

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

32. JAHRGANG

HEFT 3/2025



JENS KREMB ÜBER LEBENDMASKEN VON BERT BRECHT (FOTO)
NOAH WILLUMSEN: DREI INTERVIEWS MIT HELENE WEIGEL
VOLKMAR HÄUSSLER ÜBER ELIZABETH SHAWS KINDERBUCH
ANDREAS HAUFF ÜBER DAS KURT-WEILL-FEST 2025

MARO

BRECHT.

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



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

INHALT

Editorial	2
Impressum	2

HELENE WEIGEL

„Mein Interview hat gar net stattgefunden“: Helene Weigel im Gespräch	3
--	---

Noah Willumsen

Dziennik Polski, 7. Dezember 1952: Helene Weigel spricht über das „Berliner Ensemble“	5
--	---

Głos Robotniczy, 15. Dezember 1952: Wir dienen dem Menschen und der Sache des Friedens – sagt Helene Weigel	8
---	---

Życie Warszawy, 23. Dezember 1952: In der Woche der fortschrittlichen deutschen Kultur: Gespräch mit Helene Weigel	9
--	---

Lorbeerzweig für die Intendantin	12
Georg August Koch am BE	

Michael Friedrichs

„Die spielen ja hier <i>Mutter Courage</i> “	13
--	----

*Matthias Braun im Gespräch mit dem
Beleuchter und Gewerkschaftler Gerhard
Rietdorff über seine Arbeit am Berliner
Ensemble in den 1950er Jahren*

KUNST

Die Lebendmasken von Bertolt Brecht	17
<i>Jens Kremb</i>	

Das Brecht-Kinderbuch der Elizabeth Shaw	23
<i>Volkmar Häußler</i>	

BRECHT UND MUSIK

Kulinarisches Genießen, kritische Auseinandersetzung.	31
--	----

Eindrücke vom 33. Kurt-Weill-Fest in Dessau-Roßlau <i>Andreas Hauff</i>	
--	--

THEATER

Der „verhinderte“ Macheath	37
<i>Ernst Scherzer</i>	

„Puntila“ am Burgtheater Mit einem Hauch Erotik	38
--	----

Ernst Scherzer

Drei Mal Dreigroschenoper	39
Zwischen Puppenspiel und Hollywood-Revue	

Ernst Scherzer

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht- Archivs	40
--	----

Zusammenstellung: Synke Vollring



*Porträt Helene Weigel von Baldur Schönfelder,
Foto: Juliane Grützmacher*

HELLI - Helene Weigel in zeitgenössischer Kunst des 20. Jahrhunderts

Ein besonders individueller Blick auf Persönlichkeiten eröffnet sich durch die Augen von Zeitgenossen und Zeitgenossinnen. Anlässlich Helene Weigels 125. Geburtstag präsentiert das Brecht-Weigel-Haus eine Sonderausstellung, die Helene Weigel eben aus dieser Sicht in den Mittelpunkt rückt. Die Künstlerinnen und Künstler wie Elizabeth Shaw, Hans Tombrock, Arno Mohr, Ingeborg Voss, Karl Hermann Roehricht, Liselotte Strehlow und andere kannten die Weigel zumeist auch persönlich.

Ausstellungseröffnung: 2.8.2025 um 15 Uhr im **BRECHT-WEIGEL-HAUS BUCKOW** (Märkische Schweiz). Führungen der Kuratorin werden angeboten. Ausstellungsdauer: 2.8. bis 7.9.2025, Mi-So geöffnet.

www.brechtweigelhaus.de

Körperlich eher ein Leichtgewicht, aber in der deutschsprachigen Theaterlandschaft des 20. Jahrhunderts mit Sicherheit ein Schwergewicht war Helene Weigel. Ihr widmen wir aus Anlass ihres 125. Geburtstags (der Termin war 12. Mai) mit respektvoller Verspätung den Schwerpunkt dieses Heftes. Dazu hat vor allem das Bertolt-Brecht-Archiv Berlin beigetragen, mit drei bisher nicht auf Deutsch veröffentlichten Interviews, die Helene Weigel 1952 während der Polen-Tournee des Berliner Ensembles gegeben hat. Herzlichen Dank an Noah Willumsen für den Vorschlag und die Bereitstellung! Matthias Braun hat den Text eines Interviews beigeleitet, das er 1988 mit dem Beleuchter und Gewerkschaftler Gerhard Rietdorff über dessen Arbeit am Berliner Ensemble in der Zeit von Brecht und Weigel geführt hat – wohl seiner teils kritischen Töne wegen konnte das Interview damals nicht erscheinen. Auch ein Lobgedicht des Schauspielers Georg August Koch auf die von ihm hochverehrte Intendantin hat sich erhalten.

Zwei weitere Beiträge helfen die Zeitgenossenschaft weiter auszuleuchten: der Artikel von Jens Kremb über die Lebendmasken Brechts und Volkmar Häußlers detailliert vergleichende Analyse der Brecht-Kinderbücher von Elizabeth Shaw.

Und: Andreas Hauff berichtet vom Kurt-Weill-Fest, Ernst Scherzer hat Kritiken von mehreren Brecht-Inszenierungen beigeleitet. Und für das Brecht-Archiv dokumentiert Synke Vollring die weiterhin große Zahl der Neuerwerbungen. ¶

Lesen Sie wohl!

Michael Friedrichs

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

Gegründet 1994

Herausgeber 1994-2009: Kurt Idrizovic

www.dreigroschenheft.de

Erscheint vierteljährlich zu Quartalsbeginn

Einzelpreis: 7,50 €

Jahresabonnement: 30,- €

Anschrift:

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:

Matthias Braun, Michael Friedrichs, Juliane Grützmacher,


Andreas Hauff, Volkmar Häußler, Jens Kremb,

Ernst Scherzer, Noah Willumsen

Titelbild: Ursula Wolff-Schneider, Lebendmasken im Atelier von Paul Hamann 1931; Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Fotoarchiv 1/053

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.

„MEIN INTERVIEW HAT GAR NET STATTGEFUNDEN“: HELENE WEIGEL IM GESPRÄCH

Noah Willumsen

12. Mai 1970. Als man fast fünf Monate statt der 18 eine 19 als neues Jahrhundert schrieb, wurde sie in Wien geboren. Heute ist sie siebzig. Fast unglaublich, wenn aus dem Nebenraum die energische, volle, dialektgefärbte Stimme des Geburtstagskinds ertönt. Unverkennbar: Helene Weigel. [...] Die Tür geht auf. Da steht sie: Seniorin aller Theaterleiter. Einfaches, fliederfarbnes Kleid. Ein wenig unwirsch: Ja, was is' denn das? Lauter Leut', die ich gar net brauchen kann! Frau Professor, eine Frage nur, bitte! Ein Paar Worte wenigstens für die Zeitung. Unseren Glückwunsch ... Naa! – Euern Presseschmus mag i' schon gar net. Schad' um die Zeit. Und mein Interview? ... hat gar net stattgefunden. Du weißt doch eh, daß ich keine geb'. Servus, Herzele!¹

Helene Weigel, deren 125. Geburtstag wir inzwischen feiern, pflegte, wo es irgend ging, die Aussage zu verweigern. Einerseits empfand sie eine tiefe Abneigung gegen Journalist:innen: „Interviews sind genau das, was ich nicht gebel“, fauchte sie allzu dringlich Anfragende an.² Andererseits fühlte sie sich offenbar nicht dazu berufen, Formulierungen, Analysen, Angriffe und Aufrufe in die Welt zu setzen, wie es ihr Mann, Bertolt Brecht, zu tun pflegte. Dem Dramatiker und Regisseur Ben Shaktman erklärte sie, „[that she] does not consider herself a thinker in the theoretical, philosophical or political sense.“³ Wenn sie sich „in der traurigen Lage“ befand, „sprechen zu müssen, obwohl ich nicht kann“ – bei der Stanislawski-Konferenz 1953 etwa, oder vor

der Deutschen Akademie der Künste 1960 –, redete sie zuallererst über ihre „tiefe Abneigung gegen eine Rede“.⁴ Diese Bedenken fasste sie in einem Absagebrief an die *BZ am Abend*, die von ihr einen Artikel erbeten hatte, Bündig zusammen: „Ich kann nicht schreiben, bin ein besserer Analphabet, und außerdem, unter uns gesagt, ich hasse die Äußerungssucht.“⁵ Lässt sich eleganter – oder weniger überzeugend – behaupten, dass man nichts zu sagen hat?

Während sie sich auf Zeitzeugengespräche mit Hans Bunge, dem ersten Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs, und ihrem Mitarbeiter Werner Hecht einließ, zog sie es fraglos vor, ihre einnehmende Altstimme den Worten anderer zu verleihen. Als Marcel Reich-Ranicki ihr in einem Interview einige „Angaben zu Inhaltlichem“ zu entlocken versuchte, stellte sie fest: „Ich bin dazu da, Texte von Dichtern, von Brecht zu sprechen. Das, was Sie wissen wollen, müssen Sie Brecht fragen.“⁶ Das erste auffindbare Interview mit ihr gewährte sie 1949, als sie nach fünfzehn Jahren Exil mit Brecht nach

1 Helga Heine, o.T., in: NBI Magazin (26/1970), 33.
2 Matthias Braun. „Ein Radio-Feature zu Helene Weigel 15 Jahre später“, in: Brecht-Jahrbuch (2000), 52–73, hier: 56.
3 Ben Shaktman. „Talks with Mrs. Bertolt Brecht“, in: The Nation (21. April 1962), 361–363, hier: 361.

4 „Protokoll der 1. Deutschen Stanislawski-Konferenz“, in: Petra Stuber. Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater (Berlin: Links, 1998), 265–376, hier: 319; „Rede in der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin (DDR)“, in: „Unerbittlich das Richtige zeigend“: Helene Weigel (1900–1971) (Berlin: Akademie der Künste, 2000), 93.

5 Zit. n. Werner Hecht. Helene Weigel: Eine große Frau des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 41.

6 Marcel Reich-Ranicki. Lauter schwierige Patienten. Gespräche mit Peter Voß über Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, München 2002, S. 21. Für Reich-Ranickis Gespräch mit Brecht und Weigel, siehe Bertolt Brecht. „Unsere Hoffnung heute ist die Krise“. Interviews 1926–1956, hrsg. Noah Willumsen (Berlin: Suhrkamp, 2023), 415–420 (im folgenden BI).

Berlin zurückkehrte und dieser sich weigerte, mit den Zeitungen zu sprechen. „Brecht schweigt?“ wies sie eine *Spiegel*-Reporter: in zurück: „Er hat doch geschrieben. Er ist gedruckt worden. Und jetzt spricht er doch. Im Deutschen Theater, durch sein Stück. Brecht ist Schriftsteller, kein Redner.“⁷ Hier fällt eine Besonderheit der Sprechkonstellation Brecht-Weigel auf, die sich nicht auf die übliche Rollenverteilung – die Schauspieler:in, die schweigt, wenn der Autor spricht, und spricht, wenn er schweigt – reduzieren lässt. Denn die Brecht gestellten Fragen beantwortet Weigel genauso wenig wie er: Statt für den Schreibenden zu sprechen, schweigt sie vielmehr an seiner Statt. Damit beansprucht sie für sich eine Sprecherposition *in loco auctoris*, aus der sowohl das Sprechen als auch die Sprecher:in immer wieder zu verschwinden drohen: ein Sprachrohr für die Sprachlosigkeit, wie die stillen Schreie, durch die sie (und Brecht) 1949 auf der Bühne sprachen.

Was hatte aber Weigel selbst zu sagen? „Ich kann vielleicht spielen“, gab sie zu, „aber sprechen, sprechen von mir selbst?“⁸ Das fiel ihr bei allem Selbstgefühl nie leicht. Unbeschadet ihrer persönlichen Vorlieben nahm sie jedoch als Leiterin des Berliner Ensembles eine Schlüsselstellung in der ostdeutschen Öffentlichkeit ein. Sie wurde regelmäßig aufgefordert, als „Sendbotin der Republik“ für ihr Theater, ihren Beruf und ihr Land zu sprechen, nicht zuletzt, wenn sie das Berliner Ensemble auf Tournee ins Ausland brachte.⁹

Ein besonderes Augenmerk des Ensembles lag dabei auf Polen. Brecht setzte sich da-

für ein, dass die „gußeisernen Vorhänge zwischen den einzelnen Volksrepubliken, der USSR und China hochgezogen“ werden, um das Bewusstsein zu stiften, „Teil eines neuen Ganzen“ zu sein, das an den alten, vom Krieg geplagten Nationalgrenzen nicht Halt machte.¹⁰ Er und Weigel machten vom 25. Februar bis 2. März 1952 eine gemeinsame Reise nach Warschau und Krakau, um die Möglichkeiten eines kulturellen Austausches zu erkunden. Ein erstes Ergebnis von diesem Besuch war die Organisation einer Polen-Tournee vom Berliner Ensemble, die schon vom 5. bis 30. Dezember 1952 im Zusammenhang der „Woche der fortschrittlichen deutschen Kultur“ stattfand.¹¹ Mitgebracht haben sie *Mutter Courage*, *Die Mutter* und *Der zerbrochne Krug* – Brecht selbst mussten sie allerdings in Berlin zurücklassen. Damit haftete das Augenmerk des polnischen Publikums ganz auf Weigel, die als Intendantin die Tournee leitete, wie die drei nachfolgenden Interviews, gefunden im Berliner-Ensemble-Archiv am Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, dokumentieren.¹²

Zurück in Berlin erklärte Weigel bei einer Pressekonferenz am 2. Januar 1953: „Nicht gerade viel wußten wir von der polnischen Kultur, [...] aber diese Reise hat uns gezeigt, über welch erstaunlich reiche kulturelle Tradition das polnische Volk verfügt, eine Kultur, die in allen ihren Äußerungen lebendig ist. Großartig war die echt polnische Gastfreundschaft und Aufnahmebereitschaft für unsere Auf-führungen.“¹³ Aber die Tournee, die über

7 „Brecht hat sich ausgesprochen. Für keine Himmelsrichtung“, in: *Der Spiegel*, 15. Januar 1949, 24–26, hier: 24.
8 Fabiani, Franco. „Erinnerung an H.W.“, in: *Theater der Zeit* (8/1971), 11f., hier: 11.
9 Hermann Budzislawski. „Lob der Weigel“, in: *Helene Weigel zum 70. Geburtstag*, hrsg. Werner Hecht und Joachim Tenschert (Berlin: Henschel, 1970), 10f., hier: 10.

10 BFA 30, 470.

11 Vgl. Konrad Gajek. *Bertolt Brecht na Scenach Polskich (1929–1969)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974), 74f. Die Datumsangabe in BI, 420, ist ein bedauerlicher Tippfehler.

12 Ich bedanke mich an dieser Stelle recht herzlich für die Publikationsgenehmigung von Johanna und Jenny Schall sowie die präzise Übersetzungs- und Korrekturarbeit von Bernhard Hartmann.

13 *Nachtexpress*, 3. Januar 1953.

Krakau, Lodz (ab dem 13.) und Warschau (ab dem 18.) führte, war, wie sich Käthe Rüllicke Jahre später erinnerte, „auch ein Politikum“: „Wir waren das erste deutsche Theater, das nach dem Krieg in Polen spielte – man spürte die Spannung, als auf der polnischen Bühne deutsch gesprochen wurde“.¹⁴ Es waren aber nicht nur die Traumata der Nachkriegszeit, die dabei verhandelt wurden. Dramaturg Zbigniew Krawczykowski zufolge wirkte der Besuch des Berliner Ensembles zunächst wie ein „frischer Wind“ in der polnischen Theaterszene, „die Offenbarung eines wahren, modernen, sozialistischen Theaters“, aber schon am nächsten Tag „flogen die Worte ‚Formalismus‘, ‚Expressionismus‘, ‚Stillosigkeit‘, ‚Prätentiosität‘ wie Geschosse“.¹⁵ Im Formalismusstreit, der sowohl in Polen wie der DDR wütete, stand das Berliner Ensemble für eine klar antistalinistische Position: Die Tournee wurde damit zum Vorboten und „Impulsgeber“ für den allzu kurzen kulturellen und politischen Aufbruch nach Stalins Tod – mehr vielleicht als die Auftritte im eigenen Land.¹⁶

Dziennik Polski, wöchentliche Beilage „Von A bis Z“ (7. Dezember 1952):

Helene Weigel spricht über das „Berliner Ensemble“

- Während wir das Berliner Ensemble und seine exzellente Leiterin in Krakau willkommen heißen, bedauern wir sehr, dass wir nicht auch seinen Regisseur, den bekannten Schriftsteller Bertolt Brecht, als Gast empfangen können.

Mein Mann ist leider schwer krank. Er wird in den nächsten Tagen am Völkerkongress

in Wien teilnehmen und muss danach einige Zeit in der Klinik verbringen.¹⁷

- Ich weiß, dass Sie nicht zum ersten Mal in unserem Land sind. Würden Sie uns ein paar Worte über Ihre Eindrücke von Polen sagen?

Ich war nach dem Krieg zweimal in Polen – auf dem Weltfriedenskongress in Warschau und zu Beginn dieses Jahres, als ich zusammen mit meinem Mann Warschau besuchte.¹⁸ Meine Eindrücke von Ihrer schönen Hauptstadt lassen sich schwer in ein paar Sätzen zusammenfassen. Ich will nur eines sagen: Als ich Warschau zum zweiten Mal sah, war ich erstaunt über die Veränderungen, die Dynamik des Aufbaus, das Tempo der Arbeit.¹⁹ Jetzt, nach mehr als einem halben Jahr Abwesenheit, bin ich sehr neugierig-

17 Der Völkerkongress für den Frieden fand vom 12. bis 20. Dezember 1952 in Wien statt. Brecht blieb in ärztlicher Behandlung in Berlin (BFA 23, 524f.), aber Weigel verließ die Polen-Tournee für zwei Tage, um daran teilzunehmen, und verlas eine Erklärung Brechts „Zum Kongress der Völker für den Frieden“: „Laßt uns das tausendmal Gesagte immer wieder sagen, damit es nicht einmal zuwenig gesagt wurde! Laßt uns die Warnungen erneuern, und wenn sie schon wie Asche in unserem Mund sind! Denn der Menschheit drohen Kriege, gegen welche die vergangenen wie armselige Versuche sind, und sie werden kommen ohne jeden Zweifel, wenn denen, die sie in aller Öffentlichkeit vorbereiten, nicht die Hände zerschlagen werden“ (BFA 23, 215f.).

18 Beim 2. Weltfriedenskongress, der vom 16. bis 22. November 1950 in Warschau tagte, wurde der neue Weltfriedensrat konstituiert. Am folgenden Kongress im Februar 1951 in Berlin konnte auch Brecht teilnehmen (siehe BI, 401–405).

19 Beim Besuch in Frühjahr notierte Brecht im Journal: „Elf bis zwei sehen wir einiges von dem schon sagenhaften Wiederaufbau Warschaus. Teile der Altstadt mit besonders schönen Häusern wurden von den Deutschen planmäßig gesprengt, damit jede Erinnerung an die eigene Kultur ausgemerzt würde. Glücklicherweise schlug die Stunde der Eroberer schnell; die Baupläne und Bilder konnten nicht mehr vernichtet werden, und die Polen bauen jetzt ihre Bauwerke wieder auf, schnell und bewohnbarer, als sie je waren. Auch darin wurde der blutige Dummkopfgeschlagen.“ (25. Februar 1951, BFA 27, 331).

14 Käthe Rüllicke-Weiler und Michael Braun. „Auskünfte über Helene Weigel und Bert Brecht (2)“, in: *Theater der Zeit* (12/1985), 10–14, hier: 13.

15 Zit. n. BI, 467.

16 Gajek 1974, 102.

rig: Was werde ich sehen? Wahrscheinlich wieder ein neues Warschau.

- Sind Sie und Ihr Theater in Ihrer künstlerischen Arbeit in irgendeiner Weise mit unserem Land verbunden?

Bis jetzt leider nicht. Ich kenne die Werke Ihrer führenden Autoren und träume immer davon, eines von Żeromskis Stücken im „Berliner Ensemble“ aufführen zu können – aber leider haben wir keine Übersetzungen.²⁰ Ich denke, nach dem jetzigen Besuch in Polen – dem ersten Besuch in einem der Länder, die den Sozialismus errichten – wird diese Zusammenarbeit, der gegenseitige Einfluss auf die künstlerische Arbeit, sich intensivieren.

- Sie sprechen vom ersten Besuch in den Ländern der Volksdemokratie. Hat Ihr Ensemble andere Auslandsgastspiele vorzuweisen?

Natürlich. Wir haben in Wien gespielt, waren in Westdeutschland.²¹ Wir hatten eine

20 Beim Besuch im Frühjahr erklärte Weigel Reich-Ranicki: „Natürlich möchten wir so oft wie möglich polnische Stücke aufführen. [...] Wir kennen allerdings die polnische Dramatik zu wenig – da zählen wir auf die Hilfe der polnischen Kollegen. Ich habe gerade die deutsche Übersetzung von ‚Die Moral der Frau Dulka‘ [von Gabriela Zapolska] erhalten und würde dieses Stück sehr gern in Berlin aufführen. [...] Wir möchten unbedingt auch andere dramatische Werke der polnischen Literatur kennenlernen. Wir wären sehr dankbar, wenn kompetente polnische Institutionen uns ausführliche Zusammenfassungen polnischer Dramen schicken könnten – das würde uns helfen, eine Auswahl passender Stücke für die Bühnen der Deutschen Demokratischen Republik zu treffen.“ (BI, 419).

21 Vor Gründung des BE gastierte Weigel in *Mutter Courage* mit dem Deutschen Theater in Braunschweig und Köln (25.–29. September 1949). Das BE machte dann eine zweiteilige westdeutsche Tournee mit *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Lenz' *Hofmeister* und Gorkis *Wassa Schelesnowa*, zunächst in Braunschweig, Hannover und Wuppertal (10.–30. Juni 1950) dann in Düsseldorf (27.–29. Juli 1950). Mit *Hofmeister* traten sie dann im Neuen Theater in der Scala in Wien auf (13.–24. September 1950).

Einladung zur „Biennale“ in Venedig, aber in letzter Minute haben uns die italienischen Behörden die Einreisevisa verweigert.²² Die Empörung der italienischen Öffentlichkeit über diesen feindseligen Akt äußerte sich darin, dass einer der führenden Regisseure Roms die Teilnahme an der „Biennale“ verweigerte.

- Die faschistische Regierung Italiens hat Angst vor Ihrer Kunst, vor der Wirkung Ihrer Aufführungen. Damit stellt sich die grundsätzliche Frage: Was sind die ideologischen und künstlerischen Prämissen der Arbeit des Berliner Ensemble?

Wir möchten im Rahmen unserer künstlerischen Möglichkeiten das bestmögliche realistische Theater machen. Der Kampf um den sozialistischen Realismus in der Kunst ist in der Deutschen Demokratischen Republik sehr lebendig. Es ist kein leichter Kampf. Man muss viele Prüfungen, Experimente und Zweifel durchstehen, muss den Kampf des Realismus mit dem Naturalismus und mit dem Formalismus ausfechten, der oft zum Mangel an Form wird, wenn man gegen ihn ankämpft. Dieser Kampf manifestiert sich in besonderer Schärfe in unserer neuen Dramatik. Wir haben einfach keine neuen Dramen.

- Und Bertolt Brecht?

Ja. Einige seiner Stücke befinden sich im Repertoire unseres Theaters. Doch das ist zu wenig. Zurzeit proben wir ein interessantes

22 Ein lang geplantes Gastspiel von *Mutter Courage* als Teil des Theaterfestivals der Biennale in Venedig im September 1951 wurde durch die konservative italienische Regierung von Alcide De Gasperi vereitelt. Der Fall wurde sowohl in der Presse als auch im Parlament breit diskutiert, nicht zuletzt, weil der renommierte Regisseur Luchino Visconti dem Festival aus Protest fernblieb. Siehe Paola Barbon. *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption* (Bonn: Grundmann, 1987), 170. Der Fall wiederholte sich 1961, als dem BE wieder keine Einreisevisen erteilt wurden.

neues zeitgenössisches Stück, „Katzgraben“, das vom sich entwickelnden neuen Landleben in Deutschland erzählt. Der Verfasser ist ebenfalls ein Neuling auf dem Feld der deutschen Dramatik – Erwin Strittmatter, der bisher nur als Autor des bekannten Romans „Ochsenkutscher“ in Erscheinung getreten ist.

- Wie sieht das Repertoire Ihres Theaters aus?

Wir spielen viele klassische Werke. Wir haben Shakespeares „Coriolan“ inszeniert (in einer neuen Übersetzung), Gorkis „Wassa Schelesnowa“, Kleists „Der zerbrochene Krug“, G. Hauptmanns „Biberpelz und Roter Hahn“ (ein Zusammenschchnitt zweier Stücke) und J. M. R. Lenz' „Der Hofmeister“ in einer neuen, eigenen Bearbeitung. Jüngst haben wir ein Werk des sowjetischen Schriftstellers Pogodin aufgeführt, „Das Glockenspiel des Kreml“. Von Brecht spielen wir „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, eine Bühnenbearbeitung von Gorkis Roman „Die Mutter“ und schließlich die Visitenkarte unseres Theaters, „Mutter Courage und ihre Kinder“. Mit diesem Stück haben wir unser Wirken begonnen.

- Hören wir jetzt also etwas über die Anfänge Ihrer Arbeit, über die Gründung des „Berliner Ensembles“?

Unser Theater wurde 1948 gegründet. Die meisten seiner Mitglieder – darunter auch ich – arbeiteten am Deutschen Theater. Dort haben wir auch „Mutter Courage“ aufgeführt. Das war gewissermaßen der Grundstein für unsere Truppe – das „Berliner Ensemble“ entstand und begann seine Tätigkeit mit diesem Stück. Wir arbeiten weiter in den Räumen des Deutschen Theaters und geben vier bis fünf Vorstellungen pro Woche.

- Die übrige Zeit verbringen Sie sicher auf Tournee.

Ja. Wir geben viele Vorstellungen außerhalb Berlins. Bei der Gründung des Theaters habe ich als ersten Anspruch formuliert: Theater für die Arbeiter. Andere Theater in der DDR haben dieses Motto aufgegriffen. Und mehr noch – die Regierung hat die Umsetzung dieses Anspruchs unterstützt, indem sie das Organisieren von Theateraufführungen für Arbeiter in die Kulturpläne des Fünfjahresplans aufgenommen hat.

- Wie wird dieses Motto in der Praxis umgesetzt?

Bei uns gibt es die sogenannten „Theaterwochen der Gewerkschaften“, in deren Rahmen die besten Theater in die Provinz gehen und in kleineren Städten Vorstellungen für die Bauern und Arbeiter aus der unmittelbaren Umgebung geben. So bringen wir das Theater zu Menschen, die mit der Theaterkunst früher kaum in Berührung kamen. Unabhängig von diesen „Theaterwochen“, die vor allem im Frühjahr und Herbst stattfinden, haben wir eine besondere Institution, die sogenannte „Volksbühne“, die sich mit der Sache des Verkaufs von vergünstigten Theaterkarten in den Arbeitsbetrieben befasst. Wir verbinden den Kampf für ein neues sozialistisches Theater mit dem Kampf um ein neues Publikum. Auf dem Vorhang unseres Theaters befindet sich eine Zeichnung der Picasso-Taube. Wir glauben, dass wir dieses bedeutungsvolle Symbol mit Inhalt füllen, indem wir im Namen dieses Kampfes arbeiten. Denn der Kampf für ein sozialistisches Theater ist unser Beitrag zum Werk der Festigung des Friedens.

- Und noch eine Frage, die in keinem Interview fehlen darf: die Pläne für die unmittelbare Zukunft.

Wir haben gerade zwei Stücke fertig inszeniert, die gleich nach unserer Rückkehr aus Polen Premiere haben werden: „Der Prozeß der Jeanne d'Arc in Rouen im Jahre 1431“ von Anna Seghers und „Die Gewehre der

Frau Carrar“, ein neues Bühnenwerk von Bertolt Brecht, dessen Handlung vor dem Hintergrund des Kampfes des spanischen Volkes gegen den Faschismus im Jahr 1937 spielt.

- Vielleicht möchten Sie abschließend noch ein paar Worte an das Krakauer Publikum richten, das mit Spannung darauf wartet, Sie auf der Bühne zu sehen.

Für uns ist die Reise nach Polen ein echtes Erlebnis. Wir verstehen, welch große Sache es ist, dass wir nach den grausamen Geschehnissen des Krieges, nach allem, was Sie von den deutschen Faschisten erlitten haben, mit unserer Kunst vor Ihnen auftreten können. Wir sind uns bewusst, dass unser Besuch in Ihrem Land nicht nur kulturellen Charakter hat, sondern auch eine wichtige politische Mission erfüllt. Wir wünschen uns, dass unser Besuch in Polen Sie davon überzeugen möge, dass es zwar in Westdeutschland unter dem Einfluss der imperialistischen Politik der USA Rachegeleüste und revanchistische Bestrebungen gibt, aber dass es in der Deutschen Demokratischen Republik anders aussieht. Wir wissen, dass die Oder-Neiße-Grenze eine Grenze des Friedens ist, eine Grenze der Freundschaft, die unsere beiden friedliebenden Völker nicht trennt, sondern verbindet. Wir wissen, dass wir nur in wechselseitiger Zusammenarbeit und Freundschaft, gestützt auf die Freundschaft und Hilfe der Sowjetunion, den Sozialismus aufbauen können, ein besseres, glückliches Morgen. Ich glaube fest, dass die Auftritte unseres Theaters in Polen zur Vertiefung der Freundschaft zwischen dem polnischen und dem deutschen Volk beitragen werden. Das wäre der größte Erfolg des „Berliner Ensemble“.

Das Gespräch führte Krystyna Zbijewska

Übersetzung: Bernhard Hartmann

Głos Robotniczy, 15. Dezember 1952:

Wir dienen dem Menschen und der Sache des Friedens – sagt Helene Weigel

im Gespräch mit unserer Redaktion

Am Sonnabend traf das führende Theater der Deutschen Demokratischen Republik – das „Berliner Ensemble“ – zu einem Gastspiel in Lodz ein. Das ist ohne Zweifel ein großes künstlerisches Ereignis für unsere Stadt, und in diesem Zusammenhang baten wir Helene Weigel, die führende Schauspielerinnen und Mitbegründerin des „Berliner Ensemble“, den Lesern unserer Zeitung etwas über die Geschichte dieses Theaters, seine Ziele und Inszenierungspläne sowie über die Eindrücke von der Reise durch Polen zu erzählen.

- Unsere Leser haben viel vom verdienten Ruhm Ihres Theaters gehört. Können Sie etwas über den Weg seiner Entwicklung erzählen?

Nach der Rückkehr aus der Emigration arbeiteten mein Mann Bertolt Brecht und ich am „Deutschen Theater“. In uns reifte schon seit langem der Gedanke, ein Theater neuen, sozialistischen Typus zu gründen. Das „Berliner Ensemble“ entstand Anfang des Jahres 1948. Unseren ständigen Sitz haben wir in Berlin, aber wir treten überall in der Deutschen Demokratischen Republik vor den Arbeitern in Stadt und Land auf. Zu unseren Auftritten, Gastspielen kommen Zuschauer aus den abgelegensten Orten der DDR. Drei bis vier Monate im Jahr sind wir auf Tournee. Unlängst waren wir zu einem Gastspiel nach Venedig eingeladen, aber die reaktionäre italienische Regierung verweigerte uns in letzter Sekunde die Einreisevisen nach Italien.

Wir dienen dem werktätigen Menschen und der Sache des Friedens. Unser Ziel ist es, den Arbeiter als Zuschauer anzuspre-

chen. Jeden Frühling und Herbst gibt es die „Theaterwochen der Gewerkschaften“, während denen große Massen von Werktätigen unsere Vorstellungen besuchen. In Anerkennung unserer künstlerischen und gesellschaftlichen Erfolge hat die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik, die uns Künstler mit gewissenhafter Fürsorge umgibt, das „Berliner Ensemble“ in die Kulturpläne unseres Fünfjahrplanes einbezogen.

- Welche Pläne hat Ihr Theater für die Zukunft?

Bertolt Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“ war das erste Stück, mit welchem unser Ensemble auftrat. Es wurde übersetzt und auf italienischen und französischen Bühnen aufgeführt. Bis heute haben wir viele Stücke unserer und anderer Autoren auf die Bühne gebracht. Als nächste Premieren sind zwei Stücke in Vorbereitung: „Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431“ von Anna Seghers und „Die Gewehre der Frau Carrar“ von Bertold Brecht. Danach bringen wir eine zeitgenössische Komödie über das Dorfleben mit dem Titel „Katzgraben“, ein Werk des jungen Schriftsteller Erwin Strittmatter, sowie Molières „Don Juan“ und ein Shakespeare-Stück.

- Dürfen wir Sie bitten, uns Ihre Eindrücke von Ihrem Besuch in Krakau und Ihres bisherigen Aufenthalts in unserer Arbeiterstadt Lodz zu schildern?

Wir haben viele Eindrücke gesammelt, und sie sind so stark, dass sie sich nicht in ein paar allgemeinen Sätzen ausdrücken lassen. Auf jeden Fall haben uns die Gastfreundschaft und das Verständnis, das wir bei Euch, in Eurem schönen Land erfahren, aufs tiefste bewegt. Wir haben die schöne Stadt Krakau besucht, Nowa Huta – das Symbol des sozialistischen Bauens –, und wir haben die schönen Krakauer Theater

gesehen. Es waren viele, viele tiefe und bewegende Eindrücke.

In Lodz sind wir erst den zweiten Tag. Am Sonnabend waren wir in den Harnam-Werken. Wir sind von Euren Menschen begeistert und das Ballett der Harnam-Werke hat unsere Herzen erobert.²³ Es war schön, und natürlich haben uns die tanzenden, glücklichen Kinder zu Tränen gerührt. Wir haben dort alle gespürt, dass unsere Völker in Freundschaft verbunden sind. Wir werden diese Freundschaft vertiefen, indem wir mit unserer Kunst für eine Welt kämpfen werden, in welcher der Friede ganz triumphiert.

Das Gespräch führten JAN KOPROWSKI und ZBIGNIEW CHYLINSKI

Übersetzung aus dem Berliner-Ensemble-Archiv korrigiert von Bernhard Hartmann

Życie Warszawy, 23. Dezember 1952:

In der Woche der fortschrittlichen deutschen Kultur

Gespräch mit Helene Weigel

Krakau hat sie schon bewundert, Lodz sie gesehen – heute applaudiert ihnen Warschau. Sie haben zwei „Mütter“ mitgebracht – Gorkis „Mutter“ und Brechts „Mutter Courage“ – und außerdem Kleists „Zerbrochener Krug“. Drei Stücke, die von unterschiedlichen Zeiten, unterschiedlichen Menschen und Begebenheiten erzählen, verbunden durch ein gemeinsames Merkmal, das auch allen Ausführenden den Weg erhellte: einen tiefen Humanismus.

Der Gastspielbesuch der führenden deutschen Theatergruppe „BERLINER ENSEMBLE“ wurde zum Höhepunkt der landesweit begangenen „Woche der fortschrittlichen

²³ Die Volkstanzgruppe Harnam wurde in der Textilfabrik Nr. 8 Szymon Harnam in Lodz gegründet und besteht bis zum heutigen Tag.

deutschen Kultur“. Leiterin des „Berliner Ensembles“ ist die ausgezeichnete Schauspielerin HELENE WEIGEL, die Ehefrau des Verfassers der „Mutter Courage“ und der „Dreigroschenoper“ – BERTOLT BRECHT.

„Was ich an liebsten spiele? Ich glaube wohl die ‚Mutter‘ in Gorkis Stück“, bekennt die Künstlerin. „Zum ersten Mal spielte ich diese großartige und zutiefst menschliche Rolle vor zwei Jahrzehnten, im Jahre 1932. Den Sohn spielte seinerzeit Busch.

Es war dies übrigens meine letzte Rolle vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten. Dann kam die Emigration. Brecht und ich irrten in Dänemark, Schweden, Frankreich umher, bis wir schließlich in Kalifornien landeten. Im Jahre 1947 kehrten wir nach Europa und über die Schweiz in das seinerzeit noch in Trümmern liegende Berlin zurück.

Während der ganzen 15 Jahre spielte ich gar nicht, abgesehen von einigen Auftritten in Paris.²⁴ Nach der Rückkehr nach Deutschland begannen Brecht und ich die Arbeit in dem 1948 gegründeten ‚Berliner Ensemble‘.“

- Wer sind die Mitglieder dieses Ensembles?

Vor allem die früheren Kameraden Brechts, die wie er selbst aus dem Exil zurückkehrten, sowie herausragende Antifaschisten, die sich im Lande herübergerettet hatten. Etwa Ernst BUSCH (der großartige Semjon Lapkin in Gorkis „Mutter“ und der Koch in „Mutter Courage“), der schon vor 1933 als Sänger berühmt war. Er kämpfte in der

internationalen Brigade in Spanien und saß danach viele Jahre in einem faschistischen Konzentrationslager.

Ehemaliger KZ-Häftling ist auch Erwin GESCHONNECK (der Richter Adam im „Zerbrochnen Krug“), einer der wenigen Häftlinge, die sich von dem durch die Nationalsozialisten kurz vor der Kapitulation versenkten Schiff „Cap Arcona“ retten konnten ...²⁵

Man könnte die Aufzählung von Namen aktiver Antifaschisten, Kämpfer für Freiheit und Demokratie, die heute dem „Berliner Ensemble“ angehören, noch lange fortsetzen. Sie alle, langjährige Kameraden Brechts, haben sich wieder um ihn versammelt, um die Mühen der Schaffung eines fortschrittlichen deutschen Theaters auf sich zu nehmen.

„Unser Theater“, sagt Helene Weigel, „ist ein Theater besonderer Art. Als eine der Hauptaufgaben stellten wir uns u. a. den Kampf für die Bewahrung und sorgfältige Pflege der Schönheit der deutschen Sprache, den Kampf dafür, dass diese Schönheit in ihrer ganzen Vollkommenheit für die nachfolgenden Generationen erhalten bleibt. Was wir spielen? Vor allem die beiden ‚Mütter‘ – Gorkis ‚Mutter‘ und Brechts ‚Mutter Courage‘. Beide Stücke stehen schon seit Jahren auf unserem Spielplan. Außerdem haben wir viele andere Stücke im Repertoire, etwa den ‚Zerbrochnen Krug‘, den wir auch in Polen zeigen, ein von Brecht in der Zeit des Bürgerkrieges in Spanien geschriebenes Stück mit dem Titel ‚Die Gewehre

²⁵ Im April 1945, während die alliierten Streitkräfte auf Hamburg vorrückten, wurden in der Lübecker Bucht Tausende von Häftlingen v. a. aus dem KZ Neuengamme auf wenig seetüchtige Frachtschiffe gezwungen, wohl um auf der Ostsee versenkt zu werden. Bei einem britischen Luftangriff am 3. Mai kamen sie unter Beschuss und gingen z.T. unter: Insgesamt 7-8000 Menschen starben. Von der Cap Arcona überlebten 400 von ca. 4600 Häftlingen, darunter Erwin Geschonneck und E. F. Burian.

²⁴ In Paris trat Weigel in den Uraufführungen von „Die Gewehre der Frau Carrar“ (Premiere: 16. Oktober 1937) und von acht Szenen aus „Furcht und Elend des III. Reiches“ auf (21./22. Mai 1938). Hinzu kam eine Inszenierung von Frau Carrar in Kopenhagen (Premiere: 1. Februar 1938).

der Frau Carrar⁴ und andere. Der Hauptregisseur des ‚Berliner Ensemble‘ ist Brecht, aber wir haben in unserer Gruppe auch junge, ungeheuer begabte Regisseure wie Therese Giehse (die beim ‚Zerbrochenen Krug‘ Regie führte), Egon Monk, Benno Besson und andere. Am ‚Berliner Ensemble‘ gibt es nämlich eine Art Studium, das junge Anwärter der Bühnenkunst ausbildet, vor allem Regisseure.

Was mich selbst betrifft? Ich spiele. Ich spiele fast täglich. Darum könnte ich auch, wenn Sie mich nach meiner Meinung zum heutigen Berliner Theaterleben fragen würden, nicht viel dazu sagen. So ist es auch jetzt mit unseren Auftritten in Polen. Ich wollte so gern Euer Theater näher kennenlernen, doch stattdessen ... jagt eine Vorstellung die andere. Trotzdem ist es mir gelungen, einige Inszenierungen anzusehen. Unter anderem den schönen ‚Eugen Onegin‘ im Teatr Rapsodyczny in Krakau.²⁶ Diese Vorstellung hat mich – obwohl ich kein Wort polnisch verstehe – zutiefst bewegt.

26 Auf der Pressekonferenz nach der Tournee erklärten die Ensemblemitglieder: „In Krakau fesselte vor allem das ‚Rhapsodische Theater‘, eine Experimentierbühne, auf der die Besucher eine eigenwillige Darstellung des Puschkinschen ‚Eugen Onegin‘ erlebten; ihre Eigenart wird aus der Entstehung dieser Bühne in der Zeit der Nazibesetzung verständlich, als man heimlich in Zimmern spielte und dabei dem Rezitatorischen einen besonderen Raum gab“ (Der Morgen, 6. Januar 1953).



Mitten unter den polnischen Freunden – hier einmal nicht auf der Bühne, sondern im Parkett: Das Berliner Ensemble, im Vordergrund Friedrich Gnass, Helene Weigel und Felix Schröder, freut sich über die lebensspühenden Darbietungen der Kulturgruppe im Lodzer Textilwerk, dessen Gäste die Schauspieler 1952 auf ihrer Gastspielreise durch die Volksrepublik Polen waren.

An den Darbietungen der Kulturgruppe im Lodzer Textilwerk erfreuen sich hier 1952 u.a. Friedrich Gnass, Helene Weigel und Felix Schröder (unbekannte Zeitung; Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Fotoarchiv 18/069)

Und das Publikum? Eine solche Begeisterung, einen solch herzlichen Empfang kann man unmöglich beschreiben. Überall, buchstäblich überall, wo immer wir auftraten, wurden wir mit Ovationen empfangen, und jeder unserer Auftritte wurde zu einer echten, aufrichtigen Manifestation der Freundschaft, die unsere beiden Völker heute verbindet.“

Das Gespräch führte A. W. Wysocki.

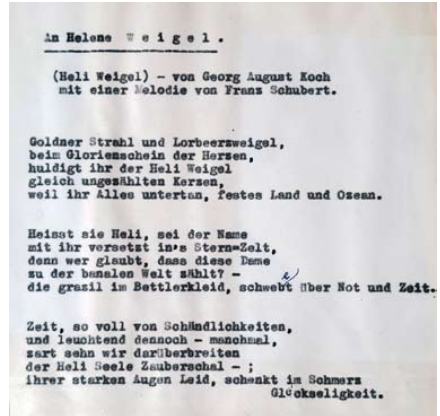
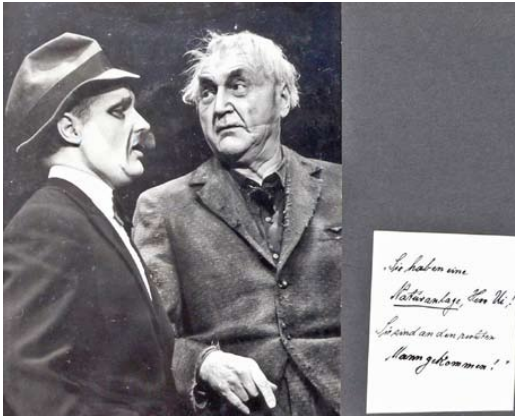
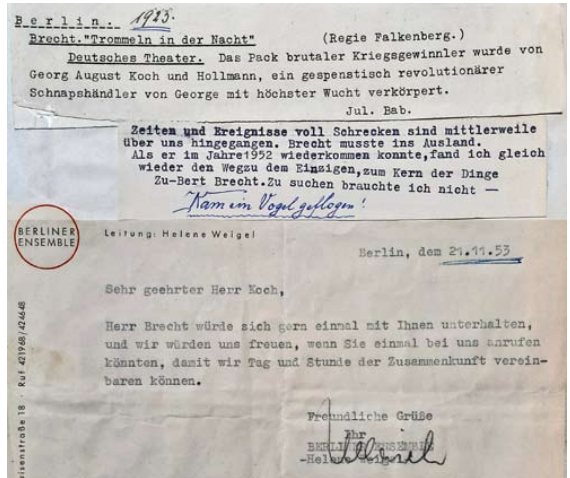
Übersetzung aus dem Berliner-Ensemble-Archiv korrigiert von Bernhard Hartmann ¶

LORBEERZWEIGEL FÜR DIE INTENDANTIN

Georg August Koch am BE

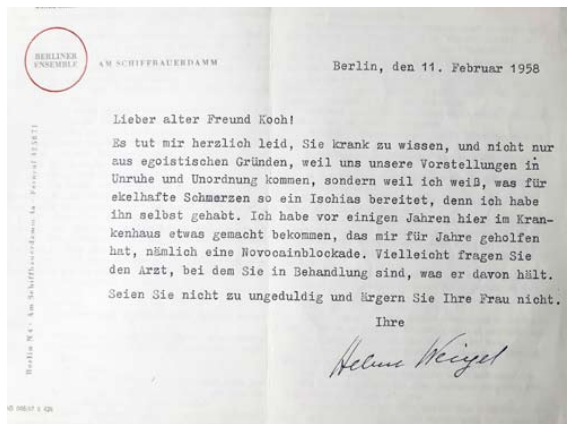
Michael Friedrichs

Georg August Koch (1883–1963), ein bereits in der Weimarer Republik begeisterter Brecht-Schauspieler¹, hat Helene Weigel sehr verehrt. Sie holte ihn 1953 ans Berliner Ensemble (siehe Brief →). Seine beste Rolle war wohl der Schauspieler im „Arturo Ui“ mit Ekkehard Schall (Foto aus Nachlass-Album ↓).



Wann Koch der Intendantin das Gedicht ↗ nach einer Schubert-Melodie verehrte, hat er nicht dokumentiert – vielleicht zu ihrem 60.? Einige Briefe von Helene Weigel hat Georg August Koch aufbewahrt (wie etwa diesen →); sie sind von besonderer Liebenswürdigkeit und Fürsorge geprägt. Seine Tätigkeit im Berliner Ensemble hat er als die Erfüllung seines Schauspielerlebens betrachtet. ¶

1 Siehe auch 3gh 4/2001 und 4/2019 mit Erinnerungen von Georg August Koch zu Brechts „Legende vom toten Soldaten“.



„DIE SPIELEN JA HIER MUTTER COURAGE“

Matthias Braun im Gespräch mit dem Beleuchter und Gewerkschaftler Gerhard Rietdorff über seine Arbeit am Berliner Ensemble in den 1950er Jahren

In den späten 1970er Jahren startete ich für das Helene Weigel Archiv der damaligen Akademie der Künste der DDR ein spezielles Zeitzeugenprojekt. Im Rahmen dieses Interviewprogramms zu Leben und Werk Helene Weigels und Bertolt Brechts mit Theaterleuten, Kulturpolitikern, Journalisten und Freunden fanden rund 100 Zeitzeugengespräche statt. Sie liegen im Archiv als Tondokumente und Transkriptionen vor.

Der Berliner Arbeiterjunge Gerhard Rietdorff (Jahrgang 1930) begann 1954 als Beleuchter am Berliner Ensemble zu arbeiten. Er engagierte sich in der Betriebsgewerkschaftsleitung des Hauses und war zeitweilig ihr Vorsitzender. Das Gespräch fand im April 1988 statt. Es konnte in der DDR nicht veröffentlicht werden.

- *M.B.:* Warum wollten Sie ausgerechnet am Berliner Ensemble arbeiten?

Gerhard Rietdorff: Der Gesichtspunkt, die gehen auf Tournee, war für mich ausschlaggebend, stand ich doch nach der Auflösung der Werkstätten des Berliner Bühnenbauaktivs vor der Wahl, mich vom BE oder von der Volksbühne übernehmen zu lassen.

Kaum hatte ich an diesem Theater angefangen, stellte ich mit großem Erstaunen fest, die spielen ja hier *Mutter Courage*. Das war ausgerechnet die Vorstellung, aus der ich zwei–drei Jahre zuvor mit Entsetzen und Empörung im Deutschen Theater herausgerannt war. Ich empfand damals dieses Theaterspielen – ich hatte Freikarten bekommen – als vulgär, als primitiv. Aus der Zeit der nazistischen Erziehung war mir vielleicht der Begriff „Unkultur“ oder „entartete Kunst“ im Kopf. Dieses weiße Licht

und diese Schrift, die da an die Leinwand geworfen wurde. Dazu die mir so fremdartige Musik und die Gesänge. Da war ich erst einmal ein bisschen erschrocken. In diesem Theater war ich nun gelandet.

- Aus zahlreichen schriftlichen und mündlichen Berichten geht der Eindruck hervor, dass Brecht eine Art Clan um sich herum versammelt hatte, der seinerseits sehr darauf bedacht war, den Meister von der weiteren Umwelt abzuschirmen.

So man vor denen Hemmungen hatte, sicherlich. Aber sobald man sich von diesen Leuten um ihn herum nicht irritieren ließ, konnte man Brecht ohne weiteres ansprechen und dann war er auch sofort Ohr. Um von Brecht angehört zu werden, bedurfte es nicht eines bestimmten Bildungsgrades. Sobald es mir meine Arbeitsaufgaben als Beleuchter erlaubten, setzte ich mich während der Proben hinter die Regie. Bei den Proben zum *Kaukasischen Kreidekreis* gab es zum Beispiel eine langwierige Debatte über einen bestimmten Beleuchtungseffekt. Ungeduldig platzte ich heraus. „Mein Gott, man könnte doch ...“ Darauf Brecht: „Ja Rietdorff, sagen Sie mal, was Sie tun wollen.“ Ich machte einen Vorschlag und Brecht darauf: „Gehen Sie auf die Bühne und probieren Sie das mal aus.“ Die Regie war mit dem erreichten Lichteffekt zufrieden und Brecht sagte: „Das bleibt“.

Bei verschiedenen Gelegenheiten habe ich auch noch später feststellen können, dass Brecht sofort Ohr war, wenn wer wirklich etwas zu sagen hatte. Er war aufmerksam, wenn nicht gequatscht wurde. Dagegen habe ich auch erlebt, dass er Leute mit Rang und Namen, Autoritäten, Schauspieler einfach



*Helene Weigel als Anna Fierling und Ernst Busch als Feldkoch im Berliner Ensemble, 1953/54
(Foto: Eva Kemlein).*

stehengelassen hat mit der Bemerkung, er ließe sich von ihnen nicht die Zeit stehlen.

- Der Regisseur Bertolt Brecht war für intensive und stundenlange Probenarbeit bekannt. Wie kamen damit die Kollegen der Bühnentechnik zurecht?

Ja, es ging wirklich immer über Stunden, auch Nachtstunden. Da wurde debattiert, da gab es Meinungsstreit, da wurde verändert. Doch an eine Pause für die Techniker wurde nicht gedacht. In diesen Arbeitsphasen gab es immer irgendwelche rührigen Geister, die zum Regiepult Tablettis mit Erfrischungen und etwas zu essen brachten. Aber wir Techniker waren über Stunden an unsere Arbeitsplätze gebunden.

Wieder einmal liefen die Proben stundenlang: Wir Techniker konnten uns nicht einmal etwas zu essen holen. Im Theater war eine irre Hitze und Hektik. Ständig er-

hielten wir neue Anweisungen. Andauernd wurden die Einstellungen der Scheinwerfer moniert. Schließlich packte meinen Kollegen vom Stellwerk die Wut. Er nahm das Telefon in die Hand, schmiss es um die Ecke in Richtung Zuschauerraum und schrie: „Leckt mich am Arsch. Ihr fresset dort unten und wir haben über Stunden nicht einmal eine Pause.“ Dann drückte er den General-schütz, womit das Licht im gesamten Theater ausging. Alle, die diese Szene mitbekommen hatten, waren entsetzt. Besonders unser Beleuchtungsmeister. Es breitete sich eine bedrohliche Ruhe aus und plötzlich erschallte aus dem Zuschauerraum Brechts unverkennbar lautes Lachen. „Was ist denn da los“, fragte Brecht. Mein Kollege drehte sich um den Bühnenrahmen herum dem Zuschauerraum zu und sagte: „Na ist doch wahr. Sie da unten werden versorgt und wir haben seit Stunden keine Pause und dann werden wir noch verrückt gemacht!“ Alle um Brecht herum und auch einige auf der Bühne waren geradezu entsetzt, ja empört. Wie kann der sich so etwas erlauben! Aber Brecht nahm das völlig normal. Er sagte: „Naja, dann machen wir erst einmal eine Pause. Da denke ich doch nicht dran.“

- Lassen Sie uns auf Ihre gewerkschaftliche Arbeit, vor allem auf Ihre Tätigkeit als Vorsitzender der Betriebsgewerkschaftsleitung (BGL) des Berliner Ensembles zu sprechen kommen. Gab es für Sie einen konkreten Grund, diese verantwortungsvolle Aufgabe zu übernehmen?

Die Kollegen haben mich dazu geholt. Ich war nämlich schon in meiner vorhergehenden Arbeitsstelle als Vorsitzender der BGL tätig gewesen und davon wussten einige Kollegen. – Im Theater gab es immer das Gerede von der Ein-Mann-Gewerkschaftsleitung. Ich erinnere mich zum Beispiel, dass der Schauspieler Erich Franz von den anderen Leitungsmitgliedern kaum unterstützt wurde. Daraus ergab sich eine große Unzufriedenheit. Hinzu kam, dass

ich einmal auf einer Betriebsvollversammlung aufgestanden bin und mich über den Schauspieler Ernst Busch beschwert hatte, der uns in pöbelnder Weise mehrfach in unsere Arbeit reingeredet hatte. Ach, da gab es einen Aufruhr. Nach dem Motto, das ist doch eine Unverschämtheit von Ihnen junger Mann, über einen Mann mit solchen Verdiensten so zu reden. In diesem Zusammenhang haben vor allen Dingen meine Kollegen von der Bühnentechnik gesagt: „Der macht den Mund auf“, und dann haben sie mich in die BGL gewählt. Zum Vorsitz kam ich dadurch, dass ich mir über alles Notizen gemacht habe und so bei den einzelnen Beratungen immer in der Lage war zu sagen: „Wir können doch nicht schon wieder über etwas Neues reden, bevor wir nicht die alten Dinge erledigt haben.“ Daraufhin sagte die Schauspielerin Angelika Hurwicz, die zu dieser Zeit den Vorsitz hatte: „Mensch der Rietdorff hat einen viel besseren Überblick. Für mich sind das doch alles böhmische Dörfer. Lasst den doch den Vorsitz machen.“ Na und so hat mich die BGL zu ihrem Vorsitzenden gemacht.

- Hatten Sie in Ihrer Funktion als Gewerkschaftsvorsitzender auch mit Bertolt Brecht zu tun?

Von der Gewerkschaftsleitung kaum. Ich meine, die großen Schlachten, die wir geschlagen haben, da war Brecht nie dabei. Das fällt mir komischerweise erst jetzt auf. Das waren ja auch Dinge, die ihn als künstlerischen Leiter angingen. Es wurde ja um Dinge des künstlerischen Betriebes gestritten.

- Wie muss man sich die von Ihnen erwähnten Schlachten vorstellen? Welche Interessenkonflikte traten zwischen wem im Berliner Ensemble auf?

Bei der Regelung der Arbeitsbedingungen für die Techniker in erster Linie in der Einhaltung der Arbeitszeit, der Pausenversorgung, der Einhaltung der Probenzeiten

usw. In all diesen Dingen musste sich die Gewerkschaftsleitung stark machen. Sie hatte allerdings durch die Kaderleiterin Salm immer eine gute Unterstützung. Mir schien, die Intendanz lebte in der Vorstellung, alles nicht Künstlerische habe sich dem Künstlerischen selbstlos zu fügen und selbstlos zuzuarbeiten. Deshalb erschien mir eine Ausarbeitung *Gegenseitiger Verpflichtungen*, eine Vereinbarung zwischen der Betriebsleitung, also der Intendanz und der BGL nach Vorgaben des FDGB-Betriebsvorstandes¹, von so großer Bedeutung für uns. Die Erarbeitung dieser *Gegenseitigen Verpflichtungen* war ein langer, sehr harter Weg. Die Weigel, die Intendanz, reagierte als würde man sie bevormunden oder einschränken wollen. Von Brechts Seite her sind mir keinerlei Äußerungen zu unseren Bemühungen für diese Vereinbarung bekannt geworden.

Es kam der Tag der Rechenschaftslegung heran. Die Intendanz zögerte diesen Termin ständig heraus. Wir, die BGL, haben dann gesagt, wir gehen nicht ins neue Jahr, ohne dass wir das geklärt haben. Es blieb uns dann tatsächlich nur der Silvesterabend übrig, die Weigel zur Rechenschaftslegung festzunageln. Viele haben mich für verrückt erklärt, doch soweit ich mich erinnere, war die Beteiligung an der Veranstaltung sehr gut. Dort trug ich dann Punkt für Punkt vor. Die Betriebsleitung verpflichtet sich ... nicht erfüllt, die Betriebsleitung verpflichtet sich ... nicht erfüllt. Die Weigel ist bald geplatzt. Dann habe ich die Verpflichtungen der BGL vorgetragen. Wir hatten bis auf wenige Punkte alles erfüllt. Dadurch kam ja erst das Gefühl auf, dass man sich um unseren Kram überhaupt nicht gekümmert hatte. Es war kaum etwas gemacht worden, was wir gemeinsam festgelegt hatten.

- Warum stießen Ihre Vorschläge bei der Intendanz auf Widerstand?

1 Freier Deutscher Gewerkschaftsbund (FDGB) war die Einheitsgewerkschaft in der DDR.

Ich könnte nicht sagen, dass Frau Weigel sich den Problemen direkt widersetzt hätte, denn sie unterschrieb schließlich die *Gegenseitigen Vereinbarungen*. Aber sie hatte sich von sich aus damit vorher nicht beschäftigt. Die Intendanz hat eben künstlerisch gearbeitet. Sozial zu sein hieß für Helene Weigel beispielsweise, der Mannschaft, also den Kollegen der Technik nach einer schweren Probe Wurstbrote und Kaffee zu spendieren.

- Haben sich gelegentlich auch Schauspieler mit ihren Sorgen und Nöten an die Gewerkschaftsleitung gewandt?

Kaum. Erst einmal kann ich mir vorstellen, dass es einigen Schauspielern nicht so angenehm war, dass in der BGL auch Techniker saßen ... Es gab zwar solche Dinge, dass sich ein Schauspieler über gelegentliche Schlamperien in der Kantine oder über die HO-Verkaufsstelle² beschwerte. Ich glaube, die Schauspieler wollten sich nicht auf eine Auseinandersetzung mit der Betriebsleitung einlassen. Dabei hatte ich immer das Gefühl, sogar bei den Schauspielern innerhalb der BGL, dass da immer eine gewisse Angst war, eventuell für bestimmte Rollen nicht besetzt zu werden.

- Was für ein Verhältnis bestand damals zwischen der BGL und der SED-Parteileitung des Theaters?

Tatsache ist, dass im Betrieb andere Interessen von der Partei vertreten wurden als von der Gewerkschaft. Damals begann sich wohl politisches Denken bei mir zu entwickeln. Unabhängig davon ging es hier ja nicht um große Politik, sondern um Ordnung im Betrieb, um Mitspracherecht, eigentlich um Demokratie. Da haben wir von der Partei nicht die Unterstützung gehabt.

2 In den Geschäften des staatlichen Einzelhandelsunternehmens HO, konnten damals Grundnahrungsmittel ohne Lebensmittelkarten als auch knappe Konsumgüter zu hohen Preisen gekauft werden.

- Wie sah der Beleuchter und Gewerkschafter die Schauspielerin Helene Weigel?

Sie war nicht nur eine Klasse Schauspielerin auf der Bühne, sondern auch im Alltag des Betriebes. Doch das wäre bereits ein neues Thema. Meiner Ansicht nach erhielt die Weigel ihren Nimbus als legendäre Schauspielerin durch die Rolle der Mutter Courage. Ich glaube, ich könnte dem Bild ihrer Größe nicht zustimmen, hätte ich sie nur in dieser Rolle erlebt. Obwohl erstaunlich, wie sie Derbes und Ordinäres in der gespielten Figur hervorbringt. Die Weigel konnte im Leben, wenn sie aufgeschlossen war, sehr apart sein, konnte gepflegt wirken und sehr fraulich. Im Alltag ohne Rollenspiel, war sie eigentlich kein schöner Mensch. Aber wenn sie freundlich sprach, konnte sie richtig schön sein. Mimik, Gestik vereinten sich dann mit ihrer Körperhaltung. Als Fürstin im *Kaukasischen Kreidekreis* brachte sie überwiegend die Haltung ein. Am überzeugendsten war für mich wohl ihre ganz unterschiedliche Zeichnung der verschiedenen Rollensituationen in der *Jüdischen Frau*. Ich meine so ganz weg von dem mir bis dahin bekannten Habitus und Gestus der Weigel. Und so gut wie unübertrefflich fand ich sie in der Rolle der Großbäuerin in *Katzgraben*.

Bei vielen Schauspielern findet man in all ihren Rollen immer wieder die gleichen Bewegungen, die gleichen Gesten, die gleiche Mimik, ganz abgesehen von der Stimme. Bei der Weigel war das anders. Sie hatte eine unerhörte Skala in all diesen Bereichen, immer entsprechend ihrer Figur. Das habe ich kaum einmal irgendwo so im Theater erlebt. ¶

Dr. Matthias Braun war lange wissenschaftlicher Mitarbeiter und Stellvertretender Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs der Akademie der Künste der DDR. Von 1992–2015 in der Forschungsabteilung der Stasi-Unterlagen Behörde.

„Du bist nicht gemacht aus Elfenbein und Ebenholz, sondern aus Eisen.“*

DIE LEBENDMASKEN VON BERTOLT BRECHT

Jens Kremb

Aus Eisen sind die Lebendmasken von Bertolt Brecht zwar nicht gefertigt, sondern zunächst aus Gips und dann aus Bronze, dennoch passt dieses Zitat aus dem Gedicht „700 Intellektuelle beten einen Öltank an“ aus zweierlei Gründen. Zum einen könnte man es für einen inneren Dialog Brechts während der Betrachtung einer Gipsabformung seines Konterfeis halten, den die prominente Fotografie des Covers der Publikation *Begegnungen mit Brecht* von Erdmut Wizisla zeigt.¹ Zum anderen stellt das Gedicht den bisher einzigen sonstigen Hinweis dar, neben der Lebendmaske selbst, der Bertolt Brecht mit dem Künstler Paul Hamann (1898–1973) in Verbindung bringt, der die Lebendmaske von Brecht angefertigt hat. Hamann brachte zusammen mit Erich Engel den Fest-Almanach zum 10. Kostüm-Künstler-Karneval 1928 in Hamburg heraus, in dem das Gedicht von Brecht zum ersten Mal veröffentlicht wurde.

Brecht hatte zu dieser Zeit also schon Kontakt zu Paul Hamann, der 1891 in Hamburg geboren war und dort von 1910 bis 1914 unter Richard Luksch an der Landeskunstschule Hamburg Bildhauerei studierte. Nach dem 1. Weltkrieg war Hamann 1919 Mitbegründer der Hamburgischen Sezession und Vorsitzender des Vereins Künstlerfest Hamburg, unter dessen Regie die Künstlerfaschingsfeste ausgerichtet wurden, und in diesem Zusammenhang Brecht das anfangs

erwähnte Gedicht veröffentlichte. 1926 zog Hamann zusammen mit seiner Frau Hilde, geb. Guttmann, die als Malerin tätig war, nach Berlin in eine Wohnung der Künstlerkolonie am Breitenbachplatz. Ähnlich wie Brecht emigrierten Paul und Hilde Hamann, die einen jüdischen familiären Hintergrund hatten, 1933 über Paris nach London. Nach einer bewegten Zeit während des 2. Weltkrieges, mit Internierung in Lagern, und der Trennung von seiner Frau nach dem Krieg, blieben Hilde und Paul weiterhin künstlerisch tätig auf der britischen Insel wohnen, wo Hamann 1973 in Clifton Hill, St. John's Wood verstarb.²

Bis 1926 hatte Hamann überwiegend Holzschnitte, Kleinplastiken und Skulpturen geschaffen. Dann erfand er eine Rezeptur für eine Masse, mit der es möglich war, Lebendmasken exakter und für die Modelle bequemer und schmerzfreier anzufertigen. Statt dem bis dahin für diesen Zweck verwendeten Gips nutzte er nun eine elastische Abformmasse, die unter anderem aus Wachs und Glycerin bestand. Laut dem britischen Botschafter Sir Harald Nicolson hatte die Masse eine Konsistenz wie Tomatensuppe, duftete nach Vanille, und besaß auch hautfreundliche Vorzüge. Nicht nur die Prozedur der Anfertigung einer Lebendmaske wurde für die Modellsitzenden dadurch angenehmer, auch in Bezug auf das Ergebnis und die Weiterverarbeitung der Abformung bot die neue Masse erhebliche Vorteile und Verbesserungen gegenüber der althergebrachten Methode. Vor allem die Detailgenauigkeit überzeugte, was

* Zitat aus dem Gedicht „700 Intellektuelle beten einen Öltank an“ von Bert Brecht in: Engel, Erich; Hamann, Paul (Hg.): *Prisma im Zenith*. Der 10. Kostüm-Künstler-Karneval am 3., 4., 6., 7., 8. Februar 1928, Hamburg 1928, S. 32.

1 Wizisla, Erdmut (Hg.): *Begegnungen mit Brecht*, Leipzig 2014.

2 Bruhns, Maika: *Geflohen aus Deutschland. Hamburger Künstler im Exil 1933-1945*, Bremen 2007, S. 119.



Abb. 1 und 2

mit der Gattung Fotografie verglichen wurde. In der Folge fokussierte sich Hamann in seinem künstlerischen Schaffen auf die Produktion von Lebendmasken. Die verbesserte und angenehmere Herstellung solcher Masken sprach sich schnell rum, und Hamann fertigte die sogenannte „Galerie bedeutender Zeitgenossen“ an.³ Insgesamt sind 116 Lebendmasken von Hamann bekannt, die er überwiegend internationalen Künstlerinnen und Künstlern unterschiedlichster Kunstgattungen abgenommen hat.⁴

3 „Lebend-Abform. Paul Hamann“ (Werbebroschüre Gleiwitzer Kunstguss), Berlin Gleiwitz o. A., S. 2.

4 Kremb, Jens: „Die verlorene ‚Galerie bedeutender Zeitgenossen‘ – Lebendmasken von Paul Hamann

Unter ihnen waren zum Beispiel Man Ray, Aldous Huxley, Lion Feuchtwanger, André Breton, oder die Schauspielerin Carola Neher, die ursprünglich 1928 die Rolle der Polly in Brechts *Drei Groschenoper* spielen sollte.

Neben der oben genannten Verbindung zwischen dem Regisseur Erich Engel und Hamann aufgrund der Künstlerfeste in Hamburg gibt es ein weiteres Zeitdokument, das die, laut der Tochter von Hamann, enge Freundschaft zwischen Engel und Hamann verdeutlicht.⁵ Dabei handelt es sich um eine Aufnahme von Ursula Wolff-Schneider, die das Atelier von Hamann in Berlin zeigt. An einem Tisch sitzen dort Erich Engel, Fritz Kortner, Max Schmeling, Paul Hamann, Gustaf Gründgens, Francesco von Mendelsohn und Hilde Hamann. Eine illustre Runde Prominenter, worauf auch der Titel des Artikels, „Prominenten Rendezvous. Bei Hamburgern in Berlin“, hinweist, der am 21. November 1931 in der *Hamburger Illustrierten* erschienen ist, und mit den

Fotos von Wolff-Schneider illustriert ist. (Abb. 1) Im Hintergrund erkennt man in den Regalen eine Vielzahl bereits zu Vollköpfen ausgeformte Lebendmasken. Eine weitere Aufnahme aus der Reihe zeigt auf einem Werk Tisch aufgestellte und zu Vollköpfen ausgearbeitete Lebendmasken. Rechts ist der von Brecht in Gips zu sehen, von dem sich ein in Bronze ausgeführtes Exemplar als Halbkopf im Brecht-Haus in Augsburg befindet. (Abb. 2)

und eine wiederentdeckte Büste des John Heartfield“, Heidelberg 2015, S. 4. (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3029>).

5 Kremb 2015, S. 20.

Hamann nahm von den Modellsitzenden ursprünglich nur das Gesicht mit Haaranatz bis zur Hälfte der Ohren ab. Nach der Abformung modellierte Hamann dann den Vollkopf, oder auch Halbköpfe aus, wobei er auch Teile der Halspartie hinzufügte. Nach Wunsch konnten diese dann in Bronze ausgeführt werden.

Die Datierung der Lebendmaske von Brecht wird bisher mit „um 1930“ angegeben. In seinen Notizen aus dem Jahr 1930 beschreibt Brecht sein Schlafzimmer in der Hardenbergstraße 1a. Auf einem Manuskriptschrank befindet sich dort ein „Gipsabguss meines Gesichts“.⁶ Dies kann anhand eines Ausstellungskatalogs der Warren Gallery in London etwas spezifiziert werden. Am 20. Juni 1930 wurden dort Lebendmasken von Hamann zum Verkauf angeboten, unter anderem auch die von Bertolt Brecht. Somit muss die Lebendmaske von Brecht vor diesem Datum angefertigt worden sein.

Bereits einige Jahre zuvor, 1918, hatte Brecht schon einmal von sich eine Lebendmaske anfertigen lassen. Darauf geht er in einem Brief vom 12. März 1918 an Caspar Neher kurz ein. Brecht berichtet: „Jemand hat mir die Totenmaske abgenommen. Das war sehr unangenehm, man kann dabei ersticken denkt man.“⁷ Leider nennt Brecht nicht den Künstler, der die Maske angefertigt hat. Allerdings werden im Brecht-Fotoarchiv Fotos einer Lebendmaske verwahrt, die jeweils die Information „vermtl. von Rudolf Grossmann“ und „abgenommen von Rudolf Grossmann“ aufweisen.⁸ (Abb. 3 und 4)

6 Hecht, Werner (Hg.) et al.: *Bertolt Brecht. Journale I* (Bertolt Brecht Werke, Band 26), Berlin Weimar Frankfurt a.M. 1994, S. 295.

7 Der Brief wird im Bertolt Brecht Archiv unter der Signatur BBA 2200/76 verwahrt. In den Erläuterungen zum Notizbuch 3 der Elektronischen Edition wird fälschlicherweise die Signatur 2200/77 angegeben (im Buch S. 390).

8 BFA 14/182 und BFA 14/035.

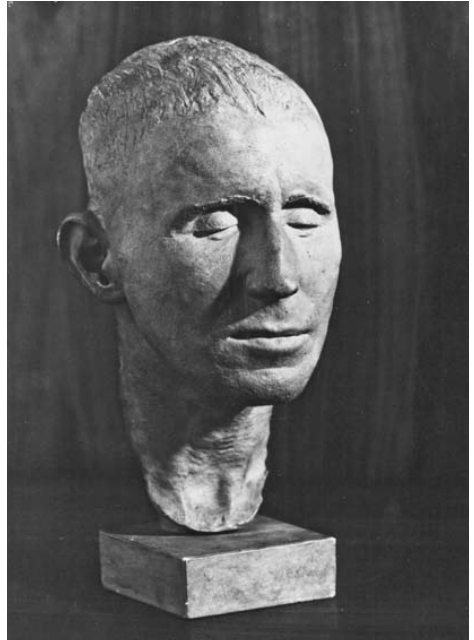


Abb. 3 und 4

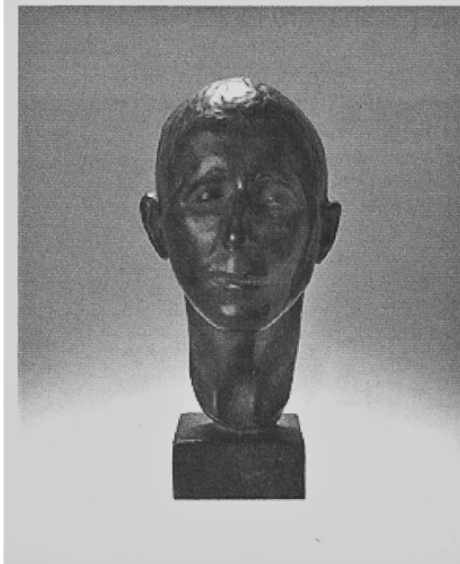


Abb. 1a: Paul Hamann (1891–1973): Bertolt Brecht, 1930. Bronze (Halbkopf), 33 (mit Sockel 38,8) cm, en face.
Foto: Von Zezschwitz, München

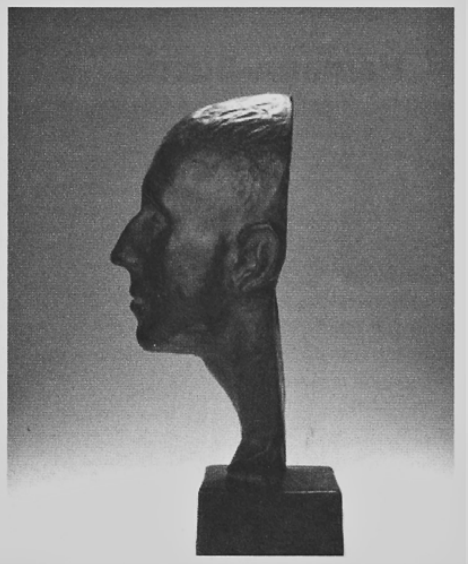


Abb. 1b: Paul Hamann (1891–1973): Bertolt Brecht, 1930. Bronze (Halbkopf), 33 (mit Sockel 38,8) cm, Seitenansicht.
Foto: Von Zezschwitz, München

Abb. 5

Vergleicht man diese Lebendmaske mit der von Hamann, fallen deutliche Unterschiede auf. Am auffälligsten sind die geschlossenen Augenlider. Bei der Lebendmaske von Hamann ist Brechts linkes Auge deutlich geöffnet. Dieser Unterschied besteht auch zu einer in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle befindlichen Lebendmaske aus Bronze.⁹ Diese wurde 2008 vom Münchner Auktionshaus Zezschwitz als Werk von Hamann angeboten.¹⁰ (Abb. 5) Graham Dry bemerkte damals zwar auch schon wesentliche Unterschiede zu der Lebendmaske von Hamann, er interpretierte die Detailgenauigkeit der Modellierung aber als eine Art Zwischenstufe zur Ausformung des Vollkopfes. So fehlt beispielsweise die ausgeprägte Ader auf der linken Schläfe, die bei Hamann deutlich sichtbar ist. Ebenso stellte er die fehlende Künstlersignatur, Da-

tierung und Gussmarke fest. Dennoch wurde die Bronze Hamann zugeschrieben. Bei der Bronze in der Hamburger Kunsthalle kann es sich aber nicht um eine Zwischenform zur Herstellung eines Vollkopfes handeln, weil hierbei nicht die Gesichtspartie nachmodelliert, sondern nur die fehlenden Bereiche des Kopfes und Halses hinzugefügt wurden. Somit weist auch eine Zwischenstufe zur Vollkopfversion bereits die genauen Details des Gesichts auf. Es ist eher davon auszugehen, dass die Bronze in der Hamburger Kunsthalle auf die Grossmann zugeschriebene Lebendmaske aus dem Jahr 1918 zurückgeht. Dafür spricht auch der geradlinige lotrechte hintere Abschluss der Bronze, der dem auf dem Foto im Brecht-Fotoarchiv entspricht. Die Detailgenauigkeit kann mit der Verwendung von Gips als Abformmasse erklärt werden.

Im Brecht-Haus in Augsburg befindet sich eine weitere unsignierte Version der Lebendmaske von Hamann aus Bronze, die

⁹ Hamburger Kunsthalle Inv. Nr.: S-2008-2.

¹⁰ Dry, Graham: Eine unbekannte Brecht-Bronze, in: Dreigroschenheft 2/2008, S. 33–36.

ebenfalls nur als Halbkopf ausgeführt wurde.¹¹ Deutliche Kennzeichen dafür, dass dieser Variante der von Hamann hergestellten Maske zugrunde liegt, sind das geöffnete Augenlid, und die markant ausgeprägte Ader auf der Schläfe.

Laut Gussmarke wurde der Halbkopf von der Firma Barth in Rinteln ausgeführt, die dort erst ab 1970 tätig ist. Somit kann der Halbkopf erst 1970 oder danach angefertigt worden sein. Demnach könnte es sein, dass der Halbkopf, der aus dem Nachlass der Tochter von Brecht stammt, durch sie in Auftrag gegeben wurde. Hamann stirbt zwar erst 1973, und könnte somit noch für die Bronzeausführung verantwortlich sein, allerdings spricht die fehlende Signatur dagegen. In der Hochphase der Galerie bedeutender Zeitgenossen ließ Hamann seine Vollköpfe in Bronze durch die Preußische Bergwerks- und Hütten Aktiengesellschaft Betriebsstelle Kunstguss Gleiwitz herstellen, deren Gussmarke sich auf den jeweiligen Bronzen findet. Hinweise auf eine Zusammenarbeit Hamanns mit der Firma Barth gibt es bisher nicht.

Wie die Signatur auf dem Halbkopf fehlen auch in den Aufzeichnungen von Brecht detaillierte Hinweise auf die Lebendmaske von Hamann. Die kurze Erwähnung im Brief an Neher über die Abnahme einer Maske 1918 und die Beschreibung seines Schlafzimmers sind die einzigen schriftlichen Notizen zum Thema, die von ihm bisher bekannt sind.



Abb. 6

Das ist erstaunlich, denn das Thema Lebendmaske scheint in Brechts Leben keine unbedeutende Rolle gespielt zu haben. Dass er nicht nur im Zuge der allgemeinen Mode um 1930 mit der Galerie bedeutender Zeitgenossen eine Lebendmaske von sich hat anfertigen lassen, zeigt, dass er sich bereits 1918 der Prozedur aussetzte. Fotografien, auf denen Brecht zusammen mit der Lebendmaske von Hamann abgebildet ist, deuten ebenfalls auf einen bewussten Umgang damit hin. Die bekannte Aufnahme auf dem Cover der Publikation von *Wizisla mag* noch mit der direkten Herstellung der Maske zusammenhängen, da das Foto auch Paul Hamann zugeschrieben wird. Es war nicht unüblich, dass die Protagonisten in Zwiesprache mit sich selbst, bzw. ihrer Maske, inszeniert wurden. Das zeigt auch ein Foto des Schriftstellers Edward Knoblock im Auktionskatalog der Warren Gallery. (Abb. 6) Ein bisher weniger bekanntes Foto von Brecht deutet auf einen eher spielerischen Umgang von ihm mit seiner Maske hin, wenn er ihr seine Mütze aufsetzt. (Abb. 7) Verwunderlich ist das nicht, sind Masken doch ein wesentlicher Bestandteil des Theaters. Man spielt Rollen, setzt sich Masken auf. Ist es Zufall, dass sich Brecht um 1929 für asiatische Theaterfor-

¹¹ Diese Version der Lebendmaske wurde 2016 zusammen mit zwei Lebendmasken aus Gips, die nur als Gesichtsschale ausgeformt sind, von der Stadt Augsburg aus dem Nachlass der Tochter von Brecht, Barbara Brecht-Schall, erworben. Dazu auch der Artikel „Augsburg zeigt ‚das letzte Gesicht von Bertolt Brecht‘“ in der *Frankfurter Rundschau* vom 10.2.2017.



Abb. 7

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ursula Wolff-Schneider, Das Atelier von Paul Hamann in Berlin, aus dem Artikel „Prominenten Rendezvous. Bei Hamburgern in Berlin“ vom 21. November 1931 in der Hamburger Illustrierten, Foto: © Ursula Wolff-Schneider, Milne Special Collections Universität New Hampshire, Durham NH, USA.

Abb. 2: Ursula Wolff-Schneider, Lebendmasken im Atelier von Paul Hamann, aus dem Artikel „Prominenten Rendezvous. Bei Hamburgern in Berlin“ vom 21. November 1931 in der Hamburger Illustrierten, Foto: © Ursula Wolff-Schneider, Milne Special Collections Universität New Hampshire, Durham NH, USA.

Abb. 3: Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Fotoarchiv 14/182, Foto: Carlo Schellemann.

Abb. 4: Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Fotoarchiv 14/035, Lebendmaske Bertolt Brechts abgenommen von Rudolf Großmann, Foto: Unbekannt.

men interessierte, bei denen Masken eine wesentliche Rolle spielen, und er zur gleichen Zeit von sich die Lebendmaske durch Paul Hamann anfertigen lässt? Brecht besaß drei Nô-Masken, die in seiner Wohnung an der Wand hingen und die drei Grundtypen des japanischen Theaters darstellen, den Dämon, das junge Mädchen und den komischen Alten.¹² Bereits in frühen Jahren in Augsburg, in seiner Wohnung in der Bleichstraße, hatte Brecht eine Lebendmaske von sich an der Wand hängen.¹³ Hierbei wird es sich aber um die von 1918 gehandelt haben.

Ob die Lebendmaske in der Chaussee-straße 125 tatsächlich erst nach Brechts Tod von seiner Frau Helene Weigel-Brecht dort aufgestellt wurde, wäre zu prüfen.¹⁴ Immerhin gibt Brecht 1939 an, dass sich Gips- und Erzabgüsse seines Gesichts und Kopfes in seinem Besitz befanden.¹⁵ Sie waren ihm wohl so wichtig, dass er sie sogar mit ins Exil genommen hatte. ¶

12 Teschke, Holger: Brechts Masken, in: Akademie der Künste, Archiv (Hg.): *Chausseestraße 125. Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin-Mitte*, Berlin 2006, S. 42. Abb. S. 36

13 Jaretsky, Reinhold: *Bertolt Brecht*, Hamburg 2010.

14 Höppner, Yannick: „So lebte Brecht in der Chaussee-straße 125“; Artikel in der *Morgenpost* vom 27.3.2019.

15 Hecht, Werner (Hg.) et al.: *Bertolt Brecht. Journale I* (Bertolt Brecht Werke, Band 26), Berlin Weimar Frankfurt a.M. 1994, S. 350.

Abb. 5: Bronzebüste von Brecht, vermutlich die Lebendmaske von Rudolf Grossmann von 1918, Foto: Auktionshaus von Zetzwich, München, aus: *Dreigroschenheft 2/2008*.

Abb. 6: Der Schriftsteller Edward Knoblock vor seiner Lebendmaske, Foto aus: *The Warren Gallery, Mask Portraits by Paul Hamann, Exhibition XV. 1930*.

Abb. 7: Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Fotoarchiv 1/053, Bertolt Brecht mit Lebendmaske, Foto: Unbekannt.

DAS BRECHT-KINDERBUCH DER ELIZABETH SHAW

Volkmar Häußler

Als ich die Mutmaßungen der Leiterin des Brecht-Weigel-Hauses in Buckow über das Brecht-Kinderbuch im Dreigroschenheft 2/2025 las, war mir klar: das konnte man so nicht stehen lassen. „Im selben Jahr zwei Veröffentlichungen des Buches ...“ und „Die letzte Auflage erschien 2000 ...“! Doch warum eine veränderte Auflage erschien und wie sie verändert wurde, das konnte sie nicht wissen.

Ich sehe das Grundanliegen der Veränderung darin, dass einige Illustrationen der 1. Auflage des Brecht-Kinderbuchs an Lithografien und Kreidezeichnungen erinnern, die eine etwas düstere Stimmung vermitteln. Es sollte mehr dem klaren Strich des „kleinen Kinderbuchs“ entsprechen.

Das „kleine Kinderbuch“ ist ein Zitat der Lektorin aus dem Besprechungsprotokoll, das der Verlag zusammen mit Elizabeth Shaw erarbeitet hatte. Eine Kopie dieses Protokolls liegt mir vor, das außer der maschinenschriftlichen Text-Vorgabe der zu verändernden Illustrationen auch die handschriftlichen Bemerkungen der Lektorin und der Künstlerin enthält.

„Lektorin“ und nicht „Lektor“ meine ich deshalb, weil ich früher, als ich noch einige Kontakte zum Kinderbuchverlag pflegte und auch einmal im Verlagsarchiv arbeiten durfte, immer nur mit Frauen zu tun hatte. Auch als das von Hans Ticha wunderschön illustrierte Kinderbuch „Gemalte Welt“ nicht mehr erscheinen konnte, weil die Wende kam, verhandelte ich mit einer weiblichen Person, die mir einen großen Stoß Andrucke dieser Welt schenkte.

Um mich zu vergewissern, ob Lektorin oder

Lektor, wandte ich mich an die langjährige Cheflektorin des Kinderbuchverlages, Frau Dr. Katrin Pieper, die schon ein ganzes Menschenleben in Schöneiche bei Berlin lebt. Ich empfand es nicht als unangemessen, die alte Dame zu behelligen, denn sie ist nur drei Jahre älter als ich und ist am 10. Juni 2025 98 Jahre alt. Ich kenne so manche Künstler und auch Pirckheimer in dieser Altersgruppe, die geistig top-fit und auf ihrem Gebiet auch noch tätig sind. Ich warte noch auf Antwort.

Das Änderungsprotokoll hatte ich als Kopie 2005 von Patrick Graetz erhalten, dem Sohn von Elizabeth Shaw und dem Bildhauer René Graetz. Ich sollte darüber einen Beitrag schreiben. Er hatte es „in einem Exemplar des Buches von Volk und Wissen“ gefunden. Mit Patrick war ich einige Jahre brieflich und vor allem telefonisch in gutem Kontakt gewesen. Ich konnte ihn auch dazu bewegen, die 1. Ausgabe des Brecht-Kinderbuches als Reprint zu planen. Seine letzte Karte an mich trägt den Poststempel vom 16.12.05. Als er am 19. Januar 2006 plötzlich an einem Schlaganfall starb, waren auch alle Pläne gestorben.

Nach meinem Eindruck wurde er ein Opfer der peinlich genauen deutschen Bürokratie. „Wir ziehen ins Land Brandenburg!“ hatte er mir 2003 stolz geschrieben. Dort wohnte er direkt an der Grenze zur Stadt Berlin. Auf der anderen Straßenseite gab es keine Wohnhäuser, sondern das war das Gelände vom Klinikum Berlin-Buch. Zuständig für ihn war aber der Rettungsdienst von Erkner. Dieser blieb mit ihm im Stau auf der Autobahn stecken, und Patrick verschied. Der Anlass zu meinem Beitrag über das Brecht-Kinderbuch gibt mir Gelegenheit,

sein Vermächtnis noch zu erfüllen. Um zur Klärung über das Erscheinen des Brecht-Kinderbuchs beizutragen, folgen hier die bisher erschienenen sieben Auflagen.

- Bertolt Brecht: Ein Kinderbuch. Berlin: Kinderbuchverlag 1965. Illustrationen von Elizabeth Shaw. Farbige ill. Ln., farbige ill. SchU, weiß auf braun ill. Vor- und Nachsätze. 236, (4) S., davon 106 S. mit s/w Ill. und Vignetten.
- 2. veränderte Aufl. 1968, farbige ill. Ln., ohne ill. Vor- u. Nachsätze, 105 ill. Seiten (weil eine Vignette weniger: S. 177), 49 veränderte Ill. und Vignetten.
- Alle folgenden Auflagen sind inhaltlich unverändert. Einband-Ill. unverändert.
- 3. (1972), 4. (1978), 5. (1981) Aufl. im Kinderbuchverlag, auch in farbige ill. Ln.
- Eulenspiegel-Verlag 1. Aufl. 2000, farbige ill. Pappband
- Aufbau-Verlag 1. Aufl. 2006, veränderter farbige ill. Pappband, VS gleiches Motiv, RS verändert.

Bei den Schutzumschlägen im Kinderbuchverlag gibt es für mich bei der 2.-5. Auflage einige Probleme, weil ich die 2. und 4. Aufl. nur antiquarisch bekam, wo diese fehlten. 3. und 5. Aufl. im Buchhandel hatten nur einen Cellophan-Umschlag. Ich nehme an, wo die Papier-Umschläge nicht mehr ausreichten, lieferte man in Cellophan aus.

Bei der Gestaltung der 1. Auflage konnte auf die schon vorhandenen Zeichnungen von Elizabeth Shaw für das kleine Büchlein (12,3x18,4 cm) „Gedichte und Geschichten von Bertolt Brecht“ zurückgegriffen werden, von dem es in der Folge-Ausgabe hieß: „Die erste Ausgabe dieser zum 60. Geburtstag Bertolt Brechts veranstalteten kleinen Auswahl von Gedichten und Geschichten wurde von Frau Helene Weigel-Brecht den Schülern aller Schulen der Deutschen Demokratischen Republik als Geschenk überreicht.“ Es erschien 1958 im Verlag Volk und Wissen Berlin und war nicht für den

allgemeinen Verkauf bestimmt. Dafür erschien das Buch noch im gleichen Jahr im Aufbau-Verlag mit unverändertem Inhalt (12,3x18,9 cm). Es enthält 60 Zeichnungen und Vignetten von Elizabeth Shaw. Sie fanden fast alle Eingang ins große Brecht-Kinderbuch, entweder unverändert oder neu bearbeitet. Das waren so bekannte Brechttexte wie das „Alphabet 1934“, „Tierverser“, der Laotse und „Der Schneider von Ulm“. All diese fanden in dem Besprechungs-Protokoll keine Beanstandung. Die Lektorin wies mit ihrer Bemerkung „siehe kleines Kinderbuch“ auf diese Ausgabe hin. Elizabeth Shaw sollte sich von der anfangs erwähnten Technik der düsteren Lithografien und Kreidezeichnungen verabschieden. Das wurde am meisten beanstandet, und wo nicht, veränderte sie es von sich aus. Am deutlichsten sieht man das bei den hier gezeigten neun Illustrationen zu den Seiten 10-11 (Neue Zeiten), 14-28 (Das Experiment), 118-122 (Bericht vom 1. Mai 1905), 164-165 (Mutter Courage) und 179-196 (Augsburger Kreidekreis). Eigentlich relativ wenig. Und die vielen anderen Änderungen mögen dem Ergebnis der Besprechung, wohl aber mehr ihren eigenen Intentionen entspringen sein. So sehen wir jetzt in der veränderten Ausgabe alles in ihrer klaren Strichführung und die überraschende Vereinfachung, die ihr den Ruf als Meisterin der knappen Form einbrachte. Sie hat es wunderbar verstanden, sich in Kinder hineinzuversetzen und dabei die Welt in klaren Linien festhaltend. Sie hatte wohl begriffen, was man von ihr wollte und es auf ihre eigene Weise realisiert. Eine Erklärung, warum im zweiten Teil des Protokolls Elizabeth Shaw die Bemerkungen selbst übernahm, lässt sich schwer finden. Ich kann mir aber gut vorstellen, dass sich möglicherweise bei den davor stehenden Arbeiterkampfliedern „Einheitsfrontlied“ und „Solidaritätslied“, die nun nicht mehr illustriert werden sollten, Meinungsunterschiede ergaben, wonach die Künstlerin das Papierblatt selbst in die Hand nahm.

Die eingefügte Zeile „Ab Seite 118 hat ES handschriftlich Notizen hinter dem Text geschrieben.“ ist ein Zitat aus dem Brief von Patrick Graetz vom 17. Juli 2005. Von mir Hinzugefügtes ist kursiv und in dreieckigen Klammern < > .

Transkribierte handschriftliche Bemerkungen des Besprechungsprotokolls

7 nach Möglichkeit weglassen

8-9 Verbindung zwischen Trümmerfrauen + altem Plunder

10-11 zartere Fahne und rot

12 muss nicht unbedingt illustriert sein

14-28 zu kostümiert; Brecht: die Modernität der experimentierenden Wissenschaftler

29-48 Galilei-Figur ist zu gewaltig

49-52 Flugzeug als neue histor. Phase
72 ?

76 [die Katzen], viele Katzen

77-78 auswechseln, siehe kleines Kinderbuch

102-103 Es ist kein Händler

107-109 Frau individueller, spezieller? Säckchen wird dünner

113-114 nach Möglichkeit nicht illustrieren

114-115 erst Bücher, dann Frau

116 nicht illustrieren

117-118 nicht illustrieren

< „Ab Seite 118 hat ES handschriftlich Notizen hinter dem Text geschrieben.“ >

118-122 Kleinere Fahne - + Gruppe

124 - busten <= Büsten> - Viele Leute / <Lenin-Büste>

128 Hallen- <Stationen groß wie Hallen>

133

134-141 Vorne - Vignette -

142-163 Zwiebel <= Zwiebel> Kop<f> -

Whole figures - Rücken zeigen uniform <Rücken>

hang helmet on cheer <aufhängen> <Helm auf Jubel>

164-165 Landschaft - Kleine Wagen

166-167 Weglassen

174 Kinder mit Hund (Kleiner - Tafel) -

170 Tank <“Tankwand“>

7	Über die Berge	Es nach Möglichkeit weglassen
8-9	Aufbaulied	Verknüpfung zwischen Trümmerfrauen + altem Plunder
10-11	Neue Zeiten	zartere Fahne und rot
12	Glinckliche Begegnung	muss nicht unbedingt illustriert sein
14-28	Das Experiment	zu kostümiert, Brecht: die Modernität der experimentierenden Wissenschaftler
29-48	Aus "Leben des Galilei"	Galilei-Figur ist zu gewaltig
49-52	"Denn die alte Zeit ist heu..."	Flugzeug als neue histor. Phase
72	Kinderhymne	?
76	Herr K. und die Katzen	viele Katzen
77-78	Herrn K.s Lieblingstier	auswechseln, siehe kleines Kinderbuch
102-103	Lied des Händlers	Es ist kein Händler
107-109	Finnische Erzählungen	Frau individueller, spezieller? Säckchen wird dünner
113-114	Fragen eines Lesenden Arbeitere	nach Möglichkeit nicht illustrieren.
114-115	Lob des Lernens	erst Bücher, dann Frau
116	Einheitsfrontlied	?
117-118	Solidaritätlied	?
118-122	Bericht vom 1. Mai 1905	Kleinere Fahne - + Gruppe
124	Busten - Viele Leute / 128 - Hallen	
133	Die höflichen Chinesen	
134-141	Legende von der Entstehung des Buches Paoeking...	Vorne - Vignette -
142-163	Der verwundete Sokrates	Zwiebel Kopf - Rücken zeigen uniform
164-165	Die Geschichte von der Mutter Courage	Whole figures - Rücken zeigen uniform
166-167	Moderne Legende	Weglassen -
174	zu: Kinderkreuzzug 1939	Kinder mit Hund (Kleiner - Tafel) -
175-177	Friedenslied	Weglassen -
178	An die Studenten der Arbeiter- und Bauern-Fakultät	170 Tank - 171 ↑
179-196	Der Augsburgen Kreisdekrete	Angliedern an heute Gruscha/Anna Richter uniform
197-214	Der Brandkrete	
216	Was ist schön?	Weglassen -
219	Der Blumengarten	Garten -

171

175-177 Weglassen

178 Buch-

179-196 Angliedern an heute Gruscha/Anna

Richter uniform

197-214

216 Weglassen -

219 Garten -

S. 90: Bastschuhe!

Beim Vergleich der beiden Auflagen wird deutlich, dass es zuweilen große Differenzen gegeben haben muss und sie oft ihren eigenen Kopf durchsetzte, auch wenn sie ihren Stil nun änderte.

Die maschinenschriftliche Vorbereitung des Blattes mit 29 Positionen, die 66 Illustrationen repräsentierten (also mehr als die Hälfte der Gesamtzahl), zeigt die feste Absicht des Verlages, hier ein ganz neues

Buch zu schaffen. Und ich muss zugeben, es hat dem Buch gutgetan. Ausgehend von den Zeichnungen im „kleinen Kinderbuch“ hat sie hier eine Form gefunden, die so typisch für sie ist, und für die sie Groß und Klein lieben lernten.

Aus dem Protokollblatt geht aber auch hervor, wie sie im Einzelnen mit den Vorschlägen, um nicht zu sagen: Anweisungen, umging.

Zuerst zu den gewünschten Streichungen. Von den neun Illustrationen, die weggelassen werden sollten, ließ sie nur eine Vignette weg (zum „Friedenslied“), eine ließ sie unverändert („Fragen eines lesenden Arbeiters“), und zu den sieben anderen Vorschlägen schuf sie neue Bilder. Eigentlich ganz logisch, denn das Weglassen hätte bei sechs Zeichnungen große Lücken ergeben und dem ganzen Layout sehr geschadet.

7 **Über die Berge**
 12 **Glückliche Begegnung**
 113-114 **Fragen eines lesenden Arbeiters**
 116 **Einheitsfrontlied**
 117-118 **Solidaritätslied**
 166-167 **Moderne Legende**
 175-177 **Friedenslied**
 216 **Was ist schön?**

Unverändert ließ sie diese 17 Illustrationen: Von „Galilei“ und „Sokrates“ je fünf, von den anderen je nur eine.

29-48 **Aus „Leben des Galilei“**
 49-52 **„Denn die alte Zeit ist herum...“ (S. 51)**
 77-78 **Herrn K.s Lieblingstier (S. 77)**
 107-109 **Finnische Erzählungen**
 113-114 **Fragen eines lesenden Arbeiters**
 128 **Inbesitznahme der großen Metro..**
 134-141 **Legende von der Entstehung des .**
Buches Taoteking... (S. 139)
 142-163 **Der verwundete Sokrates**
 197-214 **Der Kreidekreis**

Leicht veränderte sie fünf Illustrationen, wobei sie das Motiv beibehielt:

14-28 **Das Experiment**
 49-52 **„Denn die alte Zeit ist herum...“ (S. 49)**
 77-78 **Herrn K.s Lieblingstier (S. 78)**
 134-141 **Legende von der Entstehung des .**
Buches Taoteking... (S. 134/135)
 170

Völlig neu gestaltete sie 31 Illustrationen, die hier im Vergleich zusammen mit den Bemerkungen gezeigt werden, um einen realen Eindruck zu vermitteln. Nicht immer passen Bemerkung und schlussfolgerndes Bild zusammen. ¶

Diese sechs Bilder waren nur unwesentlich neu und wurden aus Platzgründen weggelassen:

8-9 **Aufbaulied** **Verbindung zwischen Trümmerfrauen + altem Plunder**

24 **< Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin >** **busten <= Büsten, Lenin-Büste > - Viele Leute /**

174 **zu: Kinderkreuzzug 1939** **Kinder mit Hund (Kleiner - Tafel)-**

175-177 **Friedenslied** **Weglassen**

219 **Der Blumengarten** **Garden -**

{S.90;} **Bastchuhe!** **<die Vorigen waren keine >**

7

Über die Berge

Über die Berge



Über die Berge
 Flieg die Berge wie ein Adler
 Groß und weit wie ein
 Die Berge sind die größten
 Menschen sind
 Die Berge sind die größten
 Menschen sind
 Die Berge sind die größten
 Menschen sind



nach Möglichkeit weglassen

Über die Berge



10-11 Neue Zeiten

zartere Fahne und rot



Neue Zeiten
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist



Neue Zeiten
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist
 Die neue Zeit ist



12 Glückliche Begegnung

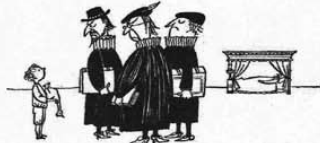
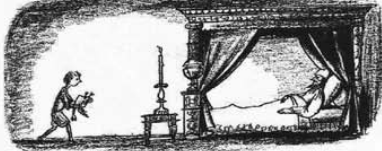
muss nicht unbedingt illustriert sein



14-28 Das Experiment

zu kostümiert; Brecht: die Modernität der experimentierenden Wissenschaftler

Das Experiment



29-48 Aus „Leben des Galilei“



Galilei-Figur ist zu gewaltig



< 71 >

< Mailed + Nachkriegsliedchen >



< Bild zu Mailed jetzt zu Nachkriegsliedchen >



Nachkriegsliedchen

72

Kinderhymne



?



76

Herr K. und die Katzen



{die Katzen}, viele Katzen



102-103

Lied des Händlers



Es ist kein Händler



114-115

Lob des Lernens



erst Bücher, dann Frau



116

Einheitsfrontlied



nicht illustrieren



117-118 Solidaritätslied

(nicht illustrieren)



„Ab Seite 118 hat ES handschriftlich Notizen hinter dem Text geschrieben.“

118-122 Bericht vom 1. Mai 1905

Kleinere Fahne - + Gruppe



133 Die höflichen Chinesen



134-141 Legende von der Entstehung des Buches Taoteking...

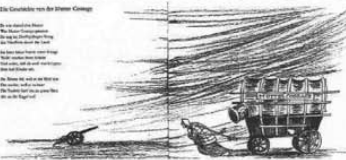
Vorne - Vignette -



164-165 Die Geschichte von der Mutter Courage Landschaft - Kleine Wagen

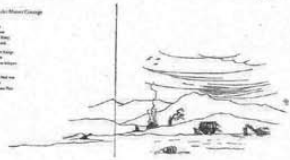
Ein Geschütz von der Mutter Courage

Die Mutter Courage
hat ein Geschütz gekauft
das sie mit sich führt
auf dem Fluß zu dem Feind
das sie mit sich führt
auf dem Fluß zu dem Feind
das sie mit sich führt
auf dem Fluß zu dem Feind



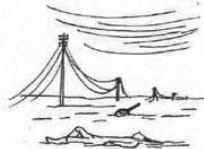
Ein Geschütz von der Mutter Courage

Die Mutter Courage
hat ein Geschütz gekauft
das sie mit sich führt
auf dem Fluß zu dem Feind
das sie mit sich führt
auf dem Fluß zu dem Feind
das sie mit sich führt
auf dem Fluß zu dem Feind



166-167 Moderne Legende

Weglassen



178 An die Studenten der Arbeiter-und Bauern-Fakultät Buch-



179-196 Der Augsburger Kreidekreis

Angliedern an heute
Gruscha/Anna Richter uniform



216 Was ist schön?

Weglassen -



KULINARISCHES GENIESSEN, KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG

Eindrücke vom 33. Kurt-Weill-Fest in Dessau-Roßlau

Andreas Hauff

Um Kurt Weill (2.3.1900 – 3.4.1950) ist es im Jubiläumsjahr 2025 relativ still. Auf den deutschsprachigen Bühnen tut sich kaum mehr als sonst, allenfalls *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* erlebt derzeit einen kleinen Boom. Auch nach Erscheinen der deutschsprachigen Ausgabe von Steven Hintons umfassender Studie *Kurt Weills Musiktheater* hält sich das Interesse von Dirigenten, Dramaturgen und Regisseuren stark in Grenzen. Das Kurt-Weill-Fest in Dessau bildet hier keine Ausnahme, auch wenn an drei Wochenenden um Weills Geburtstag herum wieder ein dichtes Netz von Veranstaltungen geboten wurde, in denen Weills Musik vorkam oder zumindest inspirierend wirkte.

Blick von außen

Um so erfrischender wirkt ein Blick von außen wie der von Yshani Perinpanayagam. Die aus Sri Lanka stammende britische Dirigentin hat in der laufenden Saison an der Pariser *Opéra national* Weills Broadway-Oper *Street Scene* geleitet, und sie schreibt in der jüngsten Ausgabe des von der *Kurt Weill Foundation* in New York herausgegebenen *Kurt Weill Newsletters*:

Kurt Weill steht für alles, was ich als Künstlerin anstrebe: Ein politisch aktiver Hans-Dampf-in-allen-Gassen, der sich dem Geschichten erzählen hingibt und einsteht für die Marginalisierten und für die Macht der Künste. [...] Er wuchs auf zwischen Welten und Nationen, ein deutsch-jüdischer Mensch, der die amerikanische Kultur aufsaugte, ohne eine seiner Identitäten zu verleugnen. [...] Wo der Antisemitismus weltweit wächst und andere Formen der Verfolgung in Mode sind, können wir uns von Weill inspirieren lassen – ein universeller Künstler und ein Verbündeter aller unterdrück-

ten Völker. Sogar angesichts von Gegnerschaft und echter Gefahr hat er sich für die Menschen engagiert und dafür, ihre Geschichten zu erzählen, um uns Hörern beides zu geben: Freude und Nahrung zum Denken. Ein hervorragendes Vorbild, wenn wir uns an die Herausforderung herantrauen.

[Kurt Weill Newsletter Vol. 42, No. 2, Winter 2024; „Why is Kurt Weill's Work Important to You“, S. 6/7, Zitat S. 7; Übersetzung aus dem Englischen: AH]

„Geschichtenerzählen“ ist für Perinpanayagam ein zentrales Stichwort. Und auch wenn sich in Deutschland die Theater-Regie unter dem Einfluss von Dekonstruktivismus und Postdramatik lange gegen diese alte und scheinbar naive Kulturtechnik gewehrt hat, bleibt doch das Interesse der Menschen daran ungebrochen – nicht zuletzt deshalb, weil auf der Weltbühne im Großen und im Lebensalltag im Kleinen sich ständig Geschichten ereignen, berichtet und erfunden werden. Wir Menschen seien geradezu „in Geschichten verstrickt“, formulierte 1953 der Philosoph Wilhelm Schapp (1884–1965); seine existentialistische Sichtweise könnte man vielleicht als die erkenntnistheoretische Kehrseite von Weills und Brechts Theater-Praktiken und -konzepten verstehen.

Katja Riemann

Dem Geschichtenerzählen regelrecht verschrieben hat sich die renommierte Schauspielerin Katja Riemann in ihrem Programm *Karneval des Glücks*, mit dem sie in der Dessauer Marienkirche gastierte. Zusammen mit der Geigerin Franziska Hölscher und der Pianistin Marianna Shirinyan präsentierte sie zwei Erzählungen des Publizisten und Filmemachers Roger Willemsen (1955–2016). Die erste begleitet die populäre Suite *Der Karneval der Tiere*



Symphonic Klezmer mit David Orlowsky (Klarinette), GMD Markus L. Frank und der Anhaltischen Philharmonie, mit projizierter Weill-Silhouette (Foto © weframe)

des französischen Komponisten Camille Saint-Saëns mit humorvoll charakterisierenden Gedichten. Die beiden Musikerinnen überzeugten mit einem gelungenen Arrangement der für Kammerorchester konzipierten Partitur. Riemann sprang mit sichtlichem Vergnügen mit einer Blockflöte bei den Kuckucksrufen ein und spielte auch einige Passagen auf dem Marimbafon mit. Ihren Text las sie routiniert, aber nicht pointiert genug für seine assoziativen Volten, die oft der Logik oder dem Zwang des Reimes folgen.

Einen stärkeren Eindruck hinterließ sie mit dem Prosa-Text *Das müde Glück*, einer modernen Variante der alttestamentarischen *Hiob*-Erzählung. Wie Herrn Hopp, den Direktor eines kleinen Zirkus, das Unglück verfolgt, ist dabei weniger wichtig als sein Versuch, im und am Unglück zu wachsen. Willemsen setzt dagegen ein Kleinstadtmilieu, in dem Missgunst und Hass, Schadenfreude und Intrigantentum regieren. Je mehr sich Hopps Schicksal zuspitzt, desto aggressiver gebärden sich seine Nachbarn, als ob sie sich dadurch ihrer eigenen Unverwundbarkeit vergewissern könnten. Der Kult der Unbarmherzigkeit, den Donald

Trump und Konsorten derzeit großflächig betreiben, findet sich hier im Kleinen vorausgeahnt. Hölischer und Shiryman unterbrachen die Erzählung durch eine stilistisch bunte, aber geschickt ausgewählte und ausgezeichnet vortragene Folge von Musikeinlagen. Deren Bandbreite reichte von Wolfgang Amadeus Mozart bis hin zu Fazil Say, wobei Igor Strawinskys *Zirkus-Polka für einen jungen Elefanten* naturgemäß besonders gut passte. Leider gab es zu dem Auftritt weder ein Programmheft noch Ansagen; bei Gastspielen anderen Ortes hingegen sind genau die dargebotenen Stücke im Internet zu finden.

Artist in Residence

Ausdrücklich hatten Constanze Mitter und Gerhard Kämpfe als künstlerische Leitung das diesjährige Jubiläums-Festival unter das Motto *Farben des Lebens* gestellt. Es gehe darum, so die Ankündigung, „den Blick zu weiten, auch ungewöhnliche Kombinationen zuzulassen, Genres und Stile miteinander zu verflechten und die Farbenpracht und Vielfalt dieser Welt zu genießen.“ Nachdem die AfD Sachsen-Anhalt im Herbst 2024 das bevorstehende Bauhaus-Jubiläum mit 100 Jahre alten Nazi-Parolen attackierte und zur Bundestagswahl 2025 vieldeutig „eine Politik des gesunden Menschenverstandes, der Bürgernähe und der nationalen Souveränität“ propagierte, darf man das einladend wirkende Motto durchaus als gesellschaftliches Signal werten. Er freue sich darüber, erklärte der Klarinetist David Orlowsky als diesjähriger Artist-in-Residence. Als einen von mehreren Auftritten gestaltete er zusammen mit der Anhaltischen Philharmonie unter Leitung von Generalmusikdirektor Markus L. Frank am 7.3. im Anhaltischen Theater ein eindrucksvolles Sinfoniekonzert unter dem

Titel „Symphonic Klezmer“. Das Datum ist bedeutungsvoll, denn an diesem Tag jährt sich der verheerende Bombenangriff auf Dessau von 1945, der bis heute die Erinnerungskultur und das Stadtbild prägt. Mit der *Introduktion* aus Dmitri Schostakowitschs Musik zum Film *Fünf Tage – Fünf Nächte* von 1961 und dem *Largo* aus Kurt Weills *Sinfonie Nr. 2* von 1933/34 nahm das Programm in seinem ersten ernsten Teil Bezug auf die Zeitgeschichte. Im eher heiteren Teil nach der Pause folgte dann das *Divertimento* von Leonard Bernstein, ein Meisterwerk von musikalischem Witz.

Dazwischen spielte Orlowsky in einer hinreißenden Kombination von Ausdruckskraft und Virtuosität traditionelle Klezmer-Musik sowie Neukompositionen von ihm selbst und Osvaldo Golijov. Der Artist-in-Residence mag das „*Uneindeutige*“ am Klezmer: „*Moll kann fröhlich klingen und Dur traurig, es ist eine sehr unmittelbare Musik. Sie wird weltweit verstanden und berührt die Menschen.*“ Schostakowitsch beschrieb die Musik ähnlich: „*Sie kann fröhlich erscheinen und in Wirklichkeit tief tragisch sein. Fast immer ist es ein Lachen durch Tränen.*“ Mit Kurt Weill hat diese Musik zunächst einmal weniger zu tun. Das emanzipierte deutsche Judentum, in dem er aufwuchs, sprach kein Jiddisch, sondern Deutsch und bewegte sich ziemlich selbstverständlich – und oft mit Begeisterung – innerhalb der überlieferten deutschen Musikkultur. Der Klezmer war die Musik des osteuropäischen Judentums. Weill dürfte ihr in Berlin gelegentlich begegnet sein, mit Sicherheit aber in New York. Und in der Art, wie sie unmittelbar anspricht, passt sie zu Weills persönlichem Anspruch an seine eigene Musik seit den 1930er Jahren. Auffällig ist, wie an diesem Abend das anfangs recht reservierte Publikum regelrecht auftaute und mit freundlichen Gesichtern und lebendigen Gesprächen ins Foyer zurückkehrte. Das ist etwas wert in einer Region, in der – zu

Recht oder zu Unrecht – viel Bitterkeit in der Luft liegt.

„Sieben Todsünden“, „100 Leidenschaften“

Den Eröffnungsakt am 28.2. bestritt ein Tanz-Gastspiel der Staatsoperette Dresden mit einem Doppelabend, der 2024 seine Premiere hatte. Er kombinierte auf einer von Alexandre Corazzola gestalteten Bühne Jörn-Felix Alts Choreographie von Weills und Brechts bekanntem Ballett mit Gesang *Die sieben Todsünden* mit einem neuen Tanzstück von Sebastian Weber unter dem Titel *100 Leidenschaften* mit Musik von Konrad Fabian Koselleck. Es spielte das Orchester der Staatsoperette unter Peter Christian Feigel. Die Kombination der beiden Stücke ist im Prinzip eine glänzende Idee. In *100 Leidenschaften* geht es – als schöne Utopie – um die direkte und spontane Hingabe an eine musikalisch vorgegebene Situation abseits aller gesellschaftlichen Zwänge. Die *Sieben Todsünden* erzählen quasi vom Gegenteil: Anna 1 und Anna 2 dürfen auf ihrer Rundreise durch die USA Gefühle und Leidenschaften nicht ausleben, sondern müssen sich disziplinieren, um Geld für das geplante Häuschen in Louisiana zu verdienen. Wenn, einer medizinischen Definition zufolge, man „*die Empfindungsfähigkeit eines Individuums für die stimmige Verbundenheit mit sich selbst bzw. dem sozialen Gefüge*“ als „*Kohärenzsinn*“ bezeichnet, so fehlt eben dieses Gefühl der Kohärenz den beiden Schwestern, die sich dem Erwartungsdruck der Familie, den Profitstrukturen im Unterhaltungsbetrieb und dem Voyeurismus der Männer ausgesetzt sehen. Wie singt Anna 1 im Prolog? „*Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch. Sie ist etwas verrückt, ich bin bei Verstand. Wir sind eigentlich nicht zwei Personen, sondern nur eine einzige.*“ Weills hintergründig schmerzliche Musik für Anna erzählt von diesem Zwiespalt, während er die daheim auf das Geld wartende Familie in satirischer Verfremdung als Männerquartett besetzt.



„Sieben Todsünden“: Die Familie mit Sophie Berner (Foto © Pawel Sosnowski)

Jörn-Felix Alts Konzept, den Anna-Part mehr oder weniger gleichberechtigt zwischen den Darstellerinnen Sophie Berner und Jasmin Eberl aufzuteilen, bewies zwar, dass beide gut singen und tanzen können, verdeckte aber letztlich den entscheidenden Zwiespalt. Leider war zudem Weills Musik gegenüber der Originalpartitur um eine Quarte tiefer transponiert. Das ist eine autorisierte Praxis, die auf Lotte Lenya zurückgeht, die in der Pariser Uraufführung sang, in fortgeschrittenem Alter aber die originale Lage nicht mehr erreichte. Die Musik verliert dabei aber einiges von ihrem einschneidenden Charakter. Peter Christian Feigel gab sich auch keine Mühe, musikalische Feinheiten herauszuarbeiten. Noch schlimmer: Dieser ganze erste Teil des Abends klang, als habe man eine Schar Profi-Musiker von der Straße aufgelesen und lasse sie nun vom Blatt spielen oder im Chor singen. Besonders auffällig waren gehäufte Unsauberkeiten in der Intonation – aus Nachlässigkeit, oder im Irrglauben, es komme darauf an nicht an, weil doch das große Vorbild Lenya sich nicht exakt an die Tonhöhen hielt? Dass sich in der Tradition des Chansons, wie sie auch im Berliner Cabaret gepflegt wurde, eine Singstimme bewusst von der Begleitung absetzt und frei mit Melodie, Tonhöhe und Sprechgesang spielt, setzt als Stilmittel jedoch voraus, das

die übrigen Stimmen stabil bleiben. Unglücklicherweise blieb auch die Bühnenwirkung blass und beliebig; die einzelnen Stationen der Reise waren zu wenig profiliert. Die Tanztruppe der Sebastian Weber Dance Company war zwar viel in Bewegung, aber die Beziehung zwischen dem Bühnengeschehen und den verschiedenen musikalischen Etappen blieb pauschal, die Geschichte wurde nicht wirklich erzählt. Treffend wirkte eigentlich nur der Ausgangs- und Endpunkt der Reise: Da sitzt die gesamte Familie wie gerahmt in einem kleinen Häuschen vor einem angemessen kitschigen Flusspanorama.

Um so frappierender wirkten danach die *100 Leidenschaften*. Das Orchester schien wie ausgewechselt und stürzte sich mit Hingabe und Stilgefühl in ein Wechselbad aus Neuer Musik, Barock-Reminiszenzen, Swing, Jazz, Flamenco, Disco-Beats und satter Filmmusik. Koselecks Musik ist deutlich flächiger angelegt als Weills Partitur, aber man staunt, mit welcher Sicherheit sie unterschiedliche Klangwelten schafft, die das Ensemble wie von selbst in Bewegung bringen. Außerdem gibt sie dem Bühnengeschehen angemessen Zeit, sich zu entwickeln. Auch Sebastian Webers Choreographie strahlt diese Ruhe aus. Eine junge Frau betritt zögernd eine Art Neuland mit ungewohnten Klängen und ungewohnten Bildern; dann begegnet sie einzelnen Tänzerinnen und Tänzern und lässt sich allmählich in die Truppe hineinziehen. Diese ist aber kein verschworenes Kollektiv, sondern gruppiert sich immer wieder neu. Mal genießt man das Ensemble und steigert sich in ein rauschhaftes Step-Erlebnis, dann wieder bestaunt man ein virtuoseres Solo oder zieht sich kontemplativ zurück, bis es Zeit ist, sich neuen Eindrücken hinzugeben. Man spürt Lebensfreude, Leidenschaft und die „*stimmige Verbundenheit*“ mit sich selbst und den anderen.

„Rundköpfe“ auf der Bauhaus-Bühne

Neugierig durfte man sein auf Brechts selten gespieltes Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* mit der Musik von Hanns Eisler. Musik von Eisler gab es in 33 Jahren beim Weill-Fest selten zu hören, und immerhin stammen einige der berühmtesten Brecht-Vertonungen daher: *Das Lied eines Freudenmädchens*, *Das Lied von der belebenden Wirkung des Geldes*, *Die Ballade vom Wasserrad* und das *Kuppellied*. Brecht hat sein Theaterstück, an dem er von 1932 bis 1938 arbeitete, mit grimmiger Ironie als „Greuelmärchen“ betitelt. Es entstand aus der Idee einer Bearbeitung von Shakespeares *Maß für Maß* und hat eine vergleichbare Anfangskonstellation: Der Vizekönig des fiktiven südländischen Staates Jahoo übergibt sein Amt dem Statthalter Iberin in der Hoffnung, dass dieser für ihn die politischen Spannungen im Land zugunsten der reichen Oberschicht löst. Die Kombination der verschiedenen Handlungsstränge wirkt insgesamt etwas sehr konstruiert, doch das Stück hat gerade aus heutiger Sicht unzweifelhaft seine Stärken.

Der neue Diktator Iberin hat nämlich die fixe Idee, dass sich die beiden Menschentypen in Jahoo, die rundköpfigen Tschuchen und die spitzköpfigen Tschichen, die bislang friedlich zusammengelebt haben, grundlegend voneinander unterscheiden, und dass die Tschichen minderwertige Volksschädlinge seien. Indem man das Volk damit ablenkt und die Tschichen zu Sündenböcken macht, kann man im Hintergrund die eigene politische Agenda verfolgen. Erinnern wir uns an den Zerfall Jugoslawiens oder an den Bürgerkrieg in Ruanda, wo man friedliches Zusammenleben durch hochgepuschte ethnische Gegensätze zerstörte, oder an aktuelle Hasspredigten, erscheint Brechts Versuch, eine solche Strategie auf dem Theater vorzuführen, keineswegs absurd. Interessant und von grausamer Komik ist, wie schnell die Einwohner von

Jahoo den künstlich geschaffenen Konflikt verinnerlichen und adaptieren, und wie schwer es ihnen fällt, ihn wieder zu vergessen, als Iberin seine Ziele erreicht sieht und den Kampf ablöst. Hier hat das Stück ein hohes satirisches Potential. Eislers Lieder dienen dagegen eher der Charakterisierung von Personen und sozialen Verhältnissen.

Aufgeführt wurde das Stück auf der legendären Bauhaus-Bühne vom Brecht Trio in einer Textbearbeitung von Joep Hupperetz unter der Regie von Kirsten Burger und in der Ausstattung von Lobke Houkes. Im Grunde ordnete sich hier das ganze Bühnengeschehen der Idee unter, die 33 vorgesehenen Rollen, die Statisten und die Musik mit nur drei Schauspielern zu realisieren, die zusätzlich und abwechselnd musizieren: Kikki Géron mit der Singstimme, Leo van Lierop mit dem Akkordeon, Dorrit Bauerecker am Klavier und am Akkordeon. Van Lierop ist auch zuständig für die Arrangements. Wie flüssig die drei Akteure von Funktion zu Funktion und von Rolle zu Rolle wechselten, nötigt Respekt ab. Ansonsten geriet die Aufführung, eine Koproduktion mit Music Stages in Amsterdam und der Opera Zuid im niederländischen Maastricht, zu einem ziemlichen Fiasko. Stark gekürzt, bei laufenden Wechseln mit kurzen Rollenansagen, ohne Personenverzeichnis im Programmheft und mit schlechter Sicht auf die Bühne ließ sich schon die Handlung kaum nachverfolgen. Brechts Ironie ging abwechselnd in theatralischem Gebrüll oder in Weinerlichkeit verloren, und Eislers Lieder wurden zu laut und zu undifferenziert durchgezogen.

Wozzeck

Wohlthuend davon ab hob sich danach Alban Bergs Oper *Wozzeck*. Das Anhaltische Theater brachte eine seiner wenigen Repertoire-Vorstellungen ins Kurt-Weill-Fest ein. Die Kopplung ist nicht unpassend: Die beiden Zeitgenossen Berg und Weill zeigten gegenseitig ein gewisses Interesse an der



Die Wirtshausszene aus „Wozzeck“, in der Mitte Kay Stieffermann als Wozzeck (Foto © Claudia Heisel)

Musik des anderen und hatten kein Bedürfnis nach Abgrenzung – anders als zwischen Weill und Bergs Lehrer und Mentor Arnold Schönberg. Weill wie Berg kamen aus einem wohlhabenden Elternhaus, und beide zeigen in ihren Opernwerken ein Herz für Unterprivilegierte und Menschen am Rande der Gesellschaft. Berg unterstreicht das im *Wozzeck*, einer Bearbeitung von Georg Büchners berühmtem Fragment *Woyzeck*, durch die eindringliche Markierung von Wozzecks Ausruf „*Wir arme Leut!*“ Regisseurin Christiane Iven, Bühnenbildner Guido Petzold, Kostümbildnerin Kristina Böcher und GMD Markus L. Frank ist eine Aufführung von faszinierender atmosphärischer Dichte gelungen. Sinnfällig mischen sich auf der Bühne realistische Details mit hintergründiger Symbolik: Die Sitzbank, die Wozzeck am Waldrand hochstemmt, wirkt plötzlich wie ein Galgen. Eine schräge Wand im Hintergrund, die sich nur selten für Ausblicke nach hinten öffnet, illustriert als beständiges Element die depressive Enge von Wozzecks Welt, ohne die Personenführung zu beengen. Die Szene im Wirtshaus ist Live-Musik und surrealistischer Albtraum zugleich. Ein Wasserbecken auf der Bühne lässt das traurige Ende ahnen: Der gehetzte und von Wahnvorstellungen geplagte Wozzeck ertrinkt im Teich,

nachdem er aus Eifersucht seine Geliebte Marie ermordet hat.

Die Aktionen auf der Bühne wirkten von der Musik getragen – wobei deren atonale Stilistik für eine gewisse emotionale Distanz sorgt, anders als in den knalligen Opern des italienischen Verismo, in denen sich ähnliche Szenarien finden. Alle Rollen waren angemessen persönlich profiliert und klar in der Interaktion, und sie wirkten auch unbelastet von den technischen Schwierigkeiten der Gesangspartien. Kristin E. Mantyla vom Mainfranken-Theater

Würzburg merkte man nicht an, dass sie kurzfristig als Marie eingesprungen war. Ebenso markant waren Kay Stieffermann als Wozzeck, Torsten Kerl als Tambourmajor, Arnold Bezuyen als Hauptmann und Michael Tews als Doktor. Auch die Nebenrollen, Chor, Jugend- und Kinderchor wirkten sehr überzeugend, ebenso die sorgfältig ihre Akzente setzende Anhaltische Philharmonie. Den stärksten Eindruck der Führung aber hinterließ die starke Präsenz von Wozzecks und Mariens kleinem Sohn (Jonathan Bischoff) auf der Bühne – auch da, wo das Libretto sie nicht vorschreibt. In der Verlassenheit dieses Kindes bündelt sich ohnehin schon die Gesamtaussage des Werkes. Hier aber schnappt sich am Ende der Junge, der genügend seelische Verstörung und körperlicher Brutalität beobachten musste, auch noch das Messer, mit dem der Vater die Mutter getötet hat. Es ist eine kleine Geste, aber sie macht noch einmal sehr deutlich, dass das Familiendrama *Wozzeck* auch ein Sozialdrama ist. Leider war die Aufführung nur schwach besucht. Das Spektrum an Interessierten in der schrumpfenden Stadt Dessau-Roßlau ist offensichtlich begrenzt, und dem Publikum des Weill-Festes scheint das kulinarische Genießen eher zu liegen als die kritische Auseinandersetzung. ¶

DER „VERHINDERTE“ MACHEATH

Ernst Scherzer

Sogar in der selbsternannten „Musikstadt“ Wien gibt es mehr oder weniger verborgene Spielorte, deren Besuch lohnt. Seit beinahe fünfundzwanzig Jahren das Haus Hofmannsthal (das bei Weitem nicht nur diesem Beachtung schenkt) im dritten Gemeindebezirk, einigermaßen weitab vom sonstigen kulturellen Geschehen und nur mit einem nicht ganz kurzen Fußmarsch erreichbar. Der (oder die) Ortsansässige hat beinahe jede Woche einmal Gelegenheit, einer literarischen oder musikalischen Kostbarkeit beizuwohnen – im bescheidenen Rahmen von vielleicht hundert Besuchern und entsprechend familiär. Bedauerlicherweise Letzteres schon fast zu sehr anlässlich des Brecht-Abends, der sozusagen auf der Durchreise mitzunehmen war.

Die Titelzeile bedarf natürlich einer Erklärung: Tatsächlich geht es nicht um einen Schauspieler, der daran gehindert wurde, die Hauptpartie in Brechts „Dreigroschenoper“ zu verkörpern. Doch in Aufführungen des Stücks gibt es fast nur noch Darstellerinnen der Figur; überzeugt hat (mich) noch keine. Hätte der Unterzeichnete geahnt, dass ihm schon am nächsten Abend „eine“ (als solche allerdings kaum auffallende) Macheath blüht, wäre sein Vergnügen an dem „Verhinderten“ noch um Einiges größer gewesen.

Ganz abgesehen vom diesmal umgekehrten Geschlechter-Tausch. Darüber sollte man einmal nachdenken, allerdings nur, wenn ein derart großartiger Künstler zur Verfügung steht wie der in Wien lebende Kärntner René Rumpold. Seine Seeräuber-Jenny, seinen Surabaya-Johnny, aber auch den Weill'schen Liebesgesang „Speak low“ muss ihm eine Frau erst einmal nachsingen. Als Partner hat er sich den aus Dresden stammenden, aber ebenfalls in der Donaustadt lebenden Johannes Terne, zeitweise Burgtheater-Mitglied, geholt. Eine gute Wahl, nicht nur, weil dadurch etwa der Kanonensong möglich war. Wir oder vielmehr die Ausführenden kommen also um die „Dreigroschenoper“ nicht herum, die Moritat, die Ballade vom angenehmen Leben und das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens machten gleichsam Appetit auf mehr. Eben auf einen vollständigen Macheath mit dem schon vom ganzen Habitus her als Idealfigur Erscheinenden.

BRECHT light
... und anderes ...

Bertolt Brecht und seine sehr wohl humoristischen Zeitgenossen gelesen und gesungen von
Johannes Terne und René Rumpold
Am Klavier: Markus Vorzellner

März 2025
Fr, 21.
19:30

Haus Hofmannsthal
Rainwiese 3, 10101 Wien
Tel. 714 85 33
office@haus.hofmannsthal.at
www.haus.hofmannsthal.at

Donnerstag 20. & Freitagabend 21. März 2025, 19:30

Einen „Brecht light“ hatten die Künstler – am Klavier der als famoser (sein Part im angeführten Weill-Song!) Instrumentalist ebenso beinahe schon zum Haus gehörend wie als Gesprächspartner von hier immer wieder „vorbeischauenden“ Sängerpersönlichkeiten: Markus Vorzellner – verhiessen. Da durfte Heiteres und Humoristisches von Brecht und Zeitgenossen natürlich nicht fehlen. Der Ernsthaftigkeit des Vortrags in Wort und Ton tat das freilich keinen Abbruch, ganz im Gegenteil.

Und ein persönliches Wort zum Schluss, nämlich die Entdeckung des in seinen vielseitigen Operetten-Bufferollen (Baden bei Wien und Bad Ischl) hochgeschätzten René Rumpold als Brecht-Interpret. ¶

„PUNTILA“ AM BURGTHEATER MIT EINEM HAUCH EROTIK

Ernst Scherzer



Puntila (Bruno Cathomas) mit einer der drei Bräute auf Tour (Foto: © Tommy Hetzel)

Die Freude darüber, im Spielplan des Wiener Burgtheaters nach langer Zeit einen Brecht zu finden, hält sich nach dem Besuch der Premiere von „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ in Grenzen. Dabei mag es nebensächlich erscheinen, wenn sogar dieses wohl hauptsächlich von ehemaligem Ruhm lebende Haus – wie so manches weit aus weniger bedeutende Theater – nicht einmal mehr ein Programmheft anbietet, gewiss nach dem Motto: liest ohnehin keiner ...

Man muss schon froh sein, wenn das ganze Spiel nicht (wie auch schon beinahe üblich geworden) von kaum noch als Musik bezeichnenden Klängen zgedröhnt wird; diesmal ist es ein Streichquartett, das weitgehend die von Paul Dessau niedergeschriebenen Noten interpretiert. Von der lokalen Presse

ist man fast schon zumeist gegen den Stückeschreiber selbst gerichtete negative Kritiken gewöhnt; wie schön, dass diesmal weitgehend das Gegenteil der Fall war.

Dennoch befremdend die Sprache, deren sich das Ensemble bedient. Jene längst verblichene Theaterbesucher, denen das „Burgtheater-Deutsch“ heilig war, würden sich im Grabe umdrehen, wenn sie die wienerisch schreiende Eva Puntila hören müssten oder die mit böhmischem Akzent ihren (der Knecht wird von einer Schauspielerin verkörpert) Part abliefernde Matti. Eine Unart, die plötzlich wenigstens einige der übrigen Figuren übernehmen.

Zu sehen ist ein buntes Gemisch aus Theatereffekten mit dem einen oder anderen womöglich symbolisch gedachten Bild: wenn die von Puntila geladene Gesellschaft an einem langen Tisch Platz nimmt, denkt man sofort an das letzte Abendmahl. (Ich habe die Anzahl der Personen nicht gezählt). Köstlich, wenn sich die beiden nach dem allgemeinen Aufbruch verbleibenden Frauen über das Einlegen von Pilzen unterhalten. Auch der Auftritt der drei Bräute des Puntila erhält einen besonderen Reiz, weil in den weiblichen Kostümen Männer stecken.

Meines Wissens hat noch kein Regisseur des „Puntila“ den erotischen Hintergrund des Gesprächs zwischen Eva und Matti über den beabsichtigten Krebsfang bedacht. Dabei zeigen Marie-Luise Stockinger und Julia Windischbauer wahrhaft schauspielerische Fähigkeiten. Und gesteigert wird das Ganze noch dadurch, dass es sich um zwei Frauen handelt.

In dieser Inszenierung lenkt Puntila seinen Oldtimer selbst. Eine der wenigen Szenen, die Heiterkeit hervorrufen. Für eine andere sorgt Felix Rech als dümmlich-eitler Attaché – letzten Endes der einzige wirklich voll und ganz überzeugende Darsteller. Bruno Cathomas als Puntila bleibt den ganzen langen Abend über von einer geradezu ermüdenden Eintönigkeit. Insgesamt also eine eher zwiespältige Produktion; wenn wir die letzte österreichische „Puntila“-Produktion in St. Pölten (Dreigroschenheft 2/2022) als Vergleich heranziehen wollen, sehr viel weniger. ¶

DREI MAL DREIGROSCHENOPER

Zwischen Puppenspiel und Hollywood-Revue

Ernst Scherzer

Beinahe schon ein Ratespiel könnte daraus gemacht werden, welcher Theaterbesucher sich glücklich schätzen darf, eine wirklich gelungene „Dreigroschenoper“ gesehen zu haben. Dem Unterzeichneten war es in zehn Jahren immerhin zwei Mal geglückt: zuerst in der österreichischen Provinz (3gh 2/2015) und zuletzt zu seiner eigenen größten Überraschung in der österreichischen Bundeshauptstadt.

Wirklich Ärgerlichem begegnete er glücklicherweise ebenfalls nur zwei Mal – in Basel (3gh 2/2018) und jetzt im Musiktheater im Revier Gelsenkirchen. Das Spiel lief weniger unter den allesamt ziemlich profillosen Schauspielern ab, sondern vielmehr unter den von diesen geführten Puppen – jede unverkennbar Brecht darstellend. Ein Großaufgebot an Orchester und Chor war auch nicht dazu angetan, dem Abend die Langeweile einer Nicht-Inszenierung zu nehmen.

Ein bisschen Witz brachte nur der (die) männliche Frau Peachum ein; damit ergab sich eine Verbindung zur Aufführung in Mannheim, wo allerdings unvergleichlich besser gesungen wurde. Der geradezu selbstverständlich gewordene weibliche Macheath fiel weder da noch dort auf. Hatte die Vorstellung auch optisch wenig mit Brecht zu tun, war sie doch als Hollywood-Revue wirklich wohl gelungen.

Mit der dritten Darbietung verbindet jene von Mannheim die sonst selten so deutlich herauszuhörende Parodie einer Koloratursopranarie der Lucy. Jene in Wiens schönstem Theater, dem in der Josefstadt, bietet freilich wesentlich mehr als die eine oder andere herausragende Einzelheit. Da

stimmte einfach alles, nicht bloß der bei den Hauptrollen nicht mitgemachte Geschlechtertausch. Das Haus hat auch die sogar gegenüber dem Burgtheater (siehe meine „Puntila“-Besprechung in diesem Heft) besseren Schauspieler aufzubieten. An deren Spitze der (Noch-) Intendant Herbert Föttinger und Maria Bill als Ehepaar Peachum, dann der auch akrobatisch geforderte Claudius von Stolzmann (welch ein Name für den Mackie Messer), die drei rivalisierenden Frauen Polly, Lucy und Jenny – Letztere mit dem sonst von der Peachum-Tochter vorgetragenen Song von den fünfzig Kanonen – mit den „bürgerlichen“ Namen Eva Mayer, Paula Nockerl und Susa Meyer, nicht zuletzt der schon ein wenig übertreibende Marcello De Nardo als Hochwürden Kimball.

Mit dem zweimaligen Auftritt der übrigen Männer-Riege kann man sich durchaus anfreunden: zuerst bildet sie Macheaths Bande, später sind sie die Huren, die sich den Lohn für ihren Verrat an diesem abholen möchten. Auf die Idee, die sonst nur im Text vorkommende Königin höchstpersönlich anlässlich der Begnadigung des Gangsters auftreten zu lassen, muss man erst kommen; zum Spaß wird die Idee erst, wenn diese sich als Celia Peachum entpuppt.

Das achtköpfige Instrumentalensemble breitete unter der musikalischen Leitung von Christian Frank einen wunderbaren Klangteppich aus. Torsten Fischers Regie verzichtet so gut wie ganz auf Requisiten; vielleicht soll in diesem Zusammenhang noch angemerkt werden, dass die Premiere dieser „Dreigroschenoper“ vor vier Jahren in den wesentlich kleineren Kammerspielen stattgefunden hat. Wenn das große Publikumsinteresse (eine sonntägliche Nachmittagsvorstellung liegt diesem Bericht zugrunde) den Umzug bedingt hat, ist es das schönste Kompliment. Der Kauf der DVD sei jedenfalls nachdrücklich empfohlen. ¶

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 23. November 2024 – 15. Mai 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 AVM 20.0001

Die Abenteuer des Prinzen Achmed: ein Film von Lotte Reiniger / Kamera: Carl Koch; Musik: Wolfgang Zeller. – Restaurierte Fassung. – [Fridolfing]: absolut Medien GmbH, [2018] © 2018. – 1 DVD-Video (69 min): schwarz-weiß viragiert + 1 Booklet (22 ungezählte Seiten). – Original: Deutschland 1926

Mit den Bonusfilmen in HD: 1921 „Das Geheimnis der Marquise“, 1931 „Harlekin“, 1933 „Carmen“, 1935 „Papageno“; Interview mit Lotte Reiniger (in SD); ausführliches Booklet

ISBN 9783848830145

BBA A 5452

Altieri, Riccardo: Die „Hexe“ der SAP: das Leben der Hertha Gordon-Walcher (1894-1990) / Riccardo Altieri
In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 39-43: Illustrationen

BBA B 30 (2025/1)

Analyse des Epischen Theaters: Recherchen 170: Matthias Rothe „Tropen des Kollektiven: Horizonte der Emanzipation im Epischen Theater“ / Theater der Zeit. – Ankündigung der Neuerscheinungen aus dem Verlag „Theater der Zeit“

In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V. – Berlin. – 80. Jahrgang, Heft 1 (Januar 2025), Seite 73: Illustrationen

BBA B 1325

Barth, Florian: Zwischen Elisabeth Hauptmann und Bertolt Brecht: stilometrische Studien einer Zusammenarbeit / von Florian Barth. – Berlin, Januar 2015. – 66 Blätter: Diagramme. – Bachelorarbeit, Freie Universität Berlin, 2015 (Angaben zur Hochschule ermittelt)

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. – 66. Jahrgang, Heft 4 (April 2025), Seite 8-11: Illustrationen

BBA B 1315

Bergheim, Brigitte: Die Neubestimmung des Individuums: antibürgerliche Romane von Lion Feuchtwanger, Klaus Mann, Alfred Döblin und Bertolt Brecht / vorgelegt von Brigitte Bergheim. – Karlsruhe, Mai 1988. – 100 Blätter. – Magisterarbeit, Universität Karlsruhe, Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften, 1988

BBA B 1315: Mit Widmung von Brigitte Bergheim, dat. 07.06.1988

BBA A 5459

Beyond Prince Achmed: new perspectives on animation pioneer Lotte Reiniger / Rada Bieberstein (Ed.). – Marburg: Schüren, [2022]. – 368 Seiten: Illustrationen. – (Marburger Schriften zur Medienforschung; 90)

ISBN 978-3-7410-0387-5, 3-7410-0387-5

BBA A 5452

Brauer, Wolfgang: „... mit den Augen der Wissenden“: Helene Weigel (1900-1971) / Wolfgang Brauer

In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 51-57: Illustration

BBA A 5453

Brecht, Bertolt: Dialectică și instrăinare: scrieri despre teatru / Bertolt Brecht; selecția textelor și note de Lorin Ghiman și David Schwartz; traducere din limba germană de Lorin Ghiman; studio introductiv de David Schwartz. – Cluj-Napoca: Tact Editura, © 2024. – 475 Seiten. – Auswahl aus den Schriften 1-4 der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 21-24

ISBN 978-606-9039-31-1

BBA A 5463

Brecht, Bertolt: Efendi Puntila ve Uşağı Matti / Bertolt Brecht; Almanca aslından çevirmen Oğuz Tarihmen; editör: Levent Alarşlan. – 1. Basım. – Çağaloğlu, İstanbul: Everest Yayınları, Ağustos 2024. – 196 Seiten. – (Yayın; no 2595); (Everest Sahnə; 15)

Werktitel: Herr Puntila und sein Knecht Matti
ISBN 978-625-369-258-2

BBA A 5455

Brecht, Bertolt: Shi ge de huai shi dai: Bulaixite shi xuan = Schlechte Zeit für Lyrik / [De] Beituoerte Bulaixite zhu;

Huang Xueyuan yi. – Di 1 ban. – Guilin Shi: Guangxi shi fan da xue chu ban she, 2024. – 446 Seiten: Illustration. – Enthält außerdem 30 ausgewählte deutsche Gedichte Brechts auf mittig eingebundenen Farbseiten. – (Wen xue jinian bei)

ISBN 978-7-5598-6459-8

BBA A 5454

Brecht, Bertolt: Trei piese antifasciste / Bertolt Brecht; „Capete rotunde și capete ascuțite“ traducere din limba germană și note de Elise Wilk; „Teroreea și mizeriile celui de-al Treilea Reich“ traducere din limba germană și note de Alice Monica Marinescu; „Švejk“ traducere din limba germană și note de Vlad A. Arghir. – Cluj-Napoca: Tact Editura, © 2022. – 376 Seiten. – Übersetzung nach der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe

Werktitel: Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Furcht und Elend des Dritten Reiches, Schweyk im Zweiten Weltkrieg
ISBN 978-606-9039-13-7

BBA A 5471

Brecht, Bertolt: O katapontismos tu egōistē Giochan Phatsēr / Mperolt Mprecht; metaphrasē apo to prōtōtypo – diaskenē Elenē Baropulu. – Athēna: Ekdoseis Sokolē, [2018]. – 63 Seiten

Werktitel: Untergang des Egoisten Johann Fatzer
ISBN 978-960-637-002-1, 960-637-002-X

BBA A 821 (49)

BBA A 821 (49) b

The Brecht yearbook

managing editor: Markus Wessendorf; editorial board: Laura Bradley, Micha Braun, Stephen Brockmann, Ela E. Gezen [und Weitere]. – Rochester, New York: Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2024. – XII, 335 Seiten: Illustrationen

ISSN 0734-8665

ISBN 978-1-64014-186-5

Band 49 (2024)

Darin:

Baum, Fanti: Nein. Ich bin nicht einverstanden: Die Weibersache im Fatzer-Fragment / Fanti Baum. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 212-226

Braun, Micha: Geschichte(n) im Transit: Bearbeitungen der Biografie Julius Cäsars bei Brecht und im tschechischen „Befreiten Theater“ der Zwischenkriegszeit / Micha Braun. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 248-272

Christner, Bettina: Enacting change: presence and Brechtian spaces of collective becoming / Bettina Christner. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 68-84

Clancett, Manuel: Wie Dialektik zum Genuss wird: Brechts Überbearbeitung im Spannungsfeld von Wesen und Schein / Manuel Clancett. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 146-172

Farjoun, Amir; Gabriel, Leon; Schade, Julia: „Bad, bad, bad, it is bad so!“: facing Fatzer after the future / Amir Farjoun, Leon Gabriel, and Julia Schade. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 108-127

Ibs, Torben: Fabel versus Kontext: Wieviel Spanischer Bürgerkrieg steckt in „Die Gewehre der Frau Carrar“? / Torben

Ibs. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 228-247: Diagramm, Karte

Keinar-Kisinger, Gad: De-estranging strangeness: Brecht's culinarianization on Israeli stages / Gad Kaynar-Kissinger. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 2-30: Illustrationen

Klüsener, Ferdinand: Schizo-Radio ± Learning play: catabolic gestures in Bertolt Brecht, Félix Guattari, Heiner Müller, and Tetsuo Kogawa / Ferdinand Klüsener. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 128-145

Kühne, Jan: Palestinian chalk circles and Israeli gestus: on the pursuit and non-pursuit of Brecht's prudent attitude / Jan Kühne. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 32-56: Illustrationen

Lucchesi, Joachim: „Da muss man sich wehren“: Arnold Zweigs Verteidigung des „Lukullus“ / Joachim Lucchesi. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 296-306

Müller-Schöll, Nikolaus: Theater for everyone and no one: „opportunism“ and „refractory“ practice in Brecht's work after 1937 / Nikolaus Müller-Schöll. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 86-107

Ophir, Riki: Bertolt Brecht's poetry inside-out, Israel-Palestine upside down: „The invincible inscription“ and David Avidan's blood-stained lyric / Riki Ophir. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 58-66

Oz, Avrahām: Brecht and the unhappy lands of bourgeois heroism / Avrahām Oz. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 174-193

Rovit, Rebecca: Brechtian resistance and the Third Reich: Günther Weisenborn's dramaturgy of the „placeless stage“ / Rebecca Rovit. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 274-294: Illustrationen

Vaßen, Florian: „Der gewöhnliche Ausgang aller Appelle der Schwachen“: Lernprozesse des Widerstands mit Bertolt Brechts Lehrstückfragment „Der böse Baal der asoziale“ / Florian Vaßen. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 194-211

Rezensionen:

Brockmann, Stephen: Bertolt Brecht. „Unsere Hoffnung heute ist die Krise“: Interviews 1926-1956, ed. Noah Wilmussen. Berlin: Suhrkamp, 2023. 752 pages. / Stephen Brockmann, Carnegie Mellon University, Seite 307-309

Fox, Ann M.: Elena Backhausen, Benjamin Wihstutz, and Noa Winter (eds.). „Out of time: temporality in disability performance“. Abingdon: Routledge, 2023. 236 pages. / Ann M. Fox, Davidson College, Seite 314-318

Kalkan, Hasibe; Erol M. Boran. „Die Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarets: Vier Jahrzehnte Migrantenbühne in der Bundesrepublik (1961-2004)“, Bielefeld: transcript, 2023. 385 Seiten / Hasibe Kalkan, Universität Istanbul, Seite 310-314

Keber, Sabine; Dieter Henning. „Eisernes im Visier: Brecht und der Stalinismus“. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2022. 1223 pages. (This is a revised, expanded, and

translated version of a review published in „Dreigroschenheft“ 2/2023: 26-29.) / Sabine Kebir, Berlin; translated by Marc Silberman, University of Wisconsin-Madison, Seite 324-329

Schwering, Gregor: Eva Rösch. „Die Restitution des Epischen unter den Bedingungen der Medienkonkurrenz: das epische Hörspiel bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Max Frisch“. Heidelberg: Winter, 2022. 492 Seiten. / Gregor Schwering, Ruhr-Universität Bochum, Seite 318-322

Yu, Weijie: Wei Zhang. „Chinese adaptations of Brecht: appropriation and intertextuality“. Cham: Palgrave MacMillan, 2020. 215 pages. / Yu Wei Jie, Nanyang Academy of Fine Arts, Singapore, Seite 322-324

BBA B 30 (2025/4)

Dath, Dietmar: Die Grenzen der Freiheit: Dietmar Dath über sein beim Augsburger Brechtfestival uraufgeführtes Stück „Deine Arbeit 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. – 80. Jahrgang, Heft 4 (April 2025), Seite 42-44: Illustrationen

BBA B 30 (2025/4)

Dath, Dietmar: Deine Arbeit hasst dich, weil sie dich nicht braucht: eine Übung in digitalem Dämonenfascismus / Dietmar Dath. – Abdruck des Stückes. Im Rollenverzeichnis: Bertolt Brecht

In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., – Berlin. – 80. Jahrgang, Heft 4 (April 2025), Seite 45-60

BBA A 5452

Decker, Gunnar: Kommunist mit Stil: Stephan Hermlin (1915-1997) / Gunnar Decker

In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 67-73: Illustration

BBA B 738 (2024/4-6)

BBA B 738 (2025/1-3)

BBA B 736 (2025/Sonderheft Festivals)

Die deutsche Bühne: das Theatermagazin für alle Sparten / Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Köln

1909-

Erscheint zweimonatlich, bis 2023 monatlich

ISSN 0011-975X

95.2024

96.2025

BBA B 30 (2025/51)

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

ISSN 2942-0253

Heft 51 (2025)

BBA B 199 (2024/1)

Drew, David: Mahagonny's musical roots / by David Drew
In: Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music. – New York, NY, 2024. – 42. Band, Heft 1 (2024), Seite 4-6: Illustrationen

BBA B 851 (2024/77-78)

Eisler-Mitteilungen / hrsg. von der Internationalen Hanns-

Eisler-Gesellschaft. – Berlin

- Ab 2007 Erscheinen zweimal jährlich

ISSN 1619-3903

Hefte 77-78 (2024)

BBA B 199 (2024/1)

Fagin, Gary S.: Die sieben Todsünden: Ensemble Modern,

HK Gruber, conductor: 12 April 2024 / Gary S. Fagin

In: Kurt Weill newsletter / Kurt Weill Foundation for Music.

– New York, NY, 2024. – 42. Band, Heft 1 (2024), Seite 14:

Illustrationen

BBA B 738 (2024/4)

Feigel, Peter; Weber, Sebastian; Wiemers, Judith: Steptanz und Ballett im Dialog: an der Staatsoperette Dresden hatte kurz vor Spielzeitende ein kontrastreicher Tanz-Doppelaabend Premiere: das Ballett „Die sieben Todsünden“ von Bertolt Brecht und Kurt Weill kombiniert mit der zeitgenössischen Uraufführung „100 Leidenschaften“ des Choreografen Sebastian Weber: hier beschreiben die Dramaturgin, der musikalische Leiter sowie einer der beiden Choreografen Hürden und Erfolge im Entstehungsprozess / von Peter Christian Feigel, Sebastian Weber, Judith Wiemers. – Premiere: 22.06.2024

In: Die deutsche Bühne / Deutscher Bühnenverein, Bundesverband der Theater und Orchester. – Köln, 2024. – 95. Jahrgang, Heft 4 (2024), Seite 26-31: Illustrationen

BBA A 5452

Frey, Isabel [Interviewte]; Weis, Florian [Interviewer]: Von Doikayt und Jiddischkayt / die Wiener Sängerin Isabel Frey im Gespräch mit Florian Weis über jiddische Lieder und den Allgemeinen Jüdischen Arbeiterbund; Transkription: Lutz Kirschner

In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 135-139: Illustration

BBA B 841 (4)

Hahn, Ines: Ein Theater, in dem noch Geister und Tote herumspekeln: Irrungen und Wirrungen am Berliner Ensemble / Ines Hahn

In: „Damit die Zeit nicht stehenbleibt!“ / hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Mit Beitr. von Lothar Schirmer ... – Berlin, 2002. – Seite 46-53: Illustrationen

BBA B 841 (3)

Hahn, Ines: Wer in Berlin Theater macht, macht nicht nur Kunst. Er hat Farbe zu bekennen: Schwierigkeiten mit Brecht? / Ines Hahn

In: „Nun ist es Zeit, das Antlitz neu zu schaffen“ / hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Mit Beiträgen von Lothar Schirmer ... – Berlin, 2002. – Seite 60-67: Illustrationen

BBA A 5452

Hörnigk, Therese: „Prozess verloren gegangener Illusionen“: Stefan Heym (1913-2001) / Therese Hörnigk

In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 75-79: Illustration

BBA B 1314

100 Jahre Benno Besson: die Macht von Theater im Kalten Krieg / Herausgeber: Christian Mächler, Verein Schweizerisches Theatermuseum, Institut für Theaterwissenschaft Universität Bern, Centre d'études théâtrales Université de

Lausanne. – 1. Auflage. – Zürich; Bern; Lausanne: [Verlag nicht ermittelbar]; Backnang: WIRMachenDRUCK, 2023. – 127 Seiten. – Katalog zur Wanderausstellung. – Ausstellungsdaten ermittelt (Theater Chur, 17.05.-10.06.2023; Kurtheater Baden, 31.10.-26.11.2023; Stadttheater – Bühnen Bern, 01.12.-29.12.2023)
BBA B 1314: Beilage zum Katalog unter BBA A 5465; „Der Drache: Theater als Staatsaffäre“ (Sonderdruck, 2022)
ISBN 978-3-9525949-1-9

BBA A 5458

„In the troubled air ...“ / Georges Didi-Huberman. – Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, © 2024. – 377 Seiten: Illustrationen. – Ausstellungskatalog: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 05.11.2024-17.03.2025, Barcelona und Centre de Cultura Temporària de Barcelona, 07.05.2024-28.09.2025, Barcelona
ISBN 978-84-09-49762-1

BBA B 30

Ixypilonzett: darstellende Künste & junges Publikum / eine Veröffentlichung der ASSITEJ e.V. Bundesrepublik Deutschland (Internationale Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche), in Kooperation mit dem Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ). – Berlin: Theater der Zeit. – 2024-
Erscheint ab 2024 zweimal jährlich im Januar als Winterheft und im Juni als Sommerheft
2024/25, WH

BBA B 1316

Karges, Annette: „Die Arbeit am Werk“: Bertolt Brechts Hauspostille: eine textkritische Untersuchung über den Wandlungsprozess der Gedichtsammlung / vorgelegt von Annette Karges. – Karlsruhe, Januar 1992. – 4 ungezählte Blätter, 109 Blätter. – Magisterarbeit, Universität Karlsruhe, Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften, 1992

BBA A 5450

Kelletat, Andreas F.: Übersetzerisches Handeln im Exil: Hans Peter Neureuters Forschungsbeiträge zu Brechts Zeit in Finnland (April 1940 bis Mai 1941) / Andreas F. Kelletat (Germersheim). – Berlin: Frank & Timme GmbH, Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2024. – Seite 209-257. – Sonderdruck aus: Translation und Exil (1933-1945), Band 3. Motive, Funktionen und Wirkungen / Stefanie Kremmel, Julia Richter, Larisa Schippel (Hg.). – Berlin: Frank & Timme GmbH, 2024 (Transkulturalität – Translation – Transfer; Band 64). – Literaturverzeichnis Seite 249-257
ISBN 978-3-7329-0938-4

BBA A 5452

Keßler, Mario: Jüdische Intellektuelle in der DDR: Aufbruch im Sozialismus oder Aufbruch aus der DDR? / Mario Keßler
In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 29-37: Illustration

BBA A 5461 (1)

BBA A 5461 (2)

Luft, Friedrich: Stimme der Kritik / Friedrich Luft. – Ungekürzte Ausgabe. – Frankfurt/Main: Ullstein
Band 1. Berliner Theater 1945 – 1965. – 1982. – 526 Seiten – (Ullstein-Bücher; 20180)
ISBN 3-548-20180-6

Band 2. Theaterereignisse seit 1965. – 1982. – 333 Seiten – (Ullstein-Bücher; 20284)

ISBN 3-548-20284-5

Folgende Beiträge von Friedrich Luft sind zu Brechts Stücken vorhanden:

Alter Hut, neu gebügelt – Bertolt Brecht „Die Ausnahme und die Regel“, Schaubühne am Halleschen Ufer (Messehallen). – Datierung: 18.04.1973 (in Band 2, Seite 209-211)

Bertolt Brecht „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“, Theater am Schiffbauerdamm. – Datierung: 26.03.1959 (in Band 1, Seite 371-374)

Bertolt Brecht „Die Dreigroschenoper“, Theater am Schiffbauerdamm. – Datierung: 28.04.1960 (in Band 1, Seite 418-420)

Bertolt Brecht „Die Gewehre der Frau Carrar“ und „Der Ja-Sager“, Hebbel-Theater. – Datierung: 18.05.1946 (in Band 1, Seite 27-29)

Bertolt Brecht „Furcht und Elend des Dritten Reiches“, Deutsches Theater. – Datierung: 31.01.1948 (in Band 1, Seite 34-35)

Bertolt Brecht „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“, Berliner Ensemble im Deutschen Theater. – Datierung: 13.11.1949 (in Band 1, Seite 114-117)

Bertolt Brecht „Leben des Galilei“, Theater am Schiffbauerdamm. – Datierung: 17.01.1957 (in Band 1, Seite 298-301)

Lenz / Brecht „Der Hofmeister“, Berliner Ensemble im Deutschen Theater. – Datierung: 16.04.1950 (in Band 1, Seite 119-120)

Präzises Chaos – Bertolt Brecht „Im Dickicht der Städte“, Schaubühne am Halleschen Ufer. – Datierung: 15.10.1968 (in Band 2, Seite 102-103)

Die Spielzeiten 1948/49 und 1949/50 – Brechts Wiederkehr: Bertolt Brecht „Mutter Courage und ihre Kinder“, Deutsches Theater. – Datierung: 15.01.1949 (in Band 1, Seite 110-114)

Die neue Truppe – Maxim Gorki / Bertolt Brecht „Die Mutter“, Schaubühne am Halleschen Ufer. – Datierung: 10.10.1970 (in Band 2, Seite 137-139)

BBA A 5465

Mächler, Christian: Der Drache – Theater als Staatsaffäre: Thriller mit Benno Besson / von Christian Mächler; Verein Schweizerisches Theatermuseum, Institut für Theaterwissenschaft Universität Bern, Centre d'études théâtrales Université de Lausanne. – 1. Auflage. – Kempten: AZ Druck und Datentechnik Kempten, 2022. – 116 Seiten: Illustration. – „Taschenbuch zur Ausstellung Benno Besson 2022/2023, Beilage zum Ausstellungskatalog“. – „Dieses Taschenbuch kommt ohne Fußnoten aus. Es basiert auf der Studie „Der Drache – Theater als Staatsaffäre“ (Chronos 2018) vom selben Autor mit 1515 Quellennachweisen.“

BBA A 5452

Notz, Gisela: Anna Seghers und die DDR: „weil wir die Macht der Kunst kennen, ist unsere Verantwortung so gross.“ / Gisela Notz

In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 59-65: Illustration

BBA B 1324

Platzer-Kramer, Gerhild: Die Frauen und Brecht: „Er ist ja so treu, der Herr Brecht, aber leider zu vielen“ (H. Weigel): eine Analyse des Weiblichkeitsbildes von Bert Brecht und seinen Mitarbeiterinnen / Mag. Gerhild Platzer-Kramer. – Klagenfurt, August 2013. – II, 94 Blätter. – Diplomarbeit, Alpen-Adria Universität Klagenfurt, 2013

BBA B 841 (3)

Reißmann, Bärbel: Brechtsche Vernunft mit der Grazie des großen französischen Theaters: Benno Besson am Deutschen Theater / Bärbel Reißmann
In: „Nun ist es Zeit, das Antlitz neu zu schaffen“ / hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Mit Beiträgen von Lothar Schirmer – Berlin, 2002. – Seite 38 – 43: zahlreiche Illustrationen

BBA B 1323

Ressel, Andrea: Bertolt Brecht im amerikanischen Exil: zwischen politischem Engagement und künstlerischer Freiheit / vorgelegt von: Andrea Ressel. – Rostock, 2007. – 97 Blätter, 26 ungezählte Blätter: Illustrationen. – Magisterarbeit, Universität Rostock, 2007

BBA B 30 (2024/10)

Schütt, Hans-Dieter [Interviewer]; Reese, Oliver [Interviewer]: Zettels Traum und schwindende Bindungskräfte: Oliver Reese, seit 2017/18 Intendant des Berliner Ensembles, über seine ungebrochene Ensemble-Euphorie und Brechts Regieputz im Gespräch / mit Hans-Dieter Schütt
In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., – Berlin. – 79. Jahrgang, Heft 10 (Oktober 2024), Seite 12-15: Illustrationen

BBA A 289 (2025/2)

Sinn und Form: Beiträge zur Literatur / hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin
ISSN 0037-5756
77.2025

BBA A 5452

Sonnenberg, Uwe: Der rote Büchernarr: Theo Pinkus (1909-1991) / Uwe Sonnenberg

In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 123-127: Illustration

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 Keersmaecker 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. – 80. Jahrgang, Heft 2 (Februar 2025), Seite 58-63: Illustrationen

BBA A 5452

Taschke, Anika: „Nie mehr Schweigen, wenn Unrecht geschieht“: Esther Bejarano (1924-2021) / Anika Taschke, 2024: Illustration

In: „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“ / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 129-133

BBA B 30 (2024/12)

BBA B 30 (2025/1-5)

Theater der Zeit: Zeitschrift für Theater und Politik / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 1946-
ISSN 0040-5418

79.2024

80.2025

BBA B 441 (2024/12)

BBA B 441 (2025/1-5)

Theater heute: die Theaterzeitschrift. – Berlin, 1960-
ISSN 0040-5507

65.2024

66.2025

BBA B 441 (2024/11)

Ullmann, Katrin: Finnische Tristesse: Karin Beier trinkt Brechts „Herrn Puntilla und sein Knecht Matti“ am Hamburger Schauspielhaus mit Schnaps, Komik und Melancholie / Katrin Ullmann

In: Theater heute. – Berlin. – 65. Jahrgang, Heft 11 (November 2024), Seite 16-17: Illustrationen

BBA B 278 (85)

Vaßen, Florian: Mairhofer, Lukas (2023): Bertolt Brechts Interferenz mit der Quantenphysik. Das moderne Theater und die moderne Physik. Berlin / Boston: de Gruyter (=Literatur- und Naturwissenschaften, 8). [278 S.; ISBN 978-3-11-054634-7; E-Book 978-3-11-054635-4] / Florian Vaßen

In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. – Uckerland, 2024. – 40. Band, Heft 85 (2024), Seite 75-76
[Rezension]

BBA A 5449

Wizisla, Erdmut: Benjamin e Brecht: storia di un' amicizia / Erdmut Wizisla; a cura di Fabio Tolledi; traduzione italiana de Fabio Tolledi. – Primera edizione. – Pompei: Kaiak Edizioni, 2024. – 419 Seiten
ISBN 979-12-80021-19-9

BBA A 5452

„Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg. Mir zaynen do!“: Jüdinnen und Juden in der internationalen Linken / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.). – Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung, 2024. – 150 Seiten: Illustrationen. – Literaturverzeichnis: Seite 141-145. – (Jüdinnen und Juden in der Internationalen Linken / Riccardo Altieri, Bernd Hüttner und Florian Weis (Hrsg.); 4); (Luxemburg Beiträge; Nr. 20)

2024 A 869 (zugänglich über Bibliothek der Akademie der Künste)

Jacob, Joachim: Text und Kontext: Bertolt Brechts Buckower Elegien als Provokation einer Ideen- und Sozialgeschichte der Literatur / Joachim Jacob

In: Nach der Kulturgeschichte / herausgegeben von Maximilian Benz, Gideo Stiening. – Berlin, 2023. – Seite 485-508

sska.de



Weil's um uns
alle geht.

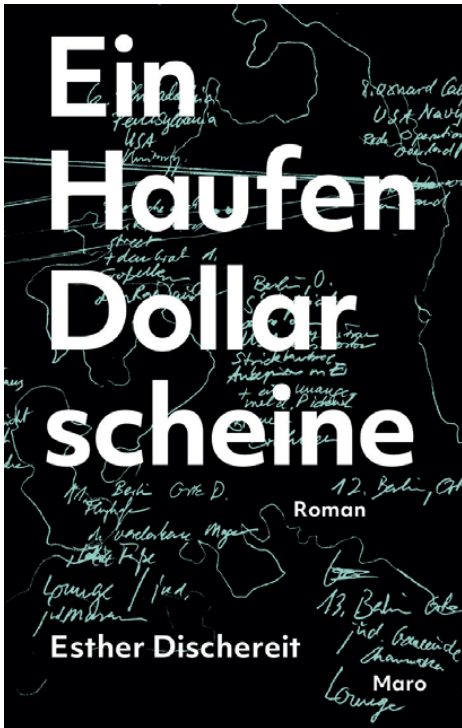
**Wir bringen Bewegung
in unsere Gesellschaft.**

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



Stadtparkasse
Augsburg

Weil's um mehr als Geld geht.



Esther Dischereit

Ein Haufen Dollarscheine

Roman

Hardcover

Umschlag von beate maria wörz

312 Seiten | 24 Euro

maroverlag.de

Nominiert für den Preis
der Leipziger Buchmesse

Esther Dischereit führt ebenso leichtfüßig wie erhellend die erschütternde Existenz von Jüdinnen und Juden im Schatten des Holocaust vor Augen. Kaleidoskopisch kreist sie um ihre Figuren und setzt aus historischen Akten, privaten Archiven und persönlichen Erinnerungen das brüchige Dasein einer Shoa-Überlebenden und ihrer Angehörigen zusammen, die die Last der traumatischen Vergangenheit und die empörenden Verhältnisse der Gegenwart auf ihren Schultern tragen.

– Begründung der Jury

Traurig, empörend, unerhört und, wenn die Tante sich die klebrigen Kekse aus der Flughafenlounge in die Tasche stopft, auch komisch, wie Filmschnitte aus einem nicht geplanten Drehbuch. »Ein Haufen Dollarscheine« ist ein verrücktes Familienszenario zwischen Berlin, Chicago, Heppenheim, Rom und wieder zurück.