über die Schweiz — kommt die Nachricht, dass Frank Warschauer, Photograph, Schriftsteller und Journalist, gestorben ist. Er beging in Naarden, wohin er seinerzeit aus der Tschechoslovakei geflohen war, Selbstmord, als die Deutschen in Holland einmarschierten. Der kleine, agile, sehr gebildete Mann ist in der Geschichte der deutschen Presse durch zwei Dinge besonders bekannt geworden: er hat als erster wirklich grundlegende Radiokritiken geschrieben (in der "Vossischen Zeitung") und die erste Analyse Charlie Chaplin's in Buchform veröffentlicht.

In der Herald Tribune vom 26. August brachte die Book Review auf ihrer Titelseite eine Besprechung von Thomas Mann's "Lotte in Weimar" mit einem Bilde des Autors. Als Photograph stand in der rechten Ecke darunter der Name "Frank Warschauer". Es war wohl das erste Mal, dass der Name in diesem Land gedruckt wurde. Er hat immer herüber gewollt, obwohl er sich nur schwer von Europa trennen konnte. Er gehörte zu denen, die es sich nicht sagen lassen wollten, dass die Zeit des Europa, das sie liebten, endgültig abgelaufen war. Europa hielt ihn und tötete ihn. Und nur mit dem kleinen Schritt eines Zufalls, mit einem kleinen Photovermerk schwang er sich, noch nach seinem Tode, herüber, zu einem posthumen geisterhaften Besuch.

L. W.

Nachruf von Ludwig Wronkow im „Aufbau“, 6, 1940, Nr. 35, S. 16

Tief betroffen vom Tode Warschauers war auch sein enger Freund Stefan Zweig. Er schrieb am 8. Mai 1943 an Feuchtwanger: „*Schickele, Hegemann, Tucholsky, Toller, Ernst Weiß, Frank Warschauer, Wassermann, Franz Blei, Musil, Roth – alle sind gegangen, und wer weiß, wer noch unter den Überlebenden sein wird, wenn uns das Radio den Zusammenbruch des Nazismus meldet.*“[61]

Max Bloch beruft sich auf Paul Citroën, der übrigens auch bei der „Fotosession 1939“ dabei gewesen war, demgegenüber bekannte Thomas Mann: „*Von dem Ende ter Braak's*[62] *wusste ich seit Jahren, daß Frank Warschauer denselben Weg gegangen ist, war mir neu. Ich bin traurig und ehre ihn wie jedes Opfer der verabscheuungswürdigen Macht, die in Europa wüten durfte.*“

Seitdem breitete sich mit wenigen Ausnahmen, die ich in den beiden Teilen meiner Recherche genannt habe, Schweigen und Vergessenheit über das Leben und Sterben Frank Warschauers aus.¶

58 Max Bloch, siehe Fußnote 11, Seite 12.
59 siehe dazu meine Darstellung im Teil 1.
60 GBA, Bd. 27, Seite 52 f.

61 Lion Feuchtwanger/Arnold Zweig, Briefwechsel 1933–1958, Bd. 1, Frankfurt 1986, S. 559. Das war immer noch die Eislebener Straße 13.
62 Der 1902 geborene niederländische Journalist und Schriftsteller war gut bekannt mit Thomas und Klaus Mann und verübte am 14. Mai 1940 in Amsterdam Selbstmord.

BERTOLT BRECHT-INSZENIERUNGEN IN D, A UND CH IN DER SPIELZEIT 2024/25 UND SPIELZEIT 2025/26

mit Premierendatum, soweit vorhanden, Stand: 16.10.2025, Zusammenstellung: Franziska vom Heede
ja = Verlängerung aus vorheriger Spielzeit, WA = Wiederaufnahme.
Nicht bei Suhrkamp sind die Werke: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Universal Edition), Happy End (Felix Bloch Erben), Sieben Todsünden (Schott Music), Der Jasager (Universal Edition).

Titel	Spielzeit	Ort	Verl.	Theater	Premiere	Regie
BRECHT-FESTIVAL	2024/25	Augsburg		Büro Brechtfestival der Stadt Augsburg	21.02.2025	divers
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2024/25	Altenburg/ Gera		Theater Altenburg Gera gGmbH	08.06.2025	Alexander Flache
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2024/25	Leipzig	ja	Schauspiel Leipzig		Nuran David Calis
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2024/25	Salzburg		Salzburger Landestheater	22.02.2025	Alexandra Liedtke
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2024/25	Schwerin		Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin	20.09.2024	Martin Nimz
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2024/25	Hamburg		Thalia Theater GmbH	02.04.2025	Yida Guo
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2024/25	Mannheim	ja	Nationaltheater Mannheim		Charlotte Sprenger
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2024/25	Moers	ja	Schlosstheater Moers		Ulrich Greb
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2024/25	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Michael Thalheimer
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2024/25	Heidelberg		Theater und Orchester Heidelberg	29.09.2024	Holger Schultze
DER LEBENSLAUF DES BOXERS SAMSON-KÖRNER	2024/25	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Dennis Krauß
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Basel	ja	Theater Basel		Antú Romero Nunes
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Basel	WA	Basler Marionetten-Theater		N.N.
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Barry Kosky
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Bonn		Theater Bonn (Oper Bonn)	06.04.2025	Simon Solberg
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Braun-schweig	ja	Staatstheater Braunschweig		Katharina Schmidt
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Detmold		Landestheater Detmold	29.09.2024	Jan Steinbach
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Dresden	ja	Staatsschauspiel Dresden		Volker Lösch
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Gelsenkir-chen		Musiktheater im Revier	26.04.2025	Markus Bothe
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Hamburg	ja	St. Pauli Theater		Peter Jordan und Leon-hard Koppelmann
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Kempten		Theater Kempten	14.03.2025	Silvia Armbruster
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Konstanz		Theater Konstanz (open air)	14.06.2025	Christina Rast
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Magdeburg		Städtisches Puppentheater Magdeburg (Innenhof)	27.06.2025	Alvaro Schoeck
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Mannheim	ja	Nationaltheater Mannheim		Christian Weise
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Miesbach + Tournee		Freies Landestheater Bayern (Waitzinger Keller + Gastspiele in Bayern)	29.03.2025	Rita-Lucia Schneider
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Münster	ja	Theater Münster		Sebastian Schug
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Nürnberg		Staatstheater Nürnberg	18.01.2025	Jens-Daniel Herzog
DIE DREIGROSCHENOPER	2024/25	Wismar		Theater- und Bühnenverein Wismar e. V. / St-Georgen-Kirche (Theatersommer Wismar)	04.07.2025	Holger Mahlich
DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR	2024/25	München		Bayerisches Staatsschauspiel	14.12.2024	Luise Voigt
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2024/25	Düsseldorf		Düsseldorfer Schauspielhaus	03.05.2025	Roger Vontobel
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2024/25	Berlin		Berliner Ensemble	27.02.2025	Dušan David Pařízek

DIE JÜDISCHE FRAU	2024/25	Düsseldorf		Kibbuz - Zentrum für Kunst, Kultur und Bildung e. V. (Jüdische Gemeinde Aachen, freie Spielstätte in Düsseldorf)	18.05.2025	Emiliia Kivelevich
DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZ-KÖPFE	2024/25	Köln		Kurt Weill Fest (Bauhaus Dessau), Alte Feuerwache Köln, LokalHarmonie Duisburg, Theater am Ballsaal Bonn	09.03.2025	Ulrike de Ribaupierre/ Annerieke Groen
FREMDER ALS DER MOND	2024/25	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Oliver Reese
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	2024/25	Karlsruhe		Badisches Staatstheater Karlsruhe	03.11.2024	Timofey Kuljabin
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2024/25	Hamburg		Deutsches Schauspielhaus Hamburg	22.09.2024	Karin Beier
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2024/25	Meiningen		Staatstheater Meiningen	17.01.2025	Andreas Kriegenburg
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2024/25	Wien		Burgtheater	29.03.2025	Antú Romero Nunes
LEBEN DES GALILEI	2024/25	Düsseldorf	ja	Neue Schauspiel GmbH/ Düsseldorfer Schauspielhaus		Lars-Ole Walburg
LEBEN DES GALILEI	2024/25	Karlsruhe	ja	Badisches Staatstheater Karlsruhe		Ronny Jakubasch
LEBEN DES GALILEI	2024/25	Potsdam		Hans Otto Theater	14.03.2025	Alice Buddeberg
LEBEN DES GALILEI	2024/25	Schaan/ Luxemburg/ Bellinzona (IT)		TAK Theater Liechtenstein (Teatro Sociale Bellinzona, Theatre National du Luxembourg)	18.01.2025	Oliver Vorwerk
LEBEN DES GALILEI	2024/25	Würzburg		Mainfranken Theater Würzburg	22.02.2025	Tim Egloff
LEBEN EDUARDS DES ZWEITEN VON ENGLAND (NACH MARLOWE)	2024/25	Potsdam	ja	Neues Globe Theater		
MANN IST MANN	2024/25	Basel		Theater Basel	20.09.2024	Jörg Pohl
MANN IST MANN	2024/25	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Max Lindemann
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024/25	Augsburg	ja	Theater Augsburg		David Ortmann
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024/25	Berlin	ja	Maxim Gorki Theater		Oliver Frljić
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024/25	Koblenz		Theater Koblenz (Theaterzelt Festung Ehrenbreitstein)	03.05.2025	Markus Dietze
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024/25	Landshut		Landestheater Niederbayern (Stadttheater Landshut, Stadttheater Passau, Theater am Hagen Straubing)	08.11.2024	Birgit Simmler
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024/25	Trier		Theater Trier	18.01.2025	Christina Gegenbauer
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024/25	Ulm		Theater Ulm	16.01.2025	Ronny Jakubaschk
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024/25	Wien		Wiener Festwochen (Halle E im MuseumsQuartier)	18.05.2025	Lisaboua Houbrechts,
TROMMELN IN DER NACHT	2024/25	Bochum		Schauspielhaus Bochum	11.04.2025	Felicitas Bruckner
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2025/26	Altenburg/ Gera	ja	Theater Altenburg Gera gGmbH		Alexander Flache
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2025/26	Frankfurt		Schauspiel Frankfurt	18.10.2025	Christian Weise
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2025/26	Duisburg		Theater Duisburg	13.11.2025	Damira Schumacher
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2025/26	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Michael Thalheimer
DER LEBENSLAUF DES BOXERS SAMSON-KÖRNER	2025/26	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Dennis Krauß
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Barry Kosky
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Augsburg		Staatstheater Augsburg	27.02.2026	noch offen
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Detmold	ja	Landestheater Detmold		Jan Steinbach
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Dresden	ja	Staatsschauspiel Dresden		Volker Lösch
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Halberstadt/ Quedlinburg		Nordharzer Städtebundtheater	14.04.2026	noch offen

DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Hamburg	ja	St. Pauli Theater		Peter Jordan und Leonhard Koppelmann
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Mainz		Staatstheater Mainz GmbH	27.09.2025	Jan Neumann
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Mannheim	ja	Nationaltheater Mannheim		Christian Weise
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Miesbach + Tournee	ja	Freies Landestheater Bayern (Waitzinger Keller + Gastspiele in Bayern)		Rita-Lucia Schneider
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	München	WA	Staatstheater am Gärtnerplatz	10.06.2026	noch offen
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Saarbrücken		Saarländisches Staatstheater	28.03.2026	Christoph Mehler
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Schwerin		Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin/ Theaterzelt (im Rahmen der Schlossfestspiele)	19.06.2026	noch offen
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Stuttgart		Württembergisches Staatstheater Stuttgart	30.04.2026	Viktor Bodo
DIE DREIGROSCHENOPER	2025/26	Würzburg		Mainfranken Theater Würzburg	14.02.2026	noch offen
DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR	2025/26	München	ja	Bayerisches Staatsschauspiel		Luise Voigt
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2025/26	Bern		Bühnen Bern	22.11.2025	Camilla Dania
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2025/26	Düsseldorf	ja	Düsseldorfer Schauspielhaus		Roger Vontobel
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2025/26	Salzburg		Von Höfel Kultur - Kunst&Kulturverein Salzburg e. V.	01.11.2025	Cassandra Rühmling
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2025/26	Berlin		Berliner Ensemble	27.02.2025	Dušan David Pařízek
DIE JÜDISCHE FRAU	2025/26	Düsseldorf	ja	Kibbuz - Zentrum für Kunst, Kultur und Bildung e. V. (Jüdische Gemeinde Magdeburg)		Emiliia Kivelevich
FREMDER ALS DER MOND	2025/26	Berlin	ja	Berliner Ensemble		Oliver Reese
FURCHT UND ELEND DES III. REICHES	2025/26	Karlsruhe	ja	Badisches Staatstheater Karlsruhe		Timofey Kuljabin
FURCHT UND ELEND DES III. REICHES	2025/26	Reckling-hausen		Theater Gegendruck (Ruhrfestspielhaus Recklinghausen)	20.02.2026	Johannes Thorbecke
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2025/26	Hamburg	ja	Deutsches Schauspielhaus Hamburg		Karin Beier
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2025/26	Kaisers-lautern		Pfalztheater	25.04.2026	noch offen
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2025/26	Meiningen	ja	Staatstheater Meiningen		Andreas Kriegenburg
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2025/26	Wien	ja	Burgtheater		Antú Romero Nunes
IM DICKICHT DER STÄDTE	2025/26	Ingolstadt		Stadttheater Ingolstadt	22.12.2025	Antigone Akgün
LEBEN DES GALILEI	2025/26	Potsdam	ja	Hans Otto Theater		Alice Buddeberg
LEBEN DES GALILEI	2025/26	Reutlingen		Theater Reutlingen Die Tonne	18.10.2025	Enrico Urbanek
MANN IST MANN	2025/26	Berlin		aufBruch Gefängnistheater (Gustav-Böß-Freilichtbühne im Volkspark Jungfernheide)	27.08.2025	Peter Atanassow
MANN IST MANN	2025/26	Krefeld/ Mönchen-gladbach		Theater Krefeld und Mönchengladbach	21.02.2026	Christoph Roos
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2025/26	Koblenz	ja	Theater Koblenz (Theaterzelt Festung Ehrenbreitstein)		Markus Dietze
TROMMELN IN DER NACHT	2025/26	Bochum	ja	Schauspielhaus Bochum		Felicitas Bruckner

BERTOLT BRECHT-INSZENIERUNGEN IM AUSLAND IN DER SPIELZEIT 2024/25 UND SPIELZEIT 2025/26

mit Premierendatum, soweit vorhanden. Stand: 16.10.2025, ja = Verlängerung aus vorheriger Spielzeit
Zum Lizenzgebiet Suhrkamp gehören nicht: der englischsprachige Raum, der französischsprachige Raum sowie Skandinavien. Alle Daten unter Vorbehalt. Zusammenstellung: Franziska vom Heede

Titel	Spielzeit	Land	Ort	Theater	Verl.	Premiere
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2022-2024	TÜRKEI	Istanbul	Perdeci Oyunculari		im Nov. 22
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2022-2025	UKRAINE	Poltava	Poltava Academic Ukrainian Music and Drama Theatre		15.10.22
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2023-2024	TÜRKEI	Istanbul	Boa Sahne, Par Sahne, Moda Sahne		
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2023-2024	TÜRKEI	Bursa	Bursa Municipality Theater	ja	im Sept. 22
DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES	2023-2024	ISRAEL	Tel-Aviv	Steinhardt Museum of Natural History		03.04.23
DIE AUSNAHME UND DIE REGEL	2023-2024	BRASILIEN	Rio de Janeiro	Armazém da Utopia		14.04.23
DIE DREIGROSCHENOPER	2023-2024	RUMÄNIEN	Miercurea Ciuc	Teatrul Municipal Csíki Játékszín		22.12.23
DIE DREIGROSCHENOPER	2023-2024	URUGUAY	Montevideo	Teatro Galpón		07.10.23
DIE DREIGROSCHENOPER	2023-2024	POLEN	Krakow	Narodowy Stary Teatr Krakow		03.02.23
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	2023-2024	TÜRKEI	Istanbul	Alan Kadiköy oder Turhan Tuzcu		im Okt. 23
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2023-2024	PORTUGAL	Coimbra + Tour	Oficina Municipal de Teatro und andere		12.10.23
SCHWEYK IM ZWEITEN WELTKRIEG	2023-2024	PORTUGAL	Almada	Teatro Municipaö Joaquim Benite - Sala Principal		20.10.23
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2023-2025	ISRAEL	Jerusalem	The Jerusalem Khan Theatre		01.07.23
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2023-2025	UNGARN	Budapest	Katona József Theatre	ja	
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2023-2025	LETTLAND	Riga	Dailes Theatre		24.03.23
DIE AUSNAHME UND DIE REGEL	2023-2025	ITALIEN	Pistoia/Florenz + Tour	Festival Inequilibrio, Teatro Il Funaro		30.06.23
DIE DREIGROSCHENOPER	2023-2025	UKRAINE	Lviv	Maria Zankovetskaya National Academic Ukrainian Drama Theatre	ja	10.07.21
DIE DREIGROSCHENOPER	2023-2025	UKRAINE	Sumy	Sumy National Academic Drama and Musical Comedy Theatre		30.09.23
DIE DREIGROSCHENOPER	2023-2025	RUMÄNIEN	Bukarest	National Theater of Bucharest		15.01.24
DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE	2023-2025	UNGARN	Budapest	Színház - és Filmmüvészeti Egyetem (University of Theatre and Film Arts)		17.06.23
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	2023-2025	ESTLAND	Tallinn	Russian Theatre		22.09.23
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	2023-2025	SLOWENIEN	Ljubljana	Mladinsko Theatre		im Jan. 23
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2023-2025	ITALIEN	Neapel, Borgio Verezzi + Tour	Napoli Teatro Festival, Borgio Teatro Festival		
IM DICKICHT DER STÄDTE	2023-2025	TSCHECHISCHE REPUBLIK	Prag	Divadlo v Dlouhe		11.11.23
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2023-2025	KROATIEN	Varazdin	Croatian National Theatre of Varazdin		im Feb. 23
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2023-2025	UNGARN	Budapest	Nationaltheater Budapest		im Jan. 24
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2023-2025	UNGARN	Budaörs	Latinovits Színház		18.02.23
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2023-2026	UNGARN	Budapest	Örkény Theater	ja	30.04.21
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2024-2024	GRIECHENLAND	Thessaloniki	National Theatre of Northern Greece		im März 2024
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2024-2024	ITALIEN/LUXEMBOURG/ SLOWENIEN	Tournee	Teatro Arena del Sole Bologna, Festival Polis Ravenna/Théâtre National du Luxembourg/ Slovensko Mladinsko Gledališče		18.04.24
DIE MASSNAHME	2024-2024	MEXIKO	León, Guanajuato	Teatro Juan de Alarcón (Grupo de Teatro Representativo de la ENES, Unidad Léon/International University Theater Festival)		06.09.24

DIE UNWÜRDIGE GREISIN	2024-2024	ARGENTINIEN	Buenos Aires	Teatro La Fabula		01.08.24
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2024-2025	GRIECHENLAND	Athen	Theatrohoros	ja	26.01.23
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2024-2025	RUMÄNIEN	Targoviste	Tony Bulandra Theatre		24.02.24
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2024-2025	MEXIKO	Mexiko-City	Explanada de La Fuente del Centro Cultural Universitario (Prod. Carro de Comedias)		13.04.24
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2024-2025	RUMÄNIEN	Timisoara	Csiky Gergely Állami Magyar Színház		19.04.24
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2024-2025	TÜRKEI	Istanbul	Istanbul State Theatre	ja	08.11.22
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2024-2025	TÜRKEI	Antalya	Alanya Municipality Theatre		im No. 24
DIE DREIGROSCHENOPER	2024-2025	TÜRKEI	Istanbul	Biraderler Productions		
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2024-2025	TÜRKEI	Antalya	Antalya Municipality Theatre		01.10.24
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2024-2025	MONTENEGRO	Cetinje	Royal Theatre "Zetski Dom"		15.05.24
FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES	2024-2025	BULGARIEN	Ruse	State Drama Theatre "Sava Ognyanov"		27.04.24
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2024-2025	TÜRKEI	Tekirdag	Tekirdag Municipality Theatre		im Okt. 24
MANN IST MANN	2024-2025	ESTLAND	Tallinn	Russian Theatre (Kiseljus Theatre) Tallinn		12.01.24
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024-2025	PORTUGAL	Lissabon + Tour	AR DE FILMES LDA		08.06.24
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024-2025	GRIECHENLAND	Athen	National Theatre of Greece		11.12.24
SCHWEYK IM ZWEITEN WELTKRIEG	2024-2025	TÜRKEI	Bursa	Nilüfer Municipality Theatre		im Okt. 2024
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2024-2026	RUMÄNIEN	Oradea	Szigligeti Theater		11.03.24
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2024-2026	TÜRKEI	Eskisehir	Eskisehir Municipality Theater		27.12.24
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2024-2026	UNGARN	Szeged	Szegedi Nemzeti Színház		29.11.24
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2024-2026	UNGARN	Budapest	Nemzeti Színház	ja	07.10.22
DIE DREIGROSCHENOPER	2024-2026	RUMÄNIEN	Bukarest	Excelsior Theatre	ja	01.04.22
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2024-2026	SLOWENIEN	Maribor	The Slovenian National Theatre		im Dez.09
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2024-2026	SLOWENIEN	Celje	Celje City Theatre		30.05.25
FÜNF SCHWIERIGKEITEN BEIM SCHREIBEN DER WAHRHEIT	2024-2026	ITALIEN	Ravenna + Land	Teatro Rasi Ravenna (Prod. Company ErosAntEros)		08.05.24
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2024-2026	SLOWAKISCHE REPUBLIK	Kosice	State Theatre Kosice		im Feb. 24
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2024-2026	TÜRKEI	Trabzon	Trabzon State Theatre		im Feb. 24
LEBEN DES GALILEI	2024-2026	UNGARN	Budapest	Örkény Theater		04.10.24
LEBEN DES GALILEI	2024-2026	POLEN	Wałbrzych	Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego		14.06.24
LEBEN DES GALILEI	2024-2026	TÜRKEI	Istanbul	Istanbul Municipality Theatre		im Feb. 24
MANN IST MANN	2024-2026	UKRAINE	Sumy	Sumy National Academic Drama and Musical Comedy Theatre		16.02.24
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024-2026	RUMÄNIEN	Sfantu Gheorghe	Tamási Áron Színház		15.06.24
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024-2026	BULGARIEN	Sofia	Satirical Theatre "Aleko Konstantinov"		09.11.24
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024-2026	BULGARIEN	Pazardzhik	Drama-Puppet Theatre "Konstantin Velichkov"		im Nov. 24
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2024-2026	UKRAINE	Sumy	Luhansky Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater (im Sumy National Theater)		15.01.24
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2025-2025	ISRAEL	Tel Aviv	Yoram Loewenstein Acting Studio		30.01.25
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2025-2025	TÜRKEI	Antalya	Muratpasa Belediyesi Kültür Salonu		01.02.25
DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES	2025-2025	ISRAEL	Tel-Aviv	Steinhardt Museum of Natural History	ja	03.04.23
DIE DREIGROSCHENOPER	2025-2025	NIEDERLANDE	Tournee (exklusiv)	Opera Zuid		01.11.25

DIE DREIGROSCHENOPER	2025-2025	KASACHSTAN	Perm/Rußland	Soldatov Culture Palace/Diaghilew-Festival		19.06.25
DIE DREIGROSCHENOPER	2025-2025	JAPAN	Otsu	Biwako Hall Foundation		24.01.25
DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE	2025-2025	NIEDERLANDE	Amsterdam	Muziekgebouw aan 't il (Brecht Trio - Kikki Vanhautem)		22.03.25
LEBEN DES GALILEI	2025-2025	TSCHECHISCHE REPUBLIK	Prag	Divadlo X10		01.08.25
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2025-2025	BELGIEN/FRANKREICH	Brüssel + Tournee	KVS & Toneelhuis		20.02.25
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2025-2025	NIEDERLANDE	Den Haag + Tournee	Het Nationale Theater		19.04.25
BAAL	2025-2026	Serbien	Senta	Zentai Magyar Kamaraszínház		12.09.25
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2025-2026	UKRAINE	Odessa	Odessa Academic Regional Puppet Theater		01.03.25
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2025-2026	UKRAINE	Kiew	Kyiv Academic Theater of Drama and Comedy on the left bank of the Dnieper		31.05.25
DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS	2025-2026	ISRAEL	Tel-Aviv	Habima Theater	ja	01.11.25
DIE DREIGROSCHENOPER	2025-2026	POLEN	Krakow	Narodowy Stary Teatr Krakow	ja	03.02.23
DIE DREIGROSCHENOPER	2025-2026	RUMÄNIEN	Miercurea Ciuc	Teatrul Municipal Csíki Játékszín	ja	22.12.23
DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR	2025-2026	ARGENTINIEN	Buenos Aires	Espacio Callejón		01.02.25
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2025-2026	TÜRKEI	Antalya	Antalya Municipality Theatre	ja	01.10.24
DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE	2025-2026	PORTUGAL	Porto, Vila Nova De Famalicão, Loulé	TeCA, Casa das Artes, Cineteatro Louletano		06.11.25
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2025-2026	KROATIEN	Virovitica	Kazaliste Virovitica		27.02.25
MANN IST MANN	2025-2026	ESTLAND	Tallinn	Russian Theatre (Kiseljus Theatre) Tallinn	ja	12.01.24
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2025-2026	SERBIEN	Novi Sad	Novosadsko pozorište		01.03.25
TROMMELN IN DER NACHT	2025-2026	UKRAINE	Kiew	Kyiv Academic Theater "Zoloty Vorota"		12.09.25
DER GUTE MENSCH VON SEZUAN	2025-2027	ISRAEL	Tel Aviv	The Cameri Theatre		
DIE KLEINBÜRGERHOCHZEIT	2025-2027	KROATIEN	Karlovac	Theatre GK ZORIN DOM		17.01.25
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER	2025-2027	ISRAEL	Tel-Aviv	Gesher Theater		10.09.25
DIE DREIGROSCHENOPER	2026-2026	SPANIEN	Tournee (exklusiv)	Compañía El Ángel de Pekín, SL		29.01.26
HERR PUNTILA UND SEIN KNECHT MATTI	2026-2026	SLOWENIEN	Ljubljana	Slovenian National Theatre Drama		01.01.26
LUX IN TENEBRIS	2026-2026	PORTUGAL	Caldas da Rainha	Parque D. Carlos I		07.07.26
TROMMELN IN DER NACHT	2026-2026	ISRAEL	Tel-Aviv	Cameri Theatre		01.02.26
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI	2026-2027	SPANIEN	Städte in Galizien	Teatro Rosalía de Castro in A Coruna		13.03.26
DIE DREIGROSCHENOPER	2026-2027	RUSSLAND	St. Petersburg	St. Petersburg Theatre of Musical Comedy		01.07.26
LEBEN DES GALILEI	2026-2027	SLOWAKISCHE REPUBLIK	Bratislava	Slovak National Theatre		01.04.26

Vera Tenschert verstorben

Vera Tenschert, geboren 1936 in Berlin, wird von Brecht 1954, gleich nach Abschluss ihrer Ausbildung, als Fotografin des Berliner Ensembles engagiert und begleitet fotografisch das Ensemble und seine Inszenierungen. 2016 übergibt sie der Berliner Akademie der Künste ihr fotografisches Werk, Anett Schubotz hat darüber in 3gh 4/2022 berichtet. Vera Tenschert verstarb am 16. November 2025 (*Foto 2015: Anett Schubotz*). Für das nächste Heft ist ein ausführlicherer Nachruf geplant. ¶ (*mf*)

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 16. Mai 2025 – 24. November 2025

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

Noah Willumsen– Archivleiter (willumsen@adk.de)
Anja Adeoshun – Theaterdokumentation (adeoshun@adk.de)
Iliane Thiemann – Bertolt-Brecht-Archiv, Helene-Weigel-Archiv, Elisabeth-Hauptmann-Archiv (thiemann@adk.de)
Julia Hussels – Sekretariat, audiovisuelle Medien, Fotoarchiv (hussels@adk.de)
Synke Vollring – Bibliothek (vollring@adk.de)
Sophie Werner – Archiv Berliner Ensemble (werner.sophie@adk.de)

BBA B 1332
Bartolini, Paolo: La traduzione, tra tecnologia e contributo umano, in uno scambio epistolare tra Bertolt Brecht ed Helene Weigel / tesi di: Paolo Bartolini. – Sant'Agata di Militello, 2025. – 77 Seiten.
Bachelorarbeit, Scuola Superiore per Mediatori Linguistici „San Michele", 2025

BBA B 1343
Studien- und Spielzeitprogramm / Theaterakademie August Everding. – München: Theaterakademie August Everding, [Oktober 2022]
2022/23

BBA B 441 (2025/4)
Behrendt, Eva: Es ist alles super crazy geworden: an der Berliner Volksbühne erzählt die österreichische Regisseurin Kurdwin Ayub mit „Weiße Witwe" ein wütendes Märchen aus tausendundeiner Nacht, Dusan David Parizek inszeniert am Berliner Ensemble Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe" / von Eva Behrendt
In: Theater heute. – Berlin, 2025, 66. Jahrgang, Heft 4 (April 2025), Seite 8-11: Illustrationen

BBA A 5506
Bienek, Horst: Es gibt nur die Kunst, die Liebe und den Tod. Dazwischen gibt es nichts.: die Tagebücher 1951–1990 / Horst Bienek; herausgegeben von Daniel Pietrek, Gisela vom Bruch und Michael Krüger; mit einem Nachwort von Michael Krüger. – 1. Auflage. – München: Hanser, 2024. – 1710 Seiten
ISBN 978-3-446-27744-1, 3-446-27744-7

BBA A 3434 (40)
Blumentritt, Martin: Krisenjahr 1923: eine Epikrise der für die Entwicklung des Westlichen Marxismus entscheidenden Weltkrise / Martin Blumentritt
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 21-34

BBA A 5496
Brecht, Bertolt: Gesprekken tussen vluchtelingen: roman / Bertolt Brecht; vertaald uit het Duits door Elbert Besaris. – Amsterdam: Uitgeverij Jurgen Maas, 2025. – 166 Seiten

BBA A 5466
Brecht, Bertolt: „Imparo: lavare piatti + tazze": carteggio 1923-1956 / Bertolt Brecht, Helene Weigel; traduzione di Daniela Padularosa. – Roma: Lithos, 2025. – 433 Seiten: Illustrationen
(Teatro. Parola e spazi; 5)
ISBN 979-12-5657-032-4

BBA A 5486
Brecht, Bertolt: Poemas y canciones / Bertolt Brecht; versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romano. – Primera edición en «Área de conocimiento literatura». – Madrid: Alianza Editorial, 1998. – 180 Seiten
(El libro de bolsillo; 5523: Sección literatura)
(Contemporáneos)
ISBN 84-206-3441-7

BBA A 5495
Bühne frei!?: Studioinszenierung der Staatlichen Schauspielschule zwischen Neugründung und Mauerbau, 1951 bis 1961: Katalog zur Ausstellung an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin, 10. Oktober 2024 bis 10. Januar 2025, im Rahmen des Projekts „Dramaturgien eines Archivs. Studioinszenierungen am „bat": Theatergeschichte(n) im neuen Inszenierungsarchiv der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch Berlin" / Katalogredaktion: Johanna Stapelfeldt, Paula Engel, Krystian Koziol, Marten Weise. – Berlin: Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, 2024. – 55 Seiten: Illustrationen

BBA B 30 (2025/4)
Dath, Dietmar: Deine Arbeit hasst dich, weil sie dich nicht braucht: eine Übung in digitalem Dämonenfaschismus / Dietmar Dath. – Abdruck des Stückes. Im Rollenverzeichnis: „Bertolt Brecht"
In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2025, 80. Jahrgang, Heft 4 (April 2025), Seite 45-60

BBA B 30 (2025/4)
Dath, Dietmar [Interviewter]; Wölfel, Lina [Interviewer]: Die Grenzen der Freiheit: Dietmar Dath über sein beim Augsburger Brechtfestival uraufgeführtes Stück „Deine Ar-

beit hasst dich, weil sie dich nicht braucht“ im Gespräch mit Lina Wölfel
In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2025, 80. Jahrgang, Heft 4 (April 2025), Seite 42-44 : Illustrationen

BBA A 3434 (40)
Dietschy, Beat: Ein gespannter Bogen: Ernst Bloch und Walter Benjamin / Beat Dietschy, 2024
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 77-94

BBA B 30 (2025/7-8)
Diversité suisse : Landscapes des zeitgenössischen Theaters / herausgegeben von Julie Paucker. – Berlin : Theater der Zeit, © 2025 . – 169 Seiten : Illustrationen
Theater der Zeit. Arbeitsbuch ; [34] = 2025
Theater der Zeit ; 80., Nr. 7/8 (2025)
ISBN 978-3-95749-490-0

BBA A 5484
„En l'aire commogut ... o“ / Georges Didi-Huberman. – Barcelona : Centre de Cultura Contemporània de Barcelona ; Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, © 2024 . – 359 Seiten + 1 Plakat als Schutzumschlag
Seite 320/321: Fotos von Helene Weigel als Anna Fierling in „Mutter Courage und ihre Kinder“ (Gerda Goedhart) und in „Die Antigone des Sophokles“ (Ruth Berlau) sowie 2 Abbildungen aus der „Kriegsfibel“
ISBN 978-84-09-68813-5

BBA B 1344
Die Erneuerung des Marxismus : Karl Korsch 1886-1961 : Ausstellung und Vorträge / herausgegeben von Michael Buckmiller. – Hannover : Offizin, 2022. – 124 Seiten : Illustrationen
ISBN 978-3-945447-34-5

BBA B 738 (2025/4)
Falentin, Andreas: Das können nur Puppen : „Die Dreigroschenoper“ mit Puppen am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen und am Puppentheater Magdeburg zeigt vor allem: die Lebendigkeit und Aktualität von Brechts Theaterversion / Andreas Falentin
In: Die deutsche Bühne / Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Köln, 2025, 96. Jahrgang, Heft 4 (August 2025), Seite 70-73 : Illustrationen

BBA B 1282 (68)
Friedrichs, Michael ; Perz, Bettina: Mit fünfzehn: Brecht als Schülerzeitungsredakteur : Aktivitäten des Augsburger Brechtkreises / Michael Friedrichs, Bettina Perz
In: ALG-Umschau / Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. – Berlin, 2023, Heft 68 (2023), Seite 34-35 : Illustrationen

BBA B 1341 (629)
Der Funke : querdenkerisch, tabubrechend, freigeistig, intuitiv und vorausschauend, radikalökologisch ; undogmatisch, kulturrevolutionär, sozialistisch. – Hamburg : Schütt, 1971-. – Titelzusatz teils: Kommentar
Titelzusatz teils: Zentrales Organ des Marxistisch-Leninistischen Zentrums
Nr. 629.[2022]

BBA A 5497
Grasnick, Charlotte: So nackt an dich gewendet : gesammelte Gedichte / Charlotte Grasnick ; mit 19 Zeichnungen von Dieter Goltzsche ; herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Benjamin
Stein. – 1. Auflage. – Berlin : Verbrecher-Verlag , 2010. – 233 Seiten : Illustrationen
Enthält das Gedicht „Am Grab der Brechts“ (Seite 123). – BBA A 5497: Mit Widmung von Ulrich Grasnick für das Bertolt-Brecht-Archiv
ISBN 978-3-940426-47-5

BBA B 278 (86)
Henke, Silvia: Kunststück! Ästhetische Bildung auf der Bühne der Lehre / Silvia Henke
In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. – Uckerland, 2025, 41. Jahrgang, Heft 86 (April 2025), Seite 25-28 : Illustrationen

BBA A 5490
Hillesheim, Karoline: „Eine Art Idylle“ : zur Jean-Paul-Rezeption Bertolt Brechts / von Karoline Sprenger. – Trier : WVT, Wissenschaftlicher Verlag, 2010 . – Seite 425-437. – Sonderdruck aus: Wirkendes Wort. – 60. Jahrgang, Heft 3 (November 2010)

BBA A 5491
Hillesheim, Karoline: Von einem, der „seine Lehrer nicht fördern“ konnte : Bertolt Brecht in Augsburg und in der Schule heute / von Karoline Sprenger. – Trier : WVT, Wissenschaftlicher Verlag, 2023. – Seite 81-94. – Sonderdruck aus: Wirkendes Wort. – 73. Jahrgang, Heft 1 (April 2023)

BBA A 3434 (40)
Kebir, Sabine: 1923: Brechts frühe Legenden vom todgeweihten und vernutzten Proletarier / Sabine Kebir
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 51-60

BBA A 3434 (40)
Koch, Gerd: Benjamin, Bloch und Brecht zum Anlass genommen / Gerd Koch
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 35-49

BBA A 5500
Kölbel, Martin ; Villwock, Peter: Brechts „Fatzer“ – „einfach zerschmeißen für experiment“? / Martin Kölbel, Peter Villwock
In: Out of the Box – 75 Jahre Archiv der Akademie der Künste / herausgeben von Werner Heegewaldt, Anneka Metzger und Sabine Wolf im Auftrag der Akademie der Künste. – Berlin, 2025, Seite 230-231 : Illustrationen

BBA B 441 (2025/5)
Kralicek, Wolfgang: Der Dichter als Schwein : Alphamänner am Wiener Burgtheater: Jan Bosse bringt „Der Fall McNeal“ von Ayad Akhtar zur deutschsprachigen Erstaufführung (der Stückabdruck liegt diesem Heft bei); Antú Romero Nunes inszeniert Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ / von Wolfgang Kralicek
In: Theater heute. – Berlin, 2025, 66. Jahrgang, Heft 5 (Mai 2025), Seite 11-12 : Illustrationen

BBA B 199 (2025/1)
Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY : Kurt Weill Foundation for Music, 1983-
ISSN 0899-6407
43.2025

BBA A 5487
Lauschen und Überhören : literarische und mediale Aspekte auditiver Offenheit / Stefan Börnchen, Claudia Liebrand (Hg.). – Paderborn : Brill, Wilhelm Fink, [2020]. – VI, 229 Seiten : Illustrationen, Notenbeispiele
ISBN 978-3-7705-6404-0, 3-7705-6404-9

BBA B 441 (2025/8/9)
Marcus, Dorothea: Kein Privatleben : Bertolt Brecht, „Trommeln in der Nacht" : Bochum Schauspiel / Dorothea Marcus
In: Theater heute. – Berlin, 2025, 66. Jahrgang, Heft 8/9 (August/September 2025), Seite 56-57 : Illustration

BBA A 5487
Meixner, Sebastian: Die Revolution gehört: zur Ethik von Brechts „Die Maßnahme" / Sebastian Meixner
In: Lauschen und Überhören / Stefan Börnchen, Claudia Liebrand (Hg.). – Paderborn, 2020, Seite 103-123

BBA A 5469
Mello, Suzana Campos de Albuquerque: A peça a exceção e a regra : estado de Exceção e o „diálogo" entre Brecht e Carl Schmitt / Suzana Campos de Albuquerque Mello. – Belo Horizonte, MG : Fino Traço Editora, 2025. – 217 Seiten
(Coleção Litteris)
Dissertation, USP, Universidade de São Paulo, [2024?]
ISBN 978-85-8054-729-0

BBA A 5500
Out of the Box – 75 Jahre Archiv der Akademie der Künste / herausgeben von Werner Heegewaldt, Anneka Metzger und Sabine Wolf im Auftrag der Akademie der Künste. – Berlin : Akademie der Künste, 2025. – 270 Seiten : Illustrationen. – Erscheint anlässlich der Ausstellung „Out of the Box. 75 Jahre Archiv der Akademie der Künste" ; 8. Oktober 2025 – 18. Januar 2026"
ISBN 978-3-88331-264-4, 3-88331-264-9

BBA A 5494 (2025/1)
Palmbaum : literarisches Journal aus Thüringen / begründet von Detlef Ignasiak ; herausgegeben von der Thüringischen Literarhistorischen Gesellschaft Palmbaum e.V.. – Bucha b. Jena : Quartus-Verlag, 1993-
ISSN 0943-545X
33.2025

BBA B 1334
Picasso, Pablo: Theatre Picasso / edited by Rosalie Doubal and Natalia Sidlina with Wu Tsang and Enrique Fuenteblanca ; with contributions by Rosalie Doubal, Yinka Esi Graves, Enrique Fuenteblanca, Patricia Leighten, Nathaniel Mackey, Pedro G. Romero, Natalia Sidlina, Wu Tsang. – London : Tate, ©2025 . – 127 Seiten. – „On the occasion of the exhibition ‚Theatre Picasso' presented in The George Economou Gallery, Tate Modern, London, 17 September 2025 – 13 April 2026"
Enthält ein Foto des Theatervorhangs des Berliner Ensembles (nach Picassos Taube, 1949) von Vera Tenschert (Seite 120)
ISBN 978-1-84976-997-6

BBA A 5498
Polinske, Jürgen: Am Ende der Siesta : Gedichte : mit geborgten Worten von den Brüdern Humboldt. – Primera edición. – Lima : Ediciones VL, octubre 2010. – 65 Seiten
Enthält die Gedichte „Pause, sagt bb" und „Valer un Potosí" (mit Anspielung auf Bertolt Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters")

BBA A 5468
Port le roi, André: Bertolt Brecht : populäre Irrtümer und andere Wahrheiten / André Port le roi. – 1. Auflage. – Essen : Klartext, Oktober 2025. – 120 Seiten : Illustrationen
(Populäre Irrtümer und andere Wahrheiten)
ISBN 978-3-8375-2699-8, 3-8375-2699-2

BBA B 441 (2025/8/9)
Preußer, Gerhard: Gut gegen böse : Bertolt Brecht, „Die heilige Johanna der Schlachthöfe" : Düsseldorf Schauspielhaus / Gerhard Preußer
In: Theater heute. – Berlin, 2025, 66. Jahrgang, Heft 8/9 (August/September 2025), Seite 57 : Illustration

BBA B 1333
Ribič, Jakob: Teatralnost fašizma in vsakdanjega življenja v gledališki teoriji Bertolta Brechta / Jakob Ribič. – Ljubljana, 2025. – 204 Seiten : Illustrationen
Dissertation, UL AGRFT, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, 2025

BBA A 3434 (40)
Schneider, Volker: Marxismus – Zeitgeist 1923 – weitergedacht? : Bloch, Benjamin, Brecht als Marxisten / Volker Schneider
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 145-159

BBA B 441 (2025/6)
Schreiber, Falk: Oben und unten : Bertolt Brecht „Der gute Mensch von Sezuan", Hamburg, Thalia in der Gaußstraße / Falk Schreiber
In: Theater heute. – Berlin, 2025, 66. Jahrgang, Heft 6 (Juni 2025), Seite 59-60 : Illustration

BBA B 1341 (629)
Schütt, Peter: Bei Bertolt Brecht zuhaus / Peter Schütt. – Gedicht
In: Der Funke. – Hamburg, 2022, Nr. 629 (Oktober/November 2022), Seite 27

BBA B 1341 (629)
Schütt, Peter, 1939-: Unter dem Mond von Alabama / Peter Schütt. – Gedicht
In: Der Funke. – Hamburg, 2022, Nr. 629 (Oktober/November 2022), Seite 27

BBA A 5499
Soden, Kristine von: Schreiben am Meer : wo der Himmel grösser ist / Kristine von Soden. – 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. – Berlin : Transit, 2025. – 181 Seiten : Illustrationen
ISBN 978-3-88747-412-6

BBA A 5499
Soden, Kristine von: Unterm dänischen Strohdach : das Haus hat vier Türen, daraus zu fliehn / Kristine von Soden, 2025 : Illustrationen
In: Schreiben am Meer / Kristine von Soden. – Berlin, 2025, Seite 58-72

BBA A 5499
Soden, Kristine von: Zu Gast in Peter Suhrkamps Sylter Autorenrefugium : Lassen Sie sich fallen! / Kristine von Soden, 2025 : Illustrationen
In: Schreiben am Meer / Kristine von Soden. – Berlin, 2025, Seite 97-114

BBA B 30 (2025/2)
Spreng, Eberhard: Existenzielle Melancholie: mit „Quartre Murs et un Toit“ und „A little bit of the moon“ zeigt Rabih Mroué zusammen mit Lina Majdalanie und Anne Teresa De Keersmaeker in Paris gleich zwei Arbeiten, die sich mit Exil und Unbehaustheit im Getöse der Welt befassen / von Eberhard Spreng
In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2025, 80. Jahrgang, Heft 2 (Februar 2025), Seite 58-63: Illustrationen

BBA A 5470
Squiers, Anthony: Bertolt Brecht's adaptations and anti-capitalist aesthetics today / by Anthony Squiers. – Leiden; Boston: Brill, ©2025 . – X, 204 Seiten: Illustrationen. – Includes bibliographical references and index
(Consciousness, literature and the arts; volume 61)
ISBN 978-90-04-72186-9

BBA A 3434 (40)
Strobel, Fabian: Karl Kraus als Priester des westlichen Marxismus: Adornos, Blochs, Brechts und Benjamins Verhältnis zu Kraus / Fabian Strobel, 2024
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 137-143

BBA A 5493 (1979,2 (March))
Šu'ūr = Shaoor: a journal of significant writings. – Na'ī Dihlī: Šu'ūr Pablīkešanz , [1979?]-
In arabischer Schrift, Urdu
1979. . – Na'ī Dihlī: Šu'ūr Pablīkešanz
Enthält Gedichte von Bertolt Brecht und Texte anderer Autoren zu Brecht

BBA B 441 (2025/Jahrbuch)
Theater: Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“. – Berlin: Friedrich-Berlin-Verl. , 1962-
Erscheint jährlich
ISSN 0343-527X
ISBN 978-3-942120-46-3
2025

BBA A 5500
Thiemann, Iliane; Willumsen, Noah: Brechts sperriger Begleiter / Iliane Thiemann, Noah Willumsen. – Über die Manuskriptschränke Bertolt Brechts
In: Out of the Box – 75 Jahre Archiv der Akademie der Künste / herausgeben von Werner Heegewaldt, Anneka Metzger und Sabine Wolf im Auftrag der Akademie der Künste. – Berlin, 2025, Seite 86-87: Illustrationen.

BBA A 3434 (40)
Thorborg Andersen, Troels; Behrend, Frederik: Brecht zwischen Antike und Gegenwart: Beispiele aus dem dänischen Theater / Troels Andersen & Frederik Behrend
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 121

BBA A 3434 (40)
Thorborg Andersen, Troels: Lebendiger Vor-Schein: Durch die Wüste (1923) / Troels Thorborg Andersen
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 95-102

BBA A 5464
Torrenzieri, Sara: Prassi teatrali brechtiane: Modellbücher editi e inediti del Berliner Ensemble / Sara Torrenzieri. – Imola (Bo): Cue Press, [2025]. – 283 Seiten: Illustrationen
(I materiali)
ISBN 978-88-5510-383-1

BBA A 5494 (2025/1)
Tragelehn, Bernhard K.; Brecht, Bertolt [Gefeierter]: Brecht und die Folgen: eine Vorrede / B.K. Tragelehn. – Redigierter Tonbandmitschnitt einer Rede von B.K. Tragelehn, anlässlich des 100. Geburtstages Bertolt Brechts, gehalten an der Humboldt Universität zu Berlin, 1998
In: Palmbaum / begründet von Detlef Ignasiak; herausgegeben von der Thüringischen Literarhistorischen Gesellschaft Palmbaum e.V.. – Bucha b. Jena, 2025, 33. Jahrgang, Heft 1 (2025) = Heft 80, Seite 73-76

BBA A 5500
„Und dein Traum, in Berlin das Brechttheater zu lernen?“. – Text zum Archiv von Emine Sevgi Özdamar, enthält u.a. Özdamars Probenskizzen zu Heiner Müllers „Die Bauern“ (Volksbühne, Premiere: 30.05.1976)
In: Out of the Box – 75 Jahre Archiv der Akademie der Künste / herausgeben von Werner Heegewaldt, Anneka Metzger und Sabine Wolf im Auftrag der Akademie der Künste. – Berlin, 2025, Seite 86-87: Illustrationen.

BBA B 278 (86)
Vaßen, Florian: Produktive Krise oder destruktives Triggern?: „Selbstverständigung“ und „ästhetische Erfahrung als Widerstandsform“ in der Lehrstück-Praxis / Florian Vaßen
In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. – Uckerland, 2025, 41. Jahrgang, Heft 86 (April 2025), Seite 64-67

BBA A 3434 (40)
Vorschein … – Münster: Westfälisches Dampfboot, 2001-
Jahrbuch der Ernst-Bloch-Assoziation; 40
Brecht, Bloch, Benjamin, Berlin: 1923/2023 / Doris Zeilinger (Hrsg.). – 1. Auflage. – Münster: Westfälisches Dampfboot, 2024. – 175 Seiten: Illustration. – „Vom 20. bis 22. Oktober 2023 fand im Salon des Tagungzentrums ‚Franz-Mehring-Platz 1‘ in Berlin eine öffentliche Tagung der Ernst-Bloch-Assoziation in Kooperation mit der Rosa-Luxemburg-Stiftung statt.“ (Editorial)
ISBN 978-3-89691-136-0
40.2023

BBA A 5500
Willumsen, Noah; Thiemann, Iliane: Archive – „sie müssten alle benutzt werden können“ / Noah Willumsen, Iliane Thiemann. – Zitat nach Helene Weigel. – Text zu den Nachlässen von Helene Weigel und Bertolt Brecht
In: Out of the Box – 75 Jahre Archiv der Akademie der Künste / herausgeben von Werner Heegewaldt, Anneka Metzger und Sabine Wolf im Auftrag der Akademie der Künste. – Berlin, 2025, Seite 84-85: Illustration

BBA A 3434 (40)
Zeilinger, Doris: Das sagenhafte Treffen 1923: Brecht, Bloch, Benjamin in Berlin / Doris Zeilinger; KuNos, 2024: Illustration. – Fiktive Szene zwischen Brecht, Bloch und Benjamin. – Text und Bühnenbild: Doris Zeilinger
In: Vorschein … – Münster, 2024, Band 40 (2023), Seite 12-19

BBA B 278 (86)
Zeitschrift für Theaterpädagogik: Korrespondenzen. – Uckerland: Schibri-Verl., 2005-
ISSN 1865-9756
41.2025

… HATTE ER NICHT AUCH EINE KÖCHIN DABEI?

Fragen eines Brecht-Touristen beim Studium der Gedenktafel unter dem dänischen Strohdach

Ernst-Ullrich Pinkert

In Svendborg, wo Bertolt Brecht mit seiner Familie von 1933–1939 im Exil lebte, wird manches getan, um die Erinnerung an den Schriftsteller wachzuhalten und seine Bedeutung auch in der Gegenwart zu unterstreichen. Das frühere Haus der Familie Brecht – „das dänische Strohdach" – ist inzwischen im Besitz der Stadt Svendborg und wird an Künstler und Wissenschaftler vermietet, die sich dort – nahe am Svendborg-Sund – auf ihre Projekte konzentrieren können. An diesem Haus, das in Brechts Lyrik mehrfach in Erscheinung tritt, wurde 1981 in einem Joint Venture der Svendborger Stadtverwaltung mit der DDR-Botschaft eine kleine runde Bronzetafel angebracht, auf der das Haus als Wohnstätte des exilierten Brecht ausgewiesen wird. Darauf ist zu lesen:

> In diesem Haus wohnte von 1933–1939
> BERTOLT BRECHT
> auf der Flucht vor dem deutschen Faschismus

Dieser Text wäre dem Geehrten vermutlich peinlich gewesen, denn er wird seinem Aufenthalt in Svendborg gar nicht gerecht – schließlich hatte er dort nicht als Einsiedler gelebt. Der Text basiert auf einem antiquierten Geschichtsverständnis, das mit dem Schlagwort „Große Männer machen Geschichte" beschrieben werden kann. Und dieses Geschichtsverständnis hat Brecht besonders in seinem Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters* ad absurdum geführt. Hier heißt es u.a.:

> Der junge Alexander eroberte Indien.
> Er allein?
> Cäsar schlug die Gallier.
> Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?
> […]
> Jede Seite ein Sieg.
> Wer kochte den Siegesschmaus?
> Alle zehn Jahre ein großer Mann.
> Wer bezahlte die Spesen?
> So viele Berichte
> So viele Fragen.

Der Brecht-Tourist in Svendborg denkt beim Lesen des Textes auf der Gedenktafel sofort an dieses herausragende Gedicht – denn er wundert sich über den in Bronze gegossenen Text, der eklatant im Widerspruch zu Brechts Geschichtsverständnis steht.

Es wäre wohl an der Zeit, neben der besagten Bronzetafel endlich einen Kommentar anzubringen, in dem Brechts Fragen eines lesenden Arbeiters unter Bezug auf die Svendborger Exiljahre von 1933–1939 nun auch an den Text auf der Gedenktafel gerichtet würden:

> Wer wohnte in diesem Haus 1933-1939
> Auf der Flucht vor den Nazi?
> Auf der Tafel steht allein der Name Bertolt Brecht?
> Hat er wirklich allein dort gelebt? Wer
> War zusammen mit ihm auf der Flucht vor den Nazi?
> Waren da nicht auch seine Frau, die Schauspielerin
> Helene Weigel, und ihre beiden Kinder?
> Und hatten sie nicht auch eine Köchin dabei
> Mari Hold aus Augsburg? ¶

BRECHT.

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

KIGG

Brechtshop in der

BUCHHANDLUNG
AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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

Wanda Coleman

strände. warum sie mich kaltlassen

Aus dem amerikanischen Englisch
von Esther Ghionda-Breger

Herausgegeben und mit einem Vorwort
von Terrance Hayes

120 Gedichte aus acht Lyrikbänden, die Wanda Coleman zwischen den späten 1970ern und frühen 2000ern verfasste.

248 Seiten · Hardcover · 24 Euro
ISBN 978-3-87512-497-2 · MaroVerlag

Wer waren Emmett Till und Nat Turner? Wer waren die Neununddreißig, die die Überfahrt nicht überlebten, und was geschah am 11. März 1990?

Wanda Coleman schreibt über historische Ereignisse und prägende Alltagserfahrungen, sie verfasst Briefe an eine große Schwester, Essays über die Sprache, Gedichte an einen totgeborenen Sohn. Sie wird zur Kulturterroristin, Märchenerzählerin, Comicskripterin und komponiert einen umfassenden Zyklus von Amerikanischen Sonetten. Gedichte über Sex und Geburt, über ihren Körper und Träume, Situationen im Krankenhaus oder im Gefängnis, über die Sorge, die Miete nicht bezahlen und die Kinder nicht versorgen zu können.

In einer wütenden Sprache, mit teils beißendem Humor und teils überraschender Zärtlichkeit, überführt die profilierte Lyrikerin aus Los Angeles die Diskriminierung von Schwarzen in einem rassistischen Amerika in system- und herrschaftskritische Poesie.