

DREIGROSCHENHEFT

INFORMATIONEN ZU BERTOLT BRECHT

31. JAHRGANG

HEFT 3/2024



MARLENE KOTZUR: DIE FILMKABINE DES BERLINER ENSEMBLES (FOTO)
HELMUT G. ASPER ÜBER STAUDTES DREIGROSCHEN-FILM 1962/63
DANIELA PADULAROSA: BRECHT UND DER „FALL MALFI“
JÖRG ESLEBEN: BRECHT (WAR NIE) IN KANADA

Wißner

BRECHT

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



KIGG

Brechtshop in der BUCHHANDLUNG AM OBSTMARKT

Büchergilde · Brechtshop

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

INHALT

Editorial 2
Impressum 2

FILM

Revisited: *Die Dreigroschenoper* von
Wolfgang Staudte (1962/63) 3
Helmut G. Asper

BEGEGNUNGEN

„Im Vertrauen gesagt“ 12
Noch ein Gespräch Brechts aus früher Zeit,
nachgereicht (Neues Wiener Journal, 1.12.1926)
Jan Knopf

Stakugemu 17
Brechts und Weisenborns literarischer Utopos
in Berlin
Jan Knopf

THEATER

Die Filmkabine des Berliner Ensembles . . . 21
Marlene Kotzur

BRECHT INTERNATIONAL

brecht: fragments 24
Ungewöhnliche Ausstellung in London,
15. Juni bis 18. August 2024

Brecht (war nie) in Kanada 25
Jörg Esleben

Briefe im Exil: Bertolt Brecht als Briefschreiber
und der „Fall Malfi“* (Teil 1) 29
*Daniela Padularosa (Sapienza Università
di Roma)*

BERTOLT-BRECHT-ARCHIV

Neu in der Bibliothek des Bertolt-Brecht-
Archivs 42
Zusammenstellung: Synke Vollring

Fundsache: Brechts Sarg 48
Gerd Koch



ENDE EINER ÄRA: Am 31. Mai hielt Erdmut Wizisla, Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs in Berlin, eine anekdotenreiche, weitgehend unsentimentale Abschiedsrede im Hof des Brecht-Hauses vor vielen geladenen Gästen. Die Veranstaltung wurde aufgezeichnet und ist u.a. auf Youtube verfügbar, sehr empfehlenswert:
„Sie kommen in Rabenschwärmen“: 46 Jahre Brecht-Haus – Chausseestraße 125. – Zum Foto: Die Mitarbeiterinnen Iliane Thiemann und Synke Vollring übergaben eine Spendensammlung für Erdmut Wizislas Theaterprojekt „Theatersaal Klandorfe e.V.“, das er 2019 gemeinsam mit Corinna Harfouch gegründet hat. Er hält ein Theatermodell, das sie haben bauen lassen, und zeigt die Karte mit dem Vereinslogo. ¶
(Foto: Anett Schubotz)

Der reiche Schatz an Kenntnissen und Erfahrungen, den viele Brecht-Expertinnen und -Experten der heutigen ü70-Generation angesammelt haben, ist ein sprudelnder Quell für diese Zeitschrift, und wir freuen uns sehr darüber. Ebensoviele Freude (mindestens) herrscht bei unserem E-Mail-Eingang über Textangebote von Menschen, die noch voll im Berufsleben stehen oder gerade ihren Weg dahin einfädeln. Gerne mehr auch davon!

Die Zahl der Einreichungen für dieses Heft war ungewöhnlich groß, und so mussten wir einige Autor:innen bitten, mit der Verschiebung ihres Beitrags einverstanden zu sein. Dazu gehören: eine Rezension von Andreas Hauff über die Übersetzung der Hinton-Biografie von Kurt Weill; ein Interview von Ernst Scherzer mit Brechts Bruder Walter; ein Bericht von Juliane Grützmaier über die Isot Kilian gewidmete Ausstellung in Buckow, ein erster Beitrag von Ernst-Ulrich Pinkert über „Brecht und die Dänen“: Schon mal einige Vorfriede fürs nächste Mal!

Aus aktuellem Anlass möchte ich mit besonderem Dank auf zwei Beiträge hinweisen, die wir Erdmut Wizisla verdanken: Er hat uns die Autorinnen vermittelt, die über die „Filmkabine des Berliner Ensembles“ (Marlene Kotzur) bzw. über „Bertolt Brecht als Briefschreiber und der ‚Fall Malfi‘“ (Daniela Padularosa) geschrieben haben. Unsere unausgesprochene Bitte abzuschlagen war der Leiter des Archivs zu ... [bitte einsetzen]. Und: Es seien die Mitarbeiter:innen auch bedankt.

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:

Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Im Tal 12, 86179 Augsburg

Telefon: 0821-25989-0

www.wissner.com

redaktion@dreigroschenheft.de

vertrieb@dreigroschenheft.de

Bankverbindung: Wißner-Verlag GmbH & Co. KG

Stadtparkasse Augsburg

Swift-Code: AUGSDE77

IBAN: DE15 7205 0000 0000 0282 41

Redaktionsleitung: Michael Friedrichs (*mf*)

Wissenschaftlicher Beirat: Dirk Heißen, Tom Kuhn, Joachim Lucchesi, Werner Wüthrich

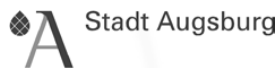
Autorinnen und Autoren in dieser Ausgabe:

Helmut G. Asper, Jörg Esleben, Jan Knopf, Gerd Koch, Marlene Kotzur, Daniela Padularosa, Synke Vollring

Titelbild: Die Filmkabine des Berliner Ensembles (Foto: Marlene Kotzur)

Druck: WirmachenDruck GmbH, Backnang

ISSN: 0949-8028



Stadt Augsburg

Gefördert durch die Stadt Augsburg



bert brecht kreis · augsburg e.v.

Gefördert durch den Bert Brecht Kreis Augsburg e.V.

REVISITED: DIE DREIGROSCHENOPER VON WOLFGANG STAUDTE (1962/63)

Helmut G. Asper

Als vier Filmkritiker den Regisseur Wolfgang Staudte 1974 für ein Buch über ihn interviewten, sagten sie ihm ganz unverblümt ins Gesicht: „Die Dreigroschenoper (...) fanden wir eigentlich ziemlich schrecklich“, was Staudte natürlich zurückwies,¹ aber tatsächlich war seine Verfilmung des populärsten Stücks von Bertolt Brecht und Kurt Weill damals von der Kritik „oft despektierlich als kommerzielle Musicalvariante des Brechtstücks“ abgetan worden und führt auch in der Literatur nur ein „Schattendasein“.²

Gelegenheit zur Überprüfung der alten Urteile gibt die Wiederbegegnung mit Staudtes Verfilmung auf der neuen, technisch und inhaltlich ausgezeichneten Doppel-DVD/BlueRay-Edition bei *filmjuwelen*, die vom Filmmuseum Potsdam verantwortet wurde.³ Der mit dem Franscope-Verfahren⁴ gedrehte Breitwandfilm wird auf Disc 1 im richtigen Bildformat wiedergegeben, die materialreiche Bonus-Disc enthält die auf 82 Minuten gekürzte amerikanische Version; außerdem noch Fernsehberichte von der Premiere am 28.3.1963, Interviews u.a. mit Wolfgang Staudte, Curd Jürgens und Lotte Lenya, die die Dreharbeiten besucht hatte, sowie nicht verwendete Tonaufnahmen der Songs. Ein CD-Rom-Teil enthält

Presse- und Werbematerialien und auch das damals erschienene, umfangreiche und üppig mit Photos, Szenen- und Kostümentwürfen ausgestattete *Werkbuch zum Film* mit Beiträgen von Staudte und dem Filmarchitekten Hein Heckroth.

In dem 44-seitigen, reich bebilderten Begleitheft⁵ zeichnet Guido Altendorf anhand zahlreicher Dokumente detailliert die komplizierte Entstehungsgeschichte des Films nach, die bereits im März 1958 begann mit dem Verkauf der Filmrechte durch die beiden Witwen Helene Weigel und Lotte Lenya an den westdeutschen Gloria Film-Verleih für die damals enorme Summe von 300.000 DM, die zwischen Weigel und Lenya im Verhältnis 50:50 aufgeteilt wurden,⁶ Helene Weigel erhielt zusätzlich 27.500 DM für die „Abfindung der am Text des Werks beteiligten Mitarbeiter“, und es wurde ihr „überlassen, die vorerwähnten Mitarbeiter am Werk abzufinden.“⁷ Dieser Betrag war vermutlich für Elisabeth Hauptmann bestimmt, die als Mitautorin der *Dreigroschenoper* an den Tantiemen mit 12 % beteiligt war.

Der Verkauf der Filmrechte nicht einmal zwei Jahre nach Brechts Tod erstaunt zunächst, denn Brecht hatte noch 1956 Angebote deutscher Filmfirmen für eine erneute Verfilmung der *Dreigroschenoper* abgelehnt,

1 Wolfgang Staudte. Hrsg. v. d. Stiftung Deutsche Kinemathek. Redaktion: Eva Orbanz. Berlin 1977, S. 77.

2 Guido Altendorf: Eine Dreigroschen-Chronik. Unpag. (= Begleitheft zur Doppel-DVD/BlueRay von *filmjuwelen*, 2024)

3 Mitteilung von Guido Altendorf an den Verf.

4 Franscope ist eine in Frankreich entwickelte Verbesserung von CinemaScope. Durch eine zusätzliche Optik können verzerrungsfreie Nahaufnahmen gedreht werden. Vor allem bei den Song-Auftritten hat der Kameramann Roger Fellous diese Möglichkeit mehrfach genutzt.

5 Das Begleitheft kann mit QR-Code oder unter <https://fernsehjuwelen.de/booklets/> heruntergeladen werden.

6 Altendorf a.a.O., unpag..

7 Vertrag v. 24.3.1958 zwischen Helene Brecht-Weigel und Karoline Weill-Davis (Lotte Lenya) und der Gloria-Film-Verleih G.m.b.H., vertreten durch Ilse Kubaschewski, S. 5. (BBA Berlin, Sign. Weigel 742 mit Dank an Erdmut Wizisla und Iliane Thiemann).

weil er nicht nur die deutschen, sondern die erheblich lukrativeren Weltrechte verkaufen wollte und überhaupt eine „rein deutsche Verfilmung“ der *Dreigroschenoper* ablehnte, weil man „dann nur durch das scheußliche Mittel der Synchronisation nicht deutsche Länder erreicht.“⁸ Tatsächlich haben die beiden Erbinnen bei dem Verkauf Brechts Wünsche berücksichtigt, denn die Gloria erwarb die Weltrechte bis 1970 – bis zur Klärung der Rechtesituation zunächst mit Ausnahme der USA – und verpflichtete sich, den Film von dem im Vertrag festgelegten Produzenten Kurt Ulrich als „Spitzenfilm“ zu produzieren.

Nachdem 1958 mehrere Drehbuchautoren, Regisseure und Darsteller ihre Beteiligung abgesagt hatten, ließ der Produzent das Projekt jedoch einige Jahre lang liegen. Erst im Februar 1961 engagierte Ulrich dann Staudte als Regisseur, der gemeinsam mit dem Dramatiker Günter Weisenborn eine moderne Rahmenhandlung für den Film entwickelte: „Wir wollten die Bettler, die Huren und die Gangster im Soho von heute dagegen protestieren lassen, daß die Bourgeoisie ihnen die Jobs wegnimmt. Die Bürgerinnen bumsen genauso viel wie die Nutten und unterbieten die Preise, die Gangster werden von den Amateuren verdrängt, und die Bettler werden durch das Wirtschaftswunder in die Ecke gedrängt. Diese Gruppen kommen auf die Idee, aus Protest auf dem Marktplatz von Soho die ‚Dreigroschenoper‘ aufzuführen. Es sollte also ein Wechselspiel zwischen unseren Originalszenen und den Brechtschen Szenen geben. Das war in unserem Buch vielleicht noch nicht ganz ausgereift, aber alle fanden es wunderbar, ich auch, und so sollte es gemacht werden.“⁹

Doch nach dem Mauerbau am 13. August 1961 legte der Produzent aus Angst vor einem neuerlichen Brecht-Boykott in der BRD das Projekt erneut auf Eis und nahm es erst 1962 wieder auf. Die von Staudte entwickelte Rahmenhandlung lehnte Ulrich allerdings ab und behauptete, dass „den Erbinnen Brechts und Weills Werktreue zugesichert sei.“¹⁰ Tatsächlich war im Vertrag nur von einem „Einvernehmen (...) über die Person des Drehbuchautors, des Regisseurs, den Inhalt des Drehbuches, die musikalische Bearbeitung und die wesentliche Besetzung“ die Rede und davon, dass die Verfilmung „die satirische Konzeption des Autors, die soziale Idee des Werkes, seines Charakters und der Musik wahren“ sollte. Für den Fall, dass keine Einigung zustande kam, sollte die Produktionsfirma entscheiden, jedoch „vorbehaltlich der Rechte der Erbinnen.“¹¹ Diese verklausulierten Paragraphen hat Helene Weigel anscheinend so interpretiert, „dass sie das Recht hat, nach Herstellung des Films denselben zur Veröffentlichung freizugeben oder auch nicht“, klagte Lotte Lenya ihrem deutschen Anwalt, nachdem ihr Agent berichtet hatte, dass „Frau Weigel die größten Schwierigkeiten mache.“¹² Möglicherweise bestand Ulrich auf der Werktreue, um weitere Auseinandersetzungen mit der schwierigen Erbin zu vermeiden.

Staudte stand jedenfalls unter dem Eindruck, dass Helene Weigel „mit der Modernisierung nicht einverstanden“ war, weshalb er schließlich lediglich das Theaterstück verfilmte „wie das Gesetz es befahl.“¹³ Sein Problem bei der Übertragung auf die Leinwand waren nicht die „sozialen

10 Altendorf a.a.O. unpag.

11 Vertrag a.a.O., S. 3.

12 Brief Lenya an Karl Fromm v. 26.9.1960, zit. nach: Donald Spoto: *Die Seeräuber-Jenny. Das bewegte Leben der Lotte Lenya*. München 1990, S. 303.

13 Wolfgang Staudte: „Die Legende vom politischen Gehalt der *Dreigroschenoper*“ in: *Die Dreigroschenoper. Werkbuch zum Film*. München 1963, unpag.

8 Briefe an die Deutsche Spielfilm Gesellschaft v. 20.3.1956 und an die CCC-Film Artur Brauner v. 4.6.1956. In: Bertolt Brecht: *Briefe 3* (= BBA, Bd. 30), S. 439 und S. 461.

9 Wolfgang Staudte 1977 a.a.O., S. 77.

Attacken des Werkes“¹⁴, denn der große Publikumserfolg des Bühnenstücks beruhte nach Staudtes Ansicht nicht auf einer gesellschaftskritischen Botschaft – von der schon 1928 der Kritiker der *Roten Fahne* „keine Spur“ entdecken konnte¹⁵ –, sondern auf Brechts revolutionärem Gebrauch aller „Stilmittel und Wirkungselemente, die ihm für die Bühne zur Verfügung standen.“ Darin wollte Staudte es ihm im Medium Film nachtun und „alle Mittel einsetzen (...) die der Film mir bot, mit dem Ziel, ebenfalls so weit wie möglich in die Publikumszone unserer Tage vorzustößen“, wobei er freilich die „Gefahr sah (...) dass diese Mixtur aus Parodie, Kleinkunst und Burleske [im Film] ihren spezifischen Reiz verlieren könnte.“¹⁶

Staudte zeigte Macheath als einen „Mann auf dem Wege, seine kriminelle Vergangenheit zu verlassen [um] von den Früchten seines Verbrechens als guter Bürger unter guten Bürgern zu leben.“¹⁷ Dabei konnte er sich auf Brecht berufen, der die „bürgerliche Erscheinung“ von Macheath betont hat, der seine Ehe als „Sicherung seines Geschäftes“ sieht und deshalb die „Kaufmannstochter“¹⁸ Polly Peachum heiratet. Sie ist jedoch auch eine unverzichtbare Stütze für ihren Vater, den Bettlerkönig Peachum, der sich deshalb der Ehe widersetzt und mit derselben Brutalität, mit der er sein Geschäft mit dem Elend betreibt, nun Macheath verfolgt und ihn unter Einsatz von Bestechung, Verrat und Erpressung an den Galgen bringt.

Die Handlung verlegte Staudte in das London um 1900,¹⁹ das ebenso verkommen ist wie die Gesellschaft und das der Filmarchitekt Hein Heckroth bewusst künstlich aus Theaterkulissen und Versatzstücken als „Parabel“ gestaltet hat: „London wurde aus Lumpen und Fetzen [gebaut] – aus Abfall, Transparent hintergründig – billig. Klar und deutlich wie die Bilder einer Moritat.“ Dabei sind die mit „Farbe und Messern behandelten Rupfen“ transparent, um „Hintergründe auf[zu]reißen“²⁰, was Staudte, unterstützt von Kamera und Licht, dazu nutzt, Szenen vor und hinter der transparenten Dekoration spielen zu lassen.

Die Dreharbeiten begannen schließlich am 22. Oktober 1962 in Berlin und dauerten bis zum 11. Dezember. Gedreht wurde der aufwändig produzierte Farbfilm als deutsch-französische Co-Produktion in drei Sprachversionen – deutsch, englisch, französisch.²¹ Nach vielem Hin und Her²² wurden für die Hauptrollen die international bekannten deutschen Stars Curd Jürgens (Macheath), Gert Fröbe (Peachum) und Hildegard Knef (Spelunken-Jenny), sowie der italienisch-französische Filmstar Lino Ventura (Tiger-Brown) und die englische Schauspielerin June Ritchie (Polly) engagiert, die 1961 mit *A Kind of Loving* schlagartig berühmt geworden war. Erst nach Beginn der Dreharbeiten kam als Moritatsänger der amerikanische Entertainer Sammy Davis jr. hinzu. Sein Engagement kam vermutlich durch Vermittlung des amerikanischen Produzenten Joseph E. Levine zustande, der die

14 Ebda.

15 Er: „Die Dreigroschenoper“ In: *Die Rote Fahne* v. 4.9.1928. Zit. nach: Manfred Brauneck (Hg.): *Die Rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918–1933*. München 1973, S. 360f.

16 Staudte, *Legende* a.a.O., unpag.

17 Ebda. Auch Wolf Kaiser hat Macheath 1960 in Erich Engels Neuinszenierung der *Dreigroschenoper* am Berliner Ensemble als Bürger und Geschäftsmann dargestellt.

18 Bertolt Brecht: Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“. In: ders.: *Stücke III. Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm (1927–1933)*, Berlin 1962, S. 146ff.

19 Auch Giorgio Strehler hat 1956 in seiner Inszenierung am Piccolo Teatro die *Dreigroschenoper* in die Zeit vor 1914 verlegt.

20 Hein Heckroth: *Kunst ist Kunst und Wurst ist Wurst*. In: *Werkbuch* a.a.O., unpag.

21 Die ursprünglich geplante französische Version wurde nie fertiggestellt. Erst 1968 wurde in Frankreich die deutsche Fassung aufgeführt, vermutlich mit Untertiteln, vgl. Altendorf a.a.O., unpag.

22 Altendorf a.a.O., unpag., berichtet ausführlich über die zahlreichen Schauspielerinnen und Schauspieler, die für die Besetzung in Betracht gezogen wurden.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5a

Dreharbeiten in Berlin besuchte und nach Sichtung des bis dahin gedrehten Materials „den Film vor seiner Fertigstellung für eine Auswertung in den USA“ für zwei Millionen DM kaufte.²³

Die erste Sequenz der neuen Verfilmung folgt nicht dem Stück, sondern ist ein Remake des alten *3Groschenoper*-Films von G.W. Pabst²⁴ und geht damit letztlich zurück auf Brechts Filmentwurf *Die Beule*.²⁵ Auf dem Jahrmarkt von Soho singt und spielt Sammy Davis jr. die „Moritat“ auf Englisch (Abb. 1), was heute ganz normal erscheint, damals jedoch in deutscher Sprache von einem Chor im Off wiederholt werden musste. Macheath kommt aus der Wohnung Suky Tawdry (und nicht Jennys wie bei Pabst), die ihm seinen Stock reicht, der wirklich nur ein Stock ist und kein Stockdegen wie 1931 bei Rudolf Forster, dem Jürgens sonst in Maske und Kostüm ähnelt. Auf dem Jahrmarkt trifft er Polly und ihre Mutter, die er ins Tintenfisch-Hotel einlädt, wo er Polly verführt. Aufgepeppt wird die Szene mit einer Cancan-Balletteinlage (Abb. 2) zu der von Peter Sandloff bearbeiteten Musik des

23 Ebda.

24 Staudte, *Legende*, a.a.O., unpag. Pabsts Film *Die 3Groschenoper* ist 2011 auf DVD bei *absolutmedien* erschienen.

25 Bertolt Brecht: *Die Beule*. Ein Dreigroschenfilm. In: ders.: *Prosa 4. Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939* (= BBA Bd. 19), S. 307–320, S. 307f. Pabst hatte den Filmanfang aus Brechts Filmentwurf übernommen.



Abb. 5b

„Lieds von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“. Der Komponist hat Weills Musik mit dem Einverständnis von Lotte Lenya an die Filmszenen angepasst, neu arrangiert und wegen des Breitwandformats auch das Orchester verstärkt: „Ich habe keine Note an Weill's Musik geändert“, sagt Sandloff. „Wenn die Musik trotzdem manchmal fremd erscheint, dann liegt das an den modernisierten Rhythmen.“²⁶ hieß es im Presseheft der Decca, das zu der Schallplatten-Edition der Filmmusik erschien.²⁶

Bis auf den Schluss hält sich die Verfilmung dann an das Theaterstück, das lediglich gekürzt und teilweise anders montiert ist, aber auch wenn Songs und Dialoge auf andere Personen übertragen werden, wird immer nur Originaltext verwandt. Die Kommentarfunktion der Songs verdeutlicht Staudte im Film durch die Inszenierung. Für den „Salomo-Song“ hat er eine Szene hinzugefügt, in der Macheath bei seiner Flucht in ein Wachsfigurenkabinett gerät, das sich in die von Brecht im Stück erwähnten „touristischen Versatzstücke“ Londons einreihet.²⁷ Um sich vor der Polizei zu verstecken, posiert Macheath als seine eigene Wachsfigur und hört mit an, wie der Fremdenführer (Hans Reiser) die Besucher über sein Schicksal belehrt (Abb. 3) – freilich ohne selbst daraus eine Lehre zu ziehen. Peachum, den Gert Fröhe mit geballter Vitalität spielt, kommentiert das Scheitern der Pläne Browns mit dem „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“, während gleichzeitig hinter der transparenten Dekoration der von ihm organisierte Bettler-Zug vorbeizieht (Abb. 4). Fröhe und Lino Ventura als Brown ähneln beide als Typ und mit ihrem Kostüm ganz auffallend den Darstellern der berühmten Inszenierung von Giorgio Strehler am Pic-



Abb. 6



Abb. 7a

Christine Gloger als Polly
Wolf Kaiser als Macheath

Abb. 7b

²⁶ Die Dreigroschenoper. So oder So. (Unpag. Presseheft der Decca im CD-Rom-Teil der Bonus-Disc).

²⁷ Joachim Lucchesi: Die Dreigroschenoper. In: *Brecht Handbuch Band 1 Stücke*. Hrsg. v. Jan Knopf. Stuttgart 2001, S. 197–215, S. 209.

colo Teatro in Mailand 1956 (Abb. 5a+5b). Dass der „Seeräuber-Jenny-Song“ wie in Pabsts Film von Spelunken-Jenny gesungen werden sollte, stand wohl schon von Beginn an fest, denn als Darstellerin war auch Lotte Lenya zeitweilig im Gespräch.²⁸ Staudte inszeniert den Song freilich doppelbödig als Pabst, denn Hildegard Knief singt ihn zur Unterhaltung der Bordellbesucher, denen sie damit gleichzeitig ihre Verachtung zeigt (Abb. 6).

Das Bordell ist buchstabengetreu nach Brecht als „bürgerliches Idyll“²⁹ dargestellt, ebenso wie der im Stück nur erwähnte Besuch von Macheath bei Suky Tawdry (Adeline Wagner), der zu seiner zweiten Verhaftung führt: Während Macheath angezogen auf dem Bett sitzt und mit Lesebrille die „Finance Industry“ studiert, flickt Suky, die nackt neben ihm liegt, eine seiner weißen Gamaschen (Abb. 7a). Die Lesebrille, die Jürgens auch bei der Geschäftsübergabe an Polly aufsetzt, trug schon Wolf Kaiser als Macheath in Erich Engels Neuinszenierung der *Dreigroschenoper* 1960 am Berliner Ensemble (Abb. 7b).

Macheath' Rettung zeigt Staudte als „eine breite Opernparodie“³⁰ vor einem Rundhorizont mit Tausenden aufgemalter Zuschauer. Abweichend vom Stück sagt aber nicht Peachum die Rettung an, der mit seiner Frau – ganz großartig verkörpert von Hilde Hildebrand – und Spelunken-Jenny stumm und wütend der Begnadigung zusieht. Die versammelten Schaulustigen verwandeln sich „unvermittelt (...) in Choristen und singen in Opernmanier ‚Horch, wer kommt, des Königs reitender Bote kommt.‘ Und tatsächlich erscheint der Polizeichef (...) in Galauniform, um singend die Begnadigung Mackie Messers (...) zu verkünden.“³¹ Dabei sitzt Brown auf einem

überdimensionalen Pferdedenkmal, unter dem Macheath mit der Schlinge um den Hals steht (Abb. 8), so hatte es auch Giorgio Strehler inszeniert.³²

Staudtes Verfilmung endet dann wie G.W. Pabsts Film von 1931 mit den „Moritat“-Schlussversen aus Brechts Filmskript *Die Beule*, nur ist die Handlung verschieden: Macheath, Polly, Brown und Pastor Kimball fahren im Auto – auch dieses Requisit hatte bereits Strehler 1956 auf die Bühne gebracht – umjubelt von der Menge gemeinsam zur Krönung (Abb. 9). Der Moritatsänger kommentiert das Ende mit der ersten Strophe „Ist das nötige Geld vorhanden/Ist das Ende meistens gut“, den Film beschließt aber die von Macheath verlassene Spelunken-Jenny, die allein zurückbleibt, mit der dritten Strophe: „Und man siehet die im Lichte/Die im Dunkeln sieht man nicht.“ (Abb. 10)

Die *Dreigroschenoper*-Verfilmung von Staudte und seinen Mitstreitern Heckroth, Fellous und Sandloff erweist sich so beim Wiedersehen trotz Kürzungen und Umstellungen als eine Brecht-getreue Übertragung des „Stücks mit Musik“³³ in ein Filmmusical. Mit der bewusst künstlichen, die Bühne nie verleugnende Dekoration von Heckroth einerseits und dem spektakulären CinemaScope-Format andererseits gelingt Staudte, unterstützt von Sandloffs Bearbeitung der Weillschen Musik, der Spagat zwischen Theater und Film. Auch bleiben die parodistischen und satirischen Elemente im Film ebenso gewahrt wie die antibürgerliche Tendenz, die freilich 1963 niemanden mehr empörte oder schockierte, allerdings bestätigt sich Staudtes Ahnung, dass der „spezifische Reiz“ der Live-Bühnenaufführung im Film verloren geht.³⁴

28 Altendorf a.a.O., unpag.

29 Brecht, *Stücke III*, a.a.O. S. 74.

30 Staudte Legende, a.a.O. unpag.

31 Ebda.

32 Vgl. Fotos der Aufführung im Archiv des Piccolo Teatro: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=76#a> (abgerufen 24.3.2024).

33 Ankündigung auf dem Theaterprogramm der Uraufführung 1928.

34 Staudte Legende, a.a.O., unpag.

Von dem in drei Sprachen gedrehten Film wurden jedoch nur die deutsche und eine ca. 100 Minuten lange englische Version fertiggestellt, in der Jürgens, Knef, Fröbe und natürlich auch June Ritchie die Songs selber auf Englisch singen. Diese Fassung scheint jedoch verloren und war trotz vieler Bemühungen nicht auffindbar.³⁵ Im schwedischen Filmmuseum fand sich aber die in Hollywood hergestellte auf 82 Minuten verkürzte englische Digest-Version für den amerikanischen Markt, die vollständig neu montiert und trotz der Kürzung mit der zusätzlich gedrehten Rahmenhandlung „näher an den ursprünglichen Plänen Staudtes“ ist, wie Altendorf mit Recht feststellt.³⁶ Unbedingt sehenswert ist diese Fassung allein schon wegen der Performance von Sammy Davis jr. als *Street Singer* in der Rahmenhandlung. Er kommt im Mantel in ein abgewracktes Filmatelier (Abb. 11), zieht sich um und sagt den Film an mit dem ins Englische übersetzten Brecht-Text der Schallplattenfassung der *Dreigroschenoper* von 1930³⁷ und singt die *Moritat*. Weiter leitet er die radikal gekürzten Filmszenen ein und kommentiert sie selber mit dem *Salomo-Song*, dem *Zweiten Dreigroschen-Finale* und den Schlussversen der *Moritat*, wobei die jeweiligen Szenen als Standbild oder laufende Rückprojektionen zu sehen sind (Abb. 12). Am Ende zieht er sich wieder seinen Mantel an und verlässt das Filmatelier. Seine Texte und Songs wurden übersetzt von dem Autor und Komponisten Marc Blitzstein, dessen *Threepenny Opera*-Adaption 1954 ein sensationeller Off-Broadway-Erfolg war, der das Stück in den USA populär machte. Die Songs von Mackie, Polly und Jenny wurden ebenfalls neu synchronisiert von George S. Irving (Mackie), Martha Schlamme (Jenny) und Jo Wilder (Polly), aber in der Überset-



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

zung von Eric Bentley, vermutlich weil dessen Übersetzung bei den englischen Song-Aufnahmen von Jürgens, Knef und Ritchie benutzt worden war.³⁸ Weills Musik wurde für die US-Version gänzlich neu bearbeitet und arrangiert von dem Komponisten Sa-

35 Altendorf a.a.O., unpag.

36 Ebda. Die Kopie enthält nicht ausblendbare schwedische Untertitel, vgl. Abb. 13.

37 Der Text ist abgedruckt bei Werner Hecht (Hg.): *Brechts ‚Dreigroschenoper‘*. Frankfurt a.M. 1985, S. 35ff.

38 Altendorf a.a.O., unpag. und <http://ovrtur.com/production/2884127/trivia> (abgerufen am 24.3.2024).



Abb. 12

muel Matlovsky, der 1954 Blitzsteins Adaption im Theatre de Lys dirigiert hatte. Seine Arrangements sind, anders als die von Sandloff, deutlich von der amerikanischen Jazzmusik beeinflusst, die ja inzwischen Weill entdeckt hatte.

Besonders bemerkenswert in der US-Version ist die mit zusätzlichen Dokumentar-Aufnahmen neu gestaltete 1. Szene des 3. Akts: Wenn Peachum ihm ausmalt, wie es aussähe, wenn die wirklichen Armen den Krönungszug störten, wird Browns Gesicht in Großaufnahme eingefroren, und in einer Doppelbelichtung sieht man dokumentarische Schwarz-weiß-Aufnahmen von Paraden und Demonstranten, die von der Polizei gejagt werden. (Abb. 13) Wahrscheinlich hat der Brecht-Kenner Blitzstein diese Änderung verantwortet, die eindeutig inspiriert ist von dem apokalyptischen „Traum des Polizeipräsidenten“ aus Brechts Filmentwurf *Die Beule*.³⁹

Der deutsche Film hatte am 28. Februar 1963 in München Premiere und war ein großer

Publikumserfolg, im März 1963 meldeten „mehrere Kinos in deutschen Großstädten Besucherrekorde“⁴⁰. Im Gegensatz dazu war die Reaktion der Kritik negativ, die Staudte vor allem Entschärfung der Vorlage vorwarf, wie schon die Überschriften „Der Haifisch hat keine Zähne mehr“ oder „Haifisch ohne Zähne“⁴¹ belegen. Die Kritiker maßen den Film dabei nicht am Theaterstück, sondern an dem früheren Film von G.W. Pabst, der jedoch gerade durch seine Abweichung vom Theaterstück die Sozialkritik verschärft hatte. Besonders absurd erscheint die Rezension in der *Filmkritik*, in der unter Hinweis auf *Kuhle Wampe* eine Verfilmung der *Dreigroschenoper* in der

40 Altendorf a.a.O., unpag. Die Bonus-Disc enthält u.a. die ganzseitige Meldung des Branchenblatts *Film-Echo* v. 9. März 1963 mit den Rekord-Besucherzahlen der ersten drei Tage in Bonn, Essen, Hamburg, München und Düsseldorf.

41 Karena Niehoff: Der Haifisch hat keine Zähne mehr. In: *Tagesspiegel* v. 30.3.1963, und Friedrich A. Wagner: Haifisch ohne Zähne. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 11.3.1963 (Pressearchiv Bibliothek Deutsche Kinemathek Berlin mit Dank an Michael Skowronski).

39 Brecht *Die Beule* a.a.O., S. 319f.



Abb. 13

Tradition des proletarischen Films verlangt wurde.⁴²

Tatsächlich liegt die Staudte vorgeworfene angebliche Entschärfung am Stück selbst, das mit seiner „merkwürdigen Doppelgleisigkeit von Zeitkritischem und Romanantischem“⁴³ und den auf -zig Schallplatten verbreiteten Songs längst ein populärer Theaterklassiker geworden war, dessen antibürgerliche Attacken ins Leere liefen, wie zahlreiche zeitgenössische Theateraufführungen belegen,⁴⁴ das gilt auch für die berühmten Inszenierungen von Giorgio Strehler am Piccolo Teatro 1956 und Erich Engel am Berliner Ensemble 1960, von denen Staudtes wortgetreue Verfilmung der *Dreigroschenoper* beeinflusst ist.

Trotz des Publikumserfolgs konnte der knapp drei Millionen teure Film auf dem

deutschen Markt seine Kosten nicht einspielen. Die Möglichkeiten zur internationalen Vermarktung waren durch den Vertrag mit dem Hollywood-Produzenten Levine begrenzt und so wurde *Die Dreigroschenoper* für die Kurt Ulrich Produktion ein „Verlustgeschäft“, ebenso wie die amerikanische Version, die trotz der Bearbeitung für das amerikanische Publikum ebenfalls ein finanzieller Misserfolg war.⁴⁵ Nach dem Ablauf der Aufführungsrechte 1970 geriet der Film ziemlich in Vergessenheit, jetzt macht die aktuelle DVD/Blu-ray-Edition *Die Dreigroschenoper* endlich wieder in der Originalfassung zugänglich und ermöglicht so eine neue Auseinandersetzung mit Staudtes Verfilmung. ¶

Alle Abbildungen sind Screenshots aus der DVD/Blu-ray-Edition, außer:

Abb. 5b: Piccolo Teatro 1956 (aus C. Niessen, Brecht auf der Bühne. Köln 1959, Abb. 43), sowie Abb. 7b: aus dem Dreigroschenoper-Programmheft des Berliner Ensembles 1960.

42 Pat [d.i. Enno Patalas]: Die Dreigroschenoper. In: *Filmkritik* 4/63, S. 178–180.

43 Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*. Berlin u. Weimar 1986, Bd. 1, S. 290.

44 Vgl. Lucchesi a.a.O., S. 213f. und Carl Niessen: *Brecht auf der Bühne*. Köln 1959, S. 18–24 und S. 59–62.

45 Altendorf a.a.O., unpag.

„IM VERTRAUEN GESAGT“

Noch ein Gespräch Brechts aus früher Zeit, nachgereicht
(Neues Wiener Journal, 1.12.1926)

Jan Knopf

Brecht liebte es – zumindest in dieser Zeit –, die Atelierwohnung in der Berliner Spichernstraße 16 der Öffentlichkeit vorzuzeigen, wenn nicht im Bild wie mit dem berühmten Foto der „Arbeitssitzung“ im Augustheft 1927 des *Uhu*, des auflagenstarken Magazins des Ullsteinverlags, ebenso gern auch in den Interviews, die er in den Jahren 1926 und 1927 deutschen, polnischen und österreichischen Zeitungen gab. Diese „Interviews“ oder auch „Unterredungen“ sind als Erzählungen der Journalisten einzustufen, in die diese, gelegentlich und häufig nicht eindeutig markiert, „Zitate“ des Dichters einflochten. Es gab noch keine Technik, die Gespräche direkt aufzuzeichnen, sodass sie nicht beanspruchen können, verlässliche Dokumente abzugeben.

Deshalb gehören sie auch in keine Werkausgabe Brechts, wie immer wieder Experten fordern, die von Kenntnissen der Editions-wissenschaft wenig belastet sind. Zuletzt berief sich Noah Willumsen auf Friedrich Dieckmann, der forderte, die Gespräche Brechts „in die Planungen der Brecht-Editionen“ aufzunehmen. Willumsen formulierte dies als Pointe seines Vorworts ausgerechnet in seinem üppigen Suhrkamp-Band *Bertolt Brecht. „Unsere Hoffnung heute ist die Krise“. Interviews 1926-1956* von 2023 (dort S. 17, Anmerkung 8). Er edierte auf 752 Seiten 91 Interviews, fand jedoch einige nicht, sodass ich sie nun peu à peu mit freundlicher Unterstützung von Michael Friedrichs im *Dreigroschenheft* nachreichen muss, damit sie nicht verlorengehen und als typische Brecht-Curiosa zu würdigen bleiben.¹ Trotzdem, ich hoffe sehr, dass sie nie



Die Zeitung wurde von der Österreichischen Nationalbibliothek komplett digitalisiert.

als Brechts „Werke“ in eine seiner künftigen Ausgaben eingehen werden. Im Zeitalter der sinnlosen Reproduzierbarkeit *macht* offenbar nur noch der Unsinn, um nicht zu sagen: der Wahnsinn Sinn.

Das schon vor Willumsens Ausgabe bekannte Gespräch mit Hans Tasiemka, abgedruckt in der *Neuen Leipziger Zeitung* vom 26. Dezember 1927, kann als Paradebeispiel gelten, wie wenig auf die angeblich authentischen Formulierungen des Befragten und auf die dazugehörenden „Narrative“ des Interviewers Verlass ist und dass Brechts Äußerungen nicht so ernst zu nehmen sind, wie sie auf dem Papier erscheinen. Im Gespräch mit Tasiemka behauptete Brecht einfach mal so, er habe als Schüler und später als Student „nicht eine Zeile“ (Sperrdruck im Original) verfasst und erst mit dem Stück *Leben Eduards des Zweiten* „unmittelbar plötzlich“ zum Schreiben gefunden. Brecht teilte dies öffentlich zu einem Zeitpunkt mit, als ihn die Zeitungen nach dem Erscheinen der *Hauspostille* in hohen Tönen als „Volkssänger im Zeitalter des Wolkenkratzers“ würdigten, die *Wiener Morgenpost* den jungen Poeten bereits ins Pantheon der unsterblichen Künstler aufge-

¹ Bisher erschienen in 3gh 2/2024: Neues Wiener

Journal, 26.5.1927, in 3gh 1/2024: General-Anzeiger Dortmund, 30.11.1932.

nommen hatte und er sich gerade mit dem *Mahagonny-Songspiel* ins Stammbuch von „Schmutz und Schund“ einschrieb, das die Nazis dann bei jeder sich bietenden Gelegenheit gegen Brecht zur Hand hatten.

Ehe sich Brecht zum Gespräch mit Hans Tasiemka herabließ, bestellte er ihn in eine nahegelegene Garage, legte sich unter seinen Opel 4/4, Baujahr 1926, und nahm, wie er dem verdutzten Reporter erklärte, weil die Karre „etwas kaputt“, wäre, „technische Revisionen“ vor: „Die Motordeckel wurden aufgerissen, Rädchen und Schrauben klirren zur Erde, sachkundig hebt der Mann Staubnester aus, bastelt an verzwickten Schaltungen, prüft immer noch einmal den Gang der Maschine und revidiert die Kugellager. Der Dichter Bert Brecht, denn das war der mit Öl und Ruß beschmierte Mann, ließ sich durch den Besuch nicht stören. Er dachte nicht daran, sich einem Kreuzverhör zu unterwerfen.“

Erst dann durfte Tasiemka die fünf Stockwerke hoch ins Atelier steigen, den Rest über eine Art Hühnerleiter klettern, um die „Wohnung“ in Augenschein zu nehmen. Die Adresse der Spichernstraße 16 gilt nach wie vor als Heimstätte des Dichters, nachdem Brecht im September 1924 nach allgemeiner Übereinkunft „endgültig“ von Augsburg nach Berlin umgezogen war (was frühestens 1928 der Fall war). Er nistete sich bei Helene Weigel ein, riss sich im Februar 1925 ihren Dachverschlag unter den Nagel und vertrieb die junge Mutter mit Sohn Stefan in die nahegelegene Babelsberger Straße 52. Niemand machte sich die Mühe, die Bruchbude unter dem Dach, die lediglich aus einem größeren Raum und einer kleinen Schlafkammer bestand – mit dem damals üblichen Scheißhaus auf dem Treppentreppe –, genauer anzuschauen, obwohl sie auf diversen Fotos gut dokumentiert ist.

Die Einrichtung bestand aus einem zwei-türigen Kleiderschrank, einem Bücherregal

mit wenigen Büchern (Proust, Oskar Maria Graf, ein Pitaval) und vielen Stapeln von Zeitungen sowie Magazinen, zwei quadratischen, wenig Fläche bietenden Holztischen, einem niedrigen Couchtischchen mit einem gewaltigen Zigarrenschneider, einem Klapptisch, einem Klavier sowie aus einer schulterhohen Kommode und zwei gegenüber einander gestellten Sofas, zwei Holzstühlen und einem Ohrensessel. Die Sofas, so pflegte Brecht die erstaunten Blicke seiner Besucher unaufgefordert zu kommentieren, eigneten sich „nicht einmal zum Lieben machen“.

An diesem Ort also soll Brecht den Marx „studiert“ und seine „Wende zum Kommunismus“ gestartet haben? Allein das Foto der so genannten „Arbeitssitzung“ im *Uhu*, das eher als Arbeitsständchen zu bezeichnen wäre, belegt, dass es sich um einen Ort der Gespräche handelte, den er gelegentlich zur bequemen Lektüre von Kriminalromanen (Pitaval) sowie des Ausheckens von Melodien und Versen am Klavier sowie nicht zuletzt dazu nutzte, um auf seinem Grammophon mit Stolz die Stimme von Carola Neher als Ergebnis seiner neuesten Produktionen zu präsentieren, wie Hans Tasiemka überlieferte: „Wollen Sie mal eine Ballade von mir auf dem Grammophon hören?“, fragte Brecht seinen Interviewer und erhob sich „vom Sofa, war in schnellen Sprüngen an seinem kleinen Grammophon, es erklang der Ballade ‚Jonny von Surabaya‘, Carola Neher sang sie“. Es war die Platte des Labels „Elektrola“ („Musik: B Brecht, arr FS Bruinier“) mit der *Seeräuber-Jenny* und dem *Surabaya-Johnny*.

Die Interviews haben als das zu gelten, was sie nachweislich sind: Selbst-Inszenierungen Brechts für die Medien, für die jeder faule Trick und jeder Fake willkommen waren, weil Brecht erkannt hatte, wie das damals dominante Medium Zeitung funktionierte – nämlich nach den Aufträgen ihrer Geldgeber –, und der deshalb ihre Me-

thoden auf sie selbst zurückführte. Es handelt sich also um „Selfies“ des Dichters, um gefakte Nachrichten eines jungen Autors, der sich mit der neuen Öffentlichkeit der „Propaganda“ auskannte und sie für seine Selbstdarstellung nutzte. „Propaganda“ war damals noch synonym mit „Reklame“ und „Werbung“, ehe die Nazis sie für ihre Politik subversiv wendeten und niemand merkte, dass beides, politische Propaganda und die öffentlich auf dem „Welt-Reklamekongress“ von Berlin im August 1929 als „Hüterin des Friedens“ gepriesene Werbung, immer mehr ‚gleichgeschaltet‘ wurden, bis sie nicht mehr zu unterscheiden waren und dann zur Vor- und Verführung der Massen missbraucht werden konnten.

Mit dem vorliegenden „Interview“ für das *Neue Wiener Journal* vom 1. Dezember 1926 veranstaltete der Satiriker Brecht mit einem nicht näher identifizierten P. A. Otte genau das, was er mit Hans Tasiemka fortsetzte: Er übte harsche Kritik am Kulturbetrieb der Republik, vor allem an ihren Theatern, und verbreitete zugleich den letzten Unsinn über seine eigenen Arbeiten. Auch hier ist Brecht leicht zu überführen: Das von ihm im Interview genannte Theater in der Lützowstraße Nummer 112 (Kammerhaus, 270 Plätze) war ein Theater für saftige Bier-Schwänke. Dort gab man zur Zeit *Die Koblanks* (1925), die Dramatisierung des Romans einer Berliner Bier-Kutscher-Familie von Erdmann Graeser, 1979 vom RIAS Berlin erfolgreich als Serie für das Fernsehen nachproduziert, oder *Die Türkischen Gurken* von Max Neal (Premiere am 9. Dezember 1926), einen bayerischen Bauernschwank mit türkischem Harem, übernommen 1961 als Schlager-Film Lustspiel von der Münchner „Bavaria-Filmkunst“, oder das *Spreewaldmädchel* (1926), eine Komödie, in der das einfache Mädchen sich einen adligen Offizier angelt, ebenfalls 1928 als Stummfilm verfilmt. Nach den Kritiken zu urteilen, lief gerade dieses Theater glänzend und wartete kaum darauf, mit ei-

nem Poeten wie dem des Dichters des *Baal*, seine „Daseinsberechtigung“ beweisen zu müssen.

Mit dem „Theaterdirektor“ Brecht war also nichts. Der Möchtegern-Prinzipal hatte gerade die – weitgehend gescheiterten – Versuche zur Erneuerung der Apparate, wie er die Theater auch gern bezeichnete, hinter sich. Das waren die „Junge Bühne“ (seit 1922), der er zur Zeit des Interviews bereits „reaktionäre Tendenzen“ bescheinigte, oder in Wien *Das Theater des Neuen*, das Max Reinhardt von Berlin aus im Theater in der Josefstadt am 21. März 1926 mit Brechts *Lebenslauf des Mannes Baal* starten wollte, das aber keine Nachfolge fand. Da lag es nahe, sich unverbindlich im Gespräch selbst als Chef zu versuchen und einfach mal zu vergessen, dass er als junger Autor auf die „Staatstheater“ angewiesen war und dort auch schon seine Erfolge gefeiert hatte. Das waren die Münchner Kammerspiele (1922: *Trommeln in der Nacht*), das Deutsche Theater Berlin (1924: *Im Dickicht der Städte*), das Residenztheater von München (1923: *Im Dickicht*), das Staatliche Schauspiel in Berlin (1924: *Leben Eduards*) oder, wenn die Metropole kalte Füße hatte, das Darmstädter Landestheater und das Schauspielhaus Düsseldorf 1926 mit der Doppeluraufführung von *Mann ist Mann*. Eben deshalb war Brecht bereits als Mittzwanziger für die Zeitungen interessant, zumal er mit schrägen Ideen und Sprüchen zu glänzen verstand.

Brecht vergaß nicht, mit sicherem Blick für ihre und seine Zukunft die jungen Schauspielerinnen und die Schauspieler zu nennen, denen er zutraute, seine dialektische Spielweise auch in den etablierten Apparaten zu realisieren. Sie hatten sich in eben diesen Institutionen bewährt: Carola Neher (Jahrgang 1900) in der Rolle der Hai-tang von Klabunds Erfolgsstück *Der Kreidekreis* am Stadttheater Meißen oder mit der *Seeräuberjenny* im Rundfunk (Sil-

vester 1926 innerhalb der Revue *Larifari*). Helene Weigel (1900) war zur Zeit u.a. am Deutschen Theater in verschiedenen Rollen engagiert. Valeska Gert (geboren 1892), die etwas Ältere, bedürfte eines eigenen Artkels als Tänzerin und Filmschauspielerin und wäre noch für Brechts Werk zu entdecken. Berühmt wurde sie mit Georg Wilhelm Pabsts Film *Die freudlose Gasse* (1925) und brillierte wenig später als vorweggenommene KZ-Wärterin, ebenfalls in Pabsts Regie von *Tagebuch einer Verlorenen*, mit dem ersten weiblichen Orgasmus auf der öffentlichen Leinwand (den die Zensur allerdings nicht bemerkte).

Oskar Homolka (1898) spielte 1924 den Mortimer in der Uraufführung von *Leben Eduards des Zweiten von England* an den Münchner Kammerspielen und trat 1926 in der Titelrolle des *Baal* am Wiener Theater in der Josefstadt auf. Aribert Wäscher (1895) verkörperte 1926 im Deutschen Theater das Individuum in *Fegfeuer in Ingolstadt* von Marieluise Fleißer, zusammen mit Mathias Wieman (1902), der die Hauptrolle des Außenseiters Roelle übernahm, und Helene Weigel, die als die Jüngere Schwester agierte. Lothar Müthel (1896) mimte 1924 in Brechts *Dickicht* am Deutschen Theater den Pavian und übernahm 1926 die Hauptrolle in *Eduard* 1926 am Schauspiel Köln.

Das waren zur Zeit des Interviews die männlichen Twenties. Zu den etwas Älteren, die Brecht in sein „Ensemble“ aufnahm, gehörten Rudolf Forster (geboren 1884), der auf eine umfangreiche Filmproduktion u.a. bei der *Ufa* zurückblickte, oder 1922 in *SOS. Die Insel der Tränen* die männliche Hauptrolle verkörperte, in einem Film, der auf Brechts und Arnolt Bronnens Entwurf *Robinsonade auf Assuncion* zurückging. Und schließlich machte sich Ernst Legal (1881) einen gewissen Namen als begriffsstutziger, aber verführbarer Galy Gay 1926 in der Uraufführung von *Mann ist Mann* am Hessischen Landestheater in Darmstadt. Diese Figur

Brechts machte Legal am 18. März 1927 im „SendeSpiel“ des Stücks unüberhörbar, das die *Funk-Stunde Berlin* sowie die *Deutsche Welle* gemeinsam vor einem Millionenpublikum ausstrahlten, und von dem Kurt Weill, da noch nicht mit Brecht persönlich bekannt, als Redakteur der Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* urteilte: „Für die Entwicklung des deutschen Sendespiels war es ein denkwürdiger Abend“.

Es sei darauf verwiesen, dass das Gespräch aus dem *Neuen Wiener Journal*, das in der Zeichensetzung dem Original folgt, gewisse Ähnlichkeiten aufweist mit der von Gregor Ackermann und Dirk Heißerer im *Dreigroschenheft* 1/2014 erstmals wieder zugänglich gemachten „Unterredung mit Bert Brecht“, die Wolfgang Bardach in *Das kleine Journal* vom 29. Mai 1926 publizierte. Das folgende Interview ist überschrieben mit:

„Theater und Kunst. Bert Brecht als Theaterdirektor. Von unserem Korrespondenten. Berlin, Ende November.“

Von allen Projekten, die mit der kommenden Saison Wirklichkeit werden sollen, dürfte bis jetzt folgendes das interessanteste sein: In dem Abschnitt der Theatergeschichte, der von Dichtern als Direktoren erzählt, taucht ein neuer Mann auf – Bert Brecht, Berlins jüngster Theaterdirektor. Der Dichter eröffnet zu Beginn der nächsten Spielzeit ein eigenes Theater. Man denkt – sein Name ist eng damit verbunden – an die Sorgenkinder des Berliner Theaterlebens „Junge Bühne“, „Junge Generation“ usw., die von Zeit zu Zeit mit optimistischen Vorstellungen aufwarten, auch hin und wieder (zum Beispiel in diesen Tagen in der Lützowstraße) ein ständiges Theater eröffnen, wenn es auch nur für einige Tage ist, die grundlos sehr viel Staub aufwirbeln und denen es bis jetzt noch nicht gelungen ist, ihre Daseinsberechtigung nachdrücklichst zu beweisen und was kaum noch gelingen dürfte, da

zusammen, die ebenfalls verhaftet wurden.

Theater und Kunst.

Bert Brecht als Theaterdirektor.

Von unserem Korrespondenten.

Berlin, Ende November.

Von allen Projekten, die mit der kommenden Saison Wirklichkeit werden sollen, dürfte bis jetzt keines das interessanteste sein: In dem Abschnitt der Theatergeschichte, der von Dichtern als Direktoren erzählt, taucht ein neuer Mann auf — Bert Brecht, Berlins jüngster Theaterdirektor. Der Dichter eröffnet zu Beginn der nächsten Spielzeit ein eigenes Theater. Man denkt — sein Name ist eng damit verbunden — an die Sorgentinder des Berliner Theaterlebens „Junge Bühne“, „Junge Generation“ usw., die von Zeit zu Zeit mit optimistischen Vorstellungen antworten, auch hin und wieder (zum Beispiel in diesen Tagen in der Hügelstraße) ein ständiges Theater eröffnen, wenn es auch nur für einige Tage ist, die grundlos sehr viel Staub aufwirbeln und denen es bis jetzt noch nicht gelungen ist, ihre Darinsberechtigung nachdrücklich zu beweisen und was kaum noch gelingen dürfte, da die Staats- und Privattheater freundschaftlich gekannt die junge und jüngste Generation fördern und spielen. Wenn die Motive, die Bert Brecht unter die Theaterdirektoren getrieben haben, aus dieser Welt stammen, dann braucht man kein Pessimist zu sein, um die Zukunft des Theaterdirektors mit skeptischen Augen zu betrachten; denn die Werke der jungen Generation sind in guten Händen. Wo mögen die Motive liegen? Kurz entschlossen steigt man fünf Treppen in einem soliden Bürgerhause im Westen Berlins hinauf und landet in einem großen Atelierraum, in dem Bert Brecht wohnt, dichtet, plant und projiziert.

Unaufhaltsam wandert der angehende Theaterunternehmer in brauner Lederweste im Raume auf und ab und erzählt von seinen Plänen. Bereits nach den ersten Sätzen merkt man, daß er von der guten Zukunft seines Unternehmens überzeugt ist und daß es ihm weniger auf die Stücke als vielmehr auf die Darstellung und Regie ankommt. Hier liegen die Gründe, die ihn an den Direktionsstisch treiben. „Die Berliner Theater“, sagt er, „sind nicht die Theater einer modernen Großstadt. Alle Aufführungen haben ein provinzielles Gepräge. Man kann die neuen Sachen ebensowenig spielen, wie man Shakespeare nicht spielen kann. Das Theater hat die große Chance, die es gehabt hat, aus unseren Stücken einen neuen Stil für ihr gewohntes klassisches Repertoire zu finden, nicht braucht. Es hat schließlich seinen alten Stil benutzt, um unsere Stücke zu verderben. Wer im Sportpalast war, weiß, daß das Publikum jung genug ist für ein hartes und naives Theater und wer nicht im Theater war, der wird es mir glauben, daß es auch junge Schauspieler gibt. Mit Homolka, Weigel, Neher, Forster, Müthel, Legal, Wäscher, Valeska Gert, Wiemann und noch einigen anderen kann man jedes Stück der Weltliteratur spielen, weil man jedes unsere Stücke mit ihnen spielen kann.“

Große Ereignisse werfen ihren Schatten voraus — lächelt der Dichter — ich habe gehört, daß ich im Norden Berlins in einem Bierlokal „Antonius und Kleopatra“ inszenieren werde. Das wäre bestimmt sehr nett von mir. Auf das Bier würde ich am wenigsten Teil legen. Trotzdem glaube ich, daß der Anschluss von Verfassern in irgendeinem renommierten Berliner Theater, nicht aber bei mir, jede Aufführung eines ernsthaften Stückes vollkommen unmöglich machen würde. Ich brauche sogar, daß ein einziger Mann mit einer Zigarre im Portefeuille einer Schalepate-Aufführung den Untergang der abendländischen Kunst herbeiführen könnte. Er könnte ebenso gut eine Bombe als seine Zigarre in Brand legen. Ich würde gern leben, wenn das Publikum bei unseren Aufführungen rauchen dürfte. Und ich möchte es hauptsächlich der Schauspieler wegen. Es ist dem Schauspieler nach meiner Meinung gänzlich unethisch, dem rauchenden Mann im Portefeuille ein unnatürliches, kämpfendes und veraltetes Theater vorzumachen.“

Auf meine Frage, wie er sich die praktische Durchführung seiner Theaterpläne denkt, antwortete er: „Wenn jemand Theaterpläne hat, so hat er sich — wie Sie wissen — vor allem einmal in das berühmte geheimnisvolle Dunkel zu stellen. Wenn auch aus meinen Theaterplänen nichts werden sollte — was, im Vertrauen gesagt, anzuschließen ist —, so ist doch wenigstens aus dem geheimnisvollen Dunkel etwas geworden.“

Auf jeden Fall darf man gespannt sein, wie der Dichter Bert Brecht den selbstgewählten Beruf eines Theaterdirektors ausüben wird und wie die erste Vorstellung in seinem eigenen Theater ausfällt. *Erstnennung: Zu Beginn der kommenden Spielzeit.*

die Staats- und Privattheater freundlich gesinnt die junge und jüngste Generation fördern und spielen. Wenn die Motive, die Bert Brecht unter die Theaterdirektoren getrieben haben, aus dieser Welt stammen, dann braucht man kein Pessimist zu sein, um die Zukunft des Theaterdirektors mit skeptischen Augen zu betrachten; denn die Werke der jungen Generation sind in guten Händen. Wo mögen die Motive liegen? Kurz entschlossen steigt man fünf Treppen in einem soliden Bürgerhause im Westen Berlins hinauf und landet in einem großen Atelierraum, in dem Bert Brecht wohnt, dichtet, plant und projiziert.

Unaufhaltsam wandert der angehende Theaterunternehmer in brauner Lederweste im Raume auf und ab und erzählt von seinen Plänen. Bereits nach den ersten Sätzen merkt man, daß er von der guten Zukunft seines Unternehmens überzeugt ist und daß es ihm weniger auf die Stücke als vielmehr auf die Darstellung und Regie ankommt. Hier liegen die Gründe, die ihn an den Direktionsstisch treiben. „Die Berliner Theater“, sagt er, „sind nicht die Theater einer modernen Großstadt. Alle Aufführungen haben ein provinzielles Gepräge. Man kann die neuen Sachen ebenso wenig spielen, wie man Shakespeare nicht spielen kann. Das Theater hat die große Chance, die es gehabt hat, aus unseren Stücken einen neuen Stil für ihr gewohntes klassisches Repertoire zu finden, nicht benutzt. Es hat lediglich seinen alten Stil benutzt, um unsere Stücke zu verderben. Wer im Sportpalast war, weiß, daß das Publikum jung genug ist für ein starkes und naives Theater und wer nicht im Theater war, der wird es mir glauben, daß es auch junge Schauspieler gibt. Mit Homolka, Weigel, Neher, Forster, Müthel, Legal, Wäscher, Valeska Gert, Wiemann und noch einigen anderen kann man jedes Stück der Weltliteratur spielen, weil man jedes unserer Stücke mit ihnen spielen kann.“

Große Ereignisse werfen ihren Schatten voraus — lächelt der Dichter — ich habe

gehört, daß ich im Norden Berlins in einem Bierlokal „Antonius und Kleopatra“ inszenieren werde. Das wäre bestimmt sehr nett von mir. Auf das Bier würde ich am wenigsten Wert legen. Trotzdem glaube ich, daß der Ausschank von Getränken in irgendeinem renommierten Berliner Theater, nicht aber bei mir, jede Aufführung eines ernsthaften Stückes vollkommen unmöglich machen würde. Ich behaupte sogar, daß ein einziger Mann mit einer Zigarre im Parkett einer Shakespeare-Aufführung den Untergang der abendländischen Kunst herbeiführen könnte. Er könnte ebenso gut eine Bombe als seine Zigarre in Brand setzen. Ich würde gern sehen, wenn das Publikum bei unseren Aufführungen rauchen dürfte. Und ich möchte es hauptsächlich der Schauspieler wegen. Es ist dem Schauspieler nach mei-

ner Meinung gänzlich unmöglich, dem rauchenden Mann im Parkett ein unnatürliches, krampfhaftes und veraltetes Theater vorzumachen.“

Auf meine Frage, wie er sich die praktische Durchführung seiner Theaterpläne denkt, antwortete er: „Wenn jemand Theaterpläne hat, so hat er sich – wie Sie wissen – vor allem einmal in das berühmte geheimnisvolle Dunkel zu hüllen. Wenn auch aus meinen Theaterplänen nichts werden sollte – was, im Vertrauen gesagt, ausgeschlossen ist –, so ist doch wenigstens aus dem geheimnisvollen Dunkel etwas geworden.“

Auf jeden Fall darf man gespannt sein, wie der Dichter Bert Brecht den selbstgewählten Beruf eines Theaterdirektors auffassen wird und wie die erste Vorstellung in seinem eigenen Theater aussieht. Eröffnung: Zu Beginn der kommenden Spielzeit. ¶

P. A. Otte.

STAKUGEMU

Brechts und Weisenborns literarischer Utopos in Berlin

Jan Knopf

Am Abend des 3. März 1920 putzte sich die Tochter eines trotz des verlorenen Krieges gut situierten Kaufmanns, Baumwolle en gros, ehemalige deutsche Kolonien, wohnhaft Uhlandstraße 169/70, Berlin-Charlottenburg, in der Wohnung ihrer Eltern auf, um an einem internationalen Künstlerfest teilzuhaben. Eine ‚afrikanische Bekannte‘ ihres Vaters hatte ihr zum Anlass ein angeblich echtes Kostüm ausgeliehen. Maskerade war bei Unterlassung mit Strafanordnung vorgeschrieben. Ihre spärliche Verhüllung bestand aus einem braunen Lederschurz, in den blaue Perlen eingestickt waren, sowie aus einem nicht ganz echten BH in dunkel gefärbter Wolle, der hinten und über die Schultern mit vielen bunten Stricken befestigt war. Hinzu kamen zahlreiche echte

Hals- und Armbänder, die die nackte Haut des 23-jährigen Fräuleins, wie die unverheirateten Frauen üblicherweise hießen, nur wenig bedeckten. Schwere Ohrringe und eine Perücke mit Kraushaar kamen zur Ausstattung hinzu. Um ihrem feschen Aussehen Nachdruck zu verleihen, ließ sich die junge Frau von ihrer Mutter die Haut am ganzen Körper noch etwas dunkler schminken, als sie ohnehin schon war. Der Vater befand, die Kostümierung sei heikel, meinte aber zugleich, in den heutigen gesetz- und sittenlosen Zeiten wäre sowieso alles schnurzippe, und ließ Dora, wie sie mit Vornamen hieß, ziehen.

Ihr Ziel war das Staatliche Kunstgewerbemuseum, genauer die neue „Unterrichts-



Die Einladung zum Künstlerfest Stakugemu (<https://sammlung-online.berlinischegalerie.de>)



Die „Unterrichtsanstalt“ des „Staatlichen Kunstgewerbemuseums“ in der Prinz-Albrecht-Straße 8 im Jahr 1933 (Foto: Bundesarchiv, Bild 183-R97512 / Autor/-in unbekannt / CC-BY-SA 3.0)

anstalt“, wie sie amtlich hieß, in der Prinz-Albrecht-Straße 8, ein protziger, aber öder neohistoristischer Erweiterungsbau des Museums. Seine weiträumigen Korridore und gewaltigen Treppenhäuser, die mit stümperhafter Barockverziererei zu glänzen suchten, hatten sich für eine Nacht in die mythische Exotik des „tollen Stakugemu“ verwandelt. Sie verzauberte nicht nur die Banalitäten der Architektur in kunstgewerbliche Bio-Schönheiten von Lebendigkeit und bunter Fülle, sie öffnete auch in den Unterrichtsräumen und Winkeln der Fluren ungeahnte Freiräume: intime Theater, Koswinkel, Höhlen, Gruben, Nischen, Rasennester. Dabei war der rätselhaft erscheinende Name nichts weiter als das übliche „Abkürzungsungetüm“ studentischer Maulfaulheit, das „aber durch den Klang der Silben gleichsam durch die Magie onomatopoetischer Laute ein eigenes Leben erhalten“ hatte, wie ein Gast der Festivität den Zungenbrecher blumig umschrieb.

Als Dora den Kostümball schon verlassen wollte, kam eine hagere Gestalt auf sie zu. Sie trug eine kackbraune billige Mönchskutte. Das unrasierte Gesicht fragte die dunkle

nackte Haut mit knarzender, das „r“ rollender leiser Stimme, ob sie nicht ihm tanzen wollte, versicherte ihr aber zugleich, dass er nicht gerade der beste Tänzer wäre. Dora konnte bei den anschließenden Tanzversuchen nicht recht erkennen, ob der Knabe ihr mit Absicht ständig auf die Füße trat oder dafür sorgen wollte, sie in irgendeiner Form nach Hause bringen zu dürfen. Der Knabe war tatsächlich ein Bettelmönch, konnte ihr nichts spendieren, sodass ein Platz an den Tischen, an denen noch serviert wurde, ausgeschlossen blieb. Sie landeten schließlich vor einem der großen Fenster, stützten sich mit den Armen auf den kalten Stein, und Bert, als der er sich vorgestellt hatte, bequatschte Dora so lange, dass er sie endlich nach Hause bringen durfte.

Und da endet diese Geschichte auch schon um 4 Uhr, am Morgen des 4. März 1920. Es war noch stockdunkel, wechselnd bewölkt, es herrschte Tiefdruck, und die Temperaturen zeigten keine 5 Grad an. Die Sonne würde erst gegen 7 Uhr aufgehen. Keine Nacht zum Spaziergehen. Dora verabschiedete Bert nach sechs Kilometern Fußmarsch durch den Tiergarten an der Tür des häus-

lichen Heims höflich, aber bestimmt; vor ihm lagen noch zwei Kilometer Fußweg in seine eisige Bude im Keller der Eislebener Straße 13.

Es war Bertolt Brechts erster Besuch in der Metropole mit der erklärten Absicht, „Berlin zu erobern“. Dieser Besuch startete mit der Niederschrift des berühmten Lieds von der *Erinnerung an die Marie A.* mit der Wolke „ungeheuer oben“ in der Abenddämmerung des 21. Februar im D-Zug und endete am 14. März 1920 ebenfalls im D-Zug in München. Am 13. März zettelten die Nationalisten unter Kapp einen Putschversuch in Berlin an, bei dem Bert durchaus nicht dabei sein wollte. Bekannt wurde dieser erste Aufenthalt weniger durch seine – einsame – Teilnahme am außergewöhnlichen Kostümball innerhalb von Künstler-Kreisen, die er nicht kannte und zu denen er noch nicht gehörte, sondern durch seine vermeintliche Liebschaft mit Dora Mannheim, Tochter eines reichen Baumwollhändlers.

Während sich das Land nach dem 1. Weltkrieg die Wunden leckte, die es sich selbst geschlagen hatte, während die größere Mehrheit seiner Bevölkerung gegen den „Schmachfrieden von Versailles“ wütete, sich wegen der Besetzung der Rheinlande, des Ruhrgebiets, der Saar in übelstem Rassismus suhlte, veranstalteten die Insassen der Anstalt einen globalen Kostümball nach dem Motto: Menschen aller Kontinente vereinigt euch und geht endlich friedlich, freundlich und fröhlich miteinander um. Sie wollten der Kunst den Raum geben, den der Mensch für seine Würde benötigt. Der Ball fand in einem Gebäude der Kunstgewerbeschule statt, das heute als „Gelände der Topographie des Terrors“ in der Niederkirchnerstraße geführt wird. Der Protzbau wurde im 2. Weltkrieg weitgehend zerstört und dessen Überreste 1953/54 vom Berliner Senat gesprengt mit dem Versuch, seine Spuren zu beseitigen. Über diesen Ort, durch dessen Straßenmitte die Mauer der

Teilung verlief, legte sich ein bedeutsamer Teil der deutschen Geschichte und schlug sich nieder in den komplementären Biographien zweier deutscher Dichter.

Die Prinz-Abrecht-Straße 8 machte ‚deutsche Karriere‘. Der öde und künstlerisch wertlose Bau, über den seine Direktoren schon 1920 urteilten, ‚was man auch immer mit ihm mache, er bliebe scheußlich‘, erwies sich wegen seines falschen Imitats als völlig unpraktisch: äußerer kitschiger Pomp und falsche Größe, Gebrauchswert gering. Die Schule zog aus, sodass die Räumlichkeiten leerstanden, bis die Nazis der Lage wegen – in Berlin Mitte – zugriffen. In Ungestalt der Geheimen Staatspolizei (Gestapo) nistete sich im Mai 1933 der Naziterror dort ein und machte aus ihr einen der „monströsesten Tatorte der deutschen Geschichte“, wie die heutige Einschätzung offiziell lautet. Himmler, „Reichsführer der SS“, errichtete hier sein Hauptquartier. 1939 kam das „Reichssicherheitshauptamt“ (RSHA) hinzu, das die Gestapo und die Reichskriminalpolizei vereinigte und das Himmler zur Zentrale der Verfolgungs- und Vernichtungspolitik ausbaute. Mit einer Handvoll Beamter war das Amt 1933 angetreten, zehn Jahre später steuerte es mit Hundertschaften die etwa 50.000 Gestapo-Schergen, die in ganz Europa wüteten.

In den Kellern der neu formierten Anstalt in der Prinz-Albrecht-Straße 8 folterten die amtlich bestellten Henker Himmlers Tausende von so genannten Gegnern, darunter auch Brechts Kollegen und Mitarbeiter Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre, Günther Weisenborn, zu Tode oder ‚nur‘ bis an die Grenzen des Menschenmöglichen. Für die heutige *Topographie des Terrors* blieb der erst 1989 wiederentdeckte und dann freigelegte Estrich des Kellerbodens übrig – mit den ahnbaren Spuren der Trennwände von knapp fünfzig Zellen: 1,40 x 4 Meter. Weisenborn trotzte in einem dieser Kerker den Torturen der



Brecht und Günther Weisenborn bei einem Gespräch im Hamburger Künstlerklub „Die Insel“, März 1955 (aus: Kurt Fassmann, Brecht: Eine Bildbiographie, Darmstadt 1967)

Gewalt, in der ‚Heimat‘, mit der Hoffnung – er war informiert trotz allem –, Brecht würde in Kalifornien überleben, und hielt sich mit der Vision vorm inneren Auge aufrecht: „Da gab es blaue Brandung, Sonne, Hollywood und keine Gestapo“.

Brecht überlebte komfortabel im Exil, fern der ‚Heimat‘ und trotzdem als Vertriebener ohne seine Sprache: zwei parallele deutsche Dichter-‚Schicksale‘, die nach dem Krieg an eben diesem Ort wieder zusammentrafen: „Berlin, eine Radierung Churchills nach einer Idee Hitlers. / Berlin, der Schutthaufen bei Potsdam“, notierte Brecht am 27. Oktober 1948 in sein *Journal* beim ersten Anblick der eroberten Stadt.

Günther Weisenborn, der den Nazi-Terror qualvoll überstand, führte den Neuankommling im November 1950, nachdem sie ihre gemeinsame Arbeit wieder aufgenommen hatten, an den Ort seiner erlittenen Gräuel. „Es war leicht“, schrieb Weisenborn, „durch eine Lücke im Zaun in den Hof zu gelangen. Früher hatte vor dem Portal ein Doppelposten versteinertes SS-Männer gestanden. Jetzt war es stark verfallen. In der Ruine hing der Fußboden des ersten Stocks

wie ein Zelt gebogen abwärts. Es war totenstill. Ich erklärte ihm das alles. Ich drehte mich um und werde nicht den Ausdruck in Brechts Gesicht vergessen, jenes fast wissenschaftliche Interesse, das mit unterdrücktem Zorn vermischt war. Wir standen lange Zeit reglos in meiner alten Zelle. Und drüben stand Brecht wie aus Stein. ‚Ungeheuerlich!‘ murmelte er. Wir sprachen kein Wort, als wir weitergingen.“ Brecht wagte nicht, seinem Kollegen zu sagen, dass ihm dieser Ort nicht unbekannt war. ¶

P.S.: Der voranstehende Beitrag war bei mir vom Herausgaberteam des Jahrbuchs *Der Bär von Berlin* im Auftrag des „Vereins für die Geschichte Berlins e.V.“ für die Ausgabe des Jahres 2023 bestellt worden. Ich schickte den Beitrag im Mai 2023 in einem etwa sechsfachen Umfang gegenüber dem vorliegenden Text ab. Nachdem der Beitrag nach vier Monaten von einer der Herausgeberinnen gelobt und mehr oder minder angenommen sowie nach Wunsch von mir korrigiert worden war, beschloss das Herausgaberteam, den Beitrag abzulehnen, ohne nähere Gründe anzugeben, wohl aber, weil ich für Dora Mannheim im Kostüm den Begriff „Negerin“ verwendet und mich auf „konsequentes Gendern“ nicht eingelassen hatte. Als ich daraufhin jede weitere Überarbeitung ablehnte und von Zensur sprach, wurde der Dekan der Philosophischen Fakultät der Humboldt Universität eingeschaltet. Er verwies auf „die aus dem Peer Review bekannte Praxis, dass Beiträge vom Publikationsorgan oft mit dem Hinweis ‘revise and resubmit’ zurückkommen“. Mein Artikel wurde nicht gedruckt. Meine Forderung, meinen Beitrag zu löschen, beantwortete der Vorstand des Vereins mit der Mitteilung: „Eine Löschung Ihres Textbeitrags und weiterer Dateien kann erst dann erfolgen, wenn die Angelegenheit endgültig abgeschlossen ist. Solange dienen die Daten als Beweismittel.“ So viel zum Stand der Historiographie in der Hauptstadt Berlin.

DIE FILMKABINE DES BERLINER ENSEMBLES

Marlene Kotzur

Für Theaterinteressierte ist der Schiffbauerdamm synonym für das Berliner Ensemble. 1891/92 nach Plänen von Heinrich Seeling (1852–1932) in neobarockem Stil am Spreeufer, etwas zurückgesetzt, errichtet, trug das Haus zunächst den Namen „Neues Theater“, später Theater am Schiffbauerdamm. An der S-Bahnstation Friedrichstraße im Stadtzentrum gelegen, entwickelte sich hier eine Spielstätte, die im Laufe ihres Bestehens besonders in zwei Fällen durch unterschiedliche Konzepte der Aufführungspraxis historischen Rang erlangte: Unter Max Reinhardt (1873–1943) und Bertolt Brecht (1898–1956). Reinhardt feierte 1905 mit seiner Inszenierung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ einen Triumph. Sein Erfolg beruhte darauf, alle zur Verfügung stehenden visuellen Mittel einzusetzen, um das Publikum mit verblüffenden Illusionseffekten zu begeistern. Zur seiner Regiemethode gehörte ebenso, Rollen mit markanten Darstellerinnen und Darstellern zu besetzen, um die Stücke ausdrucksstark zur Geltung zu bringen, ohne Texte lediglich zu rezitieren. Für technische Innovationen empfänglich, ließ er eine Drehbühne installieren, die erstmals in der Theatergeschichte das dramaturgische Geschehen unterstützte.

War es Reinhardts Intention, mit seinen Inszenierungen einzig und allein zu unterhalten, so hatte Brecht in deutlichem Kontrast dazu den Anspruch, mit seinen Aufführungen auch gesellschaftskritisch zu wirken – und das nicht mit realitätsimitierenden Effekten, sondern einer asketischen Ästhetik, entsprechend expressionistischem Zeitgeist und Neuer Sachlichkeit. Mit seinem kongenialen Partner, dem Komponisten Kurt Weill (1900–1950), gelang ihm 1928 am Schiffbauerdamm mit der „Dreigroschenoper“

der internationale Durchbruch. Der Ruhm schützte weder Reinhardt noch Brecht und Weill, als in Deutschland 1933 die Nationalsozialisten an die Macht kamen und sie als unerwünschte Künstler emigrieren mussten. Für Brechts Frau Helene Weigel bedeuteten die fünfzehn Jahre Abwesenheit aus dem deutschsprachigen Raum das abrupte Ende ihrer vielversprechenden Schauspielkarriere. Aus einer liberalen jüdischen Wiener Familie stammend, hatte sie 1922 an der Spree die Bekanntschaft Brechts gemacht, der dabei war, sich als Antipode zum hergebrachten Theater zu etablieren. 1929 heirateten sie und wurden Eltern von zwei Kindern, dem Sohn Stefan (1924–2009) und der Tochter Barbara (1930–2015). Der Sensationserfolg der „Dreigroschenoper“ hätte dem Paar ein unbeschwertes Leben bereiten können, aber durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten änderte sich das politische Klima schlagartig. Brechts und Weigels Auffassung von einem Theater, das sich als Avantgarde mit gesellschaftspolitischem Anspruch verstand, war nun diskreditiert und Weigel als Jüdin in Deutschland unerwünscht.

Während der Emigration und der dadurch erzwungenen beruflichen Zäsur bewältigte Helene Weigel in Dänemark, Schweden, Finnland, den Vereinigten Staaten, Frankreich und der Schweiz den Alltag der Familie mit den beiden minderjährigen Kindern und stand zudem vielen anderen in Bedrängnis geratenen Personen bei. Ihre Bühnenlaufbahn konnte sie erst 1948 nach der Rückkehr in das politisch gesplante Land im Ostteil Berlins fortsetzen. Dank Weigels Selbstlosigkeit und Tatkraft sowie trotz der erheblichen Entbehrungen und Belastungen war es Brecht möglich, die



Rückseite des Berliner Ensembles mit angebaute Filmkabine (Foto: M. Kotzur)

Zeit produktiv zu nutzen und u.a. Stücke wie „Der gute Mensch von Sezuan“, „Mutter Courage und ihre Kinder“, „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ zu verfassen.

Zunächst als Gast am Deutschen Theater in der Schumannstraße untergekommen, stand Helene Weigel wieder auf der Bühne und gab als „Mutter Courage“ ihre ikonisch gewordene Rolle. Brecht hatte eine Gruppe um sich gesammelt, die unter dem zunächst provisorisch gedachten Namen „Berliner Ensemble“ arbeitete. Ab 1949 fungierte Helene Weigel wegen ihres au-

ßerordentlichen organisatorischen Talents und der fürsorglichen, verständnisvollen Umgangsart als Intendantin. Dass sie nicht in Brechts Schatten stand, sondern ein eigenes intellektuelles Umfeld hatte und kontinuierlich pflegte, veranschaulicht die überlieferte Korrespondenz mit namhaften Zeitgenossen wie Erwin Piscator, Walter Benjamin und Peter Suhrkamp.¹ Bis zu ihrem Tod 1971 leitete sie das Ensemble, erlebte als Witwe Brechts seit 1956 seitens der DDR-Führung allerdings nicht nur Wohlwollen.²

Nach 1945 waren die entstandenen Kriegsschäden am äußeren Theatergebäude am Schiffbauerdamm so gut es wegen der Materialknappheit ging – und unter Verzicht

auf die früheren dekorativen Elemente – behoben worden; das Interieur hatte sich erhalten wie auch der Turmaufbau als charakteristischer Bestandteil des Hauses, das zum Einzug 1954 als Dachbekrönung den rotierenden roten Leuchtkreis mit dem

1 Vgl. Stefan Mahlke, Hg.: „Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen“ Helene Weigel, Briefwechsel 1935–1971, Berlin 2000.

2 Vgl. Sabine Kebir: Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel – Eine Biographie, Berlin 2000, S. 413 der Hinweis darauf, dass Helene Weigel 1957 in ihrem Berliner Wohnhaus, Chausseestraße 125, das dort seitdem ansässige Brecht-Archiv einrichten ließ.

Schriftzug „Berliner Ensemble“ erhielt und seitdem das Signet der Bühne ist.

Zum Berliner Ensemble gehört ein architektonisches Detail, das nur über den Hof des angrenzenden Wohnhauses, Albrechtstraße 15, zu sehen ist und auf einem Grundstück der Koepjohann'schen Stiftung liegt. Die bauliche Besonderheit – eine Filmkabine – befindet sich direkt an der Rückwand des Theaterbaus.³ Brecht, der in das von ihm begründete epische Theater alle Darstellungsmöglichkeiten einbezog, wollte in seine bahnbrechenden Inszenierungen auch dieses Medium integrieren⁴. Allerdings war die dafür erforderliche Technik damals für den Bühnenraum zu sperrig und entwickelte außerdem zu stark Hitze, um mit den rigiden Brandschutzvorschriften vereinbart werden zu können. Das Problem wurde dadurch gelöst, dass man die Kabine außen – in Bühnenhöhe – an die Hausrückwand fügte. Aus statischen Gründen sind zwei Stützpfeiler erforderlich, die auf dem Hof stehen.⁵ Helene Weigel vereinbarte deswegen 1953 mit der Stiftungsleitung den zweckmäßigen Anbau, der 1954 fertiggestellt war, als das Ensemble von seinem

provisorischen Domizil im Deutschen Theater in der Reinhardtstraße an den Schiffbauerdamm umzog und damit zum Mieter der Stiftung wurde.

Im von Brecht realisierten Stück „Die Mutter“ kam die Kabine zum Einsatz. Er hatte Maxim Gorkis 1907 erschienenen Roman, in dem es um das revolutionäre Engagement eines jungen Arbeiters geht, der wegen einer Flugblattaktion in Schwierigkeiten gerät und dessen Mutter seinen Kampf fortsetzt, für die Bühne bearbeitet. Zur Steigerung der Dramaturgie wurden montierte Sequenzen aus vier Dokumentarfilmen eingeblendet;⁶ Protagonisten waren Helene Weigel und Theo Lingen. Noch 1975 nutzte Bernd K. Tragelehn für seine Inszenierung von „Fräulein Julie“ nach August Strindbergs Trauerspiel um den Klassen- und Geschlechterkampf zwischen einer Adligen und einem Proletarier die Filmkabine für optische Effekte.⁷

Der Nutzungsvertrag zwischen Stiftung und Theater wurde 2002 gekündigt.⁸ Heute zwar noch vorhanden, aber von außen nur mit Leiter begehbar und im Bühneninnenraum unkenntlich zugemauert, ist diese Besonderheit im Berliner Baubestand seit 1975 Teil des denkmalgeschützten Ensembles der historischen Friedrich-Wilhelm-Stadt. ¶

Die Autorin ist promovierte Kunsthistorikerin, Mail: drkotzur@aol.com

3 Zum Einsatz der Filmprojektionen vgl.: Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, Hg. Berliner Ensemble/Helene Weigel, Red. Bertolt Brecht u.a., 1. Aufl., Dresden 1952, S. 120, 164–167, 170.

4 Vgl. Über den Film, in: Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 2, 1918–1933. Über Film, Frankfurt/Main 1963, S. 217–231; ferner: Stichwort „Film“, in: Brecht Handbuch, Bd. 4, Schriften, Journale, Briefe, Brecht Handbuch in fünf Bänden, Hg., Jan Knopf, Stuttgart 2003, S. 109–112, sowie: Wolfgang Gersch: Film bei Brecht oder Filmdebatte für ein neues Theater, in: Michael Schwaiger, Hg., Bertolt Brecht und Erwin Piscator, Wien 2004, S. 54–72.

5 Vgl. Wolfgang Feyerabend: Zum Wohle der Witwen und Waisen. Johann Friedrich Koepjohann und die Koepjohann'sche Stiftung, Berlin 2013, S. 126–128, 168. Anm. 148 zur Nutzungsvereinbarung vom 10.11.1953. Ders. in: 225 Jahre Koepjohann'sche Stiftung, Festschrift zum Stiftungsjubiläum, Hg. Koepjohann'sche Stiftung, Berlin 2017, S. 45. Johann Friedrich Koepjohann (1717–1792) betrieb am Spreeufer erfolgreich eine Werft, worauf sich die Bezeichnung „Schiffbauerdamm“ bezieht.

6 Vgl. Theaterarbeit, a.a.O., S. 167: Die Montage (1 Minute 58 Sekunden) bestand aus dem polnischen Dokumentarfilm „Marchlewski“, dem sowjetischen Spielfilm „Die letzten Tage von St. Petrograd“, dem DEFA-Dokumentarfilm „1. Mai in Moskau“ sowie dem chinesischen Dokumentarfilm „Übergang über den Jangtse“. Die Filmaufnahme aus dem Jahr 1958 befindet sich im Brecht-Archiv Berlin, Signatur BBA-AVM 13.0074.

7 Laut Gespräch von B.K. Tragelehn mit der Verfasserin am 20.2.2019.

8 Feyerabend, a.a.O., S. 126f. Da auch Hinweis auf die Legende, es sei Brechts „Liebesnest“ gewesen.

BRECHT: FRAGMENTS

Ungewöhnliche Ausstellung in London, 15. Juni bis 18. August 2024

in der Kunstgalerie Raven Row, 56 Artillery Lane, London E1 7LS

Exhibition open 11am–9pm, Wed–Sun.
Performances at 3.30pm and 7pm, until
28 July.
Email brecht@ravenrow.org to reserve a
free ticket.



“Italy’s peasants seize the land.” Courtesy Bertolt Brecht Archive, Akademie der Künste, Berlin (BBA 1198/058).

This exhibition will be the first dedicated to the visual production of legendary German playwright Bertolt Brecht (1898–1956). It features original material from the Bertolt Brecht Archive in Berlin, alongside performances of a set of scenes from his early unfinished plays.

Throughout his working life, Brecht cut out and organised visual material from sources ranging from newspapers and magazines to labels and packaging. He accumulated images to inform his theatre, from medieval paintings and Chinese theatre to contemporary clothing and industrial production, and also recorded social and political events and their actors – politicians, soldiers, work-

ers and people on the street – in a collage project that played out across notebooks, journals and manuscripts. Brecht’s dramatic works were often constructed in fragments of text, cut out and reorganised as montages on large sheets of paper. Alongside a selection of these, the exhibition will display original manuscripts, made by Brecht while in exile, that document the devastation of the Second World War. With the exception of *War Primer*, Brecht’s image-text essay about war under capitalism, most of this material remains little-known.

Twice a day throughout the exhibition, actors will lead visitors through Raven Row, performing dramatic fragments from four of Brecht’s unfinished plays from the 1920s, showing how montage and snapshot techniques played a crucial part in his conception of playwrighting. Audiences will be asked to consider class conflict and poverty in *The Breadshop*, the excesses of stock trading in *Fleischhacker*, a man-made apocalypse in *The Flood* and a tank crew deserting the front line in *Fatzer*. Sets for these performances will further animate Brecht’s archive, reproducing his writing about the plays as well as research material he gathered to inform them, and revealing the profound role that visual conceptualisation played in his creative and political thinking.

brecht: fragments is curated by Phoebe von Held, in collaboration with Tom Kuhn, Alex Sainsbury, and Iliane Thiemann from the Bertolt Brecht Archive at the Akademie der Künste, Berlin. With thanks to the Akademie der Künste for their invaluable support in developing this exhibition. ¶

(Pressemitteilung)

BRECHT (WAR NIE) IN KANADA

Jörg Esleben



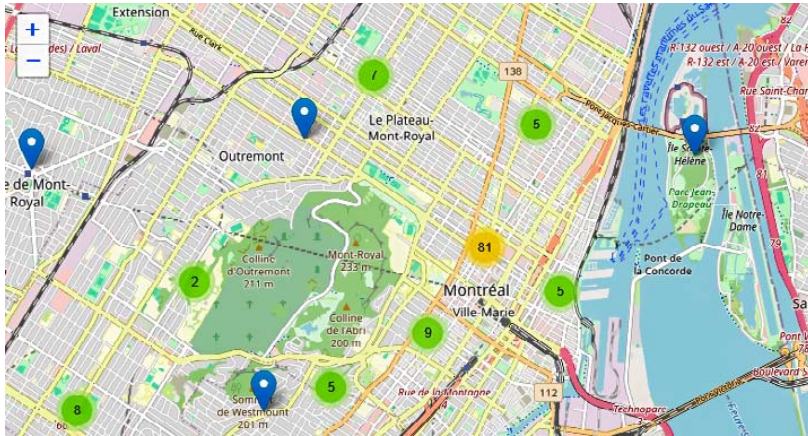
Ein umfangreicher und wichtiger Teilbereich der Brechtforschung befasst sich mit den Verwendungen von Brechts Werken und Ideen außerhalb Deutschlands.¹ Dieser Forschungszweig beschäftigt sich unter anderem mit den Fragen, warum und wie Brechts Werke in verschiedenen Ländern und Regionen der Welt übersetzt, gelesen, adaptiert und inszeniert wurden, auf welche Weisen seine Ideen zum Theater auf deren performative Kulturen eingewirkt haben und wie sich diese Prozesse zu seinem Status als kanonisiertem Autor der Weltliteratur und des globalen Theaters verhalten. Diese Arten des Gebrauchs sind für zahlreiche Länder schon intensiv erforscht worden, zum Beispiel für Brasilien, China, England, Frankreich, Indien, Japan, England, Südafrika und die USA.² Für viele andere Länder und Regionen aber ist diese Arbeit noch nicht oder nur sehr partiell gemacht. Dazu zählt auch Kanada. Weder die Theaterwissenschaft noch die Germanistik oder vergleichende Literaturwissenschaft haben den Verwendungen von Brechts Werk in der kanadischen Theater- und Kulturgeschichte bisher viel Aufmerksamkeit geschenkt. Es gibt zu diesem Thema bis dato nur einige wenige, thematisch recht eng begrenzte wissenschaftliche Artikel und versprengte Hinweise in Nachschla-

gewerken. Diese Lücke soll nun durch das Forschungsprojekt „Brecht in/au Canada“, das ich hier vorstellen möchte, geschlossen werden.

Bevor ich auf die Details des Projektes eingee, antizipiere ich zunächst die berechnigte Frage, warum man die Lücke eigentlich schließen sollte und ob die Erforschung des Brechtgebrauchs in einem weiteren westlich geprägten Land überhaupt lohnende Erkenntnisse verspricht. Eine erste Antwort könnte quantitativ ausfallen. Die bisherigen Recherchen haben ein weit größeres Ausmaß an kanadischer Beschäftigung mit Brecht zutage gefördert als erwartet. Auf die Zahlen und geographische Verbreitung komme ich noch zurück. Es lassen sich des Weiteren aber auch qualitative Argumente für das Projekt anführen. Kanada ist ein faszinierend komplexes Staatengebilde. Es hat eine vielfältige Geographie, mit Englisch und Französisch zwei offizielle Sprachen, zwischen deren Sprechern Spannungen existieren, eine multikulturelle Bevölkerung sowie eine reiche indigene Kultur, deren Wiedererstarkung im Zuge postkolonialer Prozesse die kanadische Gesellschaft vor produktive Herausforderungen stellt. Es ist daher höchst interessant zu beobachten, wie Brechts Texte und Ideen mit diesen gesellschaftspolitischen Komplexitäten interagieren. Daraus ergeben sich neue Perspektiven sowohl auf die Frage nach der fortdauernden Relevanz dieser Texte und Ideen wie auch auf die kanadische Theater- und Kulturgeschichte und auf die gegenwärtigen kulturellen Dynamiken im Land.

Das Projekt „Brecht in/au Canada“ basiert auf dem Anspruch, eine möglichst umfangreiche Erfassung und Erforschung des

- 1 Ich ziehe die aktiv konnotierten Begriffe „Gebrauch“ und „Verwendung“ der passiv konnotierten „Rezeption“ vor, zumal ersterer Anklänge an Brechts eigene Konzeption des Gebrauchswerts von Texten hat, während der Plural „Verwendungen“ die Möglichkeit bietet, auf die Vielfältigkeit der beschriebenen Prozesse einzugehen.
- 2 Siehe die Literaturlauswahl unter „Brecht appropriation around the world: A bibliography / L'appropriation de Brecht à travers le monde : une bibliographie“, *Brecht in/au Canada*, <https://omeka.uottawa.ca/brecht-canada/brecht-resources#bibliography>. Zuletzt aktualisiert am 4. November 2023.



Ein Kartenausschnitt der Datenbank: Montreal ist ein Schwerpunkt der Auseinandersetzung mit Brecht in Kanada

direkten, expliziten künstlerischen und medialen Umgangs mit Brechts Texten und Biographie in Kanada zu ermöglichen. Dies bedeutet konkret einen Schwerpunkt auf Inszenierungen von Brechtstücken im kanadischen Theater (nebst von Kanadiern geschaffenen Übersetzungen und Adaptationen der Stücke sowie der expliziten Anwendung von Brechts Theatertheorien), und zwar auf allen Ebenen von Schulprojekten bis zum professionellen Theater, schließt aber auch Reaktionen auf Brecht in kanadischer Literatur, Musik, bildender Kunst, Radio, Film, Presse und neuen Medien mit ein. Aus pragmatischen Gründen beschränkt sich das Projekt zunächst auf diese direkten, expliziten Verwendungen und lässt indirekte Einflüsse von Brechts Ideen zum Beispiel auf kanadische Dramatik und Theaterpraktiken beiseite, da dies eine enorme quantitative und methodologische Erweiterung notwendig machen würde.

Erste Vorarbeiten zu dem Projekt begannen bereits 2018. Es stellte sich bald heraus, dass es langfristig angelegt werden musste, denn die systematische und so weit wie möglich vollständige Erfassung von Ereignissen (Inszenierungen, Aufführungen, Publikationen, Sendungen, usw.), die in

den oben beschriebenen Rahmen passen, sah sich vor große Herausforderungen gestellt, bedingt durch die nur sehr punktuelle Verfügbarkeit von relevanten Registern mit begrenzten regionalen Reichweiten. Dies machte eine akribische Detektivarbeit notwendig, gestützt auf verstreute bibliographische Hinweise, kreativen Umgang mit Internet suchmaschinen, die systematische Durchsuchung von digitalen Zeitungs- und sonstigen Archiven mit Hilfe von Suchwörtern (wobei die oft fehlerhafte Schreibung von Brechts Vor- und Nachnamen eine besondere Hürde sein kann) sowie auch die Arbeit in physischen Archiven, einschließlich des Brecht-Archivs in Berlin. Ebenso wichtig waren und sind formelle Interviews und informelle Gespräche mit Beteiligten, überwiegend kanadische Theaterschaffende, die oft zu weiteren Hinweisen führen. Die Interviews sind denn auch fester Bestandteil des methodologischen Apparats des Projektes und gehören in ihrer veröffentlichten Form gleichzeitig zu dessen Erträgen.

Diese Suchmethoden führten nach und nach zur Anlegung einer großen Datenbank, die den Zeitraum von den 1940er Jahren bis heute dokumentiert. Der näch-

ste Schritt bestand darin, die Datenmen- gen systematisch zu katalogisieren. Dabei kamen mir zwei wesentliche Umstände zu Hilfe. Zum einen wird das Projekt seit 2021 durch ein Forschungsstipendium des kanadischen Social Sciences and Humanities Research Councils unterstützt. Dies ermöglichte mir Arbeitsaufenthalte in Archiven und vor allem die Anstellung von studentischen Hilfskräften, was eine wesentliche Beschleunigung der Katalogisierungsarbeit zur Folge hatte. Zum anderen entwickelte sich eine ausgezeichnete Zusammenarbeit mit Roxanne Laflour, einer Spezialistin für digitale Geisteswissenschaften an der Bibliothek der Universität Ottawa. Zusammen entwarfen wir ein digitales Ökosystem für das Projekt, innerhalb dessen die Einträge für einzelne Ereignisse des Brechtgebrauchs mit der Software JSTOR Forum katalogisiert und dann von dort auf der (hochkompatiblen und von vielen kulturellen Einrichtungen genutzten) Plattform OMEKA veröffentlicht werden. Dort werden die Einträge auch weiter mit Schlagworten und Geolokalisierung bearbeitet, um Benutzern die systematische Suche zu ermöglichen. Es sind bislang schon über 600 Ereignisse erfasst, von der ersten kanadischen Brechtszenierung 1946 (zwei Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* durch die Village Players in Toronto unter der Leitung von Dora Mavor Moore, siehe nebenstehenden Beispieleintrag) bis zur jüngsten im April 2024 (die *Heilige Johanna der Schlachthöfe* an der University of British Columbia in Vancouver). Es finden sich Ereignisse aus nahezu allen Teilen des Landes; alle zehn Provinzen und das Yukon-Territorium sind vertreten, nur aus Nunavut und den Northwest Territories sind noch keine Brechtverwendungen bekannt.

Die so entstandene Datenbank ist frei zugänglich und bildet das Rückgrat der Webseite *Brecht in/au Canada*.³ Wie der Titel

„The Informer“ and „The Sermon on the Mount“, from *The Private Life of the Master Race* [Toronto, 1946]

Brecht work(s)/oeuvre(s): *Furcht und Elend des III. Reiches*

Tags: 1940-1949| 1946| Allen, Barbara; act.| Belyea, Terry; costumes| Breen, Melwyn; act.| Cruchet, Jean; act.| *Furcht und Elend des III. Reiches*| Gibson, George; act.| Har- graves, Gordon; act.| Jones, Marian; cos- tumes| King, Charmion; act.| lang.: English / anglais| McColl, Joan; costumes| Ontario| Plinge, Walter; act.| Steffin, Margarete; auth- or/auteur.| theatre production / spectacle de théâtre| Toronto| Tovell, Vincent; dir./met- teur en scène| Village Players| Walkley, Hal; act.

Beispieleintrag aus der Datenbank

ankündigt, ist die Webseite auf Englisch und Französisch gehalten, was der offzi- ellen Zweisprachigkeit sowohl des Landes als auch der Universität Ottawa entspricht. Englischsprachige und französischsprachige Ereignisse werden in ihrer jeweiligen Sprache dokumentiert, das Englische wird darüber hinaus zur Dokumentation von Ereignissen in weiteren Sprachen (darunter dem Deutschen) verwendet. Einträge können nach vielfältigen Kriterien wie spe- zifischen Brechtiteln, Institutionen und Organisationen, geographischen Lokalitäten (auch auf einer digitalen Landkarte von Kanada), Jahren und Zeiträumen, Sprachen, Personennamen und Rollen (wie Regisseur*innen, Schauspieler*innen, Übersetzer*innen, usw.) durchsucht werden. Die Nützlichkeit als Ressource für Forschung und Lehre wird durch Linkseiten zu Brecht und zum kanadischen Theater sowie eine Auswahlbibliographie zum weltweiten Brechtgebrauch unterstützt. Ein weiterer als zentral gedachter Teil der Webseite, der sich

iversity of Ottawa, <https://omeka.uottawa.ca/brecht-canada/>.

3 *Brecht in/au Canada*, Redaktion: Jörg Esleben, Uni-

allerdings noch im ersten Aufbau befindet, ist die Sektion „(Hi)stories / Histoires & Analyses“. Hier werden nach und nach Forschungsergebnisse des Projekts präsentiert werden, in Form von Interviewtranskripten sowie von Essays und virtuellen Ausstellungen zu spezifischen Themen des kanadischen Brechtgebrauchs. Ein Ziel ist es, letztere auch durch Studierende in theater- und literaturwissenschaftlichen Seminaren erstellen zu lassen und ihnen somit praktische Erfahrungen mit Recherche und Darstellung von deren Ergebnissen zu ermöglichen.

Auch wenn die Auswertung der gesammelten Daten noch viel Zeit in Anspruch nehmen wird, lassen sich schon erste Forschungsausblicke geben. Einige Ergebnisse sind recht voraussehbar. So ist es nicht überraschend, dass sich der kanadische Brechtgebrauch geographisch auf die Metropolen Toronto und Montreal und institutionell auf die Universitäten des Landes konzentriert. Auch die Dominanz der kanonischsten Stücke (*Die Dreigroschenoper*, *Mutter Courage*, *Leben des Galilei*, *Der kaukasische Kreidekreis* und *Der gute Mensch von Sezuan*) im kanadischen Brechtrepertoire ist nicht verwunderlich. Andererseits ermöglicht die weitreichende Erfassung hochinteressante Einblicke und Erkenntnisse. Die schon erwähnte geographische Verbreitung bis in abgelegene Teile des Landes – zum Beispiel durch tourende Brechtinszenierungen des Caravan Farm Theatre in British Columbia in den 1980er und 90er Jahren, eine *Dreigroschenoper* (1984) in Whitehorse im Yukon oder die Kleinkunstfassung *Le petit cercle de craie* (2014) mit Marionetten und Objekten von La Tortue Noire in der Saguenay-Region von Quebec – lässt die Vielfältigkeit und Reichhaltigkeit kanadischer Theaterkulturen aufscheinen. Neben seiner Behandlung als moderner Klassiker des Welttheaters wird Brecht oft auch als Anstoßgeber für experimen-

telles Theater und für neue Formen der performativen Sozialkritik verwendet. Ein besonderes Beispiel dafür findet sich im gegenwärtigen indigenen Theater, das sich Brecht mit mehreren sehr interessanten Adaptierungen zunutze gemacht hat, vor allem dem an *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* angelehnten *Sucker Falls* von Drew Hayden Taylor (inszeniert im Jahr 2001 in Vancouver) und der Umwandlung von *Mutter Courage* in das tourende Einfrauenstück *Red Mother* (2002–2011) durch Muriel Miguel, in denen historische und gegenwärtige Probleme der indigenen Bevölkerung und ihre spannungsreichen Beziehungen zu den Siedlerkulturen in Kanada verhandelt werden. Daneben finden sich auch recht ausgefallene Manifestationen des Brechtgebrauchs in Kanada. Das Ehepaar Rose und Martin Kastner schuf in den 1960er und 70er Jahren sowohl Übersetzungen mehrerer Brechtstücke als auch, von Martin Kastners Hand, Bronzeskulpturen von Figuren in diesen Stücken. Das Caravan Farm Theatre führte 1988 die lokalisierende Adaptierung *The Good Woman of Saskatchewan* von Dale Hamilton auf. Im Jahr 2012 veröffentlichte Sarah Sheard den Roman *Krank: Love in the New Dark Times*, in dem Brecht durch eine Zeitverschiebung im Toronto der Gegenwart landet. Diese wenigen Beispiele dürften genügen, um anzudeuten, dass der kreative kanadische Umgang mit Brecht reichhaltig und seine Erforschung lohnend sind. Dieser Artikel soll vor allem auch interessierte Leser dazu anregen, sich eingehender mit der Webseite zu beschäftigen und sich gegebenenfalls mit Fragen, Vorschlägen und Kooperationsangeboten an das Projektteam unter der Leitung des Artikelautors zu wenden. ¶

Jörg Esleben, Université d'Ottawa/University of Ottawa. Kontakt: brecht@uottawa.ca

BRIEFE IM EXIL: BERTOLT BRECHT ALS BRIEFSCHREIBER UND DER „FALL MALFI“* (TEIL 1)

Daniela Padularosa (Sapienza Università di Roma)

1. Vorwort

Bertolt Brecht ist ein Briefmann: Nicht nur ein großer Dramatiker und Dichter, sondern auch ein unermüdlicher Briefschreiber. Während seiner sechs Jahre im amerikanischen Exil schreibt er eine große Anzahl von Briefen; der amerikanische Schriftsteller Hoffman Reynold Hays, der auch zu den ersten gehört, die sein Werk ins Englische übersetzt und dessen Verbreitung in der englischsprachigen Welt gefördert haben, spricht jedoch von einer „correspondence-neurosis“¹ bei Brecht, d.h. einer labilen und seltsamer Unbeständigkeit in Brechts Korrespondenz mit seinen amerikanischen Freunden und Kollegen.

Die drei Bände der Briefe, die bereits 1998 bei Suhrkamp als Teil der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der *Werke* erschienen sind,² sowie andere wichtige Briefsammlungen, wie die zwischen dem Autor und der Schauspielerin Helene Weigel, die von Erdmut Wizisla herausgegeben wurde,³ oder auch noch unveröffentlichte Archivbestände zeigen, wie

wichtig für Brecht das Briefschreiben als Kommunikationsform und „Korrespondenz“ mit Autoren, Regisseuren, Schauspielern, Redakteuren und allgemein mit den verschiedenen Vertretern der Kultur seiner Zeit gewesen ist.

Wenn Brecht sich selbst als *Stückeschreiber* bezeichnet, kann das Wort *Stück* nicht nur als theatralisches „Werk“ oder „pièce“ verstanden werden – und damit wird die handwerkliche und materielle Natur der geistigen und künstlerischen Arbeit betont – sondern auch in seiner Bedeutung als „Fragment“. Jedes seiner Werke in seiner Einzigartigkeit kann nämlich als Fragment, als Bruchstück im Benjamin'schen Sinne verstanden werden, d.h. als Fragment einer literarischen Wirklichkeit, die sich nicht mehr einheitlich artikuliert, sondern als eine Montage heterogener „Stücke“, die das Ergebnis einer dichten und geschichteten Verflechtung verschiedener künstlerischer Gattungen und verschiedener Autoren ist. Um die Tragweite einer solchen Auffassung einer kollektiven Produktion des literarischen Werks – das hier als Schreibszenen verstanden wird, d.h. als szenischer Apparat des Schreibens, in dem verschiedene Momente des kreativen Prozesses zusammenlaufen (Rezeption, Zitat, Zusammenarbeit, Umschreibung, Inszenierung) – vollständig zu verstehen, ist es sicherlich nützlich, den intensiven Briefwechsel, den Brecht im Laufe seines Lebens mit vielen der wichtigsten Intellektuellen und Künstler der europäischen und internationalen Szene unterhielt, sorgfältig zu analysieren. Die während seiner Exiljahre geschriebenen Briefe sind

* Dieser Text ist das Ergebnis eines Forschungsvorhabens, das im Juni 2023 am Bertolt-Brecht-Archiv [BBA] der Akademie der Künste [AdK] in Berlin im Rahmen des von Sonia Bellavia koordinierten Projekts der Sapienza Universität Rom „Theatre Correspondence (1874-1959). The Circulation of Letter-Writing in European Theater“ stattgefunden hat.

1 Hoffman Reynolds Hays, zitiert in James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, Princeton University Press, Princeton 1980, S. 110.

2 Bertolt Brecht, *Briefe*, in Ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp, Bde. 28-30, 1998. Vgl. auch *Briefe an Bertolt Brecht im Exil (1933-1949)*, hrsg. v. Hermann Haarmann, Christoph Hesse, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.

3 Bertolt Brecht, Helene Weigel, „*ich lerne: gläser +*

tassen spülen“. *Briefe 1923-1956*, hrsg. v. Erdmut Wizisla, Suhrkamp, Berlin 2012.

unter diesem Gesichtspunkt besonders bedeutsam und intensiv, denn sie zeugen von der Breite des Austauschs, der Einflüsse, der Zusammenarbeit und der künstlerischen „Korrespondenzen“ zwischen Brecht und anderen Intellektuellen, die in irgendeiner Form zur Entstehung und Verbreitung seiner theatralischen, poetischen und theoretischen Werke beigetragen haben.⁴

Der Brief stellt eine unerschöpfliche Quelle für die Rekonstruktion und Dokumentation des Lebens und vor allem des Werks des Schriftstellers dar, kann aber auch als autonomer Text mit eigenen sprachlichen und stilistischen Eigenheiten betrachtet werden, der Licht in interessante und nur teilweise erforschte Aspekte seines Schreibens und seines Vokabulars bringen kann, in einer ständigen Dialektik zwischen Selbstreferenzialität und Kollegialität, zwischen Sprache und künstlerischer Praxis, Intuition und kreativem Prozess.

Über die im deutschen Raum bereits veröffentlichten – aber beispielsweise in Italien noch fehlenden – Briefsammlungen hinaus stellt das BBA in Berlin einen idealen Ort dar, um Brechts Brief-Nachlass zu analysieren und zu vertiefen, ihn mit seinem künstlerischen und theoretischen Werk in Beziehung zu setzen und Aspekte ans Licht zu bringen, die von der Kritik noch wenig erforscht sind. Die Sammlung Victor Cohen,⁵

die erst 2004 vom BBA erworben wurde, enthält z.B. viele unveröffentlichte Briefe des Autors, die nicht in den bereits erwähnten *Briefen* enthalten sind, und stellt somit einen wichtigen Bestand für die Forschung dar. Das Studium der Briefsammlung eines heute so bekannten und erforschten Autors wie Brecht ist natürlich nicht ohne Gefahren und Schwierigkeiten, nicht nur im Hinblick auf den beträchtlichen Umfang des Materials, sondern vor allem im Hinblick auf die Suche nach neuen und innovativen Elementen in seinem Werk. Selbst im Falle von „unveröffentlichten“ Briefen haben wir es nicht immer mit völlig „originellem“ und unbekanntem Material zu tun. Ausgehend von der Sammlung-Cohen und anderen Korrespondenzen aus der Zeit des Exils werde ich versuchen, einige Besonderheiten von Brechts Schreibweise herauszustellen. Indem ich mich vor allem auf die Jahre des amerikanischen Exils konzentriere, werde ich schließlich versuchen, die ersten Grundlagen für eine künftige sorgfältige Analyse seiner neuen Fassung von John Websters *The Duchess of Malfi* zu legen, einem grundlegenden Werk seiner amerikanischen Jahre, das von der Kritik noch immer fast völlig ignoriert wird.

2. Topographie des Schreibens

Am Tag nach dem Reichstagsbrand verließ Brecht Deutschland, um sein langes und mühseliges Exil anzutreten, zunächst in verschiedenen europäischen Ländern (Schweiz, Dänemark, Schweden, Finnland) und dann während der Kriegsjahre, von 1941 bis 1947, in Santa Monica. Neben den Ländern, in denen er sich mit seiner Familie für mehr oder weniger kurze Zeit aufhält, gibt es viele andere Städte, Paris, London, Moskau, dann New York, die der Autor aus künstlerischen oder ökonomischen Gründen besucht und dabei wichtige Kontakte für seine dramaturgische Arbeit und sei-

ihre Hilfe bei der Suche von Materialien besonders aus der Sammlung Victor Cohen herzlich bedanken.

4 Zur Beziehung zwischen Theater und Briefschreiben vgl. z.B.: Rebecca Earle (Hg.), *Epistolary Selves: Letters and Letter-Writers, 1600-1945*, Brookfield 1999; Toon Van Houdt, Jan Papy, Gilbert Tournoy, Constant Matheussen (Hgg.), *Self-Presentation and Social Identification: The Rhetoric and Pragmatics of Letter Writing in Early Modern Times*, Lovanio 2002; Maria Pia Casalena, *Le lettere come documenti e come testi*, in «Contemporanea» 9 (2006), S. 199-205; Jean-Marc Hovasse, *Correspondances et Théâtre*, Rennes 2012; Hans-Joachim Jakob, Bastian Dewenter (Hgg.): *Theater und Publikum in Autobiographien, Tagebüchern und Briefen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 2016.

5 Ich möchte hier Iliane Thiemann, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Handschriftenbereich des BBA, für

ne ideologisch-politischen Überlegungen knüpft.

Die in dieser Zeit geschriebenen Briefe zeugen vor allem von dem intensiven kulturellen Austausch, den Brecht im Laufe der Jahre pflegt und der sein Denken und seine Dialektik manchmal auf offensichtliche und explizite, manchmal auf eher latente und unterirdische Weise beeinflusst hat. Als Beispiel sei der Briefwechsel mit Slatan Dudow genannt, einem bulgarischen Regisseur, der in Paris lebt und mit Brecht an dem Film *Kuhle Wampe* arbeitet, oder die intensiven Briefe zwischen dem Autor und Erwin Piscator, der sich in Moskau aufhält, oder die Korrespondenz mit dem Flüchtling Walter Benjamin, aus der eine tiefe intellektuelle Freundschaft entsteht.⁶

Diese dichte Korrespondenz zeigt, wie Brechts Denken und Werk, insbesondere nach 1933 und seiner Hinwendung zum Marxismus, das Ergebnis eines fortlaufenden und kollektiven kreativen Prozesses ist: In gewisser Weise ist der Brief, in seiner nur scheinbar intimen und unmittelbaren Sprache, als eine wahre kreative „Werkstatt“ konfiguriert, in der künstlerische und politische Überlegungen und Bedenken ausgetauscht und Ideen vorgeschlagen werden, die im Laufe der Jahre in Brechts poetischem und dramaturgischem Werk praktisch entwickelt werden sollen. Denn gerade durch die Briefe, die Brecht an seine deutschen Freunde richtet, die wie er selbst ins Exil gezwungen wurden, oder an Kollegen anderer Nationalitäten, können seine Gedanken und Theatertheorien ein großes Publikum erreichen und sich so in verschiedenen Ländern und unter verschiedenen europäischen und erst später amerikanischen Autoren weiterentwickeln und durchsetzen.

6 Cfr. Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004.

In seinen Briefen gibt Brecht zum Beispiel sehr genaue Angaben zu Aspekten der Regie, des Schauspiels, des Bühnenbilds, der Kostüme, berührt aber auch soziale und politische Aspekte seiner Werke. Seine Arbeit endet nämlich nicht mit der künstlerischen Komposition und ihrer szenischen Umsetzung: Für jede Aufführung, jede Übersetzung und jede Ausgabe seiner Texte bezieht der Autor ständig die Ideen und Werke anderer ein und arbeitet sie weiter aus, wobei er ein echtes Netzwerk von Dialog aufbaut, das nationale, sprachliche und künstlerische Grenzen überschreitet gemäß seiner „Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“.⁷ Allerdings taucht er als eine allgegenwärtige Autorschaft auf, die sich ihrer eigenen Rolle äußerst bewusst ist, zuweilen aufdringlich und kompromissunwillig.

Dieses Netzwerk des Briefapparats wird in den Jahren der Nazizeit zum bevorzugten Übermittlungs- und Zirkulationsmedium von Ideen und Werken für deutsche Intellektuelle, die vor dem Regime geflohen sind und verfolgt werden. Brechts theoretische Überlegungen zum didaktischen und später zum epischen Theater sind aus seinen zahlreichen Reisen in verschiedene Länder und aus dem Vergleich mit anderen Kulturen und anderen Sprachen entstanden, wovon der Briefwechsel ein unmittelbares Zeugnis ablegt. Ein besonderer Fall ist die Begegnung mit dem chinesischen Schauspieler Mei Lan-fang, „dem größten chinesischen Schauspieler“⁸, die während einer Reise nach Moskau im März 1935 stattfindet und die für die Entwicklung der Theorie des epischen Theaters sowie einiger Stücke, wie *Der gute Mensch von Sezuan*, von grundlegender Bedeutung sein wird.⁹

7 Bertolt Brecht, *Eine Erklärung Brechts*, in «Berliner Börsen-Courier», 6. Mai 1929. *GBFA XXI*, S. 316.

8 Bertolt Brecht, Brief an Helene Weigel (Mitte März 1935), in Bertolt Brecht, Helene Weigel, „*ich lerne: gläser + tassen spülen*“. *Briefe 1923-1956*, a.a.O., S. 128-130, hier S. 129.

9 Vgl. Bertolt Brecht, *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst und Verfremdungseffekte in*



Brecht in New York, gezeichnet von dem aus Österreich stammenden Fred Dolbin (Abb. aus: Kurt Fassmann, *Brecht: eine Bildbiographie*, 1967, S. 98)

Gleichzeitig aber siedeln sich Brechts Überlegungen in ganz anderen kulturellen und künstlerischen Bereichen an und beeinflussen ihrerseits die Entwicklung neuer künstlerischer Formen und Gattungen in Europa und später in den USA, indem sie unterschiedliche Kunstformen miteinander verknüpfen, etwa Theater und Kino oder Poesie und neue Medien, Musical und elisabethanisches Drama, Avantgarde und Realismus.¹⁰

der chinesischen Schauspielkunst. In Moskau hatte Brecht eine Aufführung besucht, in der Mei Lanfang eine weibliche Rolle spielte, und war davon so beeindruckt, dass er die gleiche Technik der Verkleidung zwischen Mann und Frau in *Der gute Mensch von Sezuan* übernimmt.

10 Siehe z.B. die Brecht-Lukács-Debatte in der Zeitschrift „Das Wort“ in den frühen 1930er Jahren. Dazu Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Roma-Bari 1970; Werner Mittenzwei, *Der Streit zwischen nichtaristotelischer und aristotelischer Kunstauffassung. Die Brecht-Lukács-Debatte, in Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács*, hrsg. v. Werner Mittenzwei, Reclam, Leipzig 1975.

In einer Zeit, in der die deutschsprachige Kultur durch das nationalsozialistische Regime zensiert und de facto abgeschafft wird, zeigt das Korrespondenznetz der Exilschriftsteller, wie fruchtbar und reichhaltig die intellektuelle Auseinandersetzung jenseits der deutschen Grenzen ist. Man denke nur an den Kongress zur Verteidigung der Kultur, der 1935 in Paris stattfindet und an dem auch Brecht zusammen mit rund 150 Intellektuellen und Künstlern aus Frankreich, England, Dänemark, der Sowjetunion usw. teilnimmt.¹¹ Eine zentrale Rolle auf diesem Kongress spielen die deutschen Intellektuellen im Exil, die zur Verteidigung der europäischen und der deutschen Kultur versuchen, eine alternative Kultur zur herrschenden vorzuschlagen, wobei der Flüchtling als die treibende Kraft und der Förderer dieser neuen Kultur bezeichnet wird.¹²

Der topografische Aspekt des Briefschreibens, bei dem sich Absender und Empfänger fast immer an zwei weit voneinander entfernten Orten befinden und zwei verschiedene Sprachen sprechen, ist daher äußerst wichtig, um das Ausmaß dieses künstlerischen, sprachlichen und ideologischen Austauschs und die Kontamination zu verstehen, worauf sich die Verteidigung einer antifaschistischen „deutschen“ Kultur und die Ausarbeitung einer echten „europäischen“ Kultur aus Randfiguren und -positionen herausbilden sollte. Die Kartierung von Brechts Briefen – aber auch von anderen deutschen Intellektuellen im Exil könnten hier berücksichtigt werden – zeigt uns also, wie tief und oft heimlich sich das Kommunikationsnetz zwischen

11 Siehe *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains. Paris, juin 1935, réunis et présentés par Sandra Terroni, Wolfgang Klein*, Éditions Universitaires de Dijon, 2005.

12 Ich erlaube mir, hier auf meinen Aufsatz über Anna Seghers zu verweisen: Daniela Padularosa, *Transit Marseille: Anna Seghers e gli intellettuali tedeschi nella „zona libera“ del governo di Vichy*, in *L'Altro d'Oltretreno*, hrsg. v. Valerio Cordiner, Gabriele Guerra, Castelvecchi, Roma 2023, S. 45-65.

Intellektuellen in Europa während der Nazizeit entwickelt hat. Umgekehrt erscheint das „große“ Deutschland in dieser intellektuellen Landkarte als ein riesiges schwarzes Loch, leer von jeglichem ideologischen Elan und bar jeder künstlerischen Kreativität. Die deutsche Kultur, die sich in den zwölf Jahren des NS-Regimes entwickelt hat und die sich nach Kriegsende in Europa und anderen außereuropäischen Ländern konsolidieren sollte, erscheint so als eine dezentralisierte Kultur, die topografisch in den Grenzgebieten und Schattenlinien verortet ist, ohne zentralen Kern, und die die andere, widerständige und pulsierende Seite von Hitlers zugleich expansionistischer und (selbst)zerstörerischer Politik darstellt.

Jeder Brief, den Brecht aus dem Exil schreibt, erzählt also von einem Ort, der sowohl als intellektueller „Topos“ als auch als geographischer „Ort“ verstanden wird, auch wenn dieser eher einem „Nicht-Ort“ gleicht, einem Ort, der, wie Marc Augé es ausdrückt, keine wirklichen anthropologischen Beziehungen aufweist.¹³ Ein Nicht-Ort in Brechts Werk ist zum Beispiel der Bahnhof von Helsinki, wo sich Ziffel und Kalle in den *Flüchtlingsgesprächen* treffen, aber man könnte auch die französischen Internierungslager erwähnen, die Lion Feuchtwanger in *Der Teufel in Frankreich* beschreibt, oder die Konsulate und Wartesäle, die Anna Seghers in *Transit* erwähnt. Ganz allgemein ist die Erfahrung des deutschen Intellektuellen im Exil, staaten- und nationalitätslos, die Erfahrung des Nicht-Ortes schlechthin, jener „raumzeitlichen [...] Schwelle [...]“¹⁴ von der Benjamin spricht, die damit paradoxerweise auch zum Spiegelbild aller möglichen Orte wird, die im Exil physisch und intellektuell durchlaufen werden.

13 Vgl. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992.

14 Walter Benjamin, *Kriminalromane, auf Reisen*, in Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, hrsg. v. Tillmann Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972, S. 381–383, hier S. 381.

Die Topographie des Exils hat für Brecht eine doppelte und dialektische Bedeutung: einerseits verweist sie auf einen idealen, inter- und transnationalen Ort, an dem sich eine neue alternative Kultur konstituiert – offen, dezentralisiert und ohne Grenzen –, andererseits offenbart sie auf greifbare Weise die tiefe und dramatische Prekarität des Exils, die im Bild des „Strohdachs“ des Hauses in Svendborg, das dem Wetter und der Unberechenbarkeit der Zeit unterworfen ist, von dem der Autor in seinem berühmten Gedicht spricht, gut dargestellt ist.

Gerade angesichts dieser Flüchtigkeit des Lebens sucht Brecht nach Fixpunkten, nach Anker, die in einer flüchtigen und zerfallenden Welt Bestand haben können. Durch sein Briefwerk versucht er also nicht nur seine künstlerischen Projekte fortzuführen und zu verbreiten, sondern auch seinem Leben einen existentiellen Wert zu geben und gerade *im* und *durch das* Schreiben einen neuen anthropologischen Ort zu rekonstruieren, einen Raum des Denkens, aber auch und vor allem einen Ort des Austauschs, des Ferments, kurz: der menschlichen Beziehungen. Die Bedingung der Ortslosigkeit wird in Brechts Wahl einer prägnanten Sprache durch das Schreiben gelöst – sei es literarisch im engeren Sinne oder brieflich, wie in dem hier analysierten spezifischen Fall –, das selbst zu einem anthropologischen Ort wird, an dem menschliche Bindungen und soziale Beziehungen entwickelt und vertieft werden können, um so einen offensichtlichen und dramatischen Mangel in den Jahren des Exils auszugleichen.

Unter diesem Gesichtspunkt wird der Brieftext als Beziehungsgeflecht und mediales Mittel selbst zu einem „performativen“ Text, in dem die Sprache Brechts sich nicht in sich selbst erschöpft, sondern nur dialektisch als soziale „Geste“ konfiguriert. Der Brief basiert nämlich auf derselben Polarität, die Brechts Theaterstücke auch kennzeichnet, von Wahrheit und Fiktion, d.h. von rea-

listischer Erzählung und verfremdender Verschleierung des Selbst. So wichtig der Brief als dokumentarische Quelle ist, so ist sie doch wie jeder andere literarische Text auch ein fiktionaler Text, in dem gerade das Selbst in Beziehung zu anderen Individuen inszeniert wird. Dies impliziert notwendigerweise auch unterschiedliche sprachliche und stilistische Entscheidungen, je nach den Empfängern, an die sich der Autor wendet und denen er auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichen Situationen versucht, eine Idee zu „demonstrieren“, d.h. einen performativen Akt des Denkens durch die Sprache konkret zu inszenieren. Wie John L. Austin Jahrzehnte später in seiner Theorie der Sprechakte feststellt, korrespondieren das Aussprechen eines Satzes und das Ausführen einer Handlung:¹⁵ Dies gilt insbesondere für die Sprache, die Brecht in einem Großteil seiner Briefe aus dem Exil verwendet.

Über seine poetische Sprache im Exil schreibt der Autor im Dezember 1944 in seinem *Arbeitsjournal*:

im grund sind die gedichte [die Gedichte im Exil] in einer art ‚basic german‘ geschrieben. das entspricht durchaus nicht einer theorie, ich empfinde den mangel in ausdruck und rhythmus, wenn ich solch eine sammlung durchlese, aber beim schreiben (und korrigieren) widerstrebt mir jedes ungewöhnliche wort.¹⁶

Auch in der Korrespondenz wählt Brecht eine Art „basic german“, d.h. ein von aller rhythmischen und expressiven Verzierung befreites Deutsch, eine Sprache, die nackt, trocken, materiell und körperlich ist.¹⁷ Es ist

15 John Austin, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford 1962 (postum), S. 5: „the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not normally be described as saying something“.

16 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (Dezember 1944), hrsg. v. Werner Hecht, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1973, Bd. II, S. 714-715, hier S. 715.

17 Sehr oft verwendet Brecht in den Briefen, wie auch

eine trockene, gewöhnliche, ja vulgäre, auf das Wesentliche reduzierte Sprache, der es dennoch gelingt, in diesem Wesentlichen eine Komplexität und Vielfalt von sozialen Handlungen und Gesten auszudrücken. In dem kurzen Text von 1932, der der geistlichen Musik gewidmet ist, hatte Brecht bereits erklärt, was er mit „Geste“ und insbesondere mit „sozialer Geste“ meint:

Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich um unterstreichende oder erläuternde [...] Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser anderen Menschen gegenüber einnimmt.¹⁸

„Ein gesellschaftlicher Gestus“ ist darüber hinaus „eine Angelegenheit der Gesellschaft, eine Angelegenheit zwischen Menschen“.¹⁹ Umgekehrt: Solange ein Gestus „so abstrakt und allgemein bleibt, daß er den rein tierischen Bezirk nicht überschreitet, ist er doch kein gesellschaftlicher Gestus“.²⁰

Nach Brecht drückt sich gerade in der Materialität und Körperlichkeit der Sprache die soziale Natur des Menschen aus, die im klaren Gegensatz zum tierischen „Abstraktionsvermögen“ steht, das als einfache und allgemeine Fähigkeit verstanden wird, instinktiv auf rein subjektive innere Impulse zu reagieren. Auch wenn man einem Brieftext nicht den gleichen künstlerischen Wert wie einem literarischen Text beimessen kann, ist die Sprache, die Brecht in seiner Korrespondenz verwendet, eine theatralisch-performative Sprache, in der das Wort selbst jenen „sozialen“ Wert erhält, der der szenischen Geste eigen ist, die dem Brecht-Dramatiker so sehr am Herzen

im *Arbeitsjournal*, keine Großbuchstaben für Substantive.

18 Bertolt Brecht, *Über gestische Musik* [1938], in Ders., *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: *Schriften 1920-1956*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997, S. 278-280, hier S. 278.

19 Ebd., S. 279.

20 Ebd.

liegt: Das Wort nimmt Position ein, es ist ein gestisches Wort, das versucht, gerade im Briefwechsel jene Beziehungen wiederherzustellen, die nicht nur künstlerischer, sondern vor allem sozialer und in gewisser Weise politischer Natur sind und die in den Jahren des Naziregimes verknüpft wurden. Aber die Geste ist in Brechts Theater auch das zentrale Element des Verfremdungs-Effekts: Es ist in der Tat die Geste, die den Lauf der dargestellten Geschichte unterbricht und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf andere, heterogene Elemente lenkt, um das dialektische Denken und die Reflexion über die Zusammenhänge anzuregen, die normalerweise ignoriert werden, die aber die ganze Geschichte zusammenhält.

So karg und einfach Brechts Sprache im Exil auch erscheinen mag, sie bringt in ihrer Schärfe die ganze Widersprüchlichkeit seines Denkens zum Ausdruck, indem sie den Bruch zwischen Denken und Handeln herstellt (und zeigt) und so das Gefühl einer „deutschen Misere“ wieder ans Licht bringt, das nie ganz überwunden wurde und im nationalsozialistischen Deutschland sogar zu seinen extremen und tragischsten Konsequenzen geführt hat. Dennoch versucht Brecht mit einer solchen Sprache, die Wort und Geste zugleich sein will, den Bruch zu überwinden, Bindungen wiederherzustellen, ob sie nun als Denk- und Handlungszusammenhänge, als soziale Beziehungen oder als Briefwechsel verstanden werden.

In Ermangelung eines szenischen Ortes (des Theaters), an dem die Verbindung zwischen dem gesprochenen und dem gestischen Wort – d.h. zwischen der verbalen Sprache und der Körpersprache – wiederhergestellt werden könnte, wird diese Verbindung ausschließlich im Text, im Wort selbst, realisiert, das zu einer Wortgeste wird.

Diese gestische Wirkung des Wortes erreicht Brecht in seinen Briefen durch eine Sprache, die nicht nur karg, sondern manchmal

sogar parataktisch und telegrafisch ist, ohne Sentimentalität, fast expressionistisch, in welcher Realität und Fiktion, Dichtung und Wahrheit, die zwei Gesichter des Autors in ihrer Spannung zwischen utopischem Eifer und Tendenz zur Entmutigung und Entwertung zeigen. In anderen Fällen zeigen die Briefe Brechts Fähigkeit, Mitarbeiter für sich zu gewinnen und damit seine künstlerischen Ideen einem breiten Publikum nahezubringen.

3. Das amerikanische Exil

Die Jahre des amerikanischen Exils sind in dieser Hinsicht die schwierigsten Jahre in Brechts Leben, obwohl sie auch von großer künstlerischer Vitalität und einem mühseligen und fast obsessiven Bedürfnis, Kontakte in der Neuen Welt zu knüpfen, geprägt sind. Aus diesem Grund sind die in dieser Zeit geschriebenen Briefe nicht nur ein wesentliches Dokument, um die Etappen seiner künstlerischen Erforschung und die Ausarbeitung der Werke, die heute zu seinen wichtigsten zählen, zu rekonstruieren, sondern auch, um diesen Widerspruch in seinem Denken sowie die Art und Weise, wie er sich auf seine Arbeitspraxis im Exil auswirkt, zu untersuchen. Dass er während dieser sechs Jahre eine umfangreiche Korrespondenz geführt hat, ermöglicht es uns, einen vollständigen Überblick über sein Leben zu erhalten, aber auch, gerade aus dieser Korrespondenz Aspekte seines Werks herauszuarbeiten, die noch wenig bekannt oder erforscht sind.

Brechts Ankunft in Santa Monica ist von der Nachricht des Todes seiner Mitarbeiterin und Freundin Margarete Steffin geprägt. Dieses Ereignis wird den Autor, der sich nur schwer in Amerika einleben wird, tief berühren. James K. Lyon erklärt, dass, während der junge Brecht das Bild des „amerikanischen Paradieses“ kultiviert hatte, die direkte Konfrontation mit der Kultur der USA sich im Vergleich zu den Erwartungen nicht nur als enttäuschend, sondern sogar

als traumatisch erweist. James K. Lyon verwendet den Ausdruck „culture shock“²¹; dieser hängt zweifellos mit der extremen Armut und Pein seiner ersten Monate in Santa Monica, der intellektuellen Isolation und der fehlenden künstlerischen Anerkennung durch seine amerikanischen Kollegen oder andere europäische Exilanten zusammen. Zu dem, was man als „doppeltes Exil“ bezeichnen kann, kommt bei Brecht noch das Sprachproblem hinzu. Obwohl Brecht die englische Sprache auch auf poetischer Ebene gut spricht und beherrscht, wie seine auf Englisch verfassten Briefe zeigen und wie seine englischsprachigen Mitarbeiter behaupten, gibt er vor, die Sprache nicht gut zu beherrschen, und simuliert ostentativ einen unangenehmen teutonischen Akzent.²² In Wirklichkeit, so argumentiert Lyon, würde sich Brecht im Englischen nicht wohlfühlen, gerade weil er es zu korrekt und formell spricht und es somit nicht zu seiner „essentiellen“ Ausdrucksweise passt.²³

Wie wir sehen werden, wird Brechts Beziehung zur englischen Sprache ein grundlegendes Moment in der Adaption von *The Duchess of Malfi* für den Broadway sein, in einer fast vollständig englischen Umschreibung von Websters Originaltext, die allein schon aus diesem Grund ein Unikat in seiner Theaterproduktion darstellt.²⁴

21 James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, a.a.O., S. 30 ff.

22 Hoffman R. Hays schreibt dazu: „Brecht was very much at home in English literature and could speak English quite well (when he wasn't facing a congressional committee)“ (Hoffman R. Hays, *A Note on The Duchess*, in Bertolt Brecht, *Collected Plays*, Methuen, London 1978, S. 334-335, hier S. 334).

23 Vgl. James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, a.a.O., S. 30 ff. In einem Text aus dem Jahr 1944, *Die amerikanische Umgangssprache*, erklärt Brecht: „Mir mangeln nicht die Worte allein, noch die Kenntnis des Satzbaus allein. Mir fehlt vielmehr ein ganz bestimmter Habitus, den zu erlernen ich einfach keine Möglichkeit sehe“ (Bertolt Brecht, *Die amerikanische Umgangssprache*, in Ders., *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, a.a.O., S. 507-508, hier S. 507).

24 Für eine historisch-literarische Rekonstruktion des

In Santa Monica versucht sich Brecht in Hollywood, ein damals für einen deutschen Intellektuellen privilegierter Weg, der ihm jedoch nicht gelingt. Sein künstlerisches Denken und seine politisch-ideologische Auffassung vom Kunstwerk scheinen unvereinbar mit der Hollywood-Industrie zu sein, die der Autor bereits 1936 als „internationale[r] Rauschgifthandel“²⁵ bezeichnet, ein kommerzieller Bereich, der auf die Produktion „hypnotischer“ Werke abzielt, die den Zuschauer verführen, ohne ihn zu einem kritischen Denken und einer Haltung gegenüber der Geschichte zu veranlassen. Bei seiner Ankunft in Los Angeles schreibt er am 14. November 1941 im *Arbeitsjournal*:

die kritik betrifft im allgemeinen gewisse hochkapitalistische erscheinungen, die weit fortgeschrittene merkantilisierung der kunst, die selbstzufriedenheit der mittelklasse, das vorkommen der bildung als tauschwert anstatt als gebrauchswert, den formalistischen charakter der demokratie (der das ökonomische fundament, nämlich die konkurrenz selbständiger warenproduzenten abhanden gekommen ist).²⁶

Und ein paar Monate später, am 16. Januar 1942:

die regisseure und schauspieler hier suchen stories mit einer ‚message‘, dh einer moral, einem metro-goldwyn-mayer-evangelium für den kleinen mann.²⁷

Dank des Einkommens aus dem mit Fritz Lang produzierten Film *Hangmen Also Die* kann sich Brecht jedoch finanziell wieder

Dramas siehe: *The Duchess of Malfi. A Critical Guide*, hrsg. v. Christina Luckyj, Continuum International Publishing Group, New York 2011. Über Brechts *Malfi*: M.S. Barranger, „The Shape of Brecht's ‚Duchess of Malfi‘“, in *Comparative Drama*, Bd. 12, Nr. 1 (Spring 1978), S. 61-74.

25 Bertolt Brecht, Brief an Walter Benjamin, April 1936, in Ders., *Briefe I*, Bd. 28, a.a.O., S. 550-551.

26 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (14.11.1941), a.a.O., Bd. I, S. 313.

27 Ebd. (16.1.1942), Bd. I, S. 357.

etablieren und seine Theaterarbeit wieder aufnehmen.²⁸ In einem bedeutenden Brief an Lang aus dem Jahr 1943, der in der Handschriftenabteilung des BBA aufbewahrt wird, erklärt der Autor seine Position gegenüber der Filmproduktion. In diesem Brief, geschrieben erst nachdem Brechts Name aus dem Drehbuch gestrichen wurde, bedankt sich der Autor zwar bei Lang, der ihm die Möglichkeit geboten hat, „durch den Verkauf einer filmstory eine existenzbasis zu verschaffen“; allerdings versucht er auch, Lang seine künstlerische und politische Position zu verdeutlichen, indem er ihm erklärt, dass er den politischen Aspekt nie auf Kosten des kommerziellen hat betonen wollen: Der Erfolg eines Werks wird seiner Meinung nach auch von seiner gesellschaftlichen Bedeutung bestimmt. Er schreibt:

in wirklichkeit wurde meine arbeit dadurch erschwert, dass ich mehr und mehr einen verdacht bei ihnen spürte, ich sei bestrebt, ungeachtet aller kommerzieller erwägungen einen rein politischen film zu machen. [...] was ich vorschlug schien mir immer innerhalb der grenzen zu liegen in denen der film erfolg haben konnte. Die volksszene und die ernsthafte behandlung der untergrundbewegung hätten meiner meinung nach den film nicht nur nicht geschädigt, sondern sogar gefördert.²⁹

Im literarischen Salon von Salka Viertel, einer Schauspielerin und Drehbuchautorin für Metro-Goldwyn-Mayer jüdisch-österreichischer Abstammung, lernt Brecht die bedeutendsten Protagonisten der Film- und Theaterkultur seiner Zeit kennen und

28 Im *Arbeitsjournal* schreibt Brecht am 24.6.1943: „der lang-film [...] hat mir luft für drei stücke verschafft. (DIE GESICHTE DER SIMONE MACHARD, DIE HERZOGIN VON MALFI, SCHWEYK)“ (Ebd., Bd. II, S. 576).

29 Bertolt Brecht, Brief an Fritz Lang, 1943, AdK, Berlin, BBA 2892 (die unveröffentlichten Briefen des BBA werden hier künftig nur mit der Signatur BBA und der Briefnummer bezeichnet). Mit freundlicher Genehmigung der Bertolt-Brecht-Erben und des Suhrkamp Verlages..



**Elisabeth Bergner und Paul Czinzer
haben sich vermählt**

Die bekannte deutsche Schauspielerin Elisabeth Bergner hat sich mit ihrem langjährigen Regisseur Paul Czinzer in aller Stille in London vermählt.

Foto aus Lübecker Volksbote, 12.1.1933
(Digitalisat: Friedrich-Ebert-Stiftung)

knüpft Kontakte, die er später für seinen Auftritt am Broadway zu nutzen versucht. Dazu gehören die Dichter W.H. Auden und Christopher Isherwood, Musiker wie Igor Strawinsky und Otto Klemperer, Schauspieler wie Charlie Chaplin und Charles Laughton. Noch in Santa Monica lernt der Autor die österreichische Schauspielerin Elisabeth Bergner und ihren Mann, den Produzenten Paul Czinzer, kennen, mit denen er sofort eine wichtige Zusammenarbeit beginnt, um *The Duchess of Malfi* auf die Bühnen am Broadway zu bringen.

Laut James K. Lyon festigt Brecht mit der Arbeit an *Malfi* seinen *modus operandi* in Amerika, der darin besteht, erfolgreiche Mitarbeiter und Schauspieler zu suchen, die ihm die Türen am Broadway öffnen können: Vor Elisabeth Bergner hatte er nämlich eine später abgebrochene Zusammenarbeit mit Luise Rainer für die Inszenierung von *The Caucasian Chalk Circle* begonnen und dann, wie bekannt, mit Charles Laughton

für *Life of Galileo*. Die Arbeit mit Bergner und Czinner an *The Duchess of Malfi* ist jedoch Brechts einziges wirkliches professionelles Engagement am Broadway,³⁰ das im Laufe von drei Jahren intensiver Arbeit zustande kommt, letztlich aber ein durchschlagendes Fiasko für Brecht darstellt.

Brecht steht der „Kommerzialisierung“ der Kunst und insbesondere dem Mangel an sozialer und politischer Tiefe in den hier aufgeführten Stücken äußerst kritisch gegenüber. Am 22. Oktober 1941 schreibt er im *Arbeitsjournal*:

hier sind es auch noch die allgemeinen einer total kommerzialisierten bühne. [...] dieses system könnte funktionieren, so scheußlich es ist, wenn die politische situation anders wäre (vielleicht war das system an der wiege des kapitalismus, bei den elisabethanern, nicht viel anders als an seinem grabe jetzt). aber man braucht die große tabula rasa, auf der man spielt, das beginnergefühl, das publikum, das produktiv mit öffentlichen dingen, eben der res publica, beschäftigt ist.³¹

Ein möglicher Erfolg am Broadway würde allerdings nicht nur ihm und seiner Familie einen wohlhabenderen Lebensstil garantieren, sondern vor allem seine innovativen theatralischen Ideen und seine politisch-ideologische Botschaft an ein großes Massenpublikum weitergeben. Als er seine Zusammenarbeit mit Elisabeth Bergner und Paul Czinner beginnt, ist er sich der kulturellen und sozialen Bedeutung seines ehrgeizigen künstlerischen Projekts bewusst, und dies ist auch der Grund dafür, dass er trotz seiner ökonomischen Sorge keine Kompromisse mit der amerikanischen

30 Während *The Caucasian Chalk Circle* mit Luise Rainer in der Titelrolle nie zur Aufführung kam, wurde die Neufassung von *Das Leben des Galilei* erstmals am 9. September 1943 in Zürich, dann mit dem britischen Schauspieler Charles Laughton am 30. Juli 1947 in Los Angeles und erst am 7. Dezember 1947 in New York aufgeführt.

31 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (22.10.1941), a.a.O., Bd. I, S. 302.

Theaterindustrie hat eingehen wollen, auch wenn diese versucht hat, seine ideologischen Positionen abzuschwächen und die experimentellen Aspekte seiner Dramaturgie zu mildern.

Das epische Theater durch ein elisabethanisches Stück an den Broadway zu bringen, bedeutet nicht nur eine echte künstlerische, sondern auch eine soziale und ideologische Revolution. Für Brecht geht es nicht darum, seine künstlerischen Ideen den Wünschen des Publikums oder den Interessen der *majors* der Theatermacher anzupassen, sondern darum, sie an verschiedene Situationen zu adaptieren und den Boden für ein neues, künstlerisch gültiges und gesellschaftlich nützliches Produkt fruchtbar zu machen. Seine Unnachgiebigkeit gegenüber den Theatergesellschaften und oft auch gegenüber seinen Mitarbeitern, die uns heute den großen Wert seiner Werke erkennen lässt, ist jedoch auch der Grund für Brechts kalte Aufnahme in New York und Los Angeles während seines Exils. Hier findet die Rezeption und der Einfluss von seinem Werk mit einer Verzögerung statt: Man muss die Rückkehr des Autors nach Europa und die Entspannung der politischen Situation nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs abwarten, um auch in Amerika eine Neubewertung von Brechts Denken zu erleben.³² Im Jahr 1948, als Brecht sich bereits in Europa aufhält, erhält er den Literaturpreis der American Academy of Arts and Letters, was den Beginn seiner amerikanischen Wirkung markierte.³³

32 Brecht war bereits 1935 nach New York gereist, um den Proben der englischen Adaption von *Die Mutter* bei der Theatre Union beizuwohnen, die damals schon ein durchschlagender Misserfolg gewesen war.

33 Vgl. James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, a.a.O., S. 346-347. In einem Brief an Charles Laughton schreibt Brecht: „as a very gracious gesture, The American Academy of arts and Letters and the National Institute of Arts and Letters, awarded me ‘a grant of \$1,000 in recognition of your creative work in literature, and to further your efforts in that direction. I hasten to add that I will not share the money with you (for your work on Galileo) but I’m perfectly

In den Jahren des Exils kann Brecht trotz seiner umfassenden Kritik an der amerikanischen Kulturindustrie bestimmte Aspekte dieses Gewerbes schätzen und in sein Werk einbringen, und zwar weit mehr, als er selbst vom Broadway geschätzt und begrüßt wird. Die in diesen Jahren gereiften Ideen und die Wirkung seiner künstlerisch-ideologischen Spannung, die ihn dazu brachten, sich mit der amerikanischen Realität auseinanderzusetzen, aber auch innovative Ideen in Bezug auf Technik, Szenografie und Musik zu begrüßen, sollten später, als Brecht nach Europa zurückkehrte und nach der Gründung des Berliner Ensembles unter der künstlerischen Leitung von Helene Weigel, auf entschieden fruchtbarere Weise in die Praxis umgesetzt werden.

4. Der „Fall Malfi“

So sehr man in den amerikanischen Briefen Brechts scharfe, prägnante und performative Schreibweise erkennt, so sind die Töne doch deutlich gemessener und gedämpfter als in den vor seinem Exil in den USA geschriebenen Briefen. Die politische Situation in Deutschland und Europa hat sich unumkehrbar verschlechtert, und Amerika erweist sich nun nicht als ein für neue künstlerische und politische Ideen offenes Land. Brecht, der ständig unter Beschuss steht, weil er zugleich Kommunist und Deutscher ist, muss daher versuchen, seine ohnehin schon recht umstrittene Position nicht noch weiter zu gefährden.

Die Arbeit an *The Duchess of Malfi* stellt daher für ihn eine Gelegenheit dar, sich aus seiner intellektuellen Isolation zu befreien, aber auch mit einer Verschmelzung von epischem Theater und populärem Musical zu experimentieren und gleichzeitig eine soziale Botschaft durch das elisabethanische Drama zu vermitteln.

ready to share the honor. – in fact, it is a little sign that we can go on, inspite of other signs“ (Bertolt Brecht, Brief an Charles Laughton, o.D., BBA 2898).

Die Briefe aus den Jahren 1943-1947 zeugen von der Bedeutung dieses Werks für Brecht, das heute fast unbemerkt geblieben ist. *Malfi* ist das Stück, das ihn am längsten beschäftigt und ihn zu ständigen Reisen nach New York auf eigene Kosten zwingt. Er glaubt an sein künstlerisches und soziales Potenzial und umgibt sich mit wichtigen Figuren der New Yorker Kunstszene, um ein Projekt zu entwickeln, das nicht einfach zu realisieren ist. In einigen Briefen aus New York an Helene Weigel beklagt sich Brecht über die harte und langwierige Arbeit („ad calendae graecas“, schreibt er an Berthold Viertel).³⁴ Bereits im Dezember 1943 schreibt er in einem Brief an seine Frau: „Ich tue was ich kann, diese Malfisache fertig zu kriegen; es ist immerhin eine Chance. Wenn Bergner das macht, bedeutet es *viel* Geld.“³⁵ Und dann im April 1946: „Ich bin schon müde und habe die ‚Malfi‘ satt.“³⁶

Das Werk ist das Ergebnis von Brechts politischer, künstlerischer und existenzieller Konjunktur,³⁷ es entsteht in einem Moment

34 Bertolt Brecht, Brief an Berthold Viertel, 14. oder 15. Juli 1945, in *Briefe*, Bd. 29, a.a.O., S. 357-358, hier S. 357: „Bitte, lassen Sie sich nicht von E. Bergner in ein Gespräch über die ‚Duchess‘ locken. Jede Anregung könnte zu einem Verlangen nach völliger Umarbeitung führen und damit zu einer Hinausschiebung ad calendae graecas“.

35 Bertolt Brecht, Brief an Helene Weigel, Dezember 1943, in Bertolt Brecht, Helene Weigel, „*ich lerne: gläser + tassen spülen*“. *Briefe 1923-1956*, a.a.O., S. 191-192, hier S. 191.

36 Bertolt Brecht, Brief an Helene Weigel, 2. April 1946, in ebd., S. 222-223, hier S. 223.

37 Bei seiner Reisen nach New York wohnt Brecht in der Wohnung von Ruth Berlau, einer Schauspielerin und Fotografin, die seit seinem dänischen Exil mit ihm zusammenarbeitet. Ruth ist an Krebs erkrankt und verliert den aus ihrer Beziehung mit Brecht stammenden Sohn nur wenige Tage nach dessen Geburt. Dieses dramatische Ereignis, das Ruth zur Einweisung in eine psychiatrische Klinik zwingt, wird auch Brecht – und seine Frau – auf zermürbende Weise erleben. Paul Czinner, der Produzent von *The Duchess of Malfi*, hilft Brecht bei der Finanzierung von Ruths Krankenhausaufenthalt und gibt ihm einen Vorschuss für seine Arbeit an der Adaption des Stücks für den Broadway. Abgesehen

der Krise und muss als der tiefste Ausdruck dieser Krise betrachtet werden. Die Tatsache, dass die erste Aufführung in einem Broadway-Theater keinen großen Erfolg hat, so dass das Stück nur wenige Wochen auf den Spielplänen bleibt, und dass Brecht nach dieser Angelegenheit weder in seinen Briefen noch in seinem *Arbeitsjournal* auf das Stück zurückkommt und es sogar aus den *Gesammelten Werken* ausschließt,³⁸ ist ein weiterer Beweis für diese Krise. Dennoch hofft er im Juni 1944 in einem Brief an den amerikanischen Dichter James Laughlin, den Gründer des bekannten amerikanischen Verlags New Directions,³⁹ in Amerika eine *Gesamtausgabe* seiner dramatischen Werke zu veröffentlichen, insbesondere derjenigen, an denen er zu dieser Zeit arbeitet, darunter seine Neufassungen von *The Caucasian Chalk Circle*, *The Good Person of Szechwan*, *Life of Galileo*, sowie *The Duchess of Malfi*.⁴⁰

von den künstlerischen Gründen muss sich Brecht wegen dieser schmerzhaften Affäre auch von Paul Czinner etwas eingeengt gefühlt haben. In einem Brief an Ruth Berlau bezeichnet er sie als seinen „Liaison-Offizier zu Bergner“ (Bertolt Brecht, Brief an Ruth Berlau, August/September 1945, in *Briefe*, Bd. 29, a.a.O., S. 363).

38 Das Werk wurde erstmals 1974 als Anhang zur amerikanischen Ausgabe der *Collected Plays* (Random House, New York) veröffentlicht und 1978 in der von John Willet und Ralph Manheim herausgegebenen englischen Ausgabe (Methuen, London) mit einem redaktionellen Vermerk von Arthur R. Braunmuller, der sich für die Veröffentlichung der Fassung vor Audens Beteiligung entschied, neu aufgelegt. Erst 1991 wurde das Werk in die Berliner und Frankfurter Ausgabe der *Werke* integriert, die sich für eine spätere, deutlicher von Brecht bearbeitete Fassung des Werks entschied.

39 Der Verlag New Directions hat dazu gewirkt, europäische Werke, die zuvor noch nie ins Englische übersetzt worden waren – insbesondere des frühen 20. Jahrhunderts und der historischen Avantgarden – auf amerikanischem Boden zu verbreiten.

40 Bertolt Brecht, Brief an James Laughlin, 8.6.1944, BBA 2896/1, 2. Knapp ein Jahr später erklärte er in einem Brief an Eric Bentley, eine wichtige Figur in der American Theatre Hall of Fame und der bedeutendsten Brecht-Experte in Amerika, stattdessen, dass „ich [möchte] für keines meiner Stücke eine einzige

Viele Kritiker sind der Meinung, dass der Misserfolg des Werks darauf zurückzuführen ist, dass *The Duchess of Malfi* nichts anderes als eine Adaption von Websters Text ist – und somit kein wirklich originelles Werk von Brecht. Aus der amerikanischen Korrespondenz geht allerdings hervor, dass der Autor sehr stark in die Arbeit an diesem Stück involviert ist; man kann daher davon ausgehen, dass er nicht einfach einen Text aus dem 17. Jahrhundert adaptiert, sondern dass sein künstlerisches Engagement viel tiefer und radikaler ist, sowohl was die eigentliche Neufassung des Textes als auch was die Regiearbeit betrifft.

Das BBA bewahrt die unterschiedlichen von Brecht überarbeiteten Fassungen auf, von denen jedoch keine jemals vom Autor autorisiert wurde.⁴¹ Wir können hier kurz zusammenfassen, an welchen Fassungen Brecht mit seinen Kollegen gearbeitet hat:

1. Ende Mai 1943 hinterlegt er zusammen mit dem amerikanischen Dichter und Übersetzer Hoffman Reynolds Hays das Copyright für die erste Fassung, die den Untertitel *Adaptation for the Modern Stage* trägt.

2. Anfang Dezember desselben Jahres nimmt Brecht in Absprache mit Czinner, aber ohne Wissen von Hays, Kontakt zu dem englischen Dichter W.H. Auden auf, den er im Salon von Salka Viertel kennengelernt hatte. Brecht und Czinner sind sich einig, dass trotz Hays' großartiger Arbeit „that what the project needed was ‚a Bri-

englische Form autorisieren“ (Bertolt Brecht, Brief an Eric Bentley, April 1945, BBA 2859).

41 Eine ausführliche Beschreibung und Rekonstruktion der BBA-Fassungen von *The Duchess of Malfi* findet man in: Arthur R. Braunmuller, *Editorial Note*, in Bertolt Brecht, *Collected Plays* (London), a.a.O., S. 424-443; GBFA, Bd. 7, S. 453-495; James K. Lyon, *The Duchess of Malfi*, in *Brecht-Handbuch*, Bd. 1: *Stücke*, hrsg. v. Jan Knopf, Metzler, Stuttgart-Weimar 2001, S. 500-512.

tish poet⁴²:⁴² das Projekt benötigt einen britischen Dichter. In einem Brief vom August 1943 hatte er Christopher Isherwood und W.H. Auden als mögliche Mitarbeiter erwähnt, „wenn man Polieren nötig hat“; Isherwood, der dem Projekt anfangs skeptisch gegenüberstand, hätte die Arbeit von Hays und Brecht zudem als „erstaunlich sauber und geschickt“⁴³ sehr geschätzt.

3. Zwischen Januar und Februar 1944 arbeiten Brecht und Auden intensiv an einer Neubearbeitung von Websters Text, wobei sie erhebliche Änderungen am Original vornehmen, die Sprache vereinfachen, viele Szenen kürzen und den Höhepunkt der Morde im Finale abschwächen. In dieser Phase werden auch wichtige Textzitate aus anderen Werken von Webster oder seinen Zeitgenossen hinzugefügt, wie z.B. aus *The White Devil* und *'Tis Pity She's a Whore*, aus dem der Prolog entnommen wird, der in der Fassung von 1943 nicht vorhanden ist.

4. Die Zusammenarbeit wird unterbrochen, als Auden in Europa zu den Waffen gerufen wird. Im Juni 1945 stellt Brecht unter Mitwirkung von Elisabeth Bergner und Elisabeth Hauptmann das fertig, was man als den mehr oder weniger endgültigen Text betrachten kann.

Dieser knappe Abriss zeigt uns, wie sehr Brecht an diesem Werk gearbeitet hat, das daher keineswegs als Nebenwerk betrachtet werden kann; vor allem aber zeigt er, dass der Text das Ergebnis der Zusammenarbeit mit wichtigen Vertretern der literarischen und künstlerischen Szene jener Zeit ist, aber auch das Ergebnis verschiedener „Kontaminationen“: sprachlich (zwischen Englisch und Deutsch, aber auch zwischen britischem und amerikanischem Englisch), stilistisch (zwischen dem hohen Register

des Blankvers aus dem 17. Jahrhundert und einem populäreren und moderneren Stil), von künstlerischen Gattungen (dem elisabethanischen Drama und dem Broadway-Musical), von verschiedenen Werken (wie *'Tis Pity She's a Whore*, aber auch von deutschen Werken). Es handelt sich also um eine weitreichende kulturelle Operation, die buchstäblich versucht, die Antike und die Moderne, die alte und die neue Welt zusammenzubringen.

Das Zitat und die Kontamination sind zweifellos eine künstlerische Praxis, die Brecht von den historischen Avantgarden erbt und bereits in der *Dreigroschenoper* aus einer sozialen Perspektive überarbeitet hatte.⁴⁴ Diese Technik wird vor allem in den amerikanischen Jahren als Arbeitsmethode gefestigt, wenn man an *Kriegsfiabel* denkt, eine Montage von antiken Epigrammen und Kriegsphotografien, die aus den zeitgenössischen illustrierten Zeitschriften ausgeschnitten werden. Diese Technik wird der Autor nach seiner Rückkehr nach Europa weiterverwenden, z.B. in der zusammen mit dem Bühnenbildner Caspar Neher bearbeiteten Version von Sophokles' *Antigone*, in der sich der antike Text und seine Übersetzung ins Deutsche von Friedrich Hölderlin überschneiden und im Kontakt mit Zitaten aus der Zeitgeschichte aktualisiert werden.⁴⁵ ¶

Fortsetzung in Heft 4 (2024)

42 Hoffman R. Hays, *A Note on The Duchess*, in Bertolt Brecht, *Collected Plays* (London), a.a.O., S. 334-335.

43 Bertolt Brecht, Brief an Paul Czinner, August 1943, BBA 2924.

44 Vgl. dazu Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition*, Neske Verlag, Pfullingen 1961.

45 Zur Montage als historisierende Praxis in Brechts *Kriegsfiabel* siehe Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009; siehe auch Daniela Padularosa, *Bertolt Brecht poeta: dalla poesia dell'eroe bastonato ai fotoepigrammi di guerra*, in „links“ XV (2015); zur *Antigone*: Ead., *Il 'modello' per Antigone di Bertolt Brecht*, in *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere*, hrsg. v. Paola Del Zoppo, Giuliano Lozzi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2018.

NEU IN DER BIBLIOTHEK DES BERTOLT-BRECHT-ARCHIVS

Zeitraum: 16. November 2023 – 15. Mai 2024

Zusammenstellung: Synke Vollring

Kontaktadresse:

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

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

BBA A 4203 (61/62)

Ackermann, Gregor; Brodersen, Momme: Helen Grund (Hessel): Beiträge zu einer Bibliographie ihrer Schriften / Gregor Ackermann und Momme Brodersen, 2023
In: Gregorianische Gesänge / herausgegeben von Dirk Heißerer und Walter Delabar. – Bielefeld, 2023. – Seite 81-102: Illustrationen

BBA B 1282 (69)

ALG-Umschau / Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e. V. – Berlin: ALG, 1999-2023, Nr. 69

BBA A 5402

Aronson, Arnold: Fifty key theatre designers / Arnold Aronson. – New York; London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2024. – xvi, 329 Seiten: Illustrationen. – (Routledge key guides)
Enthält einen Beitrag zu Caspar Neher (Seite 138-143)
ISBN 978-0-367-22999-3, 978-0-367-22989-4

BBA B 785 (248)

Bataillon, Michel, 1939-: Un nouvel art poétique du théâtre politique / Michel Bataillon, 2023
In: Théâtre public. – Montreuil, 2023. – No. 248 (Juillet-Septembre 2023), Seite 57-67: Illustrationen

BBA B 1310

Botelho, Leticia Olanô Morgantti Salustiano: Engajamento e refuncionalização social do teatro: um debate entre Benjamin e Brecht / Leticia Olanô Morgantti Salustiano Botelho. – Versão Corrigida. – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. – 287 Seiten: Illustrationen

BBA B 212 (679)

Brecht, Bertolt, Weigel, Helene [Adressat]: An Helene Weigel, auf der Suche nach einer Bleibe im Exil. Am 28.2.1933, einen Tag nach dem Reichstagsbrand, waren die Brechts aus Berlin geflohen; Helene Weigel hielt sich mit den Kindern noch in Wien auf, wo sie bei ihrer Schwester Stella wohnte / Bertolt Brecht, 2004. – Angebot Nr. 33: Schriftstück mit Unterschrift „b“ und eigenhändiger Nachschrift, Lugano, „Hotel Bellerive“, Ende März/Anfang April 1933

In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2004. – 679 (2004), Seite 20

BBA B 212 (679)

Brecht, Bertolt, Weigel, Helene [Adressat]: An Helene Weigel, die aus dem Schweizer Exil einer Einladung ihrer Freundin Karin Michaelis nach Thurö (Dänemark) gefolgt war. Brecht war zunächst nach Paris gereist, wo am 7. Juni „Die 7 Todsünden der Kleinbürger“ uraufgeführt wurden. / Bertolt Brecht, 2004. – Angebot Nr. 34: 2 Postkarten mit Unterschrift „b“, Poststempel: Paris 10. und 19.06.1933
In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2004. – 679 (2004), Seite 20

BBA B 212 (681)

Brecht, Bertolt: An Ruth Berlau in New York. Kurz nach seiner Rückkehr aus New York, wo er mit Kurt Weill den Plan zu einem Schweyk-Stück besprochen hatte / Bertolt Brecht, 2005. – Angebot Nr. 29: 2 Briefe mit Unterschrift „bertolt“, Santa Monica, 28.05. und 8.06.1943
In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2005. – 681 (2005), Seite 20

BBA A 5414

Brecht, Bertolt: Historias de almanaque / Bertolt Brecht; traducción de Joaquín Rábago. – Tercera edición. – Madrid: Alianza Editorial, 2018. – 169 Seiten. – (El libro de bolsillo. Biblioteca de autor; 14)
ISBN 978-84-9181-216-6

BBA B 1072 (6)

Brecht, Bertolt: Notizbücher / Bertolt Brecht; herausgegeben von Martin Kölbel und Peter Villwock. – Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010-. – 14 Bände
Notizbücher 21-23: (1927-1929). – Erste Auflage, 2023. – 791 Seiten: Faksimiles, Illustrationen
ISBN 978-3-518-43102-3

BBA A 5410 (25)

Brecht, Bertolt: Tod im Wald: e. Gedicht (neun Strophen mit 41 Zeilen) mit U. („Bert Brecht“) / Bertolt Brecht (1898-1956), Schriftsteller, [2008]: Illustration. – Faksimile, Angebot Nr. 11: Gedicht mit eigenhändiger Unterschrift von Bertolt Brecht, ohne Datierung. – „Frühe, vom

Druck abweichende Fassung des berühmten Bekenntnisgedichts aus Brechts „Baal“ (1918/19).“

In: Kotte Autographs. – Roßhaupten, [2008]. – Band 25 (2008), Seite 6-8

BBA B 212 (679)

Brecht, Bertolt, Weigel, Helene [Adressat]: „die epische spielweise weiterbilden“ – Ebenfalls an Helene Weigel in Prag, die dort, wie zuvor schon in der Uraufführung in Paris (16.10.1937), die Titelrolle in dem Spanien-Stück „Die Gewehre der Frau Carrar“ spielen sollte: dazu das maschinenschriftliche Gedicht „Die Schauspielerin im Exil“, das sich auf Helene Weigels Darstellung der „Carrar“ bezieht / Bertolt Brecht, 2004. – Angebot Nr. 35: Brief mit Unterschrift „b“ und 2 eigenhändigen Zusätzen, Skovsbostrand, Anfang November 1937, dazu 1 Typoskript mit eigenhändiger Widmung am Kopf („Helene Weigel gewidmet“)

In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2004. – 679 (2004), Seite 20-21

BBA B 212 (681)

Brecht, Bertolt, Weigel, Helene [Adressat]: „die klassiker (engels + marx)“: an Helene Weigel / Bertolt Brecht, 2005: Illustration. – Faksimile, Angebot Nr. 26: Brief (handschriftlich) mit eigenhändiger Unterschrift („b“) von Bertolt Brecht, Augsburg, Ende Juli/Anfang August 1927

In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2005. – 681 (2005), Seite 18-19

BBA B 212 (681)

Brecht, Bertolt, Weigel, Helene [Adressat]: „gib acht, dass tempo herrscht“ – An Helene Weigel in Prag, die dort, wie schon zuvor in der Uraufführung in Paris (16.10.1937), die Titelrolle in dem Spanisch-Stück „Die Gewehre der Frau Carrar“ spielen und auch Regie führen sollte / Bertolt Brecht, 2005. – Angebot Nr. 28: Brief mit Unterschrift „b“, Skovsbostrand, 4.11.1937

In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2005. – 681 (2005), Seite 18,20

BBA B 212 (681)

Brecht, Bertolt, Weigel, Helene [Adressat]: „hier geht alles langsam, aber es geht“ – Aus der Emigration ebenfalls an Helene Weigel, die auf dem Weg über Zürich nach Wien war, wo sie Karl Kraus besuchen sollte. – Aus Enttäuschung über Kraus' ablehnende Haltung zum Februaraufstand der österreichischen Arbeiter hatte Brecht das Gedicht „Über den schnellen Fall des guten Unwissenden“ geschrieben / Bertolt Brecht, 2005. – Angebot Nr. 27: Brief mit Unterschrift „b“ und eigenhändiger Nachschrift, London, Mitte November 1934

In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2005. – 681 (2005), Seite 18

BBA B 212 (678)

Brecht, Bertolt, Wolfenstein, Alfred [Adressat]: „in einer schwierigen Situation“: an den Dichter Alfred Wolfenstein / Bertolt Brecht, 2003: Illustration. – Faksimile, Angebot Nr. 405: Schriftstück (handschriftlich) mit eigenhändiger Unterschrift von Bertolt Brecht, München, ohne Datierung, enthält außerdem handschriftliche Grüße von Marianne Zoff

In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2003. – 678 (2003), Seite 264-265

BBA B 212 (679)

Brecht, Bertolt: „lied einer deutschen mutter“. – Frühe, vierstrophige Fassung des 1942 entstandenen, später um zwei Strophen erweiterten Gedichts / Bertolt Brecht, 2004: Illustration. – Angebot Nr. 36: Faksimile eines eigenhändigen Gedichts mit Unterschrift „bertolt brecht“, Reinschrift mit zwei Korrekturen

In: Katalog / J. A. Stargardt. – Berlin, 2004. – 679 (2004), Seite 19, 21

BBA A 289 (2024/2)

Brecht, Bertolt: „Solchen menschlichen Regungen sind Klassiker, glaube ich, gar nicht zugänglich“: Briefwechsel: aus dem Archiv der Akademie der Künste / Bertolt Brecht, Käthe Reichel; Vorbemerkung: Helene Herold. – 2024

In: Sinn und Form / hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin, 2024. – Band 76, Heft 2 (2024), Seite 149-181: Illustrationen

BBA A 5409

Brecht, Bertolt: Sülgiin déezis: ausgewählte Gedichte / Bertolt Brecht; German héléneés orčuulagč: P. Gangaa-maa; uran sahny orčuulagč: C. Ojuun; eh bëltélt, havtsy: B. Bajarbaatar. – Ulaanbaatar hot: Žikom Press HHK, 2022. – 380 Seiten: Illustrationen. – BBA A 5409: Mit Widmung von Gangaamaa Purevdorj, dat. 01.2023 ISBN 978-9919-27-453-5

BBA A 821 (48)

BBA A 821 (48) b

The Brecht yearbook

editor: Markus Wessendorf; editorial board: Laura Bradley, Stephen Brockmann, Ela E. Gezen [und Weitere]. – Rochester, New York; Woodbridge, Suffolk: Camden House, 2023. – XIV, 393 Seiten: Illustrationen

ISSN 0734-8665

ISBN 978-1-64014-165-0

Band 48 (2023)

Darin:

Baum, Fanti: Das Einnehmen der Mitte für ihre Freiräumung – eine Wohnfibel gegen das bürgerliche Leben / Fanti Baum, Seite 135-159

Beller, Luke; „I can go hungry everywhere“: Brecht, Mr. Keuner, and cosmopolitanism / Luke Beller. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 100-118

Clancett, Manuel: Feine Raufereien. Brecht und die Evidenz des Boxens / Manuel Clancett. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 294-316

Cuonz, Daniel: Unglücklich der Held, dessen Land ihn nötig hat: zur Ambivalenz des Heroischen bei Bertolt Brecht und zu ihrer Aktualität / Daniel Cuonz. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 250-271

Di Tizio, Raffaella: Brecht's reception in Italy at the time of fascism / Raffaella Di Tizio. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 230-249: Illustrationen

Hennenberg, Fritz: Hier Brecht – dort Weill: Bedeutung und Deutung eines Arbeitsbunds / Fritz Hennenberg. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 340-368

Hines, Matthew: Models of socialist drama in the early GDR: the dialectical audience and the spatial metaphor in „The correction“ by Inge and Heiner Müller / Matthew Hines. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 120-133

Knijff, Alba: Structural undecidability and the logic of the specter in Bertolt Brecht's „Drams in the night“ / Alba Knijff. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 196-214

Meyer, Grischa: Bertolt Brecht's paper war – reading newspapers during wartime / Grischa Meyer, Seite 3-11: Illustrationen

Millutat, Marie: Einrichten und Einkleben: Brechts Collagenwerkstatt im Exil / Marie Millutat. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 78-88

Nikitas, Zafiris: Brechtian future(s): „Life of Galileo“ as a pandemic Lehrstück / Zafiris Nikitas. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 180-196

Ortlieb, Cornelia: Wohnen im Schreiben oder Kein Schreibtisch nirgends / Cornelia Ortlieb, Seite 89-93

Rothe, Matthias: Round heads and pointed heads and the end of avant-garde / Matthias Rothe. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 272-292

Salehi, Kumars: Too dialectical by half: Brecht as a reader of Hegel / Kumars Salehi. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 318-338

Sani, Francesco: The Lehrstück as a digital space for dialectics: „Robinson Crusoe on his deserted island“ (2021) / Francesco Sani. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 160-179

Strunz, Stephan: Wider die Deskription: Brecht und der Diskurs des Wohnungselends / Stephan Strunz. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 40-61

Tarbuk, Lara: „Man muss versuchen, sich einzurichten in Deutschland!“: zur Bedeutung der Möbel in „Trommeln in der Nacht“ und „Die Hochzeit“ / Lara Tarbuk. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 62-76

Weber, Julia: „Wohnen in der leeren Mitte“: zu einem Topos aus Heiner Müllers Medeamaterial / Julia Weber, Seite 95-99

Willumsen, Noah; König, Sophie; Weise, Marten: Leben im Falschen: Wohnen bei Brecht und Müller / Noah Willumsen, Sophie König und Marten Weise. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 12-39

Zittel, Claus: Im Dickicht der Texte: Brechts Nachlass im Lichte der neuen kritischen Edition seiner Notizbücher / Claus Zittel. – Mit Annotation zum Aufsatz in deutscher und englischer Sprache, Seite 216-228

Rezensionen:

Eiden-Offe, Patrick: Georg Lukács. „Texte zum Theater“. Hrsg. von Jakob Hayner und Erik Zielke in Zusammenarbeit mit dem Literaturforum im Brecht-Haus. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2021. 307 Seiten. / Patrick Eiden-Offe, Seite 369-372

Hartl, Anja: Susanne Schmieden. „Paradoxa über Politik und Theater: zur Bedeutung der Gegenmeinung bei Denis Diderot und Bertolt Brecht“. Bielefeld: transcript, 2021. 250 Seiten. / Anja Hartl, Seite 372-376

Mosse, Ramona: Martin Revermann. „Brecht and tragedy: radicalism, traditionalism, eristics“. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2022. 474 pages. / Ramona Mosse, Seite 384-388

Prestwich, Joseph: Anja Hartl. „Brecht and post-1990s British drama: dialectical theatre today“. London: Methuen Drama, 2021. 192 pages. / Joseph Prestwich, Seite 380-384

Skeiker, Fadi Fayad: Sonja Mejcher-Atassi und Robert Myers (eds.). „The theatre of Saḍallah Wannous: a critical study of the Syrian playwright and public intellectual“. Cambridge University Press, 2021. 234 pages. / Fadi Skeiker, Seite 376-380

BBA B 1301

Brüggemann, Jörg [Fotograf]; Brasch, Marion; Sternburg, Juri: Die Dreigroschenoper – Making of: Barrie Kosky inszeniert Brecht/Weill am Berliner Ensemble / mit Fotografien von Jörg Brüggemann und Texten von Marion Brasch und Juri Sternburg. – Erste Auflage. – Leipzig: Spector Books, [2021]. – 244 Seiten
ISBN 978-3-95905-466-9

BBA B 1307

Chen, Zhiwei: Darum sei der Übersetzer auch bedankt – Richard Wilhelms Übersetzung des Dao De Jing und deren Rezeption bei Bertolt Brecht / Zhiwei Chen. – Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 2020. – 204 Seiten: Illustrationen

BBA A 5412

Corris, Michael; Mroczkowski, Stéphane; Welish, Marjorie: Subject to change / Michael Corris, Stéphane Mroczkowski, Alexandra Pignol, Marjorie Welish. – [Paris]: mare & martin, © 2023. – 143 Seiten. – (Anatomies de la modernité)

BBA B 785 (248)

Delcuvellerie, Jacques: Correspondance(s): tendance-brecht/version-pasolini / Jacques Delcuvellerie, 2023
In: Théâtre public. – Montreuil, 2023. – No. 248 (Juillet-Septembre 2023), Seite 105-117: Illustrationen

BBA B 738 (2024/1)

BBA B 738 (2024/2)

BBA B 738 (2024/3)

BBA B 738 (2024/Themenheft)

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

BBA B 1282 (69)

Enninger, Jürgen K.; Hillesheim, Jürgen: Bühne frei für den „Stückeschreiber“: das Brechthaus in Augsburg / Jürgen K. Enninger; Jürgen Hillesheim, 2023: Illustrationen In: ALG-Umschau / Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. – Berlin, 2023. – Band 69 (September 2023), Seite 50-52

BBA A 289 (2024/2)

Freyer, Achim: „Der erste Zuschauer im Theater bin ich“: ein Gespräch über Malerei, Regie, Bühne und Brecht / Achim Freyer, Nele Hertling. – 2024
In: Sinn und Form / hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin, 2024. – Band 76, Heft 2 (2024), Seite 255-258

BBA A 5406

Für alle Fälle: Brecht. – Berlin: Suhrkamp, [circa 2009]. – circa 120 unbedruckte Seiten. – Notizbuch/Blankobuch. – Erscheint in Anlehnung an die 6-bändige Ausgabe „Für alle Fälle: Brecht“, Suhrkamp, 2009

BBA A 5403

Gelber, Bill: Engaging with Brecht: making theatre in the twenty-first century / Bill Gelber. – Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, © 2023 – x, 272 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-031-20393-0

BBA A 4203 (61/62)

Gregorianische Gesänge: Beiträge zur Literatur und Kultur des frühen 20. Jahrhunderts. Gregor Ackermann zum 70. Geburtstag. / herausgegeben von Dirk Heißerer und Walter Delabar. – Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2023. – 360 Seiten: Illustrationen. – Einzelaufnahme eines Zeitschriftenbandes. – (Juni; Heft Nr. 61/62)
ISBN 978-3-8498-1886-9

BBA A 5418

Götze, Karl Heinz: Endzeiten: Wie G.W.F. Hegel, Dietrich Bonhoeffer, Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Herbert Marcuse, Heiner Müller und Christa Wolf ihr nahes Ende lebten, bevor sie auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof von Berlin begraben wurden: was der Tod mit ihrem Werk machte und wie er mit der Geschichte zusammenhing / Karl Heinz Götze. – Lausanne: Peter Lang, © 2023 – 291 Seiten
ISBN 978-3-631-90722-1, 3-631-90722-2

BBA A 5418

Götze, Karl Heinz: „Er ist nicht ohne Heiterkeit“. Brecht und der Tod / Karl Heinz Götze, 2023
In: Endzeiten: Wie G.W.F. Hegel, Dietrich Bonhoeffer, Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Herbert Marcuse, Heiner Müller und Christa Wolf ihr nahes Ende lebten, bevor sie auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof von Berlin begraben wurden / Karl Heinz Götze. – Lausanne, 2023. – Seite 131-166

BBA B 1304

Gürgen, Hannes: Arnolt Bronnen: Literatur, Ästhetik und Medienarbeit eines modernen Schriftstellers / Hannes

Gürgen. – Bad Saulgau: triglyph, © 2023 – 573 Seiten: Illustrationen
ISBN 9783944258133

BBA B 1311 (1)

BBA B 1311 (2)

Henning, Dieter, 1947-: Eisernes im Visier: Brecht und der Stalinismus / eingereicht von Dieter Manfred Henning. – Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2019. – Mit Marginalien und Korrekturen von Erdmut Wizisla
Buch 1. – 2019. – 538 Seiten
Buch 2. – 2019. – Seite 539-1216

BBA B 1305

Herold, Helene: Theater im Archiv: ein Blick hinter die Kulissen von Theaterarchiven und die Verzeichnung eines Theaterarchivbestandes am Beispiel des Archivs des Berliner Ensembles im Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste / eingereicht von Helene Herold. – Potsdam: Fachhochschule Potsdam, 2018. – 57 Blätter: Illustrationen

BBA A 4203 (61/62)

Hessel, Helen: „Bin aus Paris zurück“: Texte / Helen Grund, 2023
In: Gregorianische Gesänge / herausgegeben von Dirk Heißerer und Walter Delabar. – Bielefeld, 2023. – Seite 51-80

BBA A 5415 (2010/1)

Hillesheim, Karoline: Brechts Augsburg: literarische Topografie als didaktische Anregung / von Karoline Sprenger, 2010
In: Literatur im Unterricht. – Trier, 2010. – 11. Jahrgang (2010), Heft 1, Seite 1-17

BBA A 5415 (2018/1)

Hillesheim, Karoline: „Klassische“ Lyrik im Deutschunterricht der Grundschule / von Karoline Sprenger, 2018
In: Literatur im Unterricht. – Trier, 2018. – 19. Jahrgang (2018), Heft 1, Seite 47-62

BBA A 5408

Hinton, Stephen: Kurt Weills Musiktheater: vom Songspiel zur American Opera / Stephen Hinton; aus dem Englischen von Veit Friemert. – Erste Auflage, deutsche Erstausgabe. – Berlin: Suhrkamp Verlag, Jüdischer Verlag, 2023. – 830 Seiten: Illustrationen, Notenbeispiele, Diagramme
ISBN 978-3-633-54325-0
ISBN 3-633-54325-2

BBA B 30 (2024/Jahrbuch)

Ixpsilonzeit. – Berlin: Theater der Zeit, [2022]-. – Bände. – Erscheint ab 2023 jährlich
2024

BBA B 1303 (2023/12)

Karlaganis, Andreas; Haug, Helgard; Wizisla, Erdmut: Das Theater ist eine ewige Baustelle: ein Gespräch über Bertolt Brecht / mit Andreas Karlaganis, Helgard Haug und Erdmut Wizisla; Interviewführung: Petra Paterno, 2023
In: Zukunft / Hrsg.: Gesellschaft zur Herausgabe der sozialdemokratischen Zeitschrift Zukunft. – Wien, 2023. – Heft 12 (2023), Seite 38-42: Illustrationen

BBA A 5404

Katz, Leandro [Fotograf]: Bedlam days: the early plays of Charles Ludlam and the Ridiculous Theatrical Company / [photographs by] Leandro Katz. – [Los Angeles?]: Viper's Tongue, © 2019 – 201 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-987-24581-3-3
ISBN 987-24581-3-8

BBA A 5401

Kischel, André: Der gute Mensch von Sezuan. Theorie und Praxis der Brecht-Dramatik / André Kischel, 2023
In: Wofern man nur richtig zu lesen versteht / André Kischel. – Göttingen, 2023. – Seite 427-455

BBA A 5401

Kischel, André: wofern man nur richtig zu lesen versteht: weder Lektor noch Autor – der Student Uwe Johnson / André Kischel. – Göttingen: V&R unipress, © 2023 – 557 Seiten: Illustration. – (Johnson-Studien; Band 15)
ISBN 978-3-8471-1592-2
ISBN 3-8471-1592-8

BBA B 30 (2024/4)

Klement, Joachim [Interviewter]; Bochow, Jörg [Interviewter]: Polarisierung und Positionierung: der Intendant Joachim Klement und Chefdramaturg Jörg Bochow vom Staatsschauspiel Dresden über Volker Löschs kontroverse „Dreigroschenoper“ vor den Wahlen in Sachsen, 2024: Illustrationen
In: Theater der Zeit / herausgegeben von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit e.V., Berlin. – Berlin, 2024. – Band 79, Heft Nr. 4 (April 2024), Seite 12-15

BBA A 1212 (2023/3)

Kraaz, Tanita: With „Pirate Jenny“ from Schiffbauerdamm to Carnegie Hall. Nina Simone's making of a protest song in 1964 / Eva Tanita Kraaz, Universität Münster, 2023
In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur / publ. ... under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin. – Madison, Wis., 2023. – Band 115, Heft 3 (2023), Seite 365-385

BBA B 1255 (2023/2)

Kultur leben / AsKI, Arbeitskreis Selbständiger Kultur-Institute e.V. – Bonn: AskI e.V., [2020]-
ISSN 2702-0215
2023

BBA B 1174 (21)

Köbel, Martin; Villwock, Peter: Brechts Fatzer: Terror gegen Literatur?: Neues aus der Editionswerkstatt / Martin Köbel und Peter Villwock, November 2023
In: Journal der Künste / Akademie der Künste. – Berlin, 2023. – Heft 21 (November 2023), Seite 66-68: Illustrationen

BBA B 1223 (8)

lfb Journal: Literatur, Debatte, Programm / Herausgeber: Literaturforum im Brecht-Haus. – Berlin: Literaturforum im Brecht-Haus, 2018-. – Bände
2023

BBA A 5415

Literatur im Unterricht: Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule. – Trier: Wissenschaftlicher Verl., 2000-
ISSN 1615-6447
11.2010
19.2018

BBA B 1309

Loublier, Maguelone: Brechts Klassikerbearbeitungen nach dem Zweiten Weltkrieg / présenté par Maguelone Loublier. – Paris: Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2010. – 107 Blätter

BBA B 1303 (2023/12)

Mayer, Brigitte M.; Prainsack, Hemma: Ich versuche mich immer im Ganzen / Brigitte Maria Mayer, Hemma Prainsack, 2023
In: Zukunft / Hrsg.: Gesellschaft zur Herausgabe der sozialdemokratischen Zeitschrift Zukunft. – Wien, 2023. – Heft 12 (2023), Seite 44-48: Illustrationen

BBA B 1306

Mokadem, Fatima: Eine sprachliche Analyse in den Theaterstücken Berthold Brechts und Abd-El-Kader Alloulas „El Ajouad“: eine stilistische Studie über ihren Beitrag zur Sprachentwicklung / Fatima Mokadem. – Oran: Universität Oran Es-Senia, 2005/2006. – 223 Blätter

BBA A 1212 (2023/3)

Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur / publ. ... under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin. – Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press, 1998-. – Einzelne Hefte als „Special issue“ bezeichnet
ISSN 0026-9271
115.2023

BBA B 1303 (2023/12)

Neumann-Rieser, Doris: Brecht liest Kafka / Doris Neumann-Rieser, 2023
In: Zukunft / Hrsg.: Gesellschaft zur Herausgabe der sozialdemokratischen Zeitschrift Zukunft. – Wien, 2023. – Heft 12 (2023), Seite 12-17

BBA A 4203 (61/62)

Nowak, Anja; Küpper, Thomas: Walter Benjamins Rundfunkarbeiten: Medienspezifisch und kritische Edition / Anja Nowak und Thomas Küpper, 2023
In: Gregorianische Gesänge / herausgegeben von Dirk Heißenferer und Walter Delabar. – Bielefeld, 2023. – Seite 115-122: Illustrationen

BBA B 1303 (2023/12)

Palm, Kurt: Der Edelmarder im Hühnerstall oder: Wie Herr B. Österreicher wurde / Kurt Palm, 2023
In: Zukunft / Hrsg.: Gesellschaft zur Herausgabe der sozialdemokratischen Zeitschrift Zukunft. – Wien, 2023. – Heft 12 (2023), Seite 6-10: Illustration

BBA A 5416

Pooth, Alexia: „Brecht ante portas“: die documenta und ihr bürgerlicher Freundeskreis / Alexia Pooth, 2024. – Zur Einladung Bertolt Brechts zur documenta, 1955

In: Exhibition Politics / Alexia Pooth; Herausgeberin: Birgitta Coers, documenta archiv, Kassel. – Bielefeld, 2024. – Seite 39-68: Illustrationen

BBA A 5416

Pooth, Alexia: Exhibition politics: die documenta und die DDR / Alexia Pooth. – Bielefeld; Berlin: Kerber Verlag, © 2024. – 364 Seiten: Illustrationen. – (Schriftenreihe des documenta archiv; 32); Kerber culture
ISBN 978-3-7356-0955-7

BBA B 441

Rakow, Christian: Fünf vor zwölf: Suse Wächter „Brecht Gespenster“, Magda Romanska „Opheliamaschine“: Berlin, Berliner Ensemble / Christian Rakow, 2022
In: Theater heute. – Berlin, 2022. – 63. Jahrgang, Heft 11 (November 2022), Seite 53-54: Illustration

BBA A 5419

Riemann, Silke: Der trotzdem lacht: ein Überlebenskünstler erzählt: Roman / von Silke Riemann. – Hamburg: tredition, © 2020. – 349 Seiten. – BBA A 5419: Mit Widmung von Silke Riemann
ISBN 978-3-347-18373-5

BBA A 5417

Schöler, Leonie: Beklaute Frauen: Denkerinnen, Forscherinnen, Pionierinnen: die unsichtbaren Heldinnen der Geschichte / Leonie Schöler. – 1. Auflage. – München: Penguin Verlag, © 2024. – 411 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-328-60323-8

BBA A 289 (2024/1)

BBA A 289 (2024/2)

Sinn und Form: Beiträge zur Literatur / hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. – Berlin
ISSN 0037-5756
75.2024

BBA A 5407

Slevogt, Esther: Bertolt Brecht am Deutschen Theater / Esther Slevogt, 2023
In: Auf den Brettern der Welt / Esther Slevogt. – Berlin, 2023. – Seite 131-133: Illustration

BBA A 5407

Slevogt, Esther: Theater im Deutschen Theater: Brechts Berliner Ensemble / Esther Slevogt, 2023
In: Auf den Brettern der Welt / Esther Slevogt. – Berlin, 2023. – Seite 148-151: Illustration

BBA A 5420

Sterbenswörtchen: Versuche über das Ableben: Essays, Lyrik, Prosa und ein Brief / Petra Moser, Martin Jürgens (Hrsg.). – Berlin: Neofelis, 2024. – 199 Seiten: Illustrationen
ISBN 978-3-95808-421-6
ISBN 3-95808-421-4

BBA B 30 (2024/1)

BBA B 30 (2024/2)

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

BBA B 441 (2024/1)

BBA B 441 (2024/2)

BBA B 441 (2024/3)

BBA B 441 (2024/4)

BBA B 441 (2024/5)

Theater heute: die Theaterzeitschrift. – Berlin, 1960-
ISSN 0040-5507
ISSN 0040-5507
65.2024

BBA B 785 (248)

Théâtre public: revue trimestrielle. – Gennevilliers: Ed. Théâtrales
1974-
ISSN 0335-2927
Nr. 248 unter dem Titel: Les théâtres des Marx
ISBN 978-2-84260-914-6
2023

BBA B 1308

Tomczyk, Marcelina: Gegen den Sog der Gesellschaft: eine Analyse der asozialen und anarchischen Elemente von Bertolt Brechts Baal-Figur / vorgelegt von Marcelina Tomczyk. – Bergen: Universität Bergen, 2012. – 77 Blätter: Illustrationen

BBA A 5420

Wizisla, Erdmut: Luftdicht verschlossen: Brechts Stahlsarg: mit Berichten von zwei Zeitzeugen / Erdmut Wizisla, 2024
In: Sterbenswörtchen / Petra Moser, Martin Jürgens (Hrsg.). – Berlin, 2024. – Seite 117-126: Illustration

BBA A 4203 (61/62)

Wizisla, Erdmut: Sie werden lachen: die Bibel: eine Betrachtung von Brechts Exemplar / Erdmut Wizisla, 2023
In: Gregorianische Gesänge / herausgegeben von Dirk Heißeferer und Walter Delabar. – Bielefeld, 2023. – Seite 8-11: Illustration

BBA B 1303 (2023/12)

Zolles, Christian: Kleine Coronafibel / Christian Zolles, 2023
In: Zukunft / Hrsg.: Gesellschaft zur Herausgabe der sozialdemokratischen Zeitschrift Zukunft. – Wien, 2023. – Heft 12 (2023), Seite 20-23: Illustrationen

BBA B 1303 (2023/12)

Zucha, Rudolf O.: Das Leben des Galilei im Krystal oder: Was haben Galileo Galilei und Bertolt Brecht gemeinsam? / Rudolf O. Zucha, 2023
In: Zukunft / Hrsg.: Gesellschaft zur Herausgabe der sozialdemokratischen Zeitschrift Zukunft. – Wien, 2023. – Heft 12 (2023), Seite 26-34: Illustrationen

BBA B 1303 (2023/12)

Zukunft: die Diskussionszeitschrift für Politik, Gesellschaft und Kultur / Hrsg.: Gesellschaft zur Herausgabe der sozialdemokratischen Zeitschrift Zukunft. – Wien
ISSN 0044-5452
2023

FUNDSACHE: BRECHTS SARG

Gerd Koch

Zu Bertolt Brechts Krankenhausaufenthalt, Tod, Begräbnis, Grabstein gibt es immer wieder werk- und lebensgeschichtliche Äußerungen und Befragungen. Einen exemplarischen Überblick dazu lieferte etwa der Augsburgener Werner Frisch in seinem Beitrag in der Zeitung „ND“ (Neues Deutschland, 30.12.2006) mit dem Titel: „Maske, Stahlkiste, Hundestein. Wie Fritz Cremer von Bertolt Brecht Abschied nahm“.¹ Welchen Sarg nun hatte der Leichnam Brechts? Im Text von Frisch heißt es: Der Bildhauer und Graphiker „Cremer begegnete dem Komponisten Paul Dessau, der von dieser Beerdigung kam. Auf die Frage, wie denn der Sarg eigentlich aussah, antwortete dieser: Der Sarg sah fantastisch aus.“ (<https://www.nd-aktuell.de/artikel/102718.maske-stahlkiste-hundestein.html>)

Der einstige Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs der Akademie der Künste, Prof. Dr. Erdmut Wizisla, kann nun in Bezug auf den Sarg Aussagen von ‚Werkträgen‘ veröffentlichen, und zwar in seinem Buchbeitrag: „Luftdicht geschlossen: Brechts Stahlsarg. Mit Berichten von zwei Zeitzeugen“ –, „die bezeugen können, dass ein Metallsarg hergestellt wurde und wie das geschah. Einer heißt Dietrich Flügge. Er absolvierte 1956 ein studentisches Praktikum im Transformatorwerk Oberschöneweide (TRO), dem Betrieb, der den Sarg gebaut hat ... Der andere, Kurt Friedrich, gehörte zum Team der Ingenieure des TRO ... er und einige Kollegen (hätten) in einer Nacht-



Der Grabstein: nach den Ermittlungen von Werner Frisch 2006 ein ehemaliger Hundestein. Darin liegt eine Anspielung auf Brechts frühes Gedicht „Die Sünder“ (1919), in dem es heißt: „Und in der Sonne stand Bert Brecht / An einem Hundestein / Der kriegt kein Wasser, weil man glaubt / Der müßt im Himmel sein.“ (GBA 13, S. 141; leicht verändert in der Hauspostille; Foto 2023: mf)

aktion einen Stahlsarg für den gerade verstorbenen Dichter gebaut hätten.“ (S. 119) Wizisla dokumentiert Dietrich Flügges und Kurt Friedrichs Aussagen (von 1979 und 2013), die sich im Bertolt-Brecht-Archiv befinden (siehe S. 124–126). Beide sind sich einig: „Der Sarg für Brecht bestand also aus lackiertem Stahlblech mit einem luftdicht aufgeschraubten Deckel.“ (S. 121) Und der Autor Wizisla resümiert: „Brechts Witwe Helene Weigel hat nahezu alles befolgt, worum Brecht sie gebeten hatte.“ (S. 121) ¶

Der Beitrag von Erdmut Wizisla (S. 117–123) erschien im Februar 2024 in dem facettenreichen Buch „Sterbenswörtchen. Versuche über das Ableben“ („Essays, Lyrik, Prosa und ein Brief“), herausgegeben von Petra Moser und Martin Jürgens, im Neofelis Verlag Berlin – ISBN 978-3-95808-421-6 (print), ISBN 978-3-95808-472-8 (pdf), 199 Seiten (bebildert).

1 Zu Brechts Totenmaske siehe auch 3gh 2/2017, S. 33–34, sowie den Beitrag von Gerhard Thieme, 3gh 1/2000, S. 8–9, mit Abbildung. Es ist mittlerweile akzeptiert, dass Gerhard Thieme, nicht Fritz Cremer, die Totenmaske abnahm. (Red.)



**Wir bringen Bewegung
in unsere Gesellschaft.**

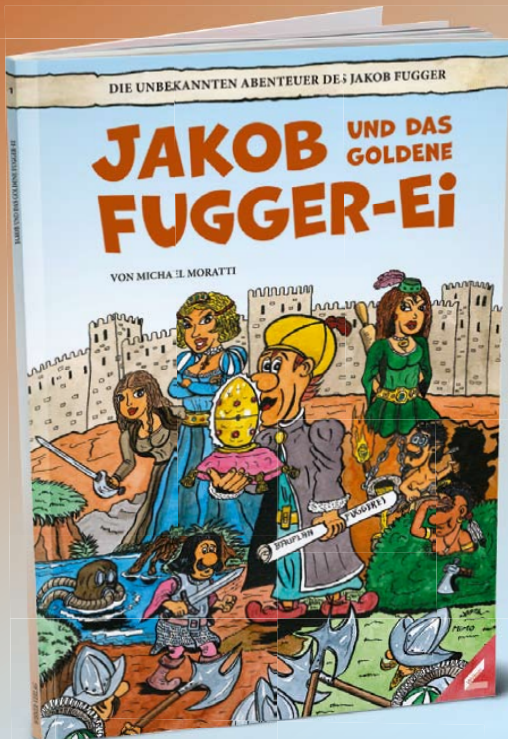
Im Fokus stehen ökologisches,
soziales und faires Handeln.
Deshalb unterstützen wir viele
Aktionen und Projekte in unserer
Region.

Weil's um mehr als Geld geht.



**Stadtsparkasse
Augsburg**

NEU: LUSTIGER ABENTEUER-COMIC



Jakob und das goldene Fugger-Ei

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



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