

Anhang NB 3

Elektronische Edition (EE)

Notizbuch 3

Beschreibung

Januar bis April 1920; eigenhändige Datierungen auf »21. I. 20« (4^v, 5^r), »9. I. 20.« (18^r; irrtümlich statt 9. Februar), »21. II. 20« (32^v); das Datum »24. 3. 20.« (50^r) wurde wohl im voraus notiert. *Datierung*

NB 3 ist unvollständig überliefert: Neben dem Umschlag fehlen am Anfang und Ende sowie in der Mitte jeweils mindestens ein Doppelblatt; weitere Blätter wurden an verschiedenen Stellen herausgerissen. Das Notizbuch begleitete die letzte Überarbeitung des *Baal* vor der Abgabe an den Georg Müller Verlag Mitte Februar 1920 und Brechts erste Reise nach Berlin im Februar/März. Einzelne Texte dürften noch Anfang April hinzugekommen sein. In die *Baal*-Drucke übernommen wurden zwei hier entworfene Szenen und das Gedicht *Durch die Kammer ging der Wind ...* Im Zug nach Berlin entstand *Sentimentales Lied № 1004* (später *Erinnerung an die Marie A.*). Nur in NB 3 dokumentiert sind die beiden Stückprojekte *Der Sieger und der Befreite (Absalom)* und *Die Bälge / Eier*. Den größten Raum nehmen theater-, literatur- und zeitkritische Aufsätze ein: *Aufruf zum Streik*, *Über den Stil*, *Über das Unterhaltungsdrama*, *Über den Expressionismus*, *Über das Rhetorische*, *Folgen der Kritik*, *Über das Schreiben*, *Über den Dadaismus*, *Das Theater gefällt mir ...*, *Ich im Theater*, *Über die deutsche Literatur* und *Das Theater als sportliche Anstalt*. Schließlich enthält NB 3 neben der Erzählung *Die Fahrt im Abteil* viele Kurznotate zu Prosa- und Dramenprojekten, Aphorismen mit teilweise biographischem Hintergrund, Adressen und Theaternotizen. *Kurzcharakteristik*

Archiv der Akademie der Künste, Berlin; BBA 11087/1-50 *Standort, Signatur*

12,2 × 19,1 cm; 50 von ursprünglich mindestens 60 Blatt *Format, Umfang*

kein Umschlag überliefert; Klammerheftung *Umschlag*

festes, bräunliches Papier mit abgerundeten Ecken; Rotschnitt *Papier*

überwiegend mit Bleistift beschrieben; daneben: verschiedene Tinten *Schreibmittel*

• BBA 11086: NB 15 von 1922/23 (→ NBA 4) *Archivkontext*

• BBA 1088: Programmhefte von Theateraufführungen

Auf vielen Blättern findet sich, meistens am rechten oberen Rand, ein kleiner Fleck. Er stammt von einer chemischen Reaktion des Papiers mit dem Klebstoff des Klarsichtstreifens, mit dem 1956-57 die auf einen Zettel gestempelten Archivsignaturen angebracht wurden. Im Rahmen der Restaurierung 2006 wurden diese Signaturen abgelöst und das ganze Notizbuch neu foliiert (am unteren Rand außen). *Verfärbung*

Lagenschema und Seitenbelegung

	<i>fehlt</i>	
Ich gehöre nicht ...	1	
Ich Jüngling sage mir: Gegen die Korrektur ...	2	
Haben Sie ein Mitleid ...	3	
2 ^v ←		
3 ^r ←		
Wie Schwäne ...	4	
Durch die Kammer ...	5	
Liebe Marie, Seelenbraut ...	6	
Dunkel im Weidengrund	7	
Wenn ein Individuum ...	8	
Der Schuppen ...	9	
Ich gehe immer ...		
J'ai reçu ...		
1) Ei für Ei		
Ein Mann will ...		
Aufruf zum Streik		
9 ^r ←		
2	5	7
9		
49	47	45
43		
Cafe d.W. 83, 89, 4	43	
Dora (Moritz) Mannheim	44	
Ich liebe dich ...	45	
Koloman ...	46	
Lied der Schwestern	47	
Ich im Theater	48	
Über die deutsche Literatur	49	
46 ^r ←		
46 ^v ←		
Das Theater als sportliche ...	50	
<i>fehlt</i>		
47 ^v ←		
48 ^r ←		
48 ^v ←		
49 ^r ←		
Frln Dora Mannheim		
Donnerst. Komoedien ...		
<i>fehlt</i>		

Der alte Mann ...	10
⟨Notenskizze⟩	
Über den Stil	11
Bargan:	
David:	12
Absalom:	13
Zweite Szene:	
13 ^v ←	
Baal	14
14 ^v ←	
15 ^r ←	
<i>fehlt</i>	
⟨Notenskizze⟩	
... Unterhaltungsdrama	16
16 ^v ←	
17 ^r ←	
Über den Expressionismus	18
So zu schreiben ...	
11	13
15	16
18	
42	40
38	36
⟨Notenskizze⟩	
Ende der Königskinder	36
Der Rotbaum ...	37
Das Theater gefällt mir.	38
37 ^v ←	
Aber in kalter Nacht	39
Von Absalom	40
I \ Jene verloren sich ...	41
39 ^v ←	
Vortrag	42
Roman:	
Schon schließt sich ...	
41 ^v ←	
Schluß der neuen Tragoedie:	
<i>fehlt</i>	
<i>fehlt</i>	
<i>fehlt</i>	

Über das Rhetorische	19
Folgen der Kritik	
Über das Schreiben.	20
19 ^v ←	
Über den Dadaismus.	21
21 ^r ←	
21 ^v ←	
Die Bälge	22
22 ^v ←	
23 ^r ←	
23 ^v ←	
24 ^r ←	
Erste Szene: Atelier.	25
25 ^r ←	
„Eier“	26
3 [Fortsetzung]	
26 ^v ←	
27 ^r ←	
<i>fehlt</i>	
<i>fehlt</i>	
<i>fehlt</i>	
27 ^v ←	
28 ^r ←	
4) \ Inqui:	29
Der Sieger und der Befreite.	30
In der Elektrischen ...	31
V. – Habt ihr Koloman ...	32
Munk	33
Arbeit als Sport	34
Sentimentales Lied № 1004	35
Im Zustand ...	
Ich habe immer ...	
Und doch: der Labtrunk ...	
süß wie Ananas ...	
Ihr großen Bäume ...	
Ich habe dich nie je ...	
<i>fehlt</i>	
<i>fehlt</i>	

Konkordanz

BBA-Signatur

<i>alt</i>	<i>neu</i>	<i>alt</i>	<i>neu</i>	<i>alt</i>	<i>neu</i>
1087/	11087/	1087/	11087/	1087/	11087/
01	1 ^r	35	17 ^r	69	33 ^v
02	1 ^v	36	17 ^v	70	34 ^r
03	2 ^r	37	18 ^r	71	34 ^v
04	2 ^v	38	18 ^v	72	35 ^r
05	3 ^r	39	19 ^r	73	36 ^r
06	3 ^v	40	19 ^v	74	36 ^v
07	4 ^r	41	19 ^v	75	37 ^r
08	4 ^v	42	20 ^r	76	37 ^v
09	5 ^r	43	20 ^v	77	38 ^r
10	5 ^v	44	21 ^r	78	38 ^v
11	6 ^r	45	21 ^v	79	39 ^r
12	6 ^v	46	22 ^r	80	39 ^v
13	7 ^r	47	22 ^v	81	40 ^r
14	7 ^v	48	23 ^r	82	40 ^v
15	7 ^v	49	23 ^v	83	41 ^r
16	8 ^r	50	24 ^r	84	41 ^v
17	8 ^v	51	24 ^v	85	42 ^r
18	8 ^v	52	25 ^r	86	42 ^v
19	9 ^r	53	25 ^v	87	43 ^r
20	9 ^v	54	26 ^r	88	43 ^v
21	10 ^r	55	26 ^v	89	44 ^r
22	10 ^v	56	27 ^r	90	44 ^v
23	10 ^r	57	27 ^v	91	45 ^r
24	11 ^r	58	28 ^r	92	45 ^v
25	11 ^v	59	28 ^v	93	46 ^r
26	12 ^v	60	29 ^r	94	46 ^v
27	13 ^r	61	29 ^v	95	47 ^r
28	13 ^v	62	30 ^r	96	47 ^v
29	14 ^r	63	30 ^v	97	48 ^r
30	14 ^v	64	31 ^r	98	48 ^v
31	15 ^r	65	31 ^v	99	49 ^r
32	15 ^v	66	32 ^r	100	49 ^v
33	16 ^r	67	32 ^v	101	50 ^r
34	16 ^v	68	33 ^r	102	50 ^v

Diakritische Zeichen

<i>Transkription</i>	Minion	Brecht, deutsche Schrift
	Myriad	Brecht, lateinische Schrift
	Minion petit	Brecht, Stenographie
	Helvetica	fremde Hand
	Helvetica petit	fremde Hand, Stenographie
	Prestige	Schreibmaschine
	¿¿¿	nicht entzifferte Graphen
	[abcde]	überschriebene Graphen
	<i>kursiv</i>	überschreibende oder eingefügte Graphen
	grau	getilgte und rekonstruierte Graphen
	12r.3 ←	Text anschließend an Blatt.Zeile
	→ 45v.6	Text fortgesetzt auf Blatt.Zeile
]	Lemmaklammer
⟨abcde⟩	Herausgebertext	
[...]	Auslassung durch Herausgeber	
<i>Anhang</i>	*	Verweis auf Quellenangabe
	→	›vgl.‹, ›siehe auch‹
	←	Fortsetzung von (im Lagenschema)
	\	einfacher Zeilenumbruch in der Vorlage
	\\	ein- oder mehrfache Leerzeilen in der Vorlage
		Seitenumbruch in der Vorlage
	„ab“, "cd"	Anführungszeichen in der Vorlage
	›ab‹, ›cd‹	Anführungszeichen durch Herausgeber
	<i>kursiv</i>	standardisierte Titel
	12345	Versalziffern für Archivdokumente und Kurztitel
12345	Mediävalziffern für alle übrigen Zahlen	

Erläuterungen

1r.1-2 zu werden. Ich verbitte mir die andern Brüder! Neben dem Notizbuch-Umschlag ist zumindest *ein* vorausgehendes Doppelblatt verloren; zu welcher Eintragung der vorliegende Schluß gehört, ist nicht bekannt.* → *EE F*

1r.4-10 Ich gehöre nicht zu den nützlichen Gliedern [...] abschneiden. Vielleicht – wie die folgende Eintragung – Entwurf für einen *Psalm**; die hier noch negativ bewertete (gesellschaftliche) Nützlichkeit entwickelte Brecht später zu einem Zentralbegriff seiner theatertheoretischen Reflexionen. → *NB 4, 16v-62r*

1r.12-13 Ich habe den Becher geleert [...] verführt worden. Das Motiv der Verführung ist in den Jahren um 1920 auch in Stücken wie *Baal, Der Sieger und der Befreite, Die Bälge* und in zahlreichen Gedichten zentral. In *Gesang aus dem Aquarium*, nachträglich als 5. *Psalm* gezählt, werden die beiden vorliegenden Zeilen wörtlich als Eingangsvers* verwendet. *NB 4, 19r.3-4*

1r.15-16 Der freie Wille – das ist eine kapitalistische Erfindung! Eine erste Auseinandersetzung Brechts mit dem Kapitalismus findet sich im Einakter *Lux in Tenebris*, der Ende 1919 und damit kurz vor dieser Eintragung (Januar 1920) entstand. Theoretisch reflektierte Brecht ihn erst ab Mitte der 1920er Jahre in Stücken wie *Jae Fleischhacker, Dan Drew* usw. Das philosophische Problem der Willensfreiheit beschäftigte Brecht sonst kaum, es taucht aber im Zusammenhang mit dem Projekt *Me-Ti / Buch der Wendungen* in den 30er Jahren wieder auf, nämlich in dem Text *Die Unberechenbarkeit der kleinsten Körper**, der einen grundsätzlichen Determinismus vertritt. *BBA 134/41; → BFA 18, 98*

1v Ich Jüngling sage mir: [...] gewaltsam gail gemacht! Die Zusammengehörigkeit der sechs durch »x« getrennten Abschnitte ist unsicher, die Trennung der ersten drei Abschnitte* erfolgte nachträglich. Ihr Inhalt, aber auch die durch Unterstreichung und lateinische Schrift wie ein Titel hervorgehobene erste Zeile deuten auf einen die Abschnitte übergreifenden Zusammenhang hin, vielleicht auf ein Gedicht in der Art der *Psalmen*.

Das Thema Sexualität/Geilheit beschäftigte Brecht in diesen Jahren stark; so sprach er kurz zuvor am 22. November 1919 mit Oscar Lettner über »Sexualprobleme« (Tagebuch Lettner*), und auch Nehers Tagebuch dokumentiert diesbezügliche Gespräche im Freundeskreis, so am 23. Februar 1919: »Er liebt Bi: er hat Angst um die Hetäre Bi«*. *BBA Z 4/90*

In zeitlicher Nähe zu dieser Eintragung* kann der Weiher (Teich, See, Kloake, Tümpel) auch als Bild des weiblichen Geschlechts*, des weiblichen Körpers überhaupt*, als Ort von Lust und Tod (*Von den verführten Mädchen*) oder des Bettes (*Der Schweinigel / Ein gemeiner Kerl* in: *Der Feuerreiter 4/5* [1922]), entstanden wohl Ende 1919, *Baal**) fungieren. *Tb N*
1v.8
NB 2, 14v.13-15r.2; → NB 24, 22r.3 | BBA 459/13; → zu 5r → BBA 199/11, → zu 4r.3-4v.1

iv.15-19 Zur Selbstbefriedigung im Bett* siehe auch *Die Bekenntnisse eines Erstkommunikanten** (wohl von 1922/23).
 BBA 4/13;
 → BFA 13, 266
 → zu NB 2, 15v
 → Tb N
 → 26r.3,
 zu NB 2, 16r.11 |
 BBA Z 41/108 |
 BBA 2217/58
 → EE F: 4r.3-4v.1;
 zu 37v.1-38v.3

2r.1-7 **Gegen die Korrektur eines Stückes [...] Hochzeitsnacht!** Biographischer Hintergrund dieses Wortwechsels dürfte Brechts Arbeit an *Spartakus** im Vorjahr, vor allem aber seine Überarbeitung des *Baal* sein (Neher berichtet darüber im Tagebuch vom 1.-21. Januar 1920)*. Ende 1919 hatte Brecht Kontakt mit dem Münchner Verlag Georg Müller geknüpft und begonnen, für ihn das bereits mehrfach veränderte Stück erneut umzuarbeiten. Am 13. Januar 1920 schrieb er an Paula Banholzer*, die er in dieser Zeit heiraten wollte: »Ich arbeite gerade viel an den letzten Korrekturen zu Baal, der in die Druckerei muß.«* Etwa Ende Januar meldete er Hanns Johst: »Inzwischen habe ich mein Stück überarbeitet«*. Die erhalten gebliebenen Typoskripte dieser Zeit weisen tatsächlich verschiedene Bearbeitungsspuren auf.*

2r.2, 4-5 Mit ›Staatskonkurs* ist wohl kein Staatsbankrott gemeint, sondern die bis ins 20. Jahrhundert hinein so genannte staatliche Studienabschlußprüfung (zweites Staatsexamen in Bayern). Sie war besonders in Jura gefürchtet und bestand aus einer komplexen schriftlichen Aufgabe, die unter Aufsicht von Prüfern mit Hilfe einer Handbibliothek in zwei Wochen zu lösen war. Aber auch in Medizin – das Fach, in dem Brecht vom Sommersemester 1918 bis 1921 in München eingeschrieben war – wurde das Staatsexamen ›Staatskonkurs‹ genannt.

2r.9-4r.1 **Die Leute mit dicken Kindern [...] die Scharlach hatten.** Die Kurzgeschichte entstand in vier oder fünf Etappen; hypothetische Rekonstruktion: (1) Zuerst notierte Brecht in charakteristischem Ineinander von konkretem Detail und allgemeinem Konzept den Handlungsverlauf;* (2) sodann setzte er die Erzähl-Idee – »Der Kampf für des Mannes Rettung gegen den Mann.«* – versuchsweise in einer kleinen Szene um (bis »Es sind auch Kinder dabei«*); (3) danach formulierte er die Geschichte aus* und fügte die Szene* an passender Stelle* ein; (4) darauf setzte er den Titel: »Die Fahrt im Abteil.«*; (5) die Position des Titels und des »« könnte darauf hindeuten, daß Brecht erst zuletzt den Schluß der kleinen Szene », die gewiegt werden müssen!«* ergänzte; vielleicht strich er auch erst dann die Erläuterung »(ein Brauer)«.

2v.1-4
 2v.5-4r.1 | 2v.1-4
 3v.2 | 2v.4
 2v.2-4

Den biographischen Hintergrund bilden Brechts häufige Bahnfahrten in den Jahren seines Studiums. Zudem kannte er als Medizinstudent wohl die Infektionswege und -risiken von Scharlach, auch wenn er sein Studium nicht eifrig betrieb. Die durch Streptokokken verursachte und für Erwachsene besonders gefährliche Kinderkrankheit kann unbehandelt zu rheumatischem Fieber und in der Folge zum Tod führen. Brecht litt *Parker 2010* zufolge an dieser Erkrankung. Brechts Bruder Walter erinnert sich dagegen (*Brecht Walter 1984*, 82f.):

Kinderkrankheiten gab es viele, von Ausschlägen angefangen, über Mumps, Halsentzündung, Keuchhusten. Mit oft hartnäckigen Wiederholungen brachten Eugen und ich die meisten dieser Krankheiten hinter uns, von Scharlach und Diphtherie blieben wir verschont [...].

4r.3-4v.1 **Wie Schwäne flattern sie mir ins Holz. [...] Herr Baal?** Entwurf einer Szene für *Baal**, die im Typoskript von 1919/20 nachträglich zwischen zwei abweichenden Szenenentwürfen mit demselben Titel *Baals Dachkammer* eingefügt wurde:

BBA 2134/14-16;
 → BFA 1, 98-101
 → 4r.13
 → 4r.14

Baals Dachkammer.
 Baal liegt auf dem Bett.
Baal: (summt)
 Den Abendhimmel macht das Saufen
 [Für] *Sehr* Dunkel, manchmal violett:
 Dazu Dein Leib im Hemd zum Raufen
Die beiden Schwestern: (treten umschlungen ein)
Die ältere Schwester:
 gesagt wieder
 Sie haben uns geschrieben, wir sollen sie besuchen.
Baal: (summt weiter)
 In einem breiten weissen Bett.
Die ältere:
 Wir sind gekommen, Herr Baal. sie
Baal: X Zieht euch aus! Xjetzt flattern mir die Wachteln gleich zu zweit
 in den Schlag!
 [...] ich
Die Hausfrau: (dick. Tritt ein.) I, da schau, hab mirs doch
 gedacht[.]! Gleich zwei aufeinmal[-]! Ja, schämt ihr euch denn
 gar nicht? Zu zweit dem in seinem Teich liegen[.]? Vom Morgen bis
 zum Abend und wieder bis zum Morgen, wird dem das Bett nicht kalt!
 Aber jetzt meld ich mich. Mein Dachboden ist kein Bordell!
Baal: (wendet sich zur Wand).
Die Hausfrau: Sie haben wohl Schlaf? Ja, werden denn Sie von
 dem Fleisch nie satt. Durch Sie scheint ja die Sonne schon durch.
 Sie schauen ja ganz durchgeistigt aus. Sie haben ja bloss me[i]hr
 /ne Haut über die Beine.
Baal: (mit Armbewegung) Wie Schwäne flattern sie mir ins
 Holz!
Hausfrau: (schlägt die Hände zusammen) Schöne Schwäne! Was
 Sie für ne Sprache haben! Sie könntent Dichter werden, Sie! Wenn
 Ihnen nur nicht bald die Kniee abfaulen, Ihnen!
Baal: Ich schwelge in weissen Leibern!
Hausfrau: Weissen Leibern! Sie sind n' Dichter! [...] (nimmt sie beir Hand)
Die Hausfrau: Regnet es jetzt? So ein Volk! Na, ihr seid
 hier auch nicht die einzigen. Der tut dick in Schwänen! [...] (schiebt sie zur Tür Und Sie: Ihnen k[ü]ndige ich. Sie können

→ zu 2r.1-7, EE F

→ 4r.15

→ 4r.16

→ 4r.16-17

→ 4r.18

→ 4r.9

→ 4r.9-10

→ 4r.11

→ 4r.3-4

→ 4r.5

→ 4r.6

→ 4r.3-4

Ihren Schwanenstall woanders einrichten! (Schiebt die beiden hinaus, ab).

Kanallje mit Herz! –

→ 4r.20 Baal: (steht auf, streckt sich) Ich bin heut sowieso schon verflucht faul, ~~Kanaille mit Herz!~~ (er wirft Papier auf den Tisch, setzt sich davor.) Ich mache einen neuen Adam. 1) Ich versuche es mit dem inneren Menschen. Ich bin ganz ausgehöhlt, aber ich habe Hunger. [w] Wie ein Raubtier. Ich habe nur mehr Haut über den Knochen. 2) Jetzt mache ich den Sommer. Rot. Scharlachen. Gefrässig. (er summt wieder):
→ 4r.1 (dunkel).

1 [entwirft große Initialen auf dem Papier]

emphatisch

2 Kanallje! [lehnt sich zurück, streckt alle Viere von sich]

BBA 1423/19-22 Diese Szene lag dem ersten, nicht ausgelieferten Druck *Brecht: Baal 1920** zugrunde; sie ging zudem modifiziert ein in den ersten publizierten Druck *Brecht: Baal 1922, 29-34**, in das Bühnenmanuskript *Lebenslauf des Mannes Baal** und in die Ausgabe der *Stücke* von 1955 (*Brecht: Baal 1955, 46-51*).

→ BFA 1, 98-101 |
BBA 2120/13;
→ BFA 1, 150

Caspar Neher notierte am 20. Januar 1920 über »die Sache von 2 Schwestern, die zu Baal kommen«, Brecht habe den vorliegenden Text »zur Bindung ei zweier Akte« entworfen: »Zwischen hinein« in die »Johanna Episode und Dechant*«, wie es dann im Druck *Brecht: Baal 1920* auch ausgeführt wurde. Mit »Akten« meint Neher hier die Dachkammer-Szenen mit Johanna und Sophie*. Sophie Dechant benannte Brecht in der Druckvorlage nachträglich in Barger um (Typoskript *Baal [1919/20]*)*. Auch das *Lied der Schwestern**, das Brecht etwa zwei Monate später schrieb, könnte in diesem Zusammenhang für *Baal* gedacht gewesen sein.

→ Tb N

BBA 2134/13, 17-21;
→ BFA 1, 97f., 101-104

BBA 2134 | 45f

Rhythmus und Änderungen lassen in Z. 3-7 einen lyrischen Entwurf vermuten; den Einwurf der Hausfrau: »Knie?«* fügte Brecht nachträglich ein. Für das Typoskript formulierte er die prosaischen Repliken der Hausfrau aus und thematisierte explizit das dichterische Sprechen: »Was Sie für ne Sprache haben! Sie könnten Dichter werden, Sie!« und »Sie sind n' Dichter!«. Analog konstruierte Brecht auch in Z. 14-18 einen Wechsel von dichterischer und alltäglicher Sprache zwischen Baal und den Schwestern.*

4r.5; → zu 30r.14

→ EE F

4r.3-4; → 29r.9, 15

Eine Anregung für die Eingangszeile »Wie Schwäne ...«* dürfte die Aussicht von Brechts Dachkammer in der Augsburger Bleichstraße gegeben haben, die durch Kastanienbäume hindurch auf den Stadtgraben reichte. Brecht erinnerte sich daran noch im November 1953 in *Stoff und Formung*:

BBA 83/2-3;
→ BFA 23, 243f.

die einflüsse meiner näheren umgebung, der Augsburger vorstadt, müssen wohl auch erwähnt werden. [...] vorbei an meinem väterlichen haus führte eine kastanienallee entlang dem alten stadtgraben;

auf der anderen seite lief der wall mit resten der einsigen stadt-mauer. schwäne schwammen in dem teichartigen wasser. die kastanien warfen ihr gelbes laub ab. das papier, auf das ich schrieb, war dünnes schreibmaschinenpapier, viermal gefaltet, dass es in mein ledernes notatbuch passte.

Modifiziert und erweitert erschien dieser Text unter dem Titel *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke* als Einleitung zu *Brecht: Baal 1955, 12f.*

Die in Z. 14-19 zitierten Verse stammen aus der Szene *Nacht. Baal und Sophie Dechant* in *Baal (1918)** (→ *Brecht: Baal 1966, 48*) bzw. aus der dritten Strophe des folgenden Nachlaßgedichts:

BBA 1348/30

Liebeslied.

BBA 2175/12

Man muss schon Schnaps getrunken haben
eh' mann vor Deinem Leibe stand
sonst schwankt man ob der trunknen Gaben
von schwachen Knien übermannt.

Oh Du, wenn im Gesträuche kreisend
der Wind die Röcke flattern lässt
und man das weiche Tuch zerreisend
die Kniee zwischen Deine presst.

Den Abendhimmel macht das Saufen
sehr dunkel, manchmal violett.
Dazu Dein Leib im Hemd zu[i]m Raufen
in einem breiten weissen Bett.

Die Wiese schwankt nicht nur vom Trinken
wenn man in Deinen Knieen liegt.
Der dunkle Himmel will versinken
indem er sanft sich schneller wiegt.

Und Deine weichen Kniee schaukeln
wildes
mein Herz in Deine Ruh
und zwischen Erd und Himmel schaukeln
wir leichtgeschwellt der Hölle zu.

Brechts erstes gedrucktes Theaterstück *Baal* wurde angeregt von Hanns Johsts expressionistischem Stationendrama *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* über das Leben und Sterben des Dichters Christian Dietrich Grabbe. Brecht setzte sich im theaterwissenschaftlichen Seminar Kutschers* kritisch mit Johst* auseinander und entwarf seinen *Baal* vermutlich sofort nach dem Besuch einer Aufführung in München als »Antithese« zu dessen Stück;* die Uraufführung von *Der*

→ zu 6v.14-17 |

→ zu 8f.16-19

→ zu 19v.1

BBA 1348
→ BBA 2121
BBA 199;
→ BBA 2134
BBA 1423

Einsame war am 30. März 1918. Nach einem Manuskript Brechts diktierte Otto Bezold Mitte Mai 1918 das erste Typoskript. Mitte Juni wurde ein zweites Typoskript erstellt, an dem Brecht sofort weiterarbeitete; so entstand Ende Juli 1918 das erste erhalten gebliebene Typoskript *Baal* (1918)*. Etwa ab Mitte April 1919 nahm Brecht die Arbeit wieder auf und reichte Mitte Mai ein neues Typoskript beim Musarion Verlag und gleichzeitig oder später auch beim Drei Masken Verlag in München ein: *Baal* (1919)*. Ende September 1919 dürfte Brecht ein weiteres, nicht erhalten gebliebenes Typoskript an die Münchener Kammerspiele und an Hanns Johst verschickt haben. Ab Ende Dezember 1919 überarbeitete er es für den Drei Masken Verlag; die im vorliegenden Notizbuch enthaltenen Eintragungen beziehen sich auf diese Arbeitsphase. Der so entstandene *Baal* (1919/20)* wurde Mitte Februar dem Georg Müller Verlag übergeben, der das Stück bis Ende September 1920 setzte und druckte (*Brecht: Baal 1920*)*, dann aber – vermutlich aus Angst vor der Zensur – nicht auslieferte. In veränderter Form wurde *Baal* dann zwei Jahre später im Potsdamer Kiepenheuer-Verlag publiziert (*Brecht: Baal 1922*). Die Uraufführung fand am 8. Dezember 1923 in Leipzig statt.

→ EE F | 5r.18

4v.3-17 Durch die Kammer ging der Wind [...] 21. 1. 20 Die Datierung dieses motivisch (›weiße Leiber‹) an die vorangehenden Eintragungen anschließenden Gedichts* ist zusammen mit derjenigen auf der nächsten Seite* die früheste in NB 3 und gibt einen wichtigen Hinweis auf den Zeitraum seiner Verwendung: ab Mitte Januar 1920.

Auf einem Einzelblatt findet sich eine bereits mit Szenenangaben versehene Version des Gedichts:

EHA 1890;
→ EE Z

Durch die Kammer ging der Wind
blaue Pflaumen fraß das Kind
dann ließ es den weißen Leib
still und sanft dem Zeitvertreib.
[Beifall im Café. Ohorufe.]
sie
Doch zuvor bewieß es Takt[:]-
denn sie wollte es nur nackt:
einen Leib wie Aprikosen
vögelt man nicht in den Hosen.
[Starker Tumult im Café.]
Bei dem wilden Liebesspiel
war ihr wahrlich nichts zu viel.
Doch darauf – mit einem Wort:
Sie ging still auf den Abort.
[Ungeheurer Tumult im [c]Café!]

Im Erstdruck *Brecht: Baal 1920* erscheint das Gedicht in dieser Form:

BAAL (hinter dem Vorhang) BBA 1423/29-30
Ich bin klein, mein Herz ist rein, lustig will ich immer sein. (Klatschen, Baal fährt fort, zur Klampfe) |
Durch die Kammer ging der Wind
Blaue Pflaumen fraß das Kind
doch den sanften weißen Leib
Ließ es still dem Zeitvertreib.
(Beifall im Café, mit Ohorufen. Baal singt weiter und die Unruhe wird immer größer, da das Lied immer schamloser wird. Zuletzt ungeheurer Tumult im Café.)

Die Pflaume* findet sich häufig bei Brecht, meist als Anspielung auf Sexualität bzw. das weibliche Geschlecht und fast immer in Gedichtform, so in *Der gute Mensch von Sezuan*, in *Pflaumenlied* aus *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und in *Lied vom kleinen Wind* in *Schwejk*, in *Sentimentales Lied № 1004** und – mit anderer Konnotation – in *Der Pflaumenbaum* (→ Meier-Lenz 1996). 4v.4
32r-32v

Im Typoskript *Baal* (1919/20) führte Brecht die Pflaume als Leitmotiv ein, so in die Szene *Branntweinschenke*, die er in *Brecht: Baal 1922*, 18-26* übernahm: → BFA 1, 91-96

Hintern BBA 2134/9-12
Fuhrleute: Der gehört der ~~Arseh~~ verschlagen. – [g]Geil sind sie, wie die Stuten, aber dümmel.× Ich hau die meine immer blau, vor ich sie ~~zusammenhauen~~ tu. –×Pflaumen soll sie fressen!
befriedigen /
[...]
Baal: [...] (umfasst sie) Du bist verflucht weich heute, wie eine Pflaume.
[...]
Zweiter Fuhrmann: Nur weiter, sagt die D[o]irn[.]: ~~Es wird nimmer enger.~~ (Gelächter) Pflaumen soll sie fressen!
[...]
Fuhrleute: Bravo! Was läuft sie in Schenken- So soll ein Mannsbild sein! – Dieses ist eine Ehebrecherin- So gehört ihr! (Brechen auf) Pflaumen soll sie fressen!

In der erst mit *Landstraße, Sonne, Felder* (*Baal* [1918])* , dann mit *Grüne Felder, blaue Pflaumenbäume** überschriebenen Szene ruft Ekart Baal nach: »Warum läufst du wie ein Elefant von den Pflaumenbäumen fort?« und verkündet: »Mein Leib ist leicht wie eine kleine Pflaume im Wind.« In den Zusammenhang dieser Ergänzungen für *Baal* (1919/20) gehört das vorliegende Gedicht. BBA 2121/41
BBA 2134/26;
→ BFA 1, 109
5r **Liebe Marie, Seelenbraut:** [...] 21. 1. 20 ›Marie‹ bzw. ›Maria‹ ist ein bei Brecht und um 1920 in Deutschland überhaupt sehr häufig auftauchender Name. Bei Brecht erscheint er besonders im Zusammenhang von Jungfernschaft und Schwangerschaft, so in den Gedichten *Erinnerung an die Marie A.**, *Von der* → zu 32r-32v

Kindesmörderin Marie Farrar, Ballade von der Judenhure Marie Sanders, Lied der Marie, Maria, Fürsprecherin der Frauen, Maria saß auf einem Stein u. a.

In diesen Kontext gehört auch das folgende Prosafragment, dessen Anfang sich nicht erhalten hat (vereinfacht dargestellt):

BBA 459/13;
→ BFA 26, 113

völlig leisem Wind ^{über} einen Weiher leichtes [z]Zitter[t]n ^{hin}läuft, zu wiederholten malen und ganz oben. Sie schnaufte ganz leicht und hastig bei ihrer zweihundertsten Befreiung und das Letzte, was er deutlich sah, war die D[i]ecke, die wie ein blasser feuchter Fleck aussah, wie ein Gesicht, etwas bedrückend, aber kaum, fast schimmernd, wie von [B]Schweiß, etwas konkav.

Natürlich verlief sein Leben nicht immer gleich, obwohl er ein Pedant war. [...] Ebenso hieß das Mädchen nicht andauernd Marie, es wechselte im Gegenteil andauernd seinen Namen, was albern und störend genug war. Welch ein Unfug jedem Mädchen einen andern Namen aufzuhängen! [...] Tagsüber studierte er Medizin und abends belehrte er Marie und so weiter.

sowie die Eintragung in NB 12 von 1921:

NB 12, 4r

Komm Mädchen laß dich stopfen
das ist für dich gesund
die Dutten werden größer
der Bauch wird kugelrund.

×

Am 15. II. 19 habe ich ihn in die Marie gelegt.

5r.1, 9

»Seelenbraut«* ist ein früher in kirchlichen Kreisen verbreiteter Ausdruck für eine durch ihr Ordens- und Keuschheitsgelübde dem Seelenbräutigam Christus angetraute Nonne.*

→ EE F

5v.1-6r.1 **Dunkel im Weidengrund [...] Jungfrau und Kind.** Die Szenerie des Gedichts paßt zur Szene *Landstraße. Weiden* aus *Baal* (1919/20), die Brecht etwa zur selben Zeit bearbeitete. Baal trägt Ekart dort das folgende Gedicht vor; es ersetzt *Das Lied von der Wolke in der Nacht**, das Brecht zunächst in der – anfangs *Landstraße am Getreidefeld* betitelten – Szene vorgesehen hatte:

BBA 2121/44;
→ BBA 1348/42

BBA 2134/39

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
von den Bächen in die größeren Flüsse
schien der Azur des Himmels sehr wundersam
als ob er die Leiche begütigen müsse.

[...]

(Wind)

Ekart: [...] Nur der Schlaf ist beim Teufel und der Wind orgelt wieder in den Weidenstrunken. [...] Sie hat einen weichen, weissen

Leib und kommt mittags damit in die Weiden. Die haben hängende Zweige wie Haare und darinnen v[ö]geln].... wir wie die Eichkatzen.

Baal: ist sie schöner als ich?

([d]Dunkel, der Wind orgelt [weiter] wieder)

Brecht behielt die Szene mit dem Gedicht auch in den späteren Bearbeitungen des *Baal* bei* (→ *Brecht: Baal 1922*, 73-75; *Brecht: Baal 1955*, 94-96). Seine Korrekturanweisung im Brief an Caspar Neher von Ende Februar 1920, den dieser in sein Tagebuch einklebte*, wurde weder hier noch in der direkt anschließenden Szene *Junge Weiden* ausgeführt: »Weiden« sollte durch »Haselnußsträucher« ersetzt werden.* Das Gedicht *Als sie ertrunken war...* fügte er 1926/27 leicht modifiziert unter dem Titel *Vom ertrunkenen Mädchen* in die *Taschen-* und die *Hauspostille* ein; inhaltlich ist es die direkte Fortsetzung des hier im Notizbuch notierten.

BBA 1423/45-47,
→ BFA 1, 126f.

→ Tb N

BBA 2134/40

An die *Baal*-Szene und das vorliegenden Gedicht erinnert auch der Szenenentwurf zu *Der Sieger und der Befreite** und die dritte Strophe des wohl um 1920 entstandenen Gedichts *Mein Herz ist voller Glut...* (unbekannter Privatbesitz, zit. nach teilweise unsicherer Archiv-Transkription):

37r

Nachts funkeln böse Sterne zwischen den Weidenstümpfen
darin mein Haar im Fliehen sich verfängt.
Nachts ersticke ich in schwarzen Sümpfen
Wenn mich nicht ein Weidenstrom henkt.

BBA E 34/12;
→ BFA R, 738

6r.4-14 **Wenn ein Individuum soweit ist, [...] tot sticht.** – Die beiden Aphorismen sind durch »×«, Schriftduktus, Inhalt und Stil deutlich voneinander und vom Umfeld abgegrenzt. Die vier Eintragungen dieser Seite wurden zu vier verschiedenen Zeitpunkten notiert.*

→ EE F

6r.17-20 **Der Seiltänzer: [...] übers Seil** Eine Anregung für die Eintragung könnten neben Lektüre-Reminiszenzen die Zirkus-Vorführungen auf den regelmäßig wiederkehrenden Augsburger bzw. Münchener Jahrmärkten (Plärrer, Lechhausen, Jakober Kirchweih / Auer Dult, Oktoberfest) gewesen sein, wo auch Seiltänzer auftraten, wie es Neher am 2./3. September 1919 im Tagebuch festhält*.

→ Tb N; EE F

6v.1-5 **Der Schuppen. Die Gefangenen [...] (dunkel)** Vermutlich Konzept und abgebrochener Dialog für ein nicht ausgeführtes Theaterstück.

6v.7-12 **Für Krankenzimmer: [...] Einfluß!** Entwurf mit unklarem Bezug. Biographischer Hintergrund könnten Brechts Dienst als Krankenwärter im Augsburger Reservelazarett (Oktober 1918 bis Anfang Januar 1919), sein Medizinstudium in München (1918 bis 1921) oder eigene Krankenhausaufenthalte bzw. -besuche gewesen sein.

6v.14-17 **Doktorarbeit: [...] über die Klassiker!** Plan für eine germanistische Doktorarbeit. Brecht war in München zwar in Medizin eingeschrieben, besuchte aber auch viele geisteswissenschaftliche Veranstaltungen. Seine Münchner Kommilitonin Hedda Kuhn erinnert sich (*Frisch/Obermeier 1986*, 128f.):

Ab und zu besuchte er natürlich Vorlesungen, wenn ihn etwas besonders interessierte. Auch wollte er bei Prof. Muncker oder Geiger seinen Dr. phil. machen, seinem Vater zum Trost, sagte er. Er erfuhr aber, daß dafür Prüfungen in drei Fächern nötig waren, das lehnte er ab.

Brechts germanistische Interessenschwerpunkte lagen eindeutig in der Literaturgeschichte der Klassik und der Literaturkritik der Gegenwart. Neben Arthur Kutschers verschiedenen Übungen in literarischer Kritik zur Literatur der Gegenwart belegte er bei Christian Janetzky *Geschichte der deutschen Literatur im Sturm und Drang* und bei Friedrich von der Leyen *Ibsen, Björnson, Strindberg* (WS 1917/18), bei Fritz Strich *Geschichte der deutschen Lyrik im 19. Jahrhundert* (SS 1918) und *Übungen zu stilgeschichtlichen Problemen* (SS 1919) sowie bei Franz Muncker *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert vom Auftreten Klopstocks bis zum Tod Lessings; Dichtung vor Klopstock, Goethes Faust* (WS 1919/20), *Geschichte der deutschen Literatur* (SS 1920) und *Geschichte der deutschen Literatur zur Zeit ihrer höchsten Blüte (seit 1780)* (WS 1920/21). Ob Brecht diese Veranstaltungen alle besucht hat, ist fraglich; Seminare bei Moritz Geiger lassen sich nicht nachweisen (→ *Adler 1966*, 120-122, *Frisch/Obermeier 1986*, 93f., 101f., 119f., 142f., 151f., 162)*.

BBA E 14/45-48;
→ EE F

→ NB 4, 16v-62f;
→ zu 1f.12-13, 1v.1-24

7r **Ich gehe immer ganz langsam. [...] haben!** Eintragung mit unklarem Bezug, vielleicht ein Entwurf im Stil der *Psalmen**.

7v.1-16 **J'ai reçu la nouvelle [...] sœur de Hans** ××× Entwurf eines Briefes an eine französische Verwaltungs-, Militär- oder Justiz-Behörde für Berta Schmidt (›Schmidtle‹), eine Augsburger Freundin und zugleich Münchener Kommilitonin Caspar Neher. In seinem Tagebuch notierte Neher am 19. Januar 1920, »daß sie sich mit ihrem Bruder der gefallen sei, unterhalten habe mit Hilfe von Okkultismus und zwar erzählte sie, daß sie ihr Bruder bestimmt lebe und in Gefangenschaft blind geworden sei. Es ist dies eine merkwürdige Begebenheit, und ich will versuchen was dabei herauskommt. ich schreibe an das Kriegsministerium in Paris.« Tags darauf trifft Neher sie erneut: »sie möchte näheres über ihren Bruder erfahren. Ich hab ihr angeboten meinen Hausherrn zu fragen.«* Offensichtlich fragte Neher auch Brecht.

TbN

Der Text lautet übersetzt: ›Ich habe die Nachricht erhalten, daß mein lieber Bruder, den ich tot glaubte, in einem Gefängnis in ... lebt. Sein Name ist ... Er war ... Man hat mir gesagt, daß er blind ist; er kann ~~mir~~ nicht schreiben an mich.

Ich lebe also in großer Sorge bin also sehr bekümmert und ich bitte Sie inständig, mich zu unterstützen mir zu helfen. Haben Sie, in Gottes Namen, die Güte, mir in dieser Angelegenheit zu schreiben, ob mein lieber Bruder noch lebt. ×× Schwester von Hans. ×××

Zu Brechts Französischkenntnissen → EE F.

7v.18-25 **Patriotismus. [...] nicht so notwendig.** Brechts Patriotismus, den er 1914/15 im Kontext der allgemeinen Kriegsbegeisterung in seinen ersten Publikationen in Augsburger Zeitungen geäußert hatte,* war ab 1916 verfliegen, wie sein kritischer Aufsatz über den Horaz-Vers »dulce et decorum est pro patria mori« beweist (→ *Frisch/Obermeier 1986*, 71-74). Aus der Zeit des vorliegenden Notats stammen auch die Ausführungen *Über den Gewohnheitspatriotismus** und der *Aufruf zum Streik**, in dem auch der Ausdruck »Tempel«* wiederkehrt.

→ BFA 21, 7-33

BBA 84/1-4;
→ BFA 21, 92-94
9r.1-8v.9-21 |
10r.2

Die beiden Eintragungen erinnern in Semantik und Syntax an eine Einlassung des ›besoffenen Menschen‹ in *Trommeln in der Nacht*, 4. Akt: *Schnapstanz*, (Typoskript von 1920): »Der Bürger ist ebenso notwendig wie – das Pissoir. Wie unsittlich wäre das öffentliche Leben ohne diese beiden öffentlichen Einrichtungen.« (*Brecht: Trommeln 1990*, 47)

8r.1-11 **1) Ei für Ei \ 2) Atelier [...] 8) \ 9)** Erste Eintragung für das Stückprojekt *Die Bälge oder Die Sonne bringt es an den Tag* bzw. *Eier*, das nur in NB 3 überliefert ist.* Die durch den Querstrich* zu einer Einheit zusammengefaßten Notate 1 bis 3 führte Brecht unten* näher aus. »6) Der Arzt« läßt sich auf die geplante 3. Szene* beziehen.

8v.6-8, 22v.1-29v.9;
→ EE F | 8r.4

25r.1-11

25v.1-4; → 27r.10

→ NB 4, 17r.15

Eier galten in dieser Zeit und offenbar auch für Brecht als potenzfördernd,* worauf auch der mit biographischen Reminiszenzen durchsetzte vierte Zettel Ziffels in den *Flüchtlingsgesprächen* (1940) hindeutet:

Es tut wohl, aber die Folgen. Die Periode. Marichen sass am Rosenhügel und pflückte Heidelbeerchen. Kalte Bauern. Sie lässt sich. Erwischt werden. Die Eier. Unter sechzehn ist es strafbar.

BBA 2011/43;
→ BBA 104/45,
BFA 18, 221

Das »Atelier« bzw. »Atelierfest«* als Szenerie dürften einen biographischen Hintergrund haben und sich auf die Atelierfeste beziehen, die Brecht insbesondere mit Caspar Neher* während dessen Kunststudium in München besuchte (→ *Neher Tagebuch*, 21. März, 17. Mai, 5. Juli 1919, 28. Januar, 10. Februar 1920)*.

8r.2-3

→ zu 26r.6

TbN

»Johimbim«* bzw. Johimbin war ein 1900 eingeführtes Potenzmittel. »Vitalität«* ist ein Zentralbegriff und »überhaupt das große Schlagwort« (*Münsterer 1966*, 95) vor allem des frühen Brecht, das er auch gleichbedeutend mit sexueller Potenz verwendete, wie es das folgende, in zeitlicher Nähe entstandene Lied belegt:

8r.2; → zu NB 2, 1r.1

8r.3

BBA 1004/58;
→ BBA 100006/9,
BFA 13, 150

ÜBER DIE VITALITÄT.

1

Die Hauptsache ist die Vitalität
Die habt ihr nach Branntweingenuss
Ein gesundes junges Weib, das geht
auf die Vitalität, weil es muss.
[...]

6

Der Vitalität sind die Folgen egal
Die Vitalität macht sich alles bequem.
Es gibt keine Hemmung. Z.B. Baal
War als Mensch nicht angenehm.

(Darum bitt ich Gott früh u. spät
um Vitalität.
Auf den Ton h)

Januar 20

8r.3 Das Stichwort »Keuschheitsballade«* verweist auf ein 1918 entstandenes und in Brechts Freundeskreis oft vorgetragenes Lied (*Münsterer* 1966, 68), zu dem Brecht unter dem Titel »Die Keuschheitsballade« oder »Der Jüngling und die Jungfrau«* Melodie, Begleitstimme und Harmonisierung skizzierte. Der Wortlaut der Ballade ist unter dem Titel *Der Jüngling und die Jungfrau \ Keuschheitsballade in Dur** überliefert.

NB 1, 6v-7r

BBA 10354/112-113

8r.13-14 ~~72~~ Amtsrichter Guttmann \ Vormundschaft Die Eintragung bezieht sich auf einen Gerichtstermin zur Regelung der Vormundschaft für Brechts unehelichen Sohn Frank Banholzer, geboren am 30. Juli 1919 in Kimratshofen. Brecht erkannte seine Vaterschaft am 19. Februar 1920 offiziell an.*

→ EE F

8r.16-19 Johsts Mutter läßt sich im Hauskittel [...] begraben ließ. Die Eintragung könnte sich auf Hanns Johst beziehen, dem Brecht häufig in Artur Kutschers Theaterseminar* begegnet war und zu dessen Stück *Der Einsame* er den *Baal** als »Antithese« konzipiert hatte (Brecht an Jacob Geis, 28. April 1919*). Brecht stand Anfang 1920 noch in persönlichem Kontakt mit Johst und hatte ihn auch in dessen Haus am Starnberger See (Allmannshausen) besucht, nachweislich im September 1919 (→ Brecht an Johst, September 1919*), am 9. Juli 1920 laut Tagebuch* und vielleicht auch am 30. Januar 1920 (→ Brecht an Paula Banholzer, 28. Januar 1920*). Auch dürfte Johst bei Brecht in Augsburg zu Besuch gewesen sein. Im Januar 1920 schrieb ihm Brecht mit Blick auf *Baal*: »Inzwischen habe ich mein Stück überarbeitet und z. B. alle Szenen mit der Mutter herausgeschmissen.«* In Johsts Werk spielen Mutterfiguren zwar eine Schlüsselrolle; eine Mutter, die sich im Kittel begraben läßt, kommt jedoch nicht vor. Seine eigene Mutter starb erst 1930.

BBA Z 13/248

BBA 802/15

BBA Z 41/112

BBA 2217/58

8v.3-4 Zum Gent: Wie schmeckt – Hummermayonaise? »Gent« ist hier vermutlich die auch sonst verwendete Kurzform von »Gentleman«. Als Typus beschrieb er ihn in seinem Tagebuch (30. September 1921):

nur dadurch auf, daß er fällt
Nachts mit Orge über den Gent. Der Gent fällt nicht auf. Es gelingt ihm, anonym und inkognito zu bleiben. Er profaniert nichts. Er ist farblos, etwa Wasser-|farbe, mit einem Taschentuch ausgewischt. Er sagt kluge Worte, vielleicht, wenn es ohne Gefahr ist, an die man sich erinnert; an deren Sager man sich nicht erinnert. Er ist sachlich: er behandelt nicht den Gegenstand der Unterhaltung als Sache sondern die Unterhaltung. Der Gent ist nie ironisch, immer ernsthaft und bei Sache. Er schenkt den Leuten genau das Interesse, das die Unterhaltung verdient. Der Gent verteidigt alle Dinge, der Unterhaltung zu liebe und nie hartnäckig und nur wenn es ohne Aufsehen geht. Wenn er schon etwas pervers ist, verteidigt er sogar die Dinge, die ihm am Herzen liegen. Mit ihm kann man vielleicht nicht gut reden, aber vorzüglich wohnen.

BBA 1327/8-9

Im Gedicht *Vom armen B. B.* nimmt Brecht auf den »Gentleman« Bezug: »Gegen abends versammle ich um mich Männer \ Wir reden uns da mit Gentleman an« (*Brecht: Taschenpostille* 1926, 34; *Brecht: Hauspostille* 1927, 141).

8v.6-8 Die Bälge oder Die Sonne bringt es an den Tag. \ Die 2 Männer Titelentwurf und Szenennotiz für das zuvor* konzipierte Stück, an dem Brecht unter dem Titel *Die Bälge** und *Eier** weiterarbeitete. Die Szenennotiz »Die 2 Männer« griff er in der ersten ausgeführten Szene* und im folgenden Entwurf der Eingangsszene* auf.

8r.1-11

22v.1 | 26r.1

24r.13-24v.16

25r.2-3

9r.1-8v.21 Aufruf zum Streik [...] jene zu „retten“! Der erste einer Reihe von Aufsatzentwürfen, wie sie in dieser Form nur in NB 3 vorkommen. Abgesehen von zwei Ausnahmen (*Folgen der Kritik* und *Über den Dadaismus**) schrieb Brecht sie mit Tinte nieder: *Über den Stil**, *Über das Unterhaltungsdrama**, *Über den Expressionismus*, *Über das Rhetorische*, *Über das Schreiben**, *Über die deutsche Literatur* und *Das Theater als sportliche Anstalt**; ansonsten verwendete er in NB 3 weitgehend den Bleistift. Während die übrigen Entwürfe spezifisch literaturkritisch gehalten sind, zielt der *Aufruf zum Streik* als einziger auf die Gesamtkultur; ähnlich gesellschaftskritisch sind nur die Ausführungen Inquis in *Die Bälge**, denen Brecht zudem einen an die Frauen gerichteten Aufruf zum Streik* folgen ließ. Der Aufsatz liefert eine polemische Situationsbeschreibung Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg und der gescheiterten Revolution von 1918/19*. Dem im Titel angekündigten »Aufruf« entspricht er jedoch allenfalls im ersten und am Ende des letzten Satzes.

19v.10-22r

11r | 16v-18r

18r-20r

46r-48v

22v.3-11; → 10r.6

23r.4-9

→ 9v.2-17

Die Prophezeiung, daß von dieser Zeit fast nichts übrigbleiben werde,* findet sich abgewandelt im Gedicht *Vom armen B. B.* wieder: »Von diesen Städten wird

9r.4-8

bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!« (*Brecht: Taschenpostille 1926*, 34; → *Brecht: Hauspostille 1927*, 142)*

→ BFA 11, 120
9r.9, 14

Die ironische Thematisierung der »Romantik« beim Untergang eines Volkes* könnte eine implizite Auseinandersetzung mit Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* sein, dessen erster Band *Gestalt und Wirklichkeit* 1918 erschienen war und seitdem heftig diskutiert wurde. Die Frage des Romantischen thematisierte Brecht auch im etwa zeitgleich entstandenen Entwurf *Gott* (vereinfacht wiedergegeben):

BBA 459/129;
→ BFA 21, 43

Gott, das war das hohe C der Romantik. Der Abendhimmel über dem Schlachtfeld, die Gemeinsamkeit der Leichen, ferne Militärmärsche, der Alkohol der Geschichte, das war die Romantik der Schlachtfelder, die Zuflucht der Sterbenden und der Mörder. [...] Alle Menschen, in jeder Lage, unter allen Himmeln und mit allen Philosophien bemühten sich zäh und dringend, sich zu täuschen.

Auch im Brief an seinen Bruder Walter, in dem er über seine Tätigkeit als Schreiber im Augsburger Soldatenlazarett, Abteilung Geschlechtskrankheiten, berichtete, sprach Brecht von einer Romantik des Untergangs: »ich meine, daß mein Los fürchterlich zu werden verspricht: diese ewige, sinnlose und geisttötende Schreiberei, der noch dazu völlig die Romantik der Größe, des Untergangs, der Idee abgeht.« (Brecht an Walter Brecht, 21. Oktober 1918)* Brechts Kenntnis vom »Schicksal eines Hiob«* ist bereits in einer Tagebucheintragung vom 20. Oktober 1916* dokumentiert.

SBA; → zu 45v.18
9r.10-11

Ein papierenes Hemd* erhielten gefallene Soldaten im Ersten Weltkrieg, aber auch Tote bei Massenbegräbnissen oder zur Einäscherung; vgl. zur Thematik auch die Eintragung auf dem vorangehenden Blatt*.

BBA Z 24/89; → zu 13v.5
9r.15-17

Den Gedanken einer Völkerpsychologie im Hinblick auf Deutschland* setzte Brecht im Entwurf *Über die deutsche Literatur** fort; das Bild des Geschlechtsverkehrs mit Ideen wandelte er später* in Bezug auf Georg Kaiser ab.

8r.16-19
9v.20-10r.6
46v.1-47v.8
17r.17-21

8v.18; → 18v.4-5

Der Sozialtypus des Schiebers* war in der deutschen Schwarzmarktwirtschaft nach dem Ersten Weltkrieg weit verbreitet. Insbesondere den Winter 1919/20 kennzeichneten Preistreiberei, Versorgungsengpässe, Verschiebungen von Lebensmitteln und heftige Diskussionen darüber. So brachte die Dada-Zeitschrift *Der blutige Ernst* (Jg. 1, H. 4) im Dezember 1919 eine Sondernummer unter dem Titel *Der Schieber* heraus.*

→ EE F

10r.11-17 Der alte Mann [...] Wie wenn Geier schnäbeln.... Diese Notizen einer sentimentalene Szene und einer satirischen Metapher verwendete Brecht in keinem erhalten gebliebenen Werk. Brecht trennte sie wohl erst nachträglich durch den Trennstrich voneinander ab. »Geier« finden sich öfters in Brechts frühen Stücken und Gedichten.

10v Die Notenskizze hält einen jambischen Rhythmus mit wenigen Harmonisierungen und einförmiger, fast psalmodierender Melodie fest. Der Text, für den sie gedacht war, läßt sich nicht bestimmen.

11r Über den Stil Die raum-zeitliche Angabe zu Beginn* läßt sich als Selbstverortung Brechts lesen, wenn man einen Zahlendreher annimmt: Die geographische Lage Augsburgs ist 48° 22' nördliche Breite und 10° 53' östliche Länge. Brecht schrieb vielleicht fälschlich »35« statt »53«. Eine ähnliche geographische Verortung nahm Brecht auch in einer Kurzszene in *Baal* (1919/20) vor: »[5]10° ö. L. v. Greenwich.«*

11r.2-5

BBA 2134/44;
→ BFA 1, 134

11r.6

Der Expressionist, Sozialist und Pazifist Kurt Hiller* gründete 1909 mit Jakob van Hoddis und Georg Heym die Literatenvereinigung *Der neue Club*, 1911 mit Ernst Blass das literarische Cabaret *GNU*, im gleichen Jahr mit Franz Pfemfert und Ludwig Rubiner die Zeitschrift *Die Aktion*, 1915 das expressionistische Jahrbuch *Das Ziel* und schrieb regelmäßig für Herwart Waldens Zeitschrift *Der Sturm*. Während der Novemberrevolution 1918 rief er den *Politischen Rat geistiger Arbeiter* ins Leben, der seinem Logokratie genannten Staatsmodell zum Durchbruch verhelfen sollte. Es sah eine zwischen gewähltem Parlament und Ausschuß der Intellektuellen geteilte Herrschaft vor. 1919 gründete Hiller zusammen mit Helene Stücker und Armin Wegner den *Bund der Kriegsdienstgegner*. Mit den »vielen kleinen windigen Heiländchen« sind wohl die Mitglieder dieser Kreise gemeint, welche die Erneuerung des Menschen* in allgemeiner Brüderlichkeit* proklamierten. Über direkte Kontakte Brechts mit Kurt Hiller ist nichts bekannt.

→ 48v.9 | → 49v.5

11v Bargan: Manchmal spüre ich die Lust [...] sie ihnen[u]. Die beiden Eintragungen gehören nach Stil, Schriftmittel und Duktus zusammen, sind aber durch das »x«, den Inhalt und die Sprechhaltung voneinander abgegrenzt.

Der Name »Bargan« kommt hier zum ersten Mal vor und findet sich von nun an häufiger bei Brecht. Seine »Flibustiergeschichte« *Bargan läßt es sein** erschien im September 1921 in *Der neue Merkur**, entstand aber Münsterer zufolge wohl schon vorher: »Am 2. Dezember (1919) liest mir Brecht große Teile einer packenden Flibustiergeschichte vor; er hat also bereits in diesen Tagen am Bargan gearbeitet.« (*Münsterer 1966*, 134) Caspar Neher entwickelte Ende November/Anfang Dezember 1919 bereits konkrete Bildideen* zur Illustration der schon endgültig betitelten Erzählung. Ein inhaltlicher oder konzeptioneller Zusammenhang der vorliegenden Eintragung mit dieser Geschichte oder den 1922 entstandenen *Geschichten von St. Patriks Weihnachtskrippe* und *Bargans Jugend** besteht ebenso wenig wie mit dem Stückprojekt *Der Sieger und der Befreite*, in dessen Zusammenhang der Name weiter unten* wieder auftaucht.

BBA 298/1-11, 51/39-48
→ BFA 19, 24-37

→ Tbn; Abb. 5

NB 13, 24v; NB 15, 8v;
BBA 10424/102, 125;
10457/105-106; → EE F;
BFA 19, 174-179 |
16v.1, 29v.15

11v.7 | 11v.9

Das Nebeneinander von »Lilie«* als Allegorie der Unschuld und »Strick«* als Metonymie des Selbstmords im Kontext von Liebe und Sexualität taucht auch

im 3. Akt von *Trommeln in der Nacht* wieder auf (→ *Brecht: Trommeln 1922*, 43)*.

→ BFA 1, 208f.;
→ zu NB 2, 15v

12v-13r David: \ Was ist gefahren [...] dem Schamlosen! Der Wortwechsel zwischen David und Absalom gehört zu dem von Brecht selbst nur einmal betitelten Stückprojekt *Der Sieger und der Befreite**. Die Arbeit daran setzte er an mehreren Stellen im vorliegenden Notizbuch* und auf Einzelblättern* fort, führte sie aber zu keinem Abschluß.

29v.11

13v, 16v, 29v.11-30v,
37r, 39r, 44v |
BBA 10459/75-93,
460/3, 462/68

Der dem Stück zugrunde liegende biblische Stoff beschäftigte Brecht über mindestens 30 Jahre. Schon am 20. Oktober 1916 hatte er im Tagebuch notiert:

BBA Z 24/89;
→ BFA 26, 107

Ich lese die Bibel. Ich lese sie laut, kapitelweise, aber ohne auszusetzen, Hiob und die Könige. Sie ist unvergleichlich schön, stark; aber ein böses Buch. Sie ist so böse daß man selber böse und hart wird und weiß daß das Leben nicht ungerecht sondern gerecht ist und daß das nicht angenehm ist, sondern fürchterlich. Ich glaube David hat den Sohn der Bathseba selber getötet, von dem es heißt daß Gott ihn getötet hat (der doch für die Sünde Davids nichts konnte), weil David Gott fürchtete und das Volk beruhigen wollte. Es ist böse, das zu glauben; aber die Bibel glaubt es vielleicht auch, sie ist voller Hinterlist, so wahr sie ist.

Den ersten Hinweis auf Brechts Arbeit am Stoffkomplex gibt Caspar Neher. Er notierte am 4. März 1919: »Brecht will ein neues Drama schreiben: David und Bath-Seba: Absalom«*. Hanns Otto Münsterer hielt am 10. März fest: »Ich war bei Bert Brecht. Er schreibt gerade am Absalom oder der Beauftragte Gottes. Es wird ein sehr wuchtiges Drama werden.«* Am 13. März beginnt Neher sich auf Zeichnungen zu »Der König David« vorzubereiten.* Im Rückblick erinnerte sich Münsterer (*Münsterer 1966*, 52f., 95, 127f.):

TbN

TbM

TbN

Auf eine Umfrage nach dem stärksten Eindruck hat Brecht bekanntlich auf echt berlinerisch geantwortet: »Sie wern lachen: die Bibel.« Natürlich könnte das ein Witz sein, und manche haben es offenbar auch so aufgefaßt. Aber selbst wer nie jene wunderbaren Eintragungen zu hören bekam, in denen sich Brecht mit dem Alten und Neuen Testament auseinandersetzt – am unvergeßlichsten sind seine Notizen zu den wilden, barbarischen Büchern Samuels, die sich in seinen Tagebüchern finden werden –, kann schon von den häufigen Anspielungen auf Bibelstellen und von der Sprache her nicht übersehen, daß der Dichter über den lutherischen Text sehr gut Bescheid wußte. [...]

Schon am 10. März (1919) liegen Teile eines neuen Stückes vor, des Absalom [...].

Anders verhält es sich dagegen mit dem Verlust zweier weiterer großer Theaterstücke, an denen der Dichter beinahe das ganze Jahr gearbeitet hat, und von denen wenigstens eines im Dezember 1919 eine nahezu endgültige Gestalt erreichte. Das eine dieser Dramen (*das zweite ist »Sommersinfonie«**) führte anfangs den Titel David – vielleicht auch Absalom – oder Der Beauftragte Gottes, der später in Absalom und Bathseba abgewandelt wurde. Der Stoff ist der Bibel entnommen; David ist bei aller auch in der Heiligen Schrift ersichtlichen Immoralität der »Mann nach dem Herzen Gottes«, wenn auch die eigentli-

→ zu NB 2, 16v.11-13

chen Sympathien bei Absalom liegen. Die Eingangsszene zeigt Absalom im Burghof, den Soldaten der Leibwache zuhörend, die sich über die Schliche des alternden Königs recht anrühige Histörchen erzählen. Da erscheint oben auf der Mauer, eine riesige Silhouette, David. »Ich will Abrechnung halten mit meinem Sohne Absalom!« Beklemmende Stille, Vorhang – eine Exposition also, wie sie Brecht in seinen Meisterjahren kaum wirkungsvoller hätte geben können. Dichterische Höhepunkte waren ein Gespräch Absaloms mit den Bäumen und eine wunderzarte Liebesszene, die sich abspielt, als Bathseba vor David zu dem von ihr geliebten Absalom ins Feldlager flüchtet. Bei der zentralen Stellung des Verhältnisses zwischen Absalom und Bathseba bereitete es natürlich erhebliche Schwierigkeiten, die aus Samuel bekannten Listen Davids in das Stück einzubauen, mit denen er versucht, seine Vaterschaft für das von Bathseba erwartete Kind auf Uria abzuwälzen, und ich weiß heute nicht mehr, wie diese Aufgabe gelöst werden konnte. Sicher ist nur, daß ich noch Jahre später überzeugt war, daß gerade dieses Stück nach seiner Vollendung zum Größten gezählt hätte, was die deutsche Dramenliteratur überhaupt aufzuweisen hat.

Demzufolge dürfte es sich bei dem vorliegenden Entwurf um eine teilweise Ausführung der im folgenden skizzierten Eingangsszene* handeln.

13v.7-10

Anregungen für das Stückprojekt erhielt Brecht von den biblischen Erzählungen über den Dichter-König David (1 Sam 16 bis 1 Kön 2) und seinen dritten Sohn Absalom, wörtlich: »Vater des Friedens« (2 Sam 13-19). Das vorliegende Notat bezieht sich auf die Episode nach Absaloms Auftragsmord an seinem Bruder Amnon, Davids Erstgeborenem, der ihrer beider Schwester Tamar vergewaltigt hatte. Absalom mußte daraufhin vor dem Zorn des Vaters ins Exil nach Geschur fliehen. Nach drei Jahren erwirkte Joab bei David Gnade, und Absalom kehrte an den Hof des Vaters zurück, allerdings ohne ihn sehen zu dürfen. Erst nach zwei Jahren am Königshof in Jerusalem kam es durch Joabs Vermittlung zu einem Gespräch von Absalom und David (2 Sam 14,32-33):

Absalom sprach zu Joab: Siehe, ich sandte nach dir, und liess dir sagen: Komm her, dass ich dich zum Könige sende, und sagen lasse: Warum bin ich von Gessur kommen? Es wäre mir besser, dass ich noch da wäre. So laß mich nun das Angesicht des Königs sehen; ist aber eine Missethat auf mir, so töte mich.

Und Joab ging hinein zum Könige, und sagte es ihm an. Und er rief dem Absalom, dass er hinein zum Könige kam; und er fiel nieder vor dem Könige auf sein Antlitz zur Erde; und der König küsste Absalom.

Bei seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Stoffkomplex rückte Brecht abwechselnd eine der beteiligten Personen ins Zentrum: David, Absalom, Bathseba, Uria oder Goliath. Unterscheiden lassen sich folgende Phasen:

(1) Brecht begann mit dem von Münsterer beschriebenen Entwurf *David* bzw. *Absalom oder Der Beauftragte Gottes* im März 1919.* Von dem Stück, das

→ TbN

im Dezember 1919 nahezu fertig gewesen sein soll, haben sich keine direkten Spuren erhalten.

(2) Die im Januar bis März 1920 im vorliegenden Notizbuch festgehaltenen Konzeptionen und Entwürfe zu *Der Sieger und der Befreite* – so der einzige von Brecht selbst notierte Titel* – weichen in Titel und Szenerie deutlich von dem von Münsterer Beschriebenen ab und bedeuten einen Neuansatz (→ Nehers Tagebucheinträge vom 8. Januar, 23. März 1920)*; teilweise ersetzte Brecht hier die biblischen durch Phantasienamen.*

(3) Ab Juli 1920 ist ein benachbartes, aber von *Der Sieger und der Befreite* wiederum deutlich unterschiedenes Stückprojekt mit dem Titel *David / Saul und David** nachweisbar.

(4) Ab September 1920 plante Brecht vermutlich, die bis dahin eigenständigen Konzepte *Der Sieger und der Befreite* und *David* zu einem dreiteiligen Stück mit dem Titel *David* zusammenzufügen (→ Brechts Tagebucheinträge vom 13. September 1920, 10. März und 19. April 1921*). Auf dieses Konzept dürfte sich der von Münsterer überlieferte Titel *Absalom und Bathseba* beziehen.

(5) Unabhängig von den Entwürfen der Jahre 1919-21 konzipierte Brecht Anfang 1937 gemeinsam mit Hanns Eisler die Oper *Goliath**. Die Arbeit an diesem aus derselben biblischen Quelle schöpfenden Projekt zog sich bis Ende November 1944 hin.

(6) In den 1940er Jahren notierte Brecht verschiedene kleine Entwürfe, in denen ein Urias auftaucht;* ihr Zusammenhang untereinander oder mit dem Goliath-Projekt ist unsicher.

Abweichend von der biblischen Vorlage nahm Brecht eine moderne Psychologisierung vor. Absaloms Charakterzug eines prinzipiellen Ungenügens an der Welt* griff er unten* ebenso wieder auf wie die Verwischung der Grenze zwischen Mord und Selbstmord*.

Die Verknüpfung von Himmel und Schamlosigkeit* findet sich zwischen 1919 und 1922 auch in Brechts Notiz zum Tod seiner Mutter am 1. Mai 1920: »Schamlos grinste der Himmel!«* und im *Baal*: »man sieht in den Himmel hinein, schamlos.«, oder: »Ekart: Hast du die Wolken vorhin gesehen? Baal: Ja. Sie sind schamlos.«* (→ *Brecht: Baal* 1966, 111, 133; *Brecht: Baal* 1955, 93f.); vgl. auch die unten* zitierte Passage aus *Absalom reitet durch den Wald*.

13v.1-14v.1 [Erste]Zweite Szene: \ Absalom am Fluß [...] Tod Absaloms. Erstes und einzig vollständiges Konzept des hier noch titellosen, später *Der Sieger und der Befreite** überschriebenen Stücks, zu dem auch der vorangehende Entwurf gehört. Die von Münsterer beschriebene Eingangsszene* von 1919 scheint in etwa den ersten beiden Szenen* zu entsprechen. Die Umstellung der ersten beiden Szenen* resultiert aus einer Modifikation des Handlungsplans* während

der Niederschrift. Auch die für Ergänzungen gelassenen Freiräume zwischen den Szenen und die Einfügungen* lassen auf eine frühe, noch offene Konzeptionsphase schließen. Die Szenerie weicht ab von den Entwürfen von 1919 – »Burghof« (*Münsterer* 1966, 127f.) – und zwischen Juli 1920 und April 1921 – Stadt, Platz, Mauer, Aquarium oder Kammern.*

»Fischer« am »Fluß«* könnte es in Israel nur am Jordan geben; die biblischen Ereignisse fanden jedoch in Jerusalem und im Wald Ephraim statt. Auch andere Elemente des Konzepts werden in der biblischen Vorlage nicht erwähnt: Taverne, Huren, Holzbauten und ein Weinberg.* Ebenso frei ausgestaltet sind das Erwürgen des Kindes* sowie der Charakter und die Rolle Urias*.

Die Geschichte von David und Bathseba* findet sich in 2 Sam 11,2-6:

Und es begab sich, dass David um den Abend aufstund von seinem Lager, und ging auf dem Dach des Königshauses, und er sah vom Dach ein Weib sich waschen; und das Weib war sehr schöner Gestalt.

Und David sandte hin, und liess nach dem Weibe fragen, und man sagte: Ist das nicht Bath-Seba, die Tochter Eliams, das Weib Urias, des Hethiters?

Und David sandte Boten hin, und liess sie holen. Und als sie zu ihm hinein kam, schlief er bei ihr. Sie aber reinigte sich von ihrer Unreinigkeit, und kehrte wieder zu ihrem Hause.

Und das Weib ward schwanger, und sandte hin und liess David verkündigen und sagen: Ich bin schwanger worden.

David aber sandte zu Joab: Sende zu mir Uria, den Hethiter. Und Joab sandte Uria zu David.

Die auffällige Syntax im nachgestellten Relativsatz »die ist schwanger«* läßt die Sprache der Luther-Bibel anklingen (→ Luk 2,4-5: »Joseph aus Galiläa [...] mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger.«) Ob Brecht bereits das »Dramatische Gedicht in drei Monologen« *Bethsabé* von André Gide (1908 übersetzt von Franz Blei für die Zeitschrift *Hyperion*) kannte, das er am 14. Dezember 1920 in »*Volkswille*«* lobend besprach, muß offenbleiben.

Die »Fünfte Szene«* spielt auf Davids Versuch an, seine Schuld an Bathsebas Schwangerschaft zu vertuschen. Als sein Vorhaben mißlingt, Uria seiner Frau Bathseba gleich nach ihrem Ehebruch beiwohnen zu lassen, um ihm das Kind anlasten zu können, denkt er sich eine neue List aus (2 Sam 11,13-15):

Aber des Abends ging er (*Uria*) aus, dass er sich schlafen legte auf sein Lager mit seines Herrn (*David*) Knechten, und ging nicht hinab in sein Haus (*zu Bathseba*).

Des Morgen schrieb David einen Brief an Joab, und sandte ihn durch Uria.

Er schrieb aber also in dem Brief: Stellt Uria an den Streit, da er am härtesten ist, und wendet euch hinter ihm ab, dass er erschlagen werde, und sterbe.

29r.11

→ *Tb N*

16v.1-4; → 30v, 44v,
NB 4, 21v, *NB* 5, 39v-40r

BBA 10459/14-21,
73-93, 460/3;
→ zu *NB* 4, 21r.9-11

BBA 802/88-90,
BBA E 21/146-148, 188

→ *BFA* 10, 753-789

→ zu *NB* 25, 57r

13r.6-10 | 30v.5-8

13r.12-14; → 39r

13r.14-15

NB 4, 36v.6-8 |

BBA 2121/29, 46;

→ BBA 2134/33;

→ *BFA* 1, 48, 125

→ zu 37r

29v.11

→ zu 12v-13r

13v.1-10

13v.1, 7 | 13v.4-6

13v.13

→ zu 12v-13r

13v.2

13v.2-14v.1

14r.11-12 | 14r.4-15

13v.3-6

13v.16

→ *BFA* 21, 89

14r.9-11

14r.11-12 Auch für den in der gleichen Szene notierten Kindsmord* griff Brecht frei auf die biblische Vorlage zurück (2 Sam 12,13-24):

Da sprach David zu Nathan: Ich habe gesündigt wider den Herrn. Nathan sprach zu David: So hat auch der Herr deine Sünde weggenommen; du wirst nicht sterben. Aber weil du die Feinde des Herrn hast durch diese Geschichte lästern gemacht, wird der Sohn, der dir geboren ist, des Todes sterben. Und Nathan ging heim. Und der Herr schlug das Kind, das Urias Weib David geboren hatte, daß es todkrank ward.
[...] Am siebenten Tage aber starb das Kind.
[...] Und da David seine Frau Bath-Seba getröstet hatte, ging er zu ihr hinein und schlief bei ihr. Und sie gebar einen Sohn, den hiess er Salomo. Und der Herr liebte ihn.

Die Änderung der biblischen Handlung geht auf eine textkritische Deutung zurück, die Brecht schon am 20. Oktober 1916 in sein Tagebuch notiert hatte.*

→ zu 12v-13r
14v.1

Der »Tod Absaloms«* ereignet sich in der biblischen Geschichte erst an späterer Stelle. Absalom, der durch besonders üppiges Haupthaar ausgezeichnete schönste Mann Israels (2 Sam 14,25-26), hatte sich gegen seinen Vater erhoben und gegen ihn Krieg geführt. Während der Entscheidungsschlacht im Wald Ephraim mußte er fliehen (2 Sam 18,9-15):

Und Absalom begegnete den Knechten Davids, und ritt auf einem Maultier. Und da das Maultier unter eine grosse Eiche mit dichten Zweigen kam, blieb sein Haupt an der Eiche hangen, und er schwebte zwischen Himmel und Erde; aber sein Maultier lief unter ihm weg.
[...] Da nahm Joab drei Spiesse in seine Hand, und stiess sie Absalom ins Herz, da er noch lebte an der Eiche.
Und zehn Knaben, Joabs Waffenträger, machten sich umher, und schlugen ihn zu Tod.

Das Bild des an seinen eigenen Haaren sich aufhängenden Flüchtlings findet sich auch in dem Gedicht *Mein Herz ist voller Glut...** und unten*.

zu 5v.1-6r.1 | 37r

14v.4-15v.22 Baal \ Branntweinschenke [...] Kellnerin bringt Schnaps) Vermutliche Eintragungsfolge: (1) Zunächst notierte Brecht den Stück- und Szenentitel sowie die ersten Repliken.* Die Sprechernamen »Ekart« und »[E]«* folgten wohl erst später. (2) Danach schob er die Zeile »Er tut nur was er muß weil er so faul ist.«* ein und grenzte sie mit Querstrich und »x«* vom Kontext ab,* zur Verdeutlichung mit mehr Druck auf dem Bleistift. (3) Dann trug er die Ordnungszahlen »1)« bis »5)«* nach und notierte (4) mit leicht vergrößertem Zeilenabstand, von Anfang an als »6)«* gezählt und Ekart als Sprecher zugeordnet, dessen längere Rede*. (5) Anschließend hielt Brecht den Beginn der gesamten Szene in neuer Reihenfolge fest und ergänzte dabei weitere Repliken.* Watzmanns abfällige Äußerung über Baal* fügte er dabei erst nachträglich ein, viel-

14v.4-13, 17-19 |
14v.11, 14

14v.14-16

14v.7-17

14v.20-15r.4

15r.6-15v.9

15r.17

leicht auch seine Adressierung an Baal am Schluß der Szene*. (6) Ekarts lyrische Apostrophe seines Sehnsuchtsziels* notierte Brecht von vornherein als separate, durch Querstriche abgegrenzte Äußerung. Er nahm sie aus der Gesprächsfolge heraus und ließ ihren genauen Ort in der Szene offen. (7) Schließlich knüpfte er an Watzmanns Äußerung: »Bist du das, Baal?«* an und setzte die Szene mit Ekarts Replik fort: »Was willst du schon wieder [...]«*, brach sie aber auf dem folgenden, später herausgerissenen Blatt gleich wieder ab. Dieses findet sich heute eingelegt in *NB 12*:

15v.8-9

15v.10-17

15v.8-9

15v.18-22

Watzmann: Hier hat sich nichts verändert.

NB 12, 62r.1-5

Du bist wohl feiner geworden!

Baal: Bist das du ^{noch} Luise? (Stille)

Johannes:

Das Blatt riß Brecht aus *NB 3* vielleicht wegen des anschließenden *Lieds gegen die Ansprüche!* heraus, um dieses einem neuen Zusammenhang zuordnen zu können.

Die hier entworfene Szene erwähnt Neher am 17. Januar 1920 in seinem Tagebuch.* Sie findet sich ausformuliert in *Baal* (1919/20):

TbN

Branntweinschenke.

BBA 2134/41;

→ *BFA* 1, 130-131; 14v.5

Abend. Die Kellnerin. Watzmann. Johannes.

Johannes, abgerissen, in schäbigem Rock mit hochgeschlagenem Kragen, hoffnungslos verkommen.

Die Kellnerin hat die Züge Sophiens.

→ 14v.6

E Ekart: Jetzt sind es acht Jahre (sie trinken, Wind geht.)

→ 15r.6

Johannes: Mit fünfundzwanzig ginge das Leben erst an. Da werden sie breiter und haben Kinder. (Stille)

→ 15r.7-9

Watzmann: Seine Mutter ist gestern gestorben. Er läuft herum, Geld zu leihen für die Beerdigung. Damit kommt er hierher. Dann können wir die Schnäpse bezahlen. Der Wirt ist anständig; Er gibt Kredit auf eine Leiche, die eine Mutter war. (trinkt)

→ 14v.17-19

Johannes: Baal+ Der Wind geht nimmer in sein Segel.

→ 14v.8

Watzmann: (zu Ekart) Du hast wohl viel mit ihm auszuhalten?

→ 15r.12-13

Ekart: Man kann ihn nicht ins Gesicht spucken: Er geht unter.

→ 14v.10-11

Watzmann: (zu Johannes) Tut dir das weh? Beschäftigt es Dich?

→ 15r.15

Johannes: Es ist schade um ihn, sage ich euch (trinkt. Stille)

→ 15r.16

Watzmann: Er wird immer ekelhafter.

→ 15r.17

Ekart: Sage das nicht. Ich will das nicht hören: Ich liebe

→ 14v.12-13

ihn. Ich nehme ihm nie irgendwas übel. Weil ich ihn liebe. Er ist ein Kind.

→14v.15 Watzmann: Er tut immer nur, was er muss. Weil er so faul ist.

→14v.20-15r.4 Ekart: (tritt in die Tür) Es ist eine ganz milde Nacht. Der Wind warm. Wie Milch. Ich liebe das Alles. Man sollte nie trinken. Oder nicht so viel! (zum Tisch zurück) Die Nacht ist ganz mild. Jetzt und noch drei Wochen in den Herbst hinein kann man gut auf den Strassen leben.(setzt sich)

→15v.2-4 Watzmann: Willst du heut Nacht fort? Du willst ihn wohl loshaben? Er liegt dir am Hals?

→15v.5 Johannes: Du musst obacht geben!

→15v.6 Baal: (tritt langsam in die Tür) ~~Bist du das, Baal?~~

→15v.8-9 Watzmann: Bist Du das, Baal?

→15v.18-19 Ekart: (hart) Was willst Du schon wieder?

→15v.20-22 Baal: (herein). Setzt sich) was ist das für ein armseliges Loch geworden! (Die Kellnerin bringt Schnaps)

Watzmann: Hier hat sich nichts verändert. Nur du bist, scheints, feiner geworfen.

Baal: Bist Du das noch, Luise? (Stille)

Johannes: Ja. Hier ist es gemütlich.- [...]

14v.8 Das Bild des in die Segel gehenden Windes* findet sich auch im Gedicht *Der dicke Cas ist gestorben...* (Tagebuch, 5. September 1920)*, in Brechts Brief an Marianne Zoff von Ende August 1921*, in einem Entwurf für das Stück *Hannibal* (1922)*, im Artikel *Mehr guten Sport* im *Berliner Börsen-Courier* vom 6. Februar 1926* und im 1927 entstandenen fünften Gedicht *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner: Ich bin ein Dreck...**

14v.10 Das Motiv des Ins-Gesicht-Spuckens* verwendete Brecht figürlich im Sinne von »jemandem seine Verachtung zeigen« auch in *Coriolanus** (1951/52), buchstäblich in den Stücken *Baal* (1918)* (*Brecht: Baal* 1966, 74) und *Im Dickicht* (1921-23)* sowie in der Anekdote *Im Sommer 1933 sprach ich mit einigen Bekannten über Hitler** (ca. 1934).

Die Äußerung »Seine Mutter ist gestern gestorben«* findet sich ähnlich im autobiographischen *Lied von meiner Mutter*, das Brecht wenige Wochen nach dieser Eintragung festhielt: »Jetzt ist meine Mutter gestorben, gestern, auf den Abend, am 1. Mai.«*

15r.6 Ekarts Hinweis »Jetzt sind es acht Jahre«* bezieht sich auf den Selbstmord der 17jährigen Johanna, der Freundin von Johannes, nach ihrer Entjungferung durch Baal.

15v.11-16 Die Wälder* sind beim jungen Brecht der mythische Ort der Herkunft und der wilden Ursprünglichkeit, so in den Gedichten *Lied der Schwestern**, *Die schwarzen Wälder aufwärts...** und *Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen*

*Wäldern...** oder im Erzählungsentwurf *Niemand weiß, wo der Bargan eigentlich hergekommen ist...**

Das »zitronenfarbene Frühlicht«* findet sich bereits in der ersten Zeile des wohl nicht von Brecht selbst betitelten Gedichts *Der Großmutter zum 80. Geburtstag** (seine aus Achern in Baden stammende Großmutter väterlicherseits feierte ihn am 17. September 1919) und in der zweiten Zeile der wohl kurz darauf entstandenen *Ode an meinen Vater*: »Aufgewachsen im zitronenfarbenen Lichte der Frühe [...]«*.

16v.1-4 **Bargan für David [...] Ur für Uria** Liste der vier Hauptpersonen des Stückprojekts *Der Sieger und der Befreite**. Sie ist der erste Hinweis auf die nur im vorliegenden Notizbuch dokumentierte vorübergehende Ersetzung* der alttestamentarischen* durch andere Namen. Dafür übernahm Brecht den Namen des Titelhelden aus seinen *Bargan-Erzählungen**, während »Koloman« und »Hete« wohl aus Heiligenlegenden stammen. Koloman (gälisch für »Einsiedler«) war katholischer Überlieferung zufolge ein irischer Märtyrer, der 1012 in Österreich auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem an einem Holunderbaum erhängt, später heiliggesprochen und als Patron Österreichs, der heiratswilligen jungen Frauen, der Pilger und der Erhängten verehrt wurde.* »Hete« ist eine Kurzform von »Hedwig«. Die heilige Hedwig von Andechs wurde in Bayern als Patronin der Heimatvertriebenen und Brautleute verehrt. Vielleicht gab auch die Medizinstudentin Hedwig (Hedda, He) Kuhn, die Brecht Ende 1917 im Seminar Artur Kutschers kennenlernte,* einen Anstoß zur Wahl des Namens. Den Namen »Hete« verwendete Brecht auch in *NB* 4, 4v.13.

16v.6-22r.3 **Über das Unterhaltungsdrama [...] Anstrengungen** Sechs inhaltlich zusammengehörige Aufsatzentwürfe, die nicht in einem Schreibzusammenhang notiert wurden. Zuerst trug Brecht mit Tinte *Über das Unterhaltungsdrama, Über den Expressionismus, Über das Rhetorische* und *Über das Schreiben* ein, danach mit Bleistift *Folgen der Kritik* und *Über den Dadaismus*. Zu den Eintragungen im einzelnen siehe die anschließenden Erläuterungen.

16v.6-18r.3 **Über das Unterhaltungsdrama [...] 9.I.20.** Datum vermutlich falsch: Die eingetragenen Datierungen entsprechen ansonsten der für *NB* 3 grundsätzlich anzunehmenden Eintragungsfolge von vorne nach hinten; nur die vorliegende weicht davon ab (21. Januar*, 21. Januar*, 9. Januar*, 21. Februar*, 24. März 1920*). Brecht verschrieb sich hier wohl und verwendete noch die Zahl des Vormonats »I« statt »II«. Demnach würde die Eintragung vom 9. Februar stammen. Das erscheint auch aufgrund der Erscheinungsdaten der im Text thematisierten Kaiserschen Werke (s. u.) plausibel.

Die Notizen *Über das Unterhaltungsdrama* sind der früheste Beleg für Brechts Kenntnis Georg Kaisers,* der nach den ersten Aufführungen seiner Stücke 1917

NB 13, 12v.2-3

NB 13, 24v; → *BBA* 10448/1

15v.14

BBA 2218/10, E 14/53;

→ *BFA* 13, 132

BBA E 14/56;

→ *BFA* 13, 134

29v.11-19

→ 30v, 44v

→ zu 12v-13r

→ zu 11v.1, 15v.11-16

→ zu 30v, 37r, 44v.1-2

→ zu 6v.14-17,

zu *NB* 4, 43v.4-6

4v.17 | 5r.18 | 18r.3

32v.9 | 50r.6

→ 18r.8, 18v.16, 19r.7

→ zu 6^v.14-17
TbN | → 18r.8
→ zu NB 24, 48r

schnell zum meistgespielten Dramatiker der Nachkriegsjahre aufgestiegen war. Am 16. Juni 1919 hatte Caspar Neher in Artur Kutschers* Seminar *Einleitung zum Expressionismus* Kaisers gerade erschienenen ›Nachtstück‹ *Brand im Opernhaus* besprochen (»ein vollendeter Kitsch«*). Den *Geretteten Alkibiades**, später die zentrale Anregung für die Erzählung *Der verwundete Sokrates**, hatte Brecht am 3. Februar 1920, also wenige Tage vor dem vorliegenden Entwurf, gesehen.

Am 26. März besprach er dann die erste Augsburger Kaiser-Inszenierung, *Gas I*, in »*Volkswille*«. Ganz im Sinne der vorliegenden Notizbuch-Eintragungen wertete er dort Kaisers Text ironisch ab:

→ BFA 21, 59

Das Stück ist sehr interessant. Merz inszenierte es für Augsburg. Es war eine sehr gute Leistung, die geistiges Format hatte, die beste Arbeit des Winters, im ganzen ziemlich hoch über der des Münchner Schauspielhauses stehend. Kritisch wurde die Situation nur, wo sie sich von Kaiser zu sehr beeinflussen ließ, etwa im dritten Akt. (Völlig verfehlt der letzte Akt, der ganz unklar blieb, noch unklarer als im Buch!)

Neben den Inszenierungen von *Gas* und *Der gerettete Alkibiades* konnte Brecht zum Zeitpunkt der Eintragung in München bereits *Von morgens bis mitternachts*, *Konstantin Strobel* (= *Der Zentaur*), *Die Sorina*, *Die Koralle*, *Hölle Weg Erde* und *Die Versuchung* gesehen haben. Anregungen für den vorliegenden Entwurf dürften auch Kaisers in den Münchener Theaterzeitungen erschienene Aufsätze *Das Drama Platons* (April/Mai 1917), *Vision und Figur* (Januar 1920) und *Mythos* (Januar 1920) gegeben haben (→ *Kaiser 1917, 1918, 1920*).

16^v.8
17^r.6-9

Daß Kaiser ein »Unterhaltungsdrama«* anstrebte, ist eine ironische Unterstellung Brechts. Tatsächlich wandte Kaiser sich entschieden gegen eine »Erniedrigung des Theaters zur Unterhaltungs- und Vergnügungsstätte« (in: *Zukunft der deutschen Bühne 1917*, 106f.). Grundlage für die Zuordnung Kaisers zu den ›Unterhaltungsdramen‹ ist Brechts eigenwillige Definition derselben als »Stücke, die irgendwelche Ideen verleiblichen«*. Kaiser verwendet den Begriff ›Idee‹ in *Vision und Figur*, *Mythos* und *Das Drama Platons* zwar nicht und spricht statt dessen von Erkenntnissen, Erschütterungen, Gedanken und Visionen. Kaisers Berufung auf Platon dürfte ihn Brecht aber nahegelegt haben.

In *Das Drama Platons* gab Kaiser auf die Leitfrage, wie der Dramatiker seine Erkenntnisse forme und verkörpere, die Antwort (*Kaiser Werke* 4, 544):

Erkenntnis wird Erscheinung – und von der Erscheinung getragen überhöht sich seine Erkenntnis. Das Drama schenkt ihm die letzte Anschauung. An Figuren schießt der Gedanke zu größter Möglichkeit auf.

16^v.16-17^r.4

In Brechts Version dieser Antwort Kaisers* klingen deutlich Formulierungen

Nietzsches* an: »Die *Kraft* der Erkenntnisse liegt [...] in ihrer Einverleibtheit« (→ zu 23^r.18-24^r.10, zu 46^r.1-47^v.8, zu NB 4, 12^r.1) (*Nietzsche KSA* 3, 469) oder »Ich rede von *Instinkt*, wenn irgend ein *Urtheil* [...] einverleibt ist« (*Nietzsche KSA* 9, 505).

Brechts Definition der Kaiserschen »Unterhaltungsstücke« als »Allegorieen«* könnten durch dessen Formulierungen in *Mythos* angeregt sein: »Bloß mit Begreifbarem wird das Unbegreifliche deutlich [...]. Mächtig schafft Mythos im Sinnbild« (*Kaiser Werke* 4, 555f.). 17^r.8; → 18^r.7

Die den Entwurf strukturierende Opposition von Unterhaltungs- und Bedarfsstück (»Luxusstücke«* und das ›nützlichere Genre‹*) griff Brecht 1930 wieder auf: Im Konzept einer Gesamtausgabe seiner Schriften* unterschied er ›Luxusdinge, Ästhetisches‹ von ›Wichtigem‹. Auch die ›Uninteressiertheit‹ des Denkens* taucht im dortigen Kontext wieder auf. 17^r.8-9 | 17^v.20 NB 25, 51^r

Analog zu ›Ideen‹ gilt auch für den anderen platonischen Zentralbegriff der Dialektik*: Kaiser verwendet ihn nicht, doch er beschreibt das dialektische Wesen des sokratischen Dialogs sehr genau; Platon dränge »These und Widerthese in unvergleichliche Ballung. [...] kluftloser Zusammenschluß beider schafft Einheit [...]. Das wird Ziel von Kunst, die formt: Einheit zu wölben über Zerstreutem – Zerrissenem.« (*Mythos*, in: *Kaiser Werke* 4, 554)* Die vorliegende Eintragung ist wohl der früheste Beleg für Brechts Verwendung dieses späteren Zentralbegriffs. 17^r.16 | NB 25, 33^r

Die Vorstellung der ›Unzucht‹ bzw. des ›Kinder-Zeugens mit Ideen‹* verwendete Brecht bereits in *Aufruf zum Streik**, dort allerdings mit Bezug auf das ganze deutsche Volk. Auch bei Kaiser selbst klingt sie an: In dem undatierten Manuskript *Dichter und Regisseur* verlangt er, »daß der Dichter vom geschriebenen Werk seine Hände ziehen soll und mit jeder Scham dies Kind einer unerlaubten Liebe verleugnen muß.« (*Kaiser Werke* 4, 554) Ob Brecht diese Formulierung Kaisers kannte, ist zweifelhaft.* 17^r.19-21; → 18^r.1-2 10^r.4-6 → EE F

18^r.5-18^v.11 **Über den Expressionismus [...] Verlag Wolf verkracht.** Der Entwurf greift Gedanken des vorangehenden auf, etwa die Freude an den Ideen, ihren Gegensatz zum Körper und ihre Ausformung in Allegorien, und führt mit »Geist« und »Seele«* ein weiteres für die Expressionisten wichtiges Begriffspaar ein. 18^r.18-21

Brechts Bewertung des Expressionismus war zunächst grundsätzlich ablehnend (Brecht an Neher, Anfang/Mitte Juni 1918):

Dieser Expressionismus ist furchtbar. Alles Gefühl für den schönen runden, oder prächtig ungeschlachteten Leib welkt dahin wie die Hoffnung auf Frieden. Der Geist siegt auf der ganzen Linie über das Vitale. Das Mystische, Geistreiche, Schwindsüchtige, Geschwollene, Ekstatische bläht sich und alles stinkt nach Knoblauch. Man wird mich aus- BBA E 2/96

stoßen aus dem Himmel dieser Edlen und Idealen und Geistigen, aus diesen We Strindhügeln und Wedebabies [...].

BBA 802/13
→ zu NB 4, 2v.8-3r.19 |
→ zu NB 2, 16v.11-13
Selbstkritisch bezeichnete Brecht in einer Tagebucheintragung vom 7. Juli 1920* seine Stückprojekte *Galgei** und *Sommersinfonie** als expressionistische ›Ausdrucks‹-Kunst. Den *Baal* legte er von vornherein als metaexpressionistisches Stück an, in dem sich, wie auch im *Makrok*-Projekt von 1919, zahlreiche Hinweise und Reflexionen auf die Literaturströmung finden. Die in den vorliegenden Notizen formulierte Perspektive blieb bis zum Schluß maßgeblich, Brechts Haltung zum Expressionismus differenzierte sich jedoch später.*

→ EE F
Die letzte ausführliche Äußerung, zugleich eine der wenigen autorisiert publizierten, findet sich in dem am 4. Mai 1939 in der Stockholmer Studentebühne gehaltenen Vortrag *Über experimentelles Theater*, gedruckt 1948 in der Zürcher Studentenzeitung *Bewußtsein und Sein*:

BBA 2018/26-27;
→ BFA 22, 546;
→ zu 31r.3
Der Expressionismus der Nachkriegsepoche hatte die Welt als Wille und Vorstellung dargestellt und einen eigentümlichen Solipsismus gebracht. Er war die Antwort des Theaters auf die grosse gesellschaftliche Krise, wie der philosophische Machismus die Antwort der Philosophie auf sie war. Er war eine Revolte der Kunst gegen das Leben, und die Welt existierte bei ihm nur als Vision, seltsam zerstört, eine Ausgeburt geängsteter Gemüter. Der Expressionismus, der die Ausdrucksmittel des Theaters sehr bereicherte und eine bisher unausgenutzte ästhetische Ausbeute brachte, zeigte sich ganz ausserstande, die Welt als Objekt menschlicher Praxis zu erklären. Der Lehrwert des Theaters schrumpfte zusammen.

Als Beispiele expressionistischer Literatur nennt Brecht im vorliegenden Entwurf neben den 1919/20 in München gespielten Stücken Georg Kaisers *Der gerettete Alkibiades* und *Gas** auch Walter Hasenclevers *Der Sohn* (1914)*.

18r.8; → zu 16v.6-18r.3 |
18r.8; → zu 19r.7
18v.3-11

Der Kurt Wolff Verlag* wurde 1913 gegründet und galt bis Mitte der 1920er Jahre als der Inbegriff des expressionistischen Verlages (Göbel 1977, 646):

Ein Verlag, der so kometenhaft aufstieg, ohne daß in seiner Produktion ein gewinnträchtiger Bestseller gefunden werden konnte, mußte ja wohl einen reichen Inhaber haben. So erklärt Kurt Pinthus (*neben Walter Hasenclever Verlagslektor*), warum die Autoren zu Wolff strömten. »Weil jeder wußte, die tun was, und die haben Geld.« Es bildeten sich um Wolffs Vermögen Legenden, in denen er als reicher junger Erbe gesehen wurde.

Nach dem Ersten Weltkrieg machte eine neue Werbestrategie den Verlag zum führenden im Bereich zeitgenössischer Literatur; er erzielte »ullsteinhafte Auflagen von literarisch einwandfreien Büchern« (Kurt Wolff an René Schickele,

17. November 1921; zit. nach Göbel 1977, 726). Die Schlüsselbegriffe waren dabei ›jung‹ und ›neu‹, die sich in den Reihen *Der Jüngste Tag*, *Der Neue Roman*, *Das neue Bild* oder *Neue Geschichtenbücher* und dem Verlag *Der Neue Geist*, einer Gründung Kurt Wolffs 1917 für philosophische Texte, niederschlug. Ein Anlaß für Brechts Bezugnahme auf Wolff könnte die Verlagerung des Verlagsitzes von Leipzig nach München Ende 1919 gewesen sein.

Brechts These zum Verhältnis von Geist und Kurt Wolff Verlag könnte etwa so zu verstehen sein: Der Verlag repräsentiert den Expressionismus insgesamt. Als solcher hält er den Geist aus (alimentiert ihn), der zuvor frei war. Dieser Geist macht sich dadurch mit typisch expressionistischen Figuren wie Schiebern* und Huren* gemein und wird korrumpiert. Solange der Verlag nicht verkracht (Bankrott geht), finden auch Jünglinge, die um bloßer Annehmlichkeit willen philosophieren, bei ihm ihr Auskommen.

→ 8v.18 | → 13r.3

18v.13-17 So zu schreiben daß [...] Kaiser studiert hat. Die Passage wurde wohl nachträglich im freigebiebenen unteren Drittel der Seite eingetragen.

Der sozialkritische Dramatiker Carl Sternheim wurde neben Kaiser* häufig als führender Repräsentant des Expressionismus gesehen, feierte um 1920 große Bühnenerfolge und war einer der wichtigsten Autoren des Kurt Wolff Verlags. Über einen Kontakt Brechts mit ihm ist nichts bekannt; er besuchte aber am 14. Februar 1920 die Premiere von dessen Stück *1913* im Münchener Residenz-Theater*. Er äußerte sich selten über ihn, so 1938 beiläufig in *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie** und in einem Brief an Albert Bussmann Januar/Februar 1952. Darin forderte Brecht Sternheim-Inszenierungen, »damit der Kleinbürger- und Großbürgermief endlich hinausgelacht wird. [...] Sternheim muss in grossen Zügen, mit all seinen satirischen Übertreibungen inszeniert werden.«*

→ zu 16v.6-18r.3

TbN

BBA 515/4;
→ BFA 22, 443

BBA 210/16;
→ EE F

Den Vorwurf der Unverständlichkeit griff Brecht in *Das Theater als sportliche Anstalt** wieder auf; dagegen stellte er das Prinzip ›pour tout le monde‹, wie Nether am 26. Juni 1919* notierte.

48v.17-18

→ TbN

19r.1-19v.7 Über das Rhetorische [...] beschäftigt ist.] Das ›Gute‹ ist einer der Leitbegriffe des Expressionismus*, des Aktivismus* und anderer Strömungen der Zeit; das ›Diabolische‹* weist auf die schwarze Romantik der Jahrhundertwende hin. In der Eingangsszene des *Baal* (1918 und 1919) charakterisiert ein Literat Baals Gedichte entsprechend: »Einiges könnte geradezu von Verlaine oder Wedekind sein. Ich meine das Diabolische!«*

19r.3

→ zu 18r.5-18v.11 |
→ zu 11r.6 | 19r.4

BBA 1348/4, 2121/8;
→ BFA 1, 22

Walter Hasenclever* schrieb insgesamt über 300, in den Monaten und Jahren vor dieser Eintragung jedoch nur sehr wenige Zeitungsartikel und Reden. Sollte sich Brechts Polemik nicht auf Hasenclevers Werk insgesamt, sondern auf einzelne Schriften beziehen, so kämen dessen *Predigt im Dom zu Köln* (in Ha-

19r.7; → 18r.8

sencklever 1919, 35f.), die Rede *Tod und Reichstag* (in *Hasenclever 1919*, 28-34) und der Aufsatz *Kunst und Definition* (*Hasenclever 1918*) in Frage.

19r.9 Kaiser Wilhelm II.* , der seit dem Ende des Ersten Weltkriegs (November 1918) im Exil in den Niederlanden lebte, wurde zuvor wegen seines von öffentlichen Reden und Predigten geprägten Regierungsstils auch als ›Redekaiser‹ bezeichnet.

19r.9, 19v.3 → zu 16v.6-18r.3 Daß Georg Kaiser von Platon öffentlich das Reden lerne* , weist auf seinen Aufsatz *Das Drama Platons** hin: »Rede stachelt Widerrede – neue Funde reizt jeder Satz – das Ja überspringt sein Nein zu vollerm Ja – die Steigerung ist von maßlosem Schwung – und auf den Schlüssen bläht sich geformter Geist wie die Hände Gottes über seiner Weltschöpfung«; und: »Für die Würde seines Ausdrucksmittels sucht der Dramatiker in strenger Prüfung nach wichtiger Bestätigung. Jetzt entdeckte er sich die Notwendigkeit der Dramaform. Mit festem Finger zeigt er auf Platon.« (*Kaiser Werke* 4, 544f.) Brechts Hinweis, Kaiser sage alles zwei- und dreimal,* benennt ein Charakteristikum von dessen Stil.

19r.19 Auch der historische Demosthenes* soll das Reden bei Platon gelernt haben. Seine Atem- bzw. Stimmchwäche und seinen Sprachfehler, wohl ein Lispeln, Stottern und ›r‹-Fehler, soll er dadurch ausgeglichen haben, daß er laut deklamierend bergan ging, mit Kieselsteinen im Mund gegen die Meeresbrandung anredete oder das Reden in einem eigens angelegten unterirdischen Zimmer vor einem Spiegel übte.

19v.1 | → zu 20r.5 »Theater (der Einsamen)«* spielt an auf Gerhart Hauptmanns* Drama *Ein-same Menschen* (1891) oder auf Hanns Johsts Stück über den Dramatiker Christian Dietrich Grabbe *Der Einsame. Ein Menschheitsuntergang* (1917). Ein unbekannter Kommilitone Brechts aus Artur Kutschers theaterwissenschaftlichem Seminar* berichtete in seiner Kritik *Monteur Baal und sein Stiefvater Bert Brecht* von der Berliner *Baal*-Aufführung (Februar 1926; Erscheinungsort nicht nachgewiesen):

BBA 474/120; → zu 8r.16-19 Bert Brecht äußerte ein andermal als Vortragender im Seminar der Universität München, daß er zu Hanns Johsts Grabbe-Drama »Der Einsame« *eine Antithese schreiben wolle*. Ihm gefalle Johsts Dichtung nicht. (Der Vortrag behandelte das Werk Hanns Johsts, selbstverständlich in kritisch-mißbilligender Weise.) Brecht sprach damals ganz offen von dem Plan. Johsts »Einsamer, ein Menschenuntergang« sollte durch »Baal eine dramatische Biographie« übertrumpft werden.

19v.11-12 19v.10-21r.9 **Folgen der Kritik** [...] **Kritiker**. Die Theaterwissenschaft* entstand als eigenständige akademische Disziplin erst Anfang des 20. Jahrhunderts. Einer ihrer Gründer war Artur Kutscher, der ab 1909 in München theaterwissenschaftliche Veranstaltungen anbot. Brecht hatte 1917-19 mehrere Seminare

bei Kutscher besucht,* obwohl dieser den *Baal* ebenso wie Brechts Ansichten und sein Auftreten im Seminar mißbilligte. Brecht selbst sah Kutscher zumindest zeitweilig als »de(n) flachste(n) Kumpan, der mir je vorgekommen ist«, an (Brecht an Münsterer, August 1918)*.

Friedrich Hebbel* war einer der frühesten Anreger Brechts überhaupt, und er blieb für ihn lebenslang ein wichtiger Bezugspunkt (→ *Weber 1973*)*. Brecht hatte 1913, wohl aus Anlaß der Feiern zu Hebbels Geburtstag, von seinen Eltern die Ausgabe *Hebbels Werke in zehn Teilen* (1908) geschenkt bekommen (*Brecht-Bibliothek* 551-555) und, davon angeregt, noch im selben Jahr sein erstes Stück *Die Bibel* geschrieben. Auch im *Baal* lassen sich Hebbelsche Anregungen finden, so schon im Namen der Titelfigur*. Kutscher selbst bezog sich vielfach auf Hebbel, so in seinen frühen Monographien *Hebbel als Kritiker des Dramas* (1907) und *Hebbel und Grabbe* (1913). Ähnlich wie Brecht betonte auch Kutscher bei Hebbel die Diskrepanz von Theorie und Praxis oder Wollen und Können*, führte dies aber nicht auf die falsche Erwartungshaltung der Kritiker, sondern auf das Unvermögen Hebbels zurück (*Kutscher 1907*, 188f.):

Bemüht er sich nicht krampfhaft, immer wieder das Verkörpern, Versinnlichen der Ideen zu betonen, sagt er nicht, Ideen im Kunstwerk hätten überhaupt nur Zweck, soweit sie verleiblicht hervortreten? [...] eifert er nicht gegen alles Gezwungene, Schachspielmäßige? Will er nicht selbst die Notwendigkeit gehüllt sehen in das Gewand des Zufalls? Gewiß, seine Angreifer haben alle die wunden Punkte gefunden: der *Dichter hatte nicht Kraft genug, den großen Plänen des Ästhetikers zu folgen*.

Mehr noch als Hebbel war Gerhart Hauptmann* für Brechts dramatische Reflexion und Produktion eine maßgebliche Referenz (→ *Tschörtner 1986*). Schon im Tagebuch von Ende Juli 1913 findet sich ein Hinweis auf ihn,* und an Caspar Neher schrieb Brecht am 10. November 1914:

Naturwahrheit und Idealismus zu verschmelzen ist, Kunst. „Wirklichkeit ist das Lager des großen Dichters auf dem er seine Träume träumt.“ (Diese Kunst, alltägliche Begebenheiten in die Höhe des Geistes emporzuheben, hat G. Hauptmann! Man lese „Michael Kramer“ letzter Akt, den Schönsten, was je einem Naturalisten (Shakespeare ausgenommen) glückte!)

1920 nannte Brecht ihn noch den »repräsentativen deutschen Dramatiker« (»*Rose Bernd*« von Gerhart Hauptmann, in: *Volkswille*, 23. Oktober 1920*), wurde aber bald kritischer ihm selbst und der »Aera Hauptmann« (Tagebucheintragung vom 6. Oktober 1921)* gegenüber. Dennoch lud er ihn brieflich am 27. Juli 1929 zur Premiere von *Lehrstück* in Baden Baden ein,* und Hauptmann nahm die Einladung an. 1950/51 bearbeitete Brecht die Stücke *Biberpelz* und *Ro-*

ter Hahn für das Berliner Ensemble und schlug Hauptmann zur Aufnahme in den Lehrplan für die Grundschule vor (Brecht an Rudolf Engel, 3. Januar 1952)*. Der Aspekt des »Einseitigen«* im Gegensatz zu den »Ideen«* findet sich nur an vorliegender Stelle.

20^r **Über das Schreiben. [...] nicht schreiben können.** Den Entwurf notierte Brecht zeitlich vor *Folgen der Kritik**. Zu diesem Zeitpunkt sah er *Über das Rhetorische** vielleicht noch als unabgeschlossen an, wofür der zunächst freigebliebene Raum auf Bl. 19^v spricht. Der Eingangssatz »Ich schreibe das an [...]«* kann mit »das« auf die drei zuvor eingetragenen Aufsatzentwürfe *Über das Unterhaltungsdrama*, *Über den Expressionismus* und *Über das Rhetorische* zurück- oder auf den folgenden Text vorausweisen.

21^r.11-22^r.3 **Über den Dadaismus. [...] Anstrengungen** Dieser Entwurf einer Rezeptionsästhetik im Spannungsfeld von Erschütterung oder Festigung des seelischen Gleichgewichts der Kunstgenießer* und erster oder weiterer Wirkung eines Kunstwerks* bricht ab, bevor er zur im Titel genannten künstlerischen Bewegung kommt. Brechts Kritik am Dadaismus ist jedoch klar: Er strebe mit »Triks« Erschütterung und Überfall (»Invasion neuer Ideen«) an,* was ihm mit jeder Wiederholung weniger gelinge. Daher bleibe er besser bei Improvisation, Aktionskunst und Formsprengung, statt seine Werke drucken zu lassen und sie damit wiederholbar zu machen.

Brecht äußerte sich nur selten zum Dadaismus, meist um seine eigene Position zu profilieren, so um 1937 im Entwurf *Den Verfremdungseffekt benutzte Joyce im OLLYSES...**: »der dadaismus und der syrrealismus benutzen verfremdungseffekte extremster art. ihre gegenstände kehren allerdings aus der verfremdung nicht wieder zurück.« Etwa zur gleichen Zeit setzte Brecht in dem Notat *Die Avantgarde** den Dadaismus an die Spitze der Avantgarde-Strömungen, gefolgt von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit, ehe er resümiert: »wir kritisierten die zeit und die zeit kritisierte uns«. Zu Lebzeiten wurde nur eine Äußerung Brechts zum Dadaismus publiziert, nämlich in *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (1940): »Gewissen Tendenzen in den Künsten wie die Provokationen der Futuristen und Dadaisten und die Verfestigung der Musik weisen auf eine Krise der Emotionen hin.« (*Versuch* 26, in: *Versuche*, Heft 11 [1951], 104)

22^v.1-29^v.9 **Die Bälge \ Letzte Phase. [...] gestärktes Hemd!** Konzepte und Entwürfe für das Stückprojekt *Die Bälge / Eier*; zu den Eintragungen im einzelnen siehe die anschließenden Erläuterungen.

22^v.1-23^r.12 **Die Bälge \ Letzte Phase. [...] macht einen gail!** Nach den konzeptionellen Stichworten oben* setzte Brecht die Arbeit am Stück mit einem Konzept für den Schluß (»*Letzte Phase*.«*) fort, der in einen Szenen-Entwurf

BBA 875/5
20^v.9 | 20^v.5
19^v.10-21^r.9
19^r-19^v.7
20^r.2

BBA 447/49;
→ BFA 22, 223f.
NB 44, 63^r

8^r.1-11, 8^v.6-8
22^v.2

übergeht. Er dürfte der vorletzten Szene »6«* im nachfolgenden Konzept entsprechen. Der Ausruf »Revolutionäre Schwätzereien!«, die anschließende Gesellschaftskritik* und der Hinweis »Krieg«* legen eine Zeit der Handlung nach dem Ersten Weltkrieg und der Revolution von 1918/19 nahe.

Der Aufruf »jetzt solltet ihr streiken.«* ist eine Abwandlung des klassischen Motivs des Liebestreiks aus der Komödie *Lysistrata* von Aristophanes (411 v. Chr.). Während bei Aristophanes die Frauen durch sexuelle Verweigerung die Männer zum staatlichen Friedensschluß zwingen, sollen bei Brecht Männer und Frauen gemeinsam, durch gesellschaftliche Mißstände gezwungen und so gesehen einem staatlichen Gebot folgend,* gegen ihre eigene Natur streiken. Inquis Gedanke einer gegenwärtig nicht möglichen Kinderernährung und -erziehung* griff Brecht im Material zum *Messingkauf* (um 1945) wieder auf: als »eventuellen menschlichen rat ›du sollst dein kind nicht einer tötenden umwelt aussetzen.«* Die Vorschläge Inquis: »Ihr sollt euch allein vergnügen! [...] beherrscht euch, Leute!«*, sollten wohl das Ende der Szene bilden, das anschließende Schlußbild mit Schnaps und Tanz* die Unmöglichkeit dieser Lösung vorführen.

In Brechts späterem Projekt *Lysistrata* (ca. 1927) streiken wie bei Aristophanes die Frauen gegen die Männer, aber nicht, um einen äußeren Krieg zu beenden, sondern, wie in *Die Bälge* gefordert, aus wirtschaftlichen Gründen. Am Schluß von *Lysistrata* »beginnt der klassenkampf und endet der krieg.«*

23^r.15-24^v.16 **Vorher: \ Inqui: Jetzt kommt [...] Krieg machen.** Entwurf zur gleichen Szene, deren Schluß Brecht in der vorangehenden Eintragung notierte.*

Das Requisit »Orchestrion«*, das auch in den Stücken *Trommeln in der Nacht** und *Im Dickicht* sowie im Gedicht *Oh ihr Zeiten meiner Jugend...** vorkommt, entstammt Brechts Augsburger Lebenswelt. Caspar Neher notierte am 18. Januar 1919 über den Besuch eines Lokals:

Waren in Karpfen mit Bert und Otto | Dort wurde getanzt. [...] Auch war dort ein sehr schönes Orchestrion das man ein Bild hatte und immer wieder erleuchtet wurde und auf dem es blitzte und die dunkle Wolken zogen immer zu seiner Zeit.

Hanns Otto Münsterer erinnert sich (*Münsterer* 1966, 100f.):

Unterhalb des Walls, nahe der Jakobervorstadt, gab es ein unscheinbares altes Wirtshaus mit einem Orchestrion; beim Einwurf eines Zehnpfennigstückes leuchtete zu den Klängen rührseliger Musik oben das Transparent mit einer Landschaft auf, ein Wasserfall schäumte, und über alles hinweg zogen Wolken langsam hin und her. Es machte auf Brecht großen Eindruck. Nicht nur das Gedicht vom *Himmel der Enttäuschten* wurde, wie Brecht selbst zugab, dadurch angeregt, auch die musikalische Untermalung seiner Stücke, bei der ein eigenartig mechanischer Anschlag und die Weglassung bestimmter Töne wie bei einer Spieldose mit ausgebrochenen Zähnen gefordert werden, geht meiner Überzeugung nach auf diese Jugenderinnerung zurück.

	Zum Einsatz des Orchestrions im Drama postulierte Brecht bald darauf: »In einer lieblich-bleichen Szene ein Orchestrion spielen zu lassen, ist ein Fehler wenn es kein Clou ist.«*		
NB 4, 59v.7-9			
23r.18-24r.10 → zu 16v.16-17r.4, zu 46r.1-47v.8, zu NB 4, 12r.1	Die von Inqui erzählte Geschichte vom Aufbruch zum besseren Leben* könnte auf Jesus und die ihm folgenden Jünger (→ z. B. Joh 14,6, Mt 4,25) oder auf Nietzsches* Zarathustra und die letzten Menschen (<i>Nietzsche</i> KSA 4, 19f.) anspielen.		
24r.15-18	Die Ankunft bei Schnaps, Kindern und Liedern* erinnert an die sprichwörtliche Trias ›Wein, Weib, Gesang‹ oder die zweite Strophe des ›Deutschlandliedes: ›Deutsche Frauen, deutsche Treue, deutscher Wein und deutscher Sang [...].«		
24v.10-11	Die Antithetik im Wortwechsel der beiden Frauen: »Wir kriegen nichts. Nur Kinder.« – »Damit machen sie Krieg!«* verwendete Brecht auch später wieder, so in seinem Beitrag <i>So wie der Staat...</i> für einen Aufruf zur Abschaffung des Abtreibungsparagraphen 218 in <i>Blätter der Piscatorbühne</i> 8 (April 1930, 5)* oder in dem Gedicht <i>Ballade zu Paragraph 218</i> aus der gleichen Zeit; hier die erste Strophe nach dem titellosen Typoskript:		
→ BFA 21, 373			
BBA 346/15; → BBA 352/26-27, 1363/8; BFA 14, 40f.	<pre> herr doktor die periode.. na freun sie sich doch man dass die bevölkerungsquote mal n bischen wachsen kann herr doktor ohne wohnung na n bett wern sie wohl noch ham da gönn`n sie sich n bischen schonung und halten sich n bischen stramm da sind sie mal ne nette kleine mutter und schaffen mal n stück kanonenfutter dazu ham sie n bauch und das müssen sie auch und das wissen sie auch und jetzt keinen stuss und jetzt werden sie mutter und schluss </pre>		
24v.13-14	Beim Nahkampf in den Schützengräben wurden im Ersten Weltkrieg auch (Klapp-)Spaten und Schaufeln* als Waffe eingesetzt.		
8r.1-11	25r.1-26r.14 Erste Szene: Atelier. [...] Darf ich dableiben? Konzept für <i>Die Bälge/Eier</i> , das Brecht gegenüber dem früheren Konzept* nur erweiterte, nicht wesentlich veränderte. Zwei Schreibphasen lassen sich unterscheiden:		
25r.1-11	<i>Erste Phase</i> (Bleistift): Die drei Teile der ersten Szene hier* entsprechen recht genau den im früheren Entwurf mit »1)« bis »3)« gezählten und durch den anschließenden Diagonalstrich zusammengefaßten Stichworten. Dort endet der konkret geplante Handlungsverlauf mit dem Auftritt des Arztes*, der hier in der dritten Szene* erscheint. Wie dort bis ›9)‹*, so reicht Brechts Zählung hier bis ›7)‹*. Die Szenen »4)« und »5)« ließ er zunächst ohne Bestimmung, hielt aber		
8r.7			
25v.1 8r.11			
25v.20			
		bereits für »6)« die Stichworte »Schnapskneipe« und »Choral«* und für »7)« den Gesprächs- und Handlungshintergrund fest: »Die Mädchen nähen Wäsche«*.	25v.18 25v.20
	<i>Zweite Phase</i> (Tinte): Brecht notierte wohl zunächst die nicht zum vorliegenden Eintragungszusammenhang gehörige Modelliste <i>Eier</i> *, bevor er die Arbeit am Stückkonzept fortsetzte. Vielleicht ergänzte er aber auch erst die Punkte »4)«, »5)«, »7)«* und wohl die doppelten Trennungsstriche*, legte erst danach die Modelliste an und trug schließlich unter »3)« »Das Blut.«* nach und hielt unter »5)« eine Variante fest, die er als »5, b« auf dem nächsten Blatt fortsetzte.*		26r.1-8 25v.6-12, 20-23 25v.5, 10, 17, 19 25v.4 25v.12-16, 26r.9-15
	Die »3 Männer im feurigen Ofen«* sind eine Anspielung auf das alttestamentarische Buch <i>Daniel</i> (Dan 3,8-27). Dort läßt König Nebukadnezar drei jüdische Männer, die einem Götzen nicht huldigen wollen, zur Strafe in einen glühenden Ofen werfen. Im Vertrauen auf ihre Rettung durch Gott gehen sie hinein. Der König beobachtet sie und fragt seine Räte (24-25):		25r.2-3
	Haben wir nicht drei Männer gebunden in das Feuer lassen werfen? Sie antworteten und sprachen zum König: Ja, Herr König. Er antwortete und sprach: Sehe ich doch vier Männer frei im Feuer gehen, und sie sind unversehrt; und der vierte ist gleich, als wäre er ein Sohn der Götter.		
	Die ›Eier‹ als Gesprächsgegenstand der Männer sah Brecht bereits oben* vor; später* setzte er <i>Eier</i> sogar als alternativen Titel für das gesamte Stück. Wie schon beim Atelierfest des ersten Konzepts,* wird auch beim Fest hier die <i>Keuschheitsballade</i> gesungen.* Offenbar plante Brecht das Stück anfangs nur mit zwei Paaren; das dritte kam erst hier hinzu. Dafür spricht, daß im ersten Konzept nur von zwei Männern die Rede war* und die dritte männliche Hauptperson, Klabauter, auch nach der vorliegenden Eintragung noch als einzige ohne reales Vorbild blieb.*		→ zu 8r.1 26r.1 8r.3 25r.10 8v.8 26r.8
	Die ausbleibende Regelblutung* war um 1920 das erste einigermaßen verläßliche Zeichen einer Schwangerschaft. Im Gedicht <i>Herr Doktor die Periode...</i> * gilt das Vorzeigen von blutigen Binden* als Beweis, nicht schwanger zu sein. Auch Brecht selbst beschäftigten ausbleibende Blutungen bei Paula Banholzer (Brecht an Neher, 22. Juli 1918)* und bei Marianne Zoff (Tagebuch, 11., 16., 27. März 1921)*.		→ zu 8r.14 BBA 346/15; zu 23r.15-24v.16 6v.4-16; → 25v.4
	Mit der »weißen Frau«* ist sicher eine ›weise Frau‹ gemeint; dieses Synonym für Hebamme war Anfang des 20. Jahrhunderts lokal noch gebräuchlich. Einzelne Hebammen nahmen auch Schwangerschaftsabbrüche vor.*		→ zu 26r.3 BBA E 21/148-159, 154-155, 170-172 25v.7
	Um was für einen »Choral«* es sich hier handelt, läßt sich nicht entscheiden. In Frage kämen Choräle nach Art von Brechts <i>Taschenpostille</i> (1926) bzw. <i>Hauspostille</i> (1927), ein gängiger Kirchenchoral, wie er in <i>Im Dickicht</i> * gesungen wird, oder der <i>Choral vom großen Baal</i> *, den Münsterer »in jenen Tagen das am häu-		→ zu 27v.11-20 25v.18 → BBA 2123/23; → BFA 1, 363 BBA 1348/39-40; → BFA 1, 19-21

figsten vorgetragene Lied« nannte und »die Quintessenz von Brechts damaliger Philosophie« (*Münsterer 1966, 74*).

26r.1-9 „Eier“ \ Modelle: [...] Klabauter Die Liste von realen Vorbildern für das Stückprojekt *Die Bälge* bzw. *Eier* ist einmalig in Brechts Gesamtwerk. Allerdings lassen sich alle drei Paare nur teilweise auf reale Personen beziehen. Möglicherweise machte Brecht bewußt einige seiner Modelle wieder unkenntlich, damit sie für unberufene Leser des Notizbuchs nicht sofort zu entschlüsseln waren. So ließen sich auch die Fragezeichen hinter »Maja« und »Liese« erklären: Brecht könnte sich die Namen als problematisch markiert haben, weil sie noch zu deutlich auf ihre Vorbilder hinwiesen.

26r.3; → NB 2, 16r.11

Brechts intime Beziehung zu Paula Banholzer* (geb. 1901) begann im Sommer 1918. An Caspar Neher schrieb er Anfang Juli 1918 brieflich über »Bittersweet! (Die ich jetzt ganz habe. Du, was soll ich tun, wenn ›es‹ Folgen hat? Sackerm. Schreib darüber. Sag mir was drüber! Komm!)«*. Schon wenig später stellte sich die Frage nach einem Kind (Brecht an Caspar Neher, 22. Juli 1918):

BBA 2200/89-90

BBA 2200/91-92

Sie war eine Herzogin auf drei Tage und dann kam die verfluchte Angst, weil die Periode ausblieb! Sie ist noch nicht da, seit drei Tagen, ich warte auf das Telegramm und ich hoffe, Du liest das nicht grinsend. Ich werde mir vom lieben Gott das Wunder nicht versauen lassen, das wir ihm stehlen mußten. [...] Ich hoffe, Du betest für mich; denn einem Kind stünde ich fassungslos gegenüber ...

→ zu 8r.14-15

Im Herbst 1918 wurde Paula Banholzer dann tatsächlich schwanger und brachte kurz vor ihrem 18. Geburtstag am 30. Juli 1919 den gemeinsamen Sohn Frank* zur Welt – unehelich und heimlich außerhalb Augsburgs in Kimratshofen, da ihre Eltern Brecht ablehnend gegenüberstanden. Am 7. November 1921, also lange nach den vorliegenden Eintragungen, als Brecht schon parallel eine Beziehung zu Marianne Zoff unterhielt, notierte er im Tagebuch offenbar einen Schwangerschaftsabbruch Banholzers: »ein Brief der Bi: sie ist schwanger, seit mindestens 2 Monaten. [...] Dann kommt, von der Bi, ein Brief, es sei alles alright, sie habe sich selbst helfen können.«* Eine der Schwestern Paula Banholzers hieß Maja.

BBA 1327/43

26r.4

Eine »Liesel Mann«* konnte in Brechts Bekanntenkreis nicht nachgewiesen werden. Die Freundin Caspar Nehers (Nil) war ab August 1919 Elisabeth Geyer (›Lisbeth‹, ›Lis‹, ›Lisk‹, ›Lise‹), die Schwester von Brechts Augsburger Freund Georg Geyer. Am 6. Februar notierte Neher offenbar die Vorbereitung einer Abtreibung: »Es klappt alles. [...] Wir kennen die Ärztin. Hoffentlich um alles in der Welt hoffentlich klappt das mit L.«*; das Geld für den Eingriff dürfte von Georg Pfanzelt gekommen sein, wie aus Nehers Tagebucheintrag vom 12. Februar 1920* hervorgeht. Möglicherweise schrieb Brecht hier bewußt ›Mann‹ statt ›Geyer‹, um unbefugte Leser seiner Modellliste irrezuführen.

TbN

TbN

Gleiches gilt wohl auch für den Klarnamen von »Inqui«*. Als Partner Majas (Paula Banholzers) wäre hier eigentlich ›Bertolt Brecht‹ zu erwarten. Der nachträglich unleserlich gemachte Name ist aber mit Sicherheit ein anderer (Gerhard Gerlacher, Harlacher o. ä.).

26r.5

Caspar Neher* (geb. 1897), mit Brecht ab 1911 bekannt, kann in diesen Jahren als Brechts wichtigster Freund in Augsburg gelten. Er war 1919 Taufpate von Brechts erstem Sohn Frank und studierte von 1919 bis 1922 wie Brecht in München.

26r.6

Marietta Neher* (geb. 1899) ist die Schwester Caspar Nehers. »Seiner schönen und zurückhaltenden Schwester, die Brecht eine Zeitlang verehrte, wurden nächtliche Serenaden dargebracht.« (*Münsterer 1966, 27*) Brechts mit gemeinsamen Jahrmarktsbesuchen im Frühling 1919 beginnende Kontakte zu ihr wurden von ihren Eltern offensichtlich als ungehörig empfunden: als »Bombe«, die aber noch rechtzeitig entschärft werden konnte (→ Nehers Tagebucheinträge vom 22. Juni 1919, 10., 11., 18., 19. Mai)*. Nach *Frisch/Obermeier 1986, 59* soll sich das wohl Mitte der 1920er Jahre entstandene Nachlaß-Gedicht *Erinnerung an eine M. N.** auf sie beziehen.

26r.7

TbN
BBA 451/104;
→ BBA 451/58,
BFA 13, 325f.

Zu Rosa (Maria) Amann* (geb. 1901), in der Forschung häufig fälschlich ›Marie Rose Aman‹ genannt, scheint Brecht 1920 schon längere Zeit keinen Kontakt mehr gehabt zu haben, wie sein distanzierter Blick auf sie zeigt (Tagebuch, 22. August 1920):

26r.7

Vorhin bin ich mit der Rosmarie gespaziert, sie ist aufgegangen und verblüht, ich verlasse sie ganz, Gott behüte sie! Sie ist noch immer | kindisch, infantil, lacht viel und auf bestürzende Art, ihr Lachen ist nicht weniger beunruhigender als ein Blutbrechen.

BBA 802/36-37;
→ EE F

Brecht hatte sie 1916 kennengelernt, bis Ende 1917 umworben und ihr mindestens ein Gedicht gewidmet: *Bonny Mac Sorel freite**. Die Beziehung zu Rosa, Rosa Maria, Rosa Marie, Rosmarie bzw. Rosl, wie er sie abwechselnd nannte, ging aber über Küsse und einzelne Besuche von ihr in Brechts Mansarde nicht hinaus (→ *Frisch/Obermeier 1986, 74-76*). Das belegt auch Brechts Brief an Caspar Neher von Anfang April 1918:

SBA; → BFA 13, 89f.

Sieht die Rosa Maria nicht lieblich aus auf dem Fotobildchen? Aber die geht auf Verführung aus wie eine läufige Hündin. Sie lag einem im Arm wie Scheladin (flüssig); sie floß in die Falten. Ex. Schade daß ich sie nicht genommen habe, als ich noch nicht daran dachte. Hättest Du? Auf einer Kinderbank in den Anlagen? "Ich liebe Dich so! Rockhoch! Bumsdich!" Brrr!

BBA 2200/77

	Zwischen 1917 und 1920 hielt Brecht mit Rosa Amann freundschaftlichen, aber losen Kontakt (→ <i>Frisch/Obermeier 1986</i> , 132)*. Küsse waren allerdings selbst dann noch möglich, wie Brechts Tagebuchnotiz vom 26. August 1920 zeigt:	
→ EE F		
BBA 802/41	Ich küsse ihr weiches Visägechen ab und zerdrücke sie etwas. Im Übrigen sieht sie auf guten Ton in allen Lebenslagen und muß <i>(um)</i> 9 daheim sein. Aber es ist viel Anmut in ihr drin, und sie ist nimmer so spuckselig; gottseidank immer noch ein Kindskopf!	
26r.8	Über mögliche Modelle für Klabauter* ließ sich nichts in Erfahrung bringen. Daß Brecht für ihn keinen realen Namen setzte, könnte mit der späten Aufnahme des dritten Paares in den Stückplan zusammenhängen.*	
→ zu 25r.2-3		
26v.1-5	26v.1-29r.3 3 [Fortsetzung] \ Klabauter: [...] (dunkel) Die Zählung »3«, Ort (Atelier), Gesprächsthemen (Arzt, Blut) und Schlußsatz (»Mein lieber Freund, jetzt wird es Sommer!«) legen nahe, daß es sich um einen Szenenentwurf als Ausführung des vorangehenden Konzepts* handelt. Allerdings war dort das Kommen des Arztes noch vorgesehen, und die Schlußformel sollte von Nil anstatt Inqui gesprochen werden. Worauf sich die Überschrift »Fortsetzung« konkret zurückbezieht, ist unklar.	
26v.1	1918 hatte Brecht sich selbst – wie Goethe und Beethoven – eine Lebendmaske (→ »Totenmaske«*) abnehmen lassen: »Jemand hat mir die Totenmaske abgenommen. Das war sehr unangenehm, man kann dabei ersticken denkt man.« (Brecht an Neher, Mitte März*; → Abbildung auf dem Umschlag von <i>Wizisla 2009*</i>).	
27r.1	»Exitus Letalis«* ist der medizinische Fachterminus für Tod bzw. den »tödlichen Ausgang« einer Krankheit. Der Heiligen-Kalender diente vor allem in katholischen Gegenden zur Festlegung der Namenstage und als Reservoir möglicher Namen für Kinder.	
BBA 2200/77 BBA FA 1/67		
27v.4-6	Nicht nur Ärzte, sondern auch Hebammen* nahmen gelegentlich Abtreibungen vor, meist als Curettage (Abschabung). Dabei bestand die Gefahr einer Durchstoßung der Gebärmutter mit anschließenden tödlichen Blutungen oder Infektionen. Die »Sicherheit« der Hebamme ist eine unfreiwillige Ironie Klabauters. Die Redensart »sicher wie in Abrahams Schoos« bezieht sich nämlich auf die Toten (→ Luk 16,22). Brecht selbst hatte wenige Monate zuvor Kontakt mit einer Hebamme aufgenommen, allerdings nicht für eine Abtreibung: Walburga Frick entband am 20. Juli 1919 im Haus ihrer Eltern in Kimratshofen seinen ersten Sohn Frank.	
27v.11-28r.3; → 25v.7		
27v.19	Ein biographischer Hintergrund des Satzes »Bei Krebs operiert man.«* ist die langjährige Erkrankung von Brechts Mutter an Brustkrebs, die mehrere Operationen zur Folge hatte. Zum Zeitpunkt der Eintragung war ihr baldiger Tod schon vorauszusehen; sie starb am 1. Mai.*	
28r.18-19		
→ zu 14v.16, NB 4, 36v.6-8, 38r.6-7		
		29r.5-29v.9 4) \ Inqui: Gestern [...] gestärktes Hemd! Der Entwurf läßt sich keiner bestimmten Szene des früheren Konzepts* zuordnen; ebensowenig ist eine Identifizierung von Inquis Gesprächspartners möglich.
		25r.-25v
	29v.11-30r.4 Der Sieger und der Befreite. [...] Sternbahnen! Die vorliegende Eintragung ist die einzige Stelle, an der Brecht das Stückprojekt über David und Absalom* betitelte. Die oben* geplante Ersetzung der biblischen Namen durch erfundene ist hier erstmals teilweise ausgeführt: Statt David tritt Bargan auf, während Absalom seinen Namen behält und noch nicht durch Koloman* ersetzt wird. Der Name »Bargan« tauchte bereits oben* in einem anderen Schreib- oder Stückkontext auf. Eine Zuordnung der »Akte« zu den im obigen Konzept* aufgeführten »Szenen« ist nicht möglich.	→ zu 12v-13r 16v.1-4
		→ 30v.1-10
		11v
		13v.1-14v.1
	Das szenische Element der Sonne, die »an einem Strick über den Himmel gezogen«* wird, griff Brecht 1930 modifiziert in seinem »Kinderbuch« <i>Die drei Soldaten</i> wieder auf. Dort ziehen Soldaten eine Giftgaswolke »an ihrem Strick [...] hoch am Himmel hinter sich her« (<i>Versuche</i> 6, Heft 6, Dezember 1932)*.	29v.13-14
		→ BFA 14, 84
	30r.6-30v.12 / - / - / - / [...] In der Elektrischen [...] verhüllt waren. Die an ein metrisches Schema erinnernde Strichfolge* läßt sich nicht zuordnen. Nach dieser Eintragung setze Brecht wohl zunächst die Arbeit an <i>Der Sieger und der Befreite</i> auf der Blattrückseite* fort, bevor er die Straßenbahn-Szene <i>In der Elektrischen ...</i> notierte. Sie paßte nicht ganz in den dann noch freien Raum der Seite und mußte auf der Rückseite fortgesetzt werden.	30r.6-7
		30v.1-10
	Das Knie* findet sich häufig beim jungen Brecht als erotischer Körperteil oder Metonymie weiblicher Sinnlichkeit, so im oben* zitierten <i>Liebeslied</i> , in der Szene <i>Baals Dachkammer</i> in <i>Baal</i> (1918): »Fühlst Du Ihre Kniee manchmal, die sicher sehr dünn sind und graziös und dazu eigen zun taumeln und einzuknicken? Das ist alles genug und der dünne Stoff vermehrt den Genuss.«* (→ <i>Brecht: Baal 1966</i> , 18) oder in der Szene <i>Baals Kammer</i> in <i>Baal</i> (1919): »Du bist ein Weib wie jedes andere. Der Kopf ist verschieden. Die Knie sind alle schwach.«* In <i>Baal</i> (1919/20) entgegnet Baal, als sich eine junge Frau gegen seinen Zugriff wehrt: »Mit Ihren schwachen Knieen? Sie fallen ja um. Sie wollen ja zwischen die Weiden gelegt werden? Mann ist Mann, darin gleichen sich die meisten.«* Im <i>Galgei</i> -Projekt dieser Zeit* sind die Knie von Ma Col sogar ein Leitmotiv.	30r.14
		zu 4r.3-4v.1
		BBA 1348/08
		BBA 2121/26; → BFA 1, 45
		BBA 2134/40; → BFA 1, 128 → zu NB 4, 2v.8-3r.19
	30v.1-10 V. X Habt ihr Koloman gesehen [...] Koloman! Der mit der Ordnungszahl »V.« dem 5. Akt von <i>Der Sieger und der Befreite</i> * zugeordnete Entwurf verwendet erstmals den früher* eingeführten Namen »Koloman« statt »Absalom«, der noch im Entwurf zuvor* erscheint. Doch auch danach bleibt die Namensgebung schwankend.* Der Bericht über Kolomans melancholische Stimmung und die Wortwahl – das Mit-der-Hand-Fassen und Haben, das Alles-zu-Wenig – erinnern an die oben* festgehaltene Rede Absaloms.	→30r.1-4
		16v.2
		→ 29v.19
		→ 37v.2, 39r.1, 44v.1
		13r.6-9

31r.1-14 Munk \ Dick, bleich, Embompoint, [...] 3) Szene: Entwurf für ein während der November-Revolution und der Räterepublik in München (7. November 1918 bis 2. Mai 1919) spielendes Stück. Der entscheidende Schritt zum Erfolg der Revolution war die Besetzung der Kasernen* durch Arbeiter- und Soldatenräte am 7. November 1918. Dabei wurde u. a. das Frauenwahlrecht* gefordert, das am 30. November 1918 auch eingeführt wurde. In der Maximilians-Getreidehalle oder Schrannehalle* am Münchener Viktualienmarkt wurde ursprünglich der Getreidegroßhandel abgewickelt; 1918 war das Gebäude bereits teilweise abgerissen. Nach der Ermordung Kurt Eisners, des ersten Ministerpräsidenten des Freistaats Bayern, kam es in München zu Unruhen (21. Februar 1919). Brecht erlebte vor Ort, wie Gebäude gestürmt, Glocken geläutet und revolutionäre Reden gehalten wurden.*

Trotz des konkreten geschichtlichen Kontexts läßt sich die Hauptfigur Munk keiner historischen Person zuordnen. Der Name wanderte um 1920 durch verschiedene Projekte Brechts, so »Munken«, die Hauptfigur im Einakter *Der Fischzug**, »Munken« im Stückprojekt *Der grüne Garraga**, »Munker« in der *Ballade von zwei Freunden**, »Frau Munk« im *Buch Gasgarott** oder »Munk« bzw. »Munkmann« in einem unbetitelten Stückprojekt*. Ein direkter Zusammenhang mit der vorliegenden Eintragung besteht nicht.

Der Bezug von »Schopenhauer«* zur Person Munk und zum geplanten Stück ist unklar. Brecht kannte den pessimistischen Willensphilosophen Arthur Schopenhauer spätestens seit Anfang September 1917, wie aus einem Brief an Caspar Neher* hervorgeht; zu dieser Zeit war er als Hauslehrer am Tegernsee tätig und »lief meistens mit seinem Schopenhauer unterm Arm herum«, wie sich sein Schüler Conrad Kopp erinnert (*Frisch/Obermeier 1986, 92*). Vielleicht noch im Zusammenhang mit der Lektüre teilte er Neher am 30. Dezember 1917 mit: »Solang wir Freundschaft halten, können wir uns einen krassesten Pessimismus leisten.«* An Paula Banholzer schrieb er am 15. Januar 1918 aus München: »7 Stunden hockte ich heut im Kolleg, verschlang dann 2 Pfannenkuchen und nun werde ich noch 5 Stunden [??] an Schopenhauer und Dich denken können.«* Bereits Mitte/Ende Mai 1918 distanzierte er sich gegenüber Neher wieder vom Pessimismus: »Ich lege die Maske ab: Ich bin kein Pessimist. Es ist eine Viecherei für mich. Es geht mir gut und ich bin kein Poseur.«* In *Aus dem Buch Gasgarott* legt der vom Keifen der Frau Munk in eine Schenke geflohene Jüngling Hanns Gorner »die Bedeutung Schopenhauers«* dar. In dem am 4. Mai 1939 gehaltenen Vortrag *Über experimentelles Theater* brachte Brecht den expressionistischen Zeitgeist nach 1918* mit Schopenhauers Hauptwerk in Verbindung: »Der Expressionismus *der Nachkriegsepoche* hatte die Welt als Wille und Vorstellung dargestellt und einen eigentümlichen Solipsismus gebracht.«*

31r.16-17 Das Leben ist hart, Frau Marquise. \ Zweifellos. Zitat aus Carl Sternheims* Stück *Die Marquise von Arcis*. Dort berichtet Frau Duquenois der Marquise von Pommeraye, wie sie ihre 18jährige Tochter Henriette einem Schwager zur Entjungferung gab (I, 5; *Sternheim: Marquise 1919, 24f.*):

MARQUISE: Sie war gut angezogen, ließ einen hübschen Busen sehen. Die Mutter drängte, und endlich brachte auf Zureden das Fräulein das Kindesopfer.
DUQUENOIS: Man bedenke, welche Erniedrigungen zuvor, was wir guterzogenen Frauen durchgemacht hatten!
MARQUISE: Ich habe keine Vorurteile, mische mich nicht in Privatsachen. Sie fanden es ihren Dingen dienlich, waren es Erziehung schuldig.
DUQUENOIS: Das Leben ist hart.
MARQUISE: Zweifellos. Die junge Dame hat aber erste Strapazen glänzend und ohne Einbuße der Erscheinung überstanden.
DUQUENOIS: Gnädige Frau dürfen nicht glauben, jedermann – und übrigens erst seit Wochen.

31v.1-3 Arbeit als Sport [...] verwirklicht. Zwei Aphorismen, die zentrale Themen Brechts anschlagen:

(1) Der Sport spielte als Paradigma und Metaphern-Komplex vor allem in den 1920er Jahren eine große Rolle bei Brecht, insbesondere in dem Aufsatz *Das Theater als als sportliche Anstalt**, der das Verhalten des Sportpublikums als Modell für die Kunstrezeption ansieht. Die Verknüpfung von Arbeit und Sport findet sich sonst bei Brecht nur einmal als ironische Gleichsetzung von Diebstahl und Arbeit: »Arbeitskraft oder Leben. Man muß legal arbeiten. Es ist ebenso guter Sport.« (*Brecht: DGR 1934, 305*)* In seinem Romanprojekt *Das Renomme** beschäftigte Brecht die Umkehrung: Sport als Arbeit.

(2) Mit der Pointe über das Verhältnis der Ideen zur Wirklichkeit zog Brecht ein Resümee aus seinen vorangegangenen Überlegungen zum Umgang der Völker mit Ideen* (Mythenpolitik) und zur Verwirklichung von Ideen im Theater* und in der Kunst überhaupt* (Ästhetik). Ab Ende der 1920er Jahre faßte er das Problem der Verwirklichung dann nicht mehr ironisch, sondern pragmatisch. Dabei rückte politisch der Marxismus in den Blick, etwa in *Der Kommunismus ist das Mittlere, Die große Ordnung verwirklichen* oder *Ka-Meh über die Verwirklichung der großen Ordnung*, und künstlerisch die Bühnenarbeit, etwa in *Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen)**.

31v.6-10 Orge: Schweinebraten [...] Schweinebraten. Vermutlich wegen ihrer Sprachgestik und humoristischen Qualität notierte Aussprüche Georg Pfanzelts, der in Brechts Freundeskreis meist Orge* genannt wurde. Brecht widmete dem fünf Jahre Älteren 1922 den Erstdruck von *Baal* und blieb lebenslang mit ihm freundschaftlich verbunden. Brechts Bruder Walter charakterisierte ihn so: »Er

BBA 218/69-79;
→ BFA 1, 309-327 |
→ 41r.12-16

BBA 346/7 |
→ NB 4, 11v,40r,
NB 6, 2r-10v |
→ NB 4, 57v-61r,
NB 7, 38r |
31r.3

BBA 2200/64-65

BBA 2200/74

BBA E 35/314

BBA E 2/91

NB 6, 4r.3-12

→ zu 18r.5-18v.11 |
BBA 2018/26;
→ BBA 84/11,
BFA 22, 546

→ zu 18v.13-17

→ zu 47v.10-49v.20

→ BFA 16, 244 |
→ BFA 17, 423-439

9r.9-9v.1, 19v.17-10v.8 |
17r.6-18r.2 | 18r.7-18v.10,
20v.5-21r.5, 21v.11-14;
→ 49v.8-9

→ EE F

→ zu NB 2, 13r.14

war sarkastisch, besaß bissigen Humor und mag der einzige unter den Freunden gewesen sein, dem das Vulgäre lag.« (Brecht Walter 1984, 238)

32r.1-32v.10 Sentimentales Lied №1004 [...] im Zug nach Berlin Gedichtentwurf, modifiziert unter dem neuen Titel *Erinnerung an die Marie A.* am 2. August 1924 erstveröffentlicht, von Brecht verschiedentlich zur Gitarre vorgetragen* und 1926 in die *Taschenpostille* und 1927 in die *Hauspostille* aufgenommen.

→ EE F

32r.1 Der Nachtrag »№1004«* zum selbst schon nachträglich eingefügten Titel spielt überbietend auf Mozarts Oper *Don Giovanni* an (Erster Aufzug, Fünfter Auftritt Nr. 4: Arie des Leporello; *Mozart: Don Giovanni*, 24):

Schöne Donna, dies genaue Register,
Es enthält seine Liebesaffären;
Der Verfasser des Werks steht vor Ihnen,
Wenn's gefällig, so gehn wir es durch.
In Italien sechshundertundvierzig,
Hier in Deutschland zweihundertunddreißig,
Hundert in Frankreich und neunzig in Persien,
Aber in Spanien, ja, in Spanien
Schon tausend und drei.

32r.7, 32v.2, 7 Wolken* verwendete Brecht als lyrisches Bild ausschließlich und häufig in der Zeit um 1919/20, vor allem im Kontext des *Baal**. Die Liebesszene *Grünes Laubdickicht* (*Baal* [1919])* bietet eine ähnliche Kulisse wie das vorliegende Gedicht; »weisse Wolke« ist Baals Kosenamen für Sophie Dechant (*Baal* [1918])*). In der Szene *Baals Kammer* findet sich wie in vorliegendem Gedicht gehäuft die Homonymie von »weiß« und »wissen« (»ich weiß nicht« etc.); → *So halb im Schlaf...**

→ EE F

BBA 2121/46;
→ BFA 1, 68 |
BBA 1348/24;
→ BFA 1, 46

NB 2, 16r.6-7

32r.3, 12, 32v.5 | Pflaumen bzw. Pflaumenbäume* finden sich oft bei Brecht (→ *Meier-Lenz 1996*)*. Inhaltlich und atmosphärisch erinnert das vorliegende Gedicht an *Ich habe dich nie je so geliebt, ma sœur...**

→ zu 4v.4

35v

32v.9

BBA 2200/96;
→ TbN

BBA Z 41/118-121

Am Samstag, den 21. Februar 1920* reiste Brecht erstmals nach Berlin. Caspar Neher fuhr eigens im 7.30 Uhr-D-Zug von München nach Augsburg, um Brecht einen Sitzplatz zu sichern (→ Brecht an Neher, Mitte Februar 1920)*. Brecht stieg in Augsburg zu und übernahm den Platz. Paula Banholzer kam dort zum Bahnhof, um ihn zu verabschieden (Brecht an Banholzer, 25. Februar 1920)*. Das Gedicht wurde wenige Stunden vor der Ankunft in Berlin fertiggestellt.

32v.12-15 Im Zustand der gefüllten Samenblase [...] Kraus Die Annahme, daß sich in der Samenblase (Bläschendrüse, Vesicula seminalis) Spermien ansammeln und aufstauen, ist heute wissenschaftlich überholt. Möglicherweise handelt es sich um eine Anspielung auf den Schluß der Szene *Hexenküche* in Goethes *Faust* 1:

FAUST. Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen!
Das Frauenbild war gar zu schön!
MEPHISTOPHELES. Nein! nein! Du sollst das Muster aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir sehn.
Leise.
Du siehst mit diesem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe.

Trennstrich, Strichstärke, Schriftgröße und -duktus weisen darauf hin, daß die Eintragung in gewissem zeitlichem Abstand zum voranstehenden *Lied* erfolgte – vielleicht als ironischer Kommentar zu diesem. Über einen »Geheimen Rat Kraus« in Brechts Lektüre oder Bekanntenkreis ist nichts bekannt, eine Anspielung auf Karl Kraus nicht belegbar; die Signatur ist vermutlich fiktiv.

33r Ich habe immer, wenn [...] Er: Entschuldigen Sie! \ × Zusammengehörige Eintragungen, die Brecht nicht in *einem* Schreibzusammenhang notierte. Das »×«* am Ende der ersten deutet darauf hin, daß Brecht von Anfang an mehrere eigenständige Notate plante. Danach folgten die beiden Eintragungen mit Tinte*, die vielleicht nur vorläufig mit dem letzten »×«* abgeschlossen wurden. Schließlich trug Brecht die Trennungsstriche mit Bleistift ein, vielleicht auch erst jetzt die auf dem vorangehenden Blatt*, um den Aphorismus *Im Zustand der gefüllten Samenblase...* den Notaten auf Bl. 33r zuzuordnen. Sie bilden eine Folge von kritisch-ironischen Aperçus zu positiven (Liebe, Glaube, Höflichkeit) und negativen (Klage, Anklage, Streit) bürgerlichen Verhaltensweisen.

33r.12

33r.14-20 | 33r.20

32v.11, 16

Der Einwurf des Kutschers* weist voraus auf die Ende der 1920er Jahre geplante Komödie *Der Moabiter Pferdehandel*, in der der Wechsel vom pferdegezogenen zum benzingetriebenen Wagen den dramatischen Knoten bildet.*

33r.14-15

NB 25, 10r

33v.1-9 Und doch: der Labtrunk [...] schauern möchte. Die flüchtig geschriebenen jambischen Verse scheinen zu einem unbekanntem, größeren Gedicht zu gehören, wie es der zu Beginn hergestellte adversative Bezug nahelegt. Konstituierter Text:

Und doch: der Labtrunk dieser Nacht schmeckt mir wie Gift,
die Sanftmut ihrer Stille reizt mich auf
Und ihres Windes kosende Berührung
hohnlacht der Haut die gerne schauern möchte.

Das Motiv des ersten Verses erinnert an Johann Wolfgang von Goethes *Harzreise im Winter* (V. 35/36): »Ach, wer heilet die Schmerzen \ Des, dem Balsam zu Gift ward?«

33v.11-20 : Trommeln in der Nacht : [...] ohne Köpfe Frühestes Auftauchen des endgültigen Titels für das zunächst *Spartakus* betitelte Theaterstück.* Die

→ zu NB 2, 15v

vorliegende Stelle ist der erste sichere Hinweis für Brechts Beginn mit der Umarbeitung. Schriftduktus und die Verwendung von zwei verschiedenen Bleistiften weisen auf eine Niederschrift der Notate in zwei Phasen* hin. Vielleicht sah Brecht sie sogar für zwei verschiedene Szenen vor. Einer bestimmten Stelle in den erhalten gebliebenen Dokumenten* lassen sie sich nicht zuordnen. Ob die mit horizontalem Strich abgetrennte Eintragung* in den Kontext von *Trommeln in der Nacht* gehört, ist ungewiß.

33v.11-14, 15-16
→EE F zu NB 2, 15v
33v.18-20

34r.1-20 süß wie Ananas [...] War richtig Notate von Sentenzen, Szenen oder Ideen, die in keinem engeren Zusammenhang miteinander stehen. Wie die unterschiedliche Art der Abgrenzungsmarkierung*, der ungleiche Duktus und der Bleistiftwechsel* nahelegen, trug sie Brecht unabhängig voneinander ein; die beiden mittleren* könnten jedoch in einem Schreibzusammenhang entstanden sein.

34r.2
34r.12-13
34r.2-11

»Knöpfe«* bedeuten hier »Knoten« – in diesem Sinn ist der Ausdruck in Süddeutschland gebräuchlich. Ein Zusammenhang mit dem »Vortrag \ 5 Knöpfe × 5«* besteht nicht.

34r.11
40v.1-2
34r.16

Der Hinweis auf »Rousseau«* bringt dessen Unterscheidung von guter Natur des Menschen und ihrer Deformation durch Kultur und Erziehung ins Spiel: »Die Menschen sind böse; eine traurige und fortdauernde Erfahrung erübrigt den Beweis; jedoch, der Mensch ist von Natur aus gut, ich glaube, es nachgewiesen zu haben.« (*Rousseau 1984, Anm. IX*)

34v Ihr großen Bäume [...] mit Licht? Die im Vergleich zum Kontext gleichmäßige Schrift könnte auf eine Abschrift hindeuten. Offenbar plante Brecht zum Zeitpunkt der Eintragung eine (längere) Fortsetzung, worauf die folgenden anderthalb Leerseiten hindeuten. Die Bildlichkeit (Bäume, Wolken, Sturm, Licht) ist typisch für Brechts Gedichte um 1919/20 (→ *Lyon 2006*)*.

→ zu 23r.17, zu 32r.7;
→EE F

35v Ich habe dich nie je so geliebt, [...] Hunger haben. Das Gedicht schließt inhaltlich und atmosphärisch an *Sentimentales Lied № 1004** an; → *Aber in kalter Nacht ...**.

32r-32v
38v.5-21

36r-36v ♪ [...] die fremden Straßen lang Auf Bl. 36r notierte Brecht einen mit dem Grundton schließenden Melodiebogen in a-Moll, auf der Rückseite die dazugehörige Coda, wohl für die vierte – »4)« – und letzte Strophe – »Ende der *Königskinder*« – einer Bearbeitung des Volkslieds *Es waren zwei Königskinder*. Vermutlich ließ Brecht auf beiden Seiten Platz für den Liedtext*, mit »die fremden Straßen lang« als letztem Vers. Der Text des Volkslieds lautet (nach *Lobsien 1906*, 143-145):

→ 45r

(1) Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander so lieb,

sie konnten zusammen nicht kommen,
das Wasser war viel zu tief.

[...]
(18) Sie schloß ihn an ihr Herze
Und sprang mit ihm ins Meer:
»Gute Nacht, mein Vater und Mutter,
Ihr seht mich nimmermehr!«

(19) Da hörte man Glöcklein läuten,
Da hört man Jammer und Not.
Hier liegen zwei Königskinder,
die sind alle beide tot.

Denkbar ist ein Bezug auf einen Filmplan Brechts, der auf einem in *NB 4* (1920) eingelegten Einzelblatt überliefert ist: »Film: Die Königskinder für die Tschechov + Abel«* (die Schauspieler Olga Tschechowa und Alfred Abel).

NB 4, 66v

37r Der Rotbaum, braun, [...] Wind. Szenenentwurf zu *Der Sieger und der Befreite**. Der im Mittelmeerraum weit verbreitete, in Deutschland nur in Parks oder Gärten vorkommende Rotbaum (*Cercis Siliquastrum*) verknüpft den Tod Absaloms mit der Passion Jesu Christi. Nach der biblischen Erzählung verdingte sich Absalom auf der Flucht vor den Soldaten seines Vaters mit seinen üppigen Haaren in einer Eiche (2 Sam 18,9-7)*. Judas Ischariot soll sich nach dem Verrat an Jesu an einem Rotbaum erhängt haben, der daher auch »Judasbaum« heißt (Mt 27,3-5 bzw. apokryphe Überlieferung). Weiden und Wind rücken die Szenerie in die Nähe der im zeitlichen Kontext entstandenen Gedichte *Dunkel im Weidengrund** und *Mein Herz ist voller Glut ...** sowie des Erzählungsentwurfs »*Absalom reitet durch den Wald*« oder »*Der öffentliche Mann*« aus den »*Gesichten des Berthold Brecht*«:

→ 12v.1-14v.1,
29v.11-19

→ zu 12v.1-14v.1

5v.1-6r.1

→ zu 5v.1-6r.1

Der Himmel, unter dem Absalom ritt, war erzern: Jetzt gab es kein Entweichen mehr. Die Bäume, durch die Absalom ritt, sind aus Zinnober, sie schämen sich nicht. Die Sonne ist ein Kupferschild, rumpfbreit über der gewölbten Erdkugel, der Wald schläft unter Staub, das Pferd zittert.

BBA 459/135;
→ BFA 19, 48f.

Er ist allein, er sah blasse Gesichter und ritt fort, sie sahen ihm nach, und sahen ihm ins Gesicht, schamlos, obgleich er noch nicht tot war.

37v.1-38v.3 Das Theater gefällt mir. [...] Bert Brecht Zweiteiliger Entwurf, bestehend aus einem Appell an Theaterverantwortliche, Verträge einzuhalten,* und einem Aufruf an junge Menschen, öffentlich für ihr Recht zu demonstrieren.*

37v.1-38r.7

38r.8-38v.3

Über einen Aufführungsvertrag Brechts für *Baal** 1919 oder Anfang 1920 ist nichts bekannt, Kontakte mit Münchener Theatern sind dagegen belegt. Das hier* offengelassene Datum für die versprochene Aufführung könnte darauf hindeuten, daß kein verbindlicher Kontrakt abgeschlossen worden war.

37v.2-3;
→ EE F: zu 4r.3-4v.1

37v.4

Jacob Geis, den Brecht aus dem Kutscher-Seminar kannte, arbeitete zwar erst ab 1920 als Artisten-Sekretär in der Dramaturgie des Münchener National-Theaters, doch über seinen Vater, den Sänger und Regisseur Josef Geis, dürfte er gute Kontakte zur Münchener Theaterlandschaft besessen haben. Jacob hatte

BBA 1348 *Baal* (1918)*, von Brecht *Urbaal* genannt, vor dem April 1919 gelesen und an den Schauspieler Albert Steinrück gegeben, der bis Anfang 1920 als Schauspiel-direktor am National-Theater tätig war; zusammen mit dem dortigen Intenda-ten Viktor Schwanneke war er auch für den Spielplan zuständig. Vielleicht las

BBA 2121 Steinrück aber auch einen Durchschlag des Typoskripts *Baal* (1919)*, den Brecht sofort nach Fertigstellung im April/Mai 1919 an Geis geschickt hatte (→ Brecht

BBA Z 13/3 an Geis, 28. April 1919*). Mitte Mai 1919 dürften Steinrück oder Schwanneke die Zusage einer Privataufführung oder Sondervorstellung gegeben haben (→ Ne-
 TbN hers Notat vom 19. Mai 1919)*, wohl für die Versuchsbühne für Autoren der jün-geren und jüngsten dramatischen Literatur, die er zusammen mit Schwanneke begründen wollte.

Ende September 1919 schickte Brecht vermutlich eine weitere (nicht erhal-ten gebliebene) Typoskript-Fassung an Friedrich Märker und Rudolf Frank, die an den Münchener Kammerspielen als Dramaturgen tätig waren (→ Brecht an

BBA Z 13/3 Johst, September 1919*).

Zwischen dem 7. und 13. März 1920 begegnete Brecht Steinrück vermutlich

BBA 2134 in Berlin, als bereits *Baal* (1919/20)* vorlag. An Paula Banholzer schrieb er am

BBA Z 41/130 7. März 1920: »Erstens ist Steinrück hier und ich will ihn bearbeiten für mich.«* Vielleicht ist der vorliegende Text im Zusammenhang damit zu sehen. Am 18. Februar 1920 kündigte die *Münchner Abendzeitung* eine Aufführung im Natio-nal-Theater an. Da sich Schwanneke und Steinrück nur bis Ende Februar 1920 am National-Theater halten konnten und danach durch bürgerlichere Kräfte er-setzt wurden, kann man vermuten, daß »die scheidende Theaterleitung diese Meldung lanciert hatte, um dem jungen Dramatiker beizustehen« (*Frisch/Ober-meier* 1986, 155).

Ein Deutsches Theater* gab es sowohl in München (Schwanthalerstraße 13) als auch in Berlin (Schumannstraße 13). Brecht strebte eine Aufführung des *Baal* in München an; über Kontakte mit Berliner Theatern in den drei Wochen sei-nes Aufenthalts (bis 13. Februar 1920) ist nichts bekannt. Da das Münchener Deutsche Theater für *Baal* als Varieté- und Operettenbühne kaum in Frage kam, könnte es auch als bloßer Versammlungsort für die Münchener Kommilitonen gemeint sein, an die sich Brechts Aufruf zu richten scheint.* Auch die Arbeiter-und Soldatenräte der Münchener Räterepublik hatten 1918 hier getagt.

→ 38f.14-15

Am 9. Juni 1920 hielt Caspar Neher in seinem Tagebuch die endgültige Ent-scheidung gegen eine Aufführung des *Baal* in München fest: »Baal wird nicht

aufgeführt es soll der Teufel holen.«* Das Stück wurde erst Ende 1923, inzwi-schen erneut überarbeitet, in Leipzig uraufgeführt.

38v.5-21 **Aber in kalter Nacht [...] schwarzer Regen.** Freirhythmischer Ge-dichtentwurf. Konstituierter Text:

Aber in kalter Nacht die erlebichten Leiber
 trieb nur mehr der Frost zusammen im Erlengrunde.
 Halb erwacht, hörten sie nachts statt Liebesgestammel
 nur mehr vereinsamt und bleich das Geheul auch friererder Hunde.

Strich sie am Abend das Haar aus der Stirn und mühte sich ab um zu lächeln
 sah er, tief atmend, stumm weg in den glanzlosen Himmel.
 Und am Abend sah sie zur Erde wenn über sie endlos
 große Vögel in Schwärmen vom Süden her brausten, erregtes Gewimmel.

Auf sie fiel schwarzer Regen.

Erlen wachsen bevorzugt in feucht-sumpfigen, oft kühlen und nebligen Bach-und Flußältern; spätestens seit Goethes Ballade *Der Erlkönig* stehen sie auch literarisch für eine unheimliche Atmosphäre. Im zeitlichen Umfeld finden sich dafür bei Brecht sonst eher Weiden(gründe)*; »Erlengründe« kommen bei ihm nur zweimal in später entstandenen, positiver konnotierten Gedichten vor: in *Finnische Landschaft** und einem Entwurf von *Schlechte Zeit für Lyrik**.

39r **Von Absalom [...] ausgestreckt** – Die Verse schließen inhaltlich an die vorangehende Beschreibung der Schlußszene von *Der Sieger und der Besiegte* an.* Die oben* geplante und später teilweise ausgeführte* Ersetzung des Na-mens »Absalom« durch »Koloman« nahm Brecht hier nicht vor. Die »Anrufbar-keit« als Zeichen für »Lebendig-Sein« verwendete Brecht auch später noch.*

39v-40r I \ **Jene verloren sich [...] Chortrilogie** Dreiteiliger Gedichtentwurf, der in Thema (Klage, Angst, Schmerz) und Situierung (Meer, Insel) an die Pro-sanotiz *Ich habe immer ...**, in der Bildlichkeit (Nacht, Vögel, Stummsein, Übers-Gesicht-Streichen) an die Verse *Aber in kalter Nacht ...** anschließt. Während Brecht um 1920 häufiger gereimte, metrisch gebundene »Choräle« wie den *Cho-ral vom großen Baal* dichtete oder sie in seinen Theaterstücken (z. B. *Galgei**) vorsah, ist die vorliegende freirhythmische Chor-Lyrik um diese Zeit einmalig. Ein Bezug zur Notiz *Der Chor: \ Jener sagte etwas ...** läßt sich nicht belegen. Erst ab 1927/28 arbeitete Brecht wieder mit ähnlichen chorischen Formen.*

Die Eintragung entstand in mindestens zwei Phasen: Zunächst hielt Brecht die ersten beiden Versblöcke* fest. Sie waren, wie der unten auf Bl. 39v gelassene Freiraum zeigt, von Beginn an nicht als *eine* Strophe gedacht. Später, nach der Adreßnotiz, notierte Brecht das übrige: Zählung, Trennstriche und den Nach-

TbN

→ zu 5v.1-6r.1

BBA 99/45;
 → BFA 12, 110 |
 BBA 353/1;
 → BFA 14, 675

37r; EE F | 16v.1-4 |
 30r, 44v

39r.7 | → zu NB 25, 80r.7

33r.1-11

38v.5-21

→ NB 4, 46v.6

NB 7, 40r

→ EE F

39v.2-17, 40r.2-6

trag am Schluß. Letzterer könnte als Gattungsbestimmung oder Zuordnungsvermerk für ein anderes Gedicht gemeint gewesen sein; wahrscheinlich benennt er aber den Titel des vorliegenden Gedichts. Wann Brecht die Zeile »einig mit ihrem Leib«* einfügte, ist unklar. Dabei dürfte es sich um einen eigenen Vers handeln, nicht um eine Erweiterung des folgenden.

40r.5

Das Gedicht nimmt eine vitalistische Umdeutung der Bergpredigt vor (Mt 5,4-12):

Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden. [...]
Selig sind, die reinen Herzens sind; denn sie werden Gott schauen. [...]
Seid fröhlich und getrost; es wird euch im Himmel reichlich belohnt werden.

An Stelle des jenseitigen Himmelreichs, das Jesus den Demütigen verheißt, wird ihnen hier ganz diesseitig ›unsägliche Wonne‹ und ›unendliche Sensation‹* versprochen.

40r.6, 15

40r.21-17 Kurfürst \ 2568 \ Eisenach 3 Berliner Telefonnummer und Adresse, die Brecht bei umgekehrtem Notizbuch zeitlich vor dem dritten Teil oder der gesamten *Chortrilogie* eintrug.

40v.1-7 Vortrag \ 5 Knöpfe × 5 [...] vollkommen ernst. Über Vorträge Brechts zu dieser Zeit ist, abgesehen von Seminarvorträgen an der Universität, nichts bekannt. Ebensovienig läßt sich klären, ob die an Karl Valentin erinnernde Szene für ein Stück gedacht war oder einen anderen Bezug hat.

40v.10-12 1. Szene der Sommersinfonie: [...] Hanne im Bett. Zu dem längere Zeit verfolgten, unvollendet gebliebenen Stückprojekt *Sommersinfonie* → oben*.

zu NB 2, 16v.11-13

40v.14-16 An Warschauer! Wissen Sie, [...] diktiert.... Der Kulturkritiker, Journalist und Medientheoretiker Franz oder, wie er sich später nannte, Frank Warschauer war ein Münchener Studienfreund Brechts, den er spätestens im April 1919 kennengelernt hatte.* Brecht logierte während seines ersten Berliner Aufenthalts vom 21. Februar bis 14. März 1920 bei ihm bzw. seiner Mutter, der Rentière Hermine Warschauer, in der Eislebener Straße 13 (Berlin-Charlottenburg).

→ EE F

1920 besuchte er ihn in Baden-Baden, wie es die Tagebucheinträge vom 14. bis 21. September* belegen. Auch bei seinem zweiten Berlin-Aufenthalt 1921/22 stand Brecht in engem Kontakt mit Warschauer. Er widmete ihm ein Exemplar des nicht ausgelieferten Drucks von *Baal* (1920): »Frank Warschauer \ dem Moralisten \ 1922«* und seiner Frau und ihm gemeinsam eine Abschrift der *Ballade von der Hanna Cash**, vielleicht im Zusammenhang mit ihrer Hochzeit: »Esther und Frank \ März 22«*. Im Juli 1930 kritisierte Warschauer Brechts *Jasager* scharf (*Nein dem Jasager!*, in: *Die Weltbühne* 28 [1930], 70f.), was das Verhältnis beider allerdings kaum belastete. Warschauer beging im Mai 1940 Selbstmord, eine

BBA 802/91-99

BBA 1423/4

NB 9, 26v-28v

BBA 2216/33-42

Woche nach dem Überfall Deutschlands auf die Niederlande, wohin er ins Exil gegangen war. Brechts Entwurf *Wo ist Benjamin, der Kritiker?* (1941) erinnert daran: »wo ist warschauer, der radiomann? [...] warschauer <der Radiomann> ist in holland begraben.«*

BBA 9/73;
→ BFA 15, 339

40v.18-19 Die sich in rotem Licht [...] an das Publikum. Es dürfte sich bei Brechts Notiz* wohl um den Entwurf eines Bühnenbildes handeln – für welches Stück, ist unklar. In Frage kommt am ehesten die Komödie *Klamauk* bzw. *Galgei**, in der es heißt:

→ EE F

→ zu NB 4, 2v.8-3r.19

Schlußszene:

Im Grünen. In der Sonne. Plärrermusik.

[Pi]Galgei (=Pick), Matthi. Ligarg. Sie sonnen sich.

Legen die Hände breit, wie Froschfinger auf die Knie.

Jetzt

Alles in Ordnung: Ligark: Sie(dreht)sich nimmer.

Matthi: Ja-Ja. Nein, nein. Jetzt steht sie. L.: Wer?

Matthi: Die Litfaßsäule.

NB 4, 3r

40v.21-41r.3 Der junge König, [...] aus *Vergeßlichkeit*. Szenenskizze, vermutlich für ein nicht ausgeführtes Stück. Die Formulierung »... wie aus *Vergeßlichkeit*« verwendete Brecht auch in der Erzählung *Der Vizewachtmeister**.

BBA 458/51;
→ BFA 19, 154

41r.5-10 Roman: \ Das ist das Erste: [...] Das ist das Erste. Brecht ordnete die Eintragung – eher eine Figurenrede als eine Anfangsszene – erst nachträglich der Gattung »Roman« zu. Ob es sich um die erste Idee für ein noch titellooses Vorhaben oder um das zu dieser Zeit verfolgte Romanprojekt *Das Buch Gasparott** handelt, läßt sich nicht entscheiden.

→ NB 4, 11v,40r,
NB 6, 2r-10v; → EE F

41r.12-16 Und so seht ihr denn [...] den grünen Garraga. Hanns Otto Münsterer erinnert sich (*Münsterer* 1966, 154f.):

um die Jahreswende (1920/21 war) die Arbeit an der schon früher begonnenen Komödie *Geigei* oder *Galigay* wieder intensiv aufgenommen worden. Das Stück, das ursprünglich *Der grüne Garraga* heißen sollte, vielleicht als Reminiszenz an Tirso de Molinas damals gespielten *Don Gil von den grünen Hosen* (→ *TbN*, 25. März 1920), und nach Jahren unter dem Titel *Mann ist Mann* auf die Bühne kam, hat bekanntlich vielerlei Auslegungen erfahren [...]. Ein Prolog warnte vor den Gefahren der Gutmütigkeit, man solle an die möglichen Folgen denken, auf daß es einem nicht ergehe, ... wie es geschah
gestern dem grünen Garraga.

Die vorliegenden Verse könnten wie die von Münsterer zitierten für den von ihm erwähnten Prolog vorgesehen gewesen sein. Münsterers Angabe, aus dem Plan sei später *Mann ist Mann* hervorgegangen, ist ungesichert. Von dem Stück

BBA 10455/26-29; → BFA 10, 151-156 | NB 9, 1v.1-5 | BBA 10005/23
sind zudem ein Entwurf zweier Szenen des ersten Aktes* sowie eine kurze Notiz* erhalten; auch der Entwurf *Damals ist der Branntwein uns im November ausgegangen ...** gehört wohl zu dem Projekt. Am 22. Mai 1921 notierte Brecht als letzten seiner Arbeitspläne: »5) den Grünen Gárraga für die *(Münchener)* Kammerspiele«*.

BBA E 21/22; → EE F

39r
41v-42r **Schon schließt sich sein Aug [...] der Schmerz noch!** Die Kurzverse schließen inhaltlich an *Von Absalom** an und sind möglicherweise als Fortsetzung davon gedacht. Die Dreiteilung in Strophe, »Gegenstrofe« und »Alle«, die Überblendung der Innen- und Außenperspektive sowie einige verwandte Formulierungen erinnern an die *Chortrilogie**.

39v-40r; → EE F

41v.7-9 **Neue Winterfeld 29 \ Lützow 1804** Adresse und Telefonnummer von Walter Großmann (→ *Adreßbuch: Berlin 1920*), einem Berliner Kommilitonen von Brechts Freundin Hedda Kuhn, zeitlich vor den umgebenden Versen eingetragen. Auf dem Dachboden des Hauses, dessen Eigentümer Walters Vater Eugen Großmann war, traf sich der Studentenclub *Liga*. Brecht begegnete hier Ende Februar/Anfang März 1920 erstmals Klabund; beide trugen eigene Lieder und Gedichte vor (→ *Frisch/Obermeier 1986*, 160; Lieder von Klabund hatte Brecht schon zuvor im Repertoire, wie es Nehers Tagebucheintrag vom 16. Januar 1919* belegt). Die frühere »Neue Winterfeldstraße« in Berlin-Schöneberg ist seit 1962 der westliche Teil der Winterfeldstraße.

Tb N

42v.1-6 **Schluß der neuen Tragoedie: [...] Trompeten.** Ob sich die Notiz auf *Der Sieger und der Befreite* bzw. das *Absalom*-Projekt* bezieht, ob sie zu den freien (Chor-)Versen* gehört oder als Szene für ein anderes Theaterstück vorgesehen war, ist nicht klar. Der »Evangelist«* ist eine zentrale Figur der Kreuzigungsszene auf Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, der von November 1918 bis September 1919 in der Alten Pinakothek in München ausgestellt wurde und auch Neher (24. Januar, 19. Februar 1919*) und Münsterer (28. Februar 1919*) beeindruckte. Hanns Otto Münsterer berichtet von Brechts Museumsbesuchen in München (*Münsterer 1966*, 39):

→ 29v.11-19, 12v.1-14v.1, 39r

39v-40r, 41v-42r

42v.2; → EE Z

→ Tb N | → Tb M

Auch bei dem revolutionärsten Werk aus der Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit, dem Isenheimer Altar, der damals in der Alten Pinakothek gezeigt wurde, hatte es dem künftigen Theatermann vorzüglich die Haltung des Johannes angetan, der mit seinem überlangen gekrümmten Finger auf das weltgeschichtliche Ereignis von Golgatha deutet.

Noch gut 15 Jahre später erinnerte sich Brecht im Rahmen seiner Überlegungen zum Verfremdungseffekt an Grünewalds Altarbild:

BBA 55/22; → BFA 22, 221f.

der betonte, im spiel zum ausdruck kommende gegensatz des schauspielers zur figur ist die grundhaltung für die anwendung des V-effekts, zugleich selber die allgemeinste, schwächste, unbe-

s[y]timmteste form der verfremdung der figur. wenn in grünewalds altarbild der evangelist selber ins bild gestellt ist, wird die kreuzigung verfremdet.

42v.8-43r.12 **Das ist ja die Liebe zum Nächsten [...] am Arsch** Strophengliederung (achtzeilig, zweiteilig), Reimschema (abwechselnd weiblich und männlich), kreuz- und paargereimt, Sprechsituation (»Wir« – »sie, er«), Lexik (»Das ist ja«, »drum«, »ja«) und Stilhaltung belegen, daß es sich um einen unvollständigen, aber zusammengehörigen Gedicht-Entwurf handelt.* Brecht trug die beiden (Doppel-)Strophen zeitlich nach den Adreßnotizen auf diesen Seiten* ein, dem Schriftduktus zufolge aber nicht in einem Schreibzusammenhang. Den Raum für das vorletzte Verspaar* ließ er offen; konstituierter Text:

→ EE F

42v.27-14, 43r.1-5

→ 43r.10-11

Das ist ja die Liebe zum Nächsten
das ist ja der läppische Schmarren
Drum regieren die Dummsten und Frechsten!
Drum gibt es nur Schwindler und Narrn.
Und wenn sie noch viel schlimmer wären
Wir können sie ja nicht entbehren!
Ein brauchen wir: daß wir ihm sagen
wie furchtbar einsam wir sind.

Wir lassen uns ja Alles bieten
(Wir) wollen ja nicht mehr
Wir sind ja mit allem Zufr(ieden)
das ist ja schon so ordinär

Drum ist er mit uns ja so barsch
Wir lecken ihn ja am Arsch

Der Entwurf ist eine provokative Antwort auf das alttestamentarische, von Jesus bekräftigte Gebot der Nächstenliebe: »Und der Herr redete mit Mose und sprach: [...] Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst; denn Ich bin der Herr.« (3 Mose 19,1/18; → Mt 22,39)

42v.27-14 **Knie \ Hardenberg [...] 1** – Wegbeschreibung, vermutlich von Brechts Wohnadresse in der Eislebener Straße* zu einer Adresse in Berlin-Tiergarten: über die Hardenbergstraße zum »Knie« (heute: Ernst-Reuter-Platz), dort rechts über die Charlottenburger Chaussee (heute: Straße des 17. Juni) und die Charlottenburger Brücke über die Spree, links zum Salzufer, von dort nach rechts über die Englische Straße, dann links in die Gutenbergstraße. Die Zahlen* stehen wohl in keinem Zusammenhang mit Weg und Adresse.

→ zu 40v.14-16

42v.14-18

43r.1-5 Cafe d.W. 83, 89, 4 [...] Victor Luiseplatz Das Café des Westens, auch ›Café Größenwahn‹ genannt, war einer der berühmtesten Berliner Literaten-Treffpunkte insbesondere der Expressionisten. Es befand sich bis Oktober 1915 am Kurfürstendamm 18/19 in Berlin-Charlottenburg. Nach seiner Neueröffnung als luxuriöses Konzert-Café am Kurfürstendamm 26 blieben allerdings die Literaten aus, die sich fortan eher im Romanischen Café* trafen. Die Bedeutung der notierten Zahlen läßt sich nicht bestimmen. Die Münchener Straße liegt weitab vom Kurfürstendamm und führt von Süden her auf den Victoria-Luise-Platz in Berlin-Schöneberg; hier hatte Dora Mannheim* ihre eigene Wohnung; vielleicht wollte sie sich an dieser Ecke mit Brecht treffen. Ende April 1920 schrieb Brecht aus Augsburg an sie:

→ 50v.5

→ zu 43v.1-6

BBA 1125/04

Es geschieht mir Recht, ich beklage mich nicht, aber ich erinnere mich an drei Minuten, in denen Sie mir besser gefielen als je zuvor. Wir kauften ein Billett im C. d. W., ich kannte mich nicht aus, stand wie ein Mammut im Weg und Sie nahmen die Sache in die Hand und ich fühlte mich aufgehoben.

43v.1-6 Dora (Moritz) Mannheim [...] 11270 Brecht lernte Doris (Dora) Hasenfratz geb. Mannheim Ende Februar 1920 in Berlin auf einem Maskenball des Staatlichen Kunstgewerbemuseums kennen, das damals im Martin-Gropius-Bau in der Kreuzberger Prinz-Albrecht-Straße (heute: Niederkirchner Straße) und einigen Nebengebäuden in der Wilhelmstraße untergebracht war. Mannheim trat als Afrikanerin, Brecht als Mönch verkleidet auf. Nach dem Ball begleitete Brecht sie zu Fuß bis zu ihrer ca. 4 km entfernt gelegenen Wohnung und folgte am nächsten Nachmittag ihrer Einladung zu einem Treffen (→ *Hasenfratz 1966*). Die hier notierte Adresse in Berlin-Charlottenburg ist ungenau (›Ruhland‹ statt korrekt ›Uhlandstraße‹), weshalb Brecht sie später noch einmal richtig und mit vollständiger Telefonnummer* festhielt. Es handelt sich um die Anschrift von Doras Eltern: ›Mannheim, Moritz, Kaufm., W 15, Uhlandstr. 169. 170 II. T. Steinpl. (Telefon: Steinplatz) 11270. 3–4, s. Mannheim & Oppenheimer‹; Doras Vater war Mitinhaber dieses Baumwollwaren-Engros-Geschäfts. Seine Tochter hatte aber auch eine eigene Wohnung: ›Mannheim, Dora, Frl., W 30, Münchener Str.* 7 T. Lzw. (Telefon: Lützow) 5313‹ (*Adreßbuch: Berlin 1919*).

50r.1-4

→ 43r.3

Bis zu seiner Rückkehr nach Augsburg am 13. März traf Brecht sie noch einige Male. Für die 15stündige Bahnfahrt schenkte sie ihm Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* mit einer Widmung (→ Brecht an Mannheim, Mitte März 1920*; *Brecht-Bibliothek*, Nr. 963). Von Mitte März bis Mai 1920 wechselte Brecht in dichter Folge Briefe* mit ihr, die in charakteristischer Weise und teils im selben Satz zwischen Du- und Sie-Anrede schwanken. Der letzte Brief folgte

BBA 1125/6

BBA 1125/2-9

im Dezember 1920.* Mitte April legte Brecht seinem Brief einen als Bibelparodie verfremdeten Rückblick auf ihr Verhältnis bei: *Und es geschah daß ein Mann hinabging gen Babel...** Im Juli 1922 sahen sich beide in München wieder, wo sie in Brechts ›Atelier‹ wohnte und er ihr ›Balladen aus dem *Baal*‹ vorsang (*Mannheim 1966*). 1922 traf Mannheim ihn während der Proben von *Trommeln in der Nacht** am Berliner Deutschen Theater wieder und sah ihn fortan öfter. Im November 1924 machte sie ihn mit Elisabeth Hauptmann bekannt. 1933 begegnete sie Brecht zum letzten Mal in Paris, ehe sie im Folgejahr nach Ascona in die Schweiz emigrierte. Dort heiratete sie den Maler Walter Hasenfratz und war bis zu ihrem Tod 1974 u. a. als Journalistin für die *Basler Nachrichten* und den *Berner Bund* tätig.

BBA 1125/1

BBA 1125/9-8;
→ BFA 19, 47f.

→ zu NB 2, 15v

44r.8-43v.15 Eines Tages Geheul [...] in den Abort. Die drei zusammengehörigen Paarreime wurden erst nach den Notaten ›Bitte der Herr wünscht hinausgeführt zu werden [...]‹* und ›Ich liebe dich so sehr [...]‹*, wohl auch erst nach den folgenden (›*Koloman* [...]‹*) eingetragen. Brecht notierte sie von hinten nach vorn auf dem unten freigebliebenen Raum.* Auf wen ›Frau Rosa Palitzki‹, die ›Jungfrau‹, ›der deutsche Shakespeaer‹ und ›der deutsche Napoleon‹ anspielen, ist unklar. Konstituierter Text:

43v.8-12 | 44r.1-6

44v.1-2

→ EE F

Eines Tages Geheul und Geweine
Aber Frau Rosa Palitzki bringt die Sache ins Reine.

Eine Jungfrau ist züchtig und munter
der deutsche Shakespeaer fließt den Kanal hinunter.

Eine Jungfrau ist glücklich: Mit einem Wort:
Der deutsche Napoleon stürzt in den Abort.

44v.1-2 Koloman: [letzte Worte IV. Akt] [...] bitteren Geschmack. Formulierung für den oben* entworfenen Stückplan *Der Sieger und der Befreite*. Das Voraus-Schmecken des eigenen Todes findet sich als Motiv mehrfach bei Brecht: als ›bitterer Geschmack auf der Zunge‹ im *Gesang von der Frau / 11. Psalm** (Mai 1920), als ›Geschmack des Todes im Mund‹ im Stück *Im Dickicht** (1923), als ›fauliger Atem‹ im *Sonett über schlechtes Leben** (1925) und in den *Fatzer-Aufzeichnungen 1 \ Nacht gegen Morgen** (1927). Das Motiv geht wohl auf eine frühe Erfahrung Brechts zurück: 1915/16 hatte er in einen Band mit Mozart-Klaviersonaten, aus denen ihm sein Freund Georg Geyer vorgespielt hatte, stenographisch mit Bleistift eingetragen (Klaviersonate in F-Dur, KV 280, Brechts Notiz über den Takten 46f. und 51f.;* in: *Mozart: Sonaten*, 177; Transkription von Geyer):

29v.11-30r.4

NB 4, 54v.1-4

BBA 2125/103, 111;
→ BFA 1, 424, 430 |
BBA 6/21, 152/16 |
BBA 110/13;
→ BFA 10, 394

BBA E 11/1

BBA 2194/42 und er hauchte in seine Hand und roch
an seinem Atem und er roch faulig
da dachte er bei sich: ich sterbe bald

44v.3 s muß ja nicht gerade Flanell sein Ob Text und Melodie von Brecht stammen oder z. B. nach einer zeitgenössischen Operette notiert wurden, ist ungeklärt.

44v.4 Norden 10335 Berliner Telefonnummer.

45r Lied der Schwestern [...] sein Gesicht. Ob das vermutlich bald nach Brechts Rückkehr aus Berlin Mitte März 1920 notierte Lied für *Baal* vorgesehen war, ist nicht belegbar, aber plausibel: Auch im *Baal* spielen Wolken*, Wälder* und Bäume* (→ *Lyon 2006*) als Motive eine bedeutende Rolle; Mitte Januar 1920 hatte Brecht dort eine Szene mit zwei Schwestern ergänzt.* Die früher als der Liedtext eingetragene Melodie am linken Seitenrand ist für das *Lied der Schwestern* gedacht: Die fünfhebigen Trochäen (nur der erste Vers ist unvollständig) und die katalektische Form (die männlichen Endungen der geraden Verse) entsprechen genau dem hier notierten Rhythmus.

45v Ich im Theater [...] erschauern läßt. Den Dschungel* als literarischen Schauplatz kannte Brecht durch seine frühe Lektüre Rudyard Kiplings* und andere in exotischen Gegenden spielende Geschichten wie die *Tarzan*-Stories von Edgar Rice Burroughs, die ab 1914 in Buchform erschienen und ab 1918 im Kino zu sehen waren. Auch in der bereits begonnenen *Sommersinfonie**, in Gedichten aus dem zeitlichen Umfeld wie dem *Civilis-Song** oder dem *12. Psalm** und in den ab Ende 1919* sicher nachweisbaren Flibustier-Geschichten um die Figur Bargan* verwendete Brecht den Dschungel als Handlungskulisse. Eine wichtige Anregung gab Upton Sinclairs Roman *Der Sumpf (The Jungle)*, den Brecht bald nach seiner Rückkehr aus Berlin im März/April 1920 las. Sinclairs Beschreibung der Chicagoer Schlachthöfe als Dschungel floß in seine Besprechung von Schillers »*Don Carlos*« (»*Volkswille*«, 15. April 1920)* ein. Im bald darauf begonnenen Stücke-Komplex *Im Dickicht / Dickicht / Im Dickicht der Städte* ist der Dschungel Metapher für die moderne Großstadt (→ den Plan einer ganzen Trilogie unter dem Titel *Asphaltdschungel*; Tagebuch, 3. Dezember 1921* und 11. September 1921*). In der nachgelassenen Erzählung *Der Tiger / Ein Brief* ist das Raubtier – wie hier – das Rollenmodell für das Ich:

BBA 457/ 9; seit meinen frühesten tagen habe ich mich für jeden exzess frisch
→ BFA 19, 182f. gehalten und, ohne allzu grossen schweissverlust ein zu setzen,
habe ich mir immer vor augen gehalten, dass das laster den weich-
ling flieht.
von der beute, die mir zufiel, habe ich nichts unzerfleischt aus

den klauen gelassen. durch meine unerbittlichen forderungen habe
ich gottes natur allzeit als mackellos anerkannt.
[...] meine unerschöpfliche gier nach passion reinsten, ja geradezu
tragischer essenz bei allen menschen mit denen ich in berührung
kam, passion also, die einem schicksal gleichkam und sich selbst
genug und auf jeden fall unbeeinflussbar war, machte mich fest
gegen das entnervende mitleid mit [e]rschöpften.

Brecht schwankte in den 1920er Jahren zwischen der weiblichen, männlichen und sächlichen* Form, erst später setzte sich bei ihm die heute gebräuchliche Form »der Dschungel« durch. NB 12, 13v.14

Die vorliegende Eintragung ist der früheste Beleg für die Bedeutung, die Brecht der Geste* zumaß, obgleich er bald darauf die »große Geste« nicht mehr als Inbegriff guten Theaters ansah (Tagebuch, 21. August 1920): 45v.18

Immer mehr scheint mir jener Weg, den Hebbel einschlug, eine [s]ackgasse. Nicht die Großartigkeit der Geste, mit der das Schicksal den großen Menschen zerschmettert, ergreift uns, sondern allein der Mensch, dessen Schicksal ihn nur zeigt. BBA 802/35

Die Konsequenz zog er um 1922 für das Stückprojekt *Gösta Berling*:

Der Untergang der Romantik: die pathetische Geste, das Starre, Verzweifelte, Unbeugsame cediert dem Lebendigen, Realen, dem positiven Kompromiß, dem Gleitenden. NB 13, 22v.5-10

Die Geste behielt jedoch für Brecht seine zentrale poetologische und theaterkritische Bedeutung; er berief sich auf sie in Aufzeichnungen wie »Dann erfindet er selbst Situationen und Worte, sowie Gesten.«* und »Ich [...] stehle den braunen Trikotarabern vor den Leinwandbuden ihre wirksamsten Gesten.«*, aber auch in öffentlichen Äußerungen wie dem Lob des Augsburger Schauspielers Kurt Hoffmann, er habe »etwas Einmaliges in der Geste: Anmut der Wildheit.« (*Schillers »Räuber« im Stadttheater*, in: *Volkswille*, 23. Oktober 1920*) Spätestens ab 1926 wurde der Terminus auch theoretisch für Brechts Theaterarbeit zentral.* NB 4, 25r.7
NB 4, 46v.19-21
→ BFA 21, 78
→ zu NB 25, 11r-14r

46r.1-47v.8 Über die deutsche Literatur [...] den Himmel regiert. Entwurf einer wohl von Kasimir Edschmid (s. u.) ausgelösten Kritik und Charakteristik der deutschen Literatur insgesamt. Eine völkertypologische, das Deutsche kritisierende Perspektive hatte Brecht schon oben* eingenommen. Den dortigen Aspekt des Mißbrauchs von romantischen Idealen ergänzte er hier – im Hinblick auf die Literatur – durch den der Humorlosigkeit, des Ernstes, der Schwere und, vom herkömmlichen Deutschen-Klischee abweichend, der Standpunktlosigkeit. 9r.1-8v.21

→ zu 16v.16-17r.4,
23r.18-24r.10,
NB 4, 12r.1, EE F
47r.3-5
Ein Einfluß Nietzsches* ist auch hier anzunehmen, so dessen Verdikt gegen »die Schwere und dialektische Unlustigkeit der Deutschen« (*Nietzsche KSA* 1, 14). Auch Brechts Andeutung einer ästhetischen Erkenntnistheorie: »falsch oder richtig, d. h. nach unserm Geschmack oder nicht«*, dürfte maßgeblich von Nietzsche geprägt sein.

→ EE F | → 46v.6
Die vorliegende Eintragung ist der früheste Beleg für Brechts Bemühungen um eine von Karl Valentin* beeinflusste Theorie der Komik und des Humors*, die er später vor allem im Kontext der *Flüchtlingsgespräche* weiterentwickelte, so um 1940 in *Dänemark oder Der Humor**. Die völkerpsychologische Verbindung stellte Brecht auch 1926 in *Weniger Gips!!!* her: »Wir Deutschen sind im Ertragen von Langeweile ungemein stark und äusserst abgehärtet gegen Humorlosigkeit.«*

BBA 104/105-115,
2011/103-112;
→ BFA 18, 259-265 |
BBA 156/68;
→ BFA 21, 184 |
46v.19
Die Erwähnung Rudyard Kiplings* ist der erste Beleg für Brechts Hochschätzung des britischen Lyrikers und Romanciers. Wie *Münsterer 1966*, 43, 45 berichtet und es Brechts Nachlaßbibliothek zeigt (*Brecht-Bibliothek* 1206-1211), kannte er zahlreiche Ausgaben Kiplingscher Werke. Aus der in der Sammlung *Mylord der Elefant* (*Kipling: Mylord der Elefant 1913*) enthaltenen Erzählung *Moti Guj – Meuterer* entlehnte er 1921 den Namen des Titelhelden für sein Stück *Im Dickicht*. Hedda Kuhn erinnert sich (*Frisch/Obermeier 1986*, 127): »Sein Lieblingsroman war von Kipling *Das Licht erlosch*« (*Kipling: Das Licht erlosch 1900*); aus ihm entnahm er einige Verse fast wörtlich für *Im Dickicht**. Die *Balladen aus dem Biwak* (*Kipling: Balladen aus dem Biwak 1911*) und die *Soldaten-Geschichten* (*Kipling: Soldaten-Geschichten 1900*) verwendete Brecht für viele seiner Stücke (neben *Im Dickicht / Dickicht / Im Dickicht der Städte* auch *Hannibal, Mann ist Mann, Mahagonny, Dreigroschenoper, Fatzer, Die Ausnahme und die Regel, Der gute Mensch von Sezuan, Mutter Courage*). Kiplings Einfluß auf Brecht war so offensichtlich, daß Kurt Tucholsky ihn 1930 als »Rudyard Brecht« parodierte (→ *Lied der Cowgoy*s, in: *Die Weltbühne*, 1. Oktober 1930).

BBA 2123/58;
→ BFA 1, 398
Auch später noch besorgte Brecht sich deutsche und englische Kipling-Ausgaben (Erscheinungsjahr in Klammern): *Debits and Credits* (1926), *Puck of Pook's Hill, Rudyard Kipling's Verse* (1936) und *Die schönste Geschichte der Welt* (1948) befanden sich in seiner Nachlaßbibliothek (→ *Brecht-Bibliothek* 1206-1211). Im Oktober 1942 zählte er ihn in einem Brief an Gerhard Nellhaus* zu den wenigen Vorbildern der eigenen Lyrik (→ *Lyon 1975*).

BBA Z 30/135
46v.19
BBA E 22/2-5
BBA E 12/210-212
BBA 2200/64-6
Spätestens ab Juli 1916 zählte Brecht auch Knut Hamsun* zu seinen Lieblingsautoren, wie aus einem Brief an Therese Ostheimer* hervorgeht. Am 8. Juni 1917 schickte er Max Hohenester* drei Geschichten von Hamsun; Anfang September 1917 schrieb er Caspar Neher* über seine Vorfreude auf Hamsuns nächstes Buch – wohl *Vom Teufel geholt*, das er am 25. September 1917 las (→ Lektürevermerk in *Brecht-Bibliothek* 1511). Am 3. Oktober 1919 beendet er die Kurzoper *Prärie. Oper*

nach Hamsun* nach dessen Novelle *Zachäus* (*Hamsun 1914*). Am 26. Juli 1920 resümierte Brecht in seinem Tagebuch* nach der Lektüre des Romans *Königin Tamara*: »Von dem Hamsun kann man viel lernen, momentan das Entscheidende.« In seiner Nachlaßbibliothek finden sich (*Brecht-Bibliothek* 1505-1512; Erscheinungsjahr in Klammern) Hamsuns Stücke *An des Reiches Pforten* (1895) und *Vom Teufel geholt* (1911) sowie seine Romane *Hunger* (1944), *Das letzte Kapitel* (1928), *Redakteur Lynge* (1911), *Segen der Erde* (1928) *Victoria* (1911) und die Romantrilogie *Der Wanderer* (1933).

Paula Banholzer erinnert sich, sie habe Brecht »eines Tages gefragt, welches Buch er denn für das wichtigste halte, von denen, die er mir laufend empfahl, und Brecht meinte, daß er mir Knut Hamsuns Buch *Hunger* besonders ans Herz legen wolle.« (*Banholzer 1981*, 112) Um 1940 brachte Brecht Hamsuns Literatur, insbesondere *Hunger*, auf die Schlagworte Vitalismus, Zynismus, Romantik und Verismus (→ *Der »Realismus« der jüngeren amerikanischen Literatur**).

Hauptgegner Brechts in vorliegender Aufzeichnung ist Kasimir Edschmid*, vor allem wohl dessen Essayband *Die doppelköpfige Nymphe* (*Edschmid 1920*). Eine Tagebuchnotiz vom 22. August 1920* läßt vermuten, daß Brecht bereits Novellen Edschmids kannte. Der »rasende Kasimir«* ist eine Anspielung auf dessen bei Kurt Wolff* erschienenen Novellenbuch *Das rasende Leben* (*Edschmid 1915*). Im »Vorspruch« heißt es dort:

Diese Novellen reden im hauptsächlichen Sinn nicht (wie das vorausgegangene Buch) vom Tod als einer letzten Station, nicht von Trauer und vom Verzicht. Sie sagen auch nicht: leben. Sie sagen: rasend leben. — —

Die »Göttlichkeit seiner Ins- und Transpiration«* spielt an auf Edschmids Reden *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung* (*Edschmid 1919*) und die dort vorangestellten Verse aus Hölderlins Gedicht *Menschenbeifall*:

Ach der Menge gefällt, was auf dem Marktplatz taugt,
Und es ehret der Knecht nur den Gewaltsamen;
An das Göttliche glauben
Die allein, die es selber sind.

Der Apostrophierung »der tolle Schmidt«* zufolge war Brecht Edschmids bürgerlicher Name Eduard Schmid bekannt. Auch später spielte er noch mit dem Namen und verdrehte ihn zu »Edsimir Kasschnitt« (*Der »Realismus« der jüngeren amerikanischen Literatur**).

47v.10-49v.20 Das Theater als sportliche Anstalt [...] an ihre Kritik am alten und Vorschläge für Text, Aufführung und Publikum eines neuen Theaters. Der

BBA 455;
→ BFA 1, 329-341 |
BBA 802/21

BBA 40/32;
→ BFA 22, 538;
→ NB 9, 23v.1-24r.6

47r.12-47v.3

BBA 802/36

47r.12

→ zu 18v.3-11

47r.17-18

47r.21

BBA 40/32;
→ BFA 22, 539

Schluß des Entwurfs befand sich auf der oder den zwischen Bl. 49 und 50 herausgerissenen Seite(n). Die drei von Brecht unterschiedenen Phasen der aktuellen Theaterpraxis sind (1) das Theater als Hörsaal für Biologie oder Psychologie* oder Bildungsanstalt, (2) das Theater als Tempel* oder religiöse Anstalt und (3) das Theater als Zirkus* oder sportliche Anstalt*. Letztere Formulierung weist auf die vorangehende, von Friedrich Schiller geprägte Epoche des Theaters als moralische Anstalt zurück. Phase 1 faßt den Naturalismus im weitesten Sinne: Ibsen, Strindberg, Tschechow, Hauptmann*, Otto Brahm etc. grob zusammen, der um 1920 kaum noch eine Rolle spielt. Der eigentliche Gegenpol von Brechts Theater der Zukunft (Phase 3) ist der die Spielstätten in Deutschland beherrschende Expressionismus* (Phase 2). Ihn repräsentieren in Theorie und Praxis: Hanns Johst, Kurt Hiller, Georg Kaiser, Walter Hasenclever, Carl Sternheim, Kasimir Edschmid, die er bereits oben* angegriffen hatte. Eine der vorliegenden analoge dreistufige Rekonstruktion der Theatergeschichte findet sich im zeitlichen Umfeld auch in *1 Vielen Leuten ist es schwarz vor den Augen geworden* ...:

48r.19-48v.1 |
48v.1-4, 49r.19-49v.9 |
49r.7-15, 49v.10-20 |
47v.10

zu 20v.5

→ zu 18r.3-18v.11

→ zu 8r.16, 11r.6,
16v.8, 18v.16,
19r.7, 47r.12

BBA 459/34;
→ BFA 21, 72f.

Erst hatte man ein Museum, oder eine Schule, dann verkrachte es und man machte einen Tempel daraus, dann verkrachte er und es gibt einen Zirkus, vielleicht. Der Zirkus ist nicht das die Beste von den Verwandlungen, darüber kann man streiten. Aber das Haus ist besser geworden.

47v.16-20, 49v.14-16
NB 25, 72r.9-73r.5;
→ zu NB 2, 2f.5-8 |

48v.16-18; → 18v.13-17

Die Bemühung von Theaterpublikum und -kritik*, möglichst eine gleiche Meinung zu haben, kritisierte Brecht auch sonst, z. B. bei Alfred Kerr*.

Die Unverständlichkeit der »Sprache der Neuerer« hatte Brecht schon bei Kaiser und Sternheim bemängelt.*

Den Gedanken, das Theater habe sich an Zirkus und Sportveranstaltungen zu orientieren, um dem Publikum wieder Spaß zu verschaffen, führte Brecht um 1920 auch in *Das Theater als Sport* aus:

BBA Z 13/4;
→ BFA 21, 56-58

Wenn man ins Theater geht wie in die Kirche oder in den Gerichtssaal, oder in die Schule, das ist schon falsch. Man muß ins Theater gehen wie zu einem Sportsfest.

Später ging Brecht mit diesem Konzept auch an die Öffentlichkeit, so in *An den Herrn im Parkett* (*Berliner Börsen-Courier*, 25. Dezember 1925)*:

→ BFA 21, 117f.,
zu NB 25, 90r-93r

natürlich wollen Sie auch guten Sport haben. [...] Sie wollen ruhig unten sitzen und Ihr Urteil über die Welt abgeben sowie Ihre Menschenkenntnis dadurch kontrollieren, daß Sie auf diesen oder jenen der Leute oben setzten.

Ein Anlaß für den vorliegenden Entwurf bzw. seinen Titel könnte das Augsburger *Original-Sport-Theater* gewesen sein, auf das der »*Volkswille*« am 15. April 1920 direkt vor Brechts Besprechung »*Don Carlos*« hinwies.*

→ EE F

50r.1-4 **Frln Dora Mannheim** [...] 11270 → zu 43v.1-6.

50r.6-8 **24.3.20 Flori \ Schauspielhaus am Gendarmen \ Markt** Von Brecht vor seiner Abreise aus Berlin am 13. März festgehaltener Hinweis auf eine Veranstaltung im Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt.

50r.10-13 **Kaspar Hauser** [...] **Nachtlied** »Kaspar Hauser« ist hier vermutlich weder der von Wedekind (bis 1918) und Tucholsky (ab 1919) als Pseudonym verwendete Name noch ein Hinweis auf den seinerzeit vielgelesenen Roman Jakob Wassermanns, *Kaspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens* (1908), sondern ein Hinweis auf Paul Verlaines Gedicht *Gaspard Hauser chante: (Verlaine 1881)*, dessen erste Strophe lautet:

Je suis venu, calme orphelin
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes:
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

50r.15-22 **die Tage des Lebens vergingen** [...] – // – // – / Das Satzfragment »als ich einst« sowie die Betonungszeichen darüber sind ein Hinweis auf die Verse *Als ich einst im Flügelkleide* ...*

NB 1, 20r

50v.1-3 **Donnerst. Komoedien** [...] **Ödipus** Im Voraus notierte Termine für Theaterveranstaltungen in München.

50v.4-5 **Stefan 626 Hedda \ 4 Romanisches Café** Berliner Telefonnummer, vielleicht zur Verabredung mit Hedda Kuhn um 16 Uhr im Romanischen Café Berlin-Charlottenburg, Kurfürstendamm 238 (heute Budapester Straße 43), das 1916 eröffnet worden war und schnell die Nachfolge des Cafés des Westens* als wichtigste Literatentreffpunkt Berlins angetreten hatte.

→ zu 43v.1-5

50v.6-9 **Tribüne Steinplatz \ 14463 \ Wilhelm \ 5365** Zwei Berliner Telefonnummern mit unbekanntem Bezug.

Siglen und Abkürzungen

Abb. Abbildung

AB Adreßbuch

BBA Bertolt-Brecht-Archiv,
Akademie der Künste, Berlin

BFA Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt/Main 1988-2000

Bl. Blatt/Blätter

BV Bertolt-Brecht-Archiv. *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, Berlin und Weimar 1969-73

EE Elektronische Edition
(www.suhrkamp.de/brecht/notizbuchausgabe_elektronische_edition)

EE F Elektronische Edition, Forum

EE G Elektronische Edition, Einführung in die Gesamtedition

EE Z Elektronische Edition, Zusatzdokumente

EHA Elisabeth-Hauptmann-Archiv,
Akademie der Künste, Berlin

GW Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke. Werkausgabe Edition Suhrkamp*, Frankfurt/Main 1967-69

HWA Helene-Weigel-Archiv,
Akademie der Künste, Berlin

NB Notizbuch

NBA Bertolt Brecht, *Notizbücher*, Berlin 2010 ff.

r recto

RBA Ruth-Berlau-Archiv,
Akademie der Künste, Berlin

SBA Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg

TbM Hanns Otto Münsterer, Aufzeichnungen, Bayerische Staatsbibliothek, München

TbN Caspar Neher, Tagebücher, Staats- und Stadtbibliothek, Augsburg

v verso

WBA Walter Benjamin Archiv,
Akademie der Künste, Berlin

Z. Zeile

Literaturverzeichnis

Adler 1966

Meinhard Adler, *Untersuchungen zum Studium Bert Brechts*, in: *Neue Deutsche Hefte* 13 (1966), Heft 111, 118-124

Adreßbuch Berlin 19..

Berliner Adreßbuch. Adreßbuch für Berlin und seine Vororte. 1919-1932. Vollständige Mikrofiche-Ausgabe, hg. von Konrad Umlauf, München u. a.: K. G. Saur 1983

Banholzer 1981

Paula Banholzer, *So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche*, hg. von Axel Poldner und Willibald Eser, München: Universitas (später unter dem Titel *Meine Zeit mit Bert Brecht. Erinnerungen und Gespräche*, München: Goldmann 1984)

Barth 1981

Achim Barth, *Noch ein Baal. Ein vergessenes Pendant zu Brechts Stück*, in: *Theater heute* (1981), Heft 4, 4

BFA

Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, 30 Bde. und Registerbd., Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988-2000

Bibel 1924

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, durchgesehene Ausgabe, mit dem von der deutschen evangelischen Kirchenkonferenz genehmigten Text, Berlin: Deutsche und Ausländische Bibelgesellschaft (*Brecht-Bibliothek* 2321; alle Zitate in den Erläuterungen nach dieser Ausgabe)

Brecht: Baal 1920

Bertolt Brecht, *Baal*, München: Georg Müller (nicht ausgelieferter Druck; Kopie: BBA 1423)

Brecht: Baal 1922

Bertolt Brecht, *Baal*, Potsdam: Kiepenheuer (Erstpublikation; → BFA 1, 83-137)

Brecht: Baal 1926

Bertolt Brecht, *Lebenslauf des Mannes Baal. Dramatische Biografie (Bühnenbearbeitung des ›Baal‹)*, Potsdam: Kiepenheuer (Bühnenmanuskript, auch in *Brecht: Baal* 1966)

Brecht: Baal 1953

Bertolt Brecht, *Baal*, in: *Erste Stücke* 1, 3-99, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Brecht: Baal 1955

Bertolt Brecht, *Baal*, in: *Stücke* 1, 17-115, Berlin: Aufbau (Fassung letzter Hand; auch in *Brecht: Baal* 1968)

Brecht: Baal 1966

Bertolt Brecht, *Baal. Drei Fassungen*, kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Brecht: Baal 1968

Bertolt Brecht, *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien*, kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Brecht: DGR 1934

Bertolt Brecht, *Dreigroschenroman*. Amsterdam: Allert de Lange

Brecht: Gedichte

Bertolt Brecht, *Gedichte*, 10 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1960-1976

- Band 1: 1918-1929, hg. von Elisabeth Hauptmann und Rosemarie Hill, 1960

Brecht: Hauspostille 1927

Bertolt Brechts *Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*, Berlin: Propyläen

Brecht: Hauspostille 1966

Bertolt Brecht, *Die Hauspostille / Manual of Piety. A bilingual edition*, Übersetzung von Eric Bentley, Anmerkungen von Hugo Schmidt, New York: Grove Press

Brecht: Poems 1976

Bertolt Brecht, *Poems*, hg. von John Willett und Ralph Manheim unter Mitarbeit von Erich Fried, London: Eyre Methuen

Brecht: Tagebuch № 10

Bertolt Brecht, *Tagebuch № 10. 1913*, hg. von Siegfried Unseld, Transkription der Handschrift und Anmerkungen von Günter Berg und Wolfgang Jeske, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989

Brecht: Taschenpostille 1926

Bertolt Brechts Taschenpostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang, Potsdam: Gustav Kiepenheuer (Privatdruck)

Brecht: Trommeln 1922

Bertolt Brecht, *Trommeln in der Nacht. Drama*, Berlin, München: Drei Masken (Bühnenmanuskript)

Brecht: Trommeln 1990

Brechts ›Trommeln in der Nacht‹, hg. von Wolfgang M. Schwiedrzik, Frankfurt/Main: Suhrkamp *Brecht-Bibliothek*

Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis, hg. vom Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste, bearbeitet von Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt und Heidrun Loeper, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007 (zitiert wird die laufende Nummer, nicht die Seite)

Brecht-Chronik 1997

Werner Hecht, *Brecht-Chronik. 1898-1956*, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Brecht-Handbuch

Brecht-Handbuch in fünf Bänden, hg. von Jan Knopf, Stuttgart, Weimar: Metzler

- Band 1: *Stücke*, 2001
- Band 2: *Gedichte*, 2001

Brecht-Liederbuch 1985

Brecht-Liederbuch, hg. und kommentiert von Fritz Henneberg, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Brecht Walter 1984

Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Breuer 1914

Der Zupfgeigenhansel, hg. von Hans Breuer unter Mitwirkung vieler Wandervögel, 149.-153. Tausend, Leipzig: Friederich Hofmeister (*Brecht-Bibliothek* 997)

Bronnen 1960

Arnolt Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*, Wien, München, Basel: Desch

Claudiel 1910

Paul Claudel, *Der Tausch*, Deutsch von Franz Blei, München: Hyperion-Verlag Hans von Weber

Damm 2005

Steffen Damm, *Ernst Litfaß und sein Erbe. Eine Kulturgeschichte der Litfaßsäule*, Berlin: Borstelmann & Siebenhaar

Dümling 1985

Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*, München: Kindler

Edschmid 1915

Kasimir Edschmid, *Das rasende Leben. Zwei Novellen*, Leipzig: Kurt Wolff (Reihe *Der Jüngste Tag* 20)

Edschmid 1919

Kasimir Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin: Reiß (Reihe *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriften-sammlung*, hg. von Kasimir Edschmid, 1)

Edschmid 1920

Kasimir Edschmid, *Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart*, Berlin: Paul Cassirer

Feuchtwanger 1928

Lion Feuchtwanger, *Bertolt Brecht, dargestellt für Engländer*, in: *Die Weltbühne* 36 (1928), 4. September, 372-376 (auch in: *Witt* 1964, 11-16)

Feuchtwanger 1983

Zeugen des Jahrhunderts: Marta Feuchtwanger im Gespräch mit Reinhart Hoffmeister. Original Broadcast 1/14 and 1/20/1980 *Zweites Deutsches Fernsehen*, in: *Brecht Jahrbuch | Brecht Yearbook* 12 (1983), 107-116

Frisch/Obermeier 1986

Werner Frisch, Karl W. Obermeier, *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*, Berlin, Weimar: Aufbau (2., durchgesehene Auflage)

Göbel 1977

Wolfram Göbel, *Der Kurt Wolff Verlag 1913-1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe. Mit einer Bibliographie des Kurt Wolff Verlages und der ihm angeschlossenen Unternehmen 1910-1930*, Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung

Goethe: Faust

Goethes Faust. Gesamtausgabe, hg. von Anton Kippenberg, Hans-J. Weitz und Walther Ziesemer, 211.-220. Tausend, Leipzig: Insel (1951; *Brecht-Bibliothek* 498)

Halbe 1911

Max Halbe, *Jugend. Ein Liebesdrama in drei Aufzügen*, Berlin: Georg Bondi

Hamsun 1914

Knut Hamsun, *Abenteurer. Ausgewählte Erzählungen*, München: Albert Langen (*Langens Mark-Bücher. Eine Sammlung moderner Literatur* 3)

- 71-93: *Zachäus*

Hansen 1994

Deutsche Volkspoesie – Die schönsten Reime, Lieder und Balladen, gesammelt von Walter Hansen, Genf: Lechner

Hasenclever 1918

Walter Hasenclever, *Kunst und Definition*, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung* 1, Heft 2 (1918), 40 (auch in: *Menschen* 1, Nr. 7 (15. Oktober 1918), 11f.)

Hasenclever 1919

Walter Hasenclever, *Der politische Dichter*, Berlin: Rowohlt 1919 (= *Umsturz und Aufbau, Zweite Flugschrift*)

- 28-34: *Tod und Reichstag* (auch in: *Das junge Deutschland* 2, Nr. 6 (1919), 139-141)
- 35f.: *Predigt im Dom zu Köln*

Hasenfratz 1966

Doris Hasenfratz (= Dora Mannheim), *Aus dem Alltag eines Genies*, in: *Die Zeit*, 19. August 1966 (auch in *Wizisla* 2009, 29-36)

Hebbel 1908

Friedrich Hebbel, *Werke in zehn Teilen*, hg. von Theodor Poppe, Berlin u. a.: Deutsches Verlags-haus Bong & Co.

- Zweiter Teil: *Judith, Genoveva, Der Diamant* (*Brecht-Bibliothek* 551)

Hennenberg 1990

Fritz Hennenberg, *Bruinier und Brecht: Nachrichten über den ersten Brecht-Komponisten*, in: *Brecht Jahrbuch | Brecht Yearbook* 15 (1990), 1-43

Hesterberg 1971

Trude Hesterberg, *Was ich noch sagen wollte. Autobiografische Aufzeichnungen*, Berlin: Henschel

Hillesheim 2000

Jürgen Hillesheim, *Augsburger Brecht-Lexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze*, Würzburg: Königshausen & Neumann

Hillesheim 2005

Jürgen Hillesheim, »*Ich muß immer dichten*«. *Zur Ästhetik des jungen Brecht*, Würzburg: Königshausen & Neumann

Högel 1962

Max Högel, *Bertolt Brecht. Ein Porträt*, Augsburg: Verlag der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft ((korrigierter und ergänzter) Sonderdruck der »Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben« 8, München 1961)

Högel 1973

Max Högel, *Caspar Neher (1897-1962)*, in: Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte (Hg.), *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben* 10, Weißenhorn: Anton H. Konrad, 397-467

Hofmannsthal 1921

Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes, erneuert von Hugo von Hofmannsthal, Berlin: S. Fischer (*Brecht-Bibliothek* 628)

Kaiser 1917

Georg Kaiser, *Das Drama Platons*, in: *Das Programm. Blätter der Münchener Kammerspiele* 3, Nr. 14 (April/Mai 1917), 6f. (unter dem Titel *Der gerettete Alkibiades* auch in: *Das junge Deutschland* 1, Nr. 2 (Februar 1918), 51f.)

Kaiser 1918

Georg Kaiser, *Vision und Figur*, in: *Das junge Deutschland* 1, Nr. 10 (Oktober 1918), 314f. (auch in: *Theaterzeitung der Staatlichen Bühnen Münchens* 1, Nr. 1 (Januar 1920))

Kaiser 1920

Georg Kaiser, *Mythos*, in: *Theaterzeitung der Staatlichen Bühnen Münchens* 1, Nr. 4 (Januar 1920), 8f.

Kaiser Werke

Georg Kaiser, *Werke*, hg. von Walther Huder, 6 Bde., Frankfurt/Main: Propyläen 1970-72

- Band 4: *Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte*

Kasack 1956

Hermann Kasack, *Mosaiksteine. Beiträge zu Literatur und Kunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Kerr 1923

Alfred Kerr, *Toller und Brecht in Leipzig*, in: *Berliner Tageblatt*, 11. Dezember 1923

Kipling: Soldaten-Geschichten 1900

Rudyard Kipling, *Soldaten-Geschichten*, übersetzt von General von Sichart, Berlin: Vita Neues Verlagshaus

Kipling: Das Licht erlosch 1900

Rudyard Kipling, *Das Licht erlosch*, übersetzt von Leopold Rosenzweig, Stuttgart, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt

Kipling: Balladen aus dem Biwak 1911

Rudyard Kipling, *Die Balladen aus dem Biwak*, übersetzt von Marx Möller, Berlin: Vita Neues Verlagshaus

Kipling: Mylord der Elefant 1913

Rudyard Kipling, *Mylord der Elefant. Mancherlei neue Geschichten*, übersetzt von Leopold Lindau, Berlin: Fleischel

Krabiel 2006

Klaus-Dieter Krabiel, »Die Beiden«: Ein Sonett Hugo von Hofmannsthals, fortgeschrieben von Eugen Berthold Brecht (mit der Bilanz einer Beziehung), in: *Brecht Jahrbuch | Brecht Yearbook* 31 (2006), 63-81

Kuhlmann 1999

Heide Kuhlmann, *Yohimbin. Potenzkraft vom Äquator*, in: *Pharmazeutische Zeitung* 47 (1999), <http://www.pharmazeutische-zeitung.de>

Kühn 1950

Macht auf das Tor! Alte Deutsche Kinderlieder, Scherze und Singspiele, zum Teil mit Melodien, ausgewählt von Maria Kühn, Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche

Kutscher 1907

Artur Kutscher, *Hebbel als Kritiker des Dramas: Seine Kritik und ihre Bedeutung*, Berlin: Behr

Kutscher 1960

Artur Kutscher, *Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater*, München: Ehrenwirth

Lobsien 1906

Nun singet und seid froh! Deutsche Volkslieder, gesammelt von Wilhelm Lobsien, Bremen: Niedersachsen-Verlag Carl Schünemann, 2. Auflage (*Brecht-Bibliothek* 2018)

Lucchesi/Shull 1988

Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Luther WA

Martin Luther, *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe) Weimar: Böhlau 1883-2009

- Abteilung 1, Band 15: *Predigten und Schriften* 1524, 1899.

Lyon 1975

James K. Lyon, *Bertolt Brecht and Rudyard Kipling. A Marxist's Imperialist Mentor*, The Hague, Paris: Mouton

Lyon 2006

James K. Lyon, »Auch der Baum hat mehrere Theorien«: *Brecht, Trees, and Humans*, in: *Brecht Jahrbuch | Brecht Yearbook* 31 (2006), 155-169

Meier-Lenz 1996

Dieter P. Meier-Lenz, *Brecht und der Pflaumenbaum*, in: *Dreigroschenheft* 1 (1996), 31-37

Meyer 1909

Meyers Großes Konversations-Lexikon, Leipzig: Meyer

Moser/Tegeler 1995

Dietz-Rüdiger Moser, Stefanie Tegeler, »Nichts stellte er dar als die Wahrheit«. *Karl Valentin in seiner Beziehung zu Bertolt Brecht*, in: *Literatur in Bayern* 40 (Juni 1995), 18-25

Mozart: Sonaten

Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonaten für Piano-forte Solo*, hg. von Louis Koehler und Richard Schmidt, neu revidierte Ausgabe, Leipzig: C. F. Peters o. J.

Mozart: Don Giovanni

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni. Oper in zwei Aufzügen von Lorenzo da Ponte*, deutsche Übertragung nach der Überlieferung und dem Urtext von Georg Schünemann, Leipzig: Reclam (1950; *Brecht-Bibliothek* 2014)

Münsterer 1966

Hanns Otto Münsterer, *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922. Mit Photos, Briefen und Faksimiles*, Berlin, Weimar: Aufbau (durchgesehene Auflage)

Nietzsche KSA

Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe der Werke*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde., 2., durchgesehene Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988

- Band 1, 9-156: *Die Geburt der Tragödie*
- Band 3, 343-650: *Die fröhliche Wissenschaft*
- Band 4: *Also sprach Zarathustra*
- Band 6, 9-53: *Der Fall Wagner*
- Band 7, 441-572: *Nachgelassene Fragmente Frühjahr-Herbst 1881*

Parker 2010

Stephen Parker, *What was the Cause of Brecht's Death? Towards a Medical History*, in: *Brecht Jahrbuch | Brecht Yearbook* 35 (2010), 291-307

Petersen 1981

Klaus Petersen, *Die »Gruppe 1925«. Geschichte und Soziologie einer Schriftstellervereinigung*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag

Reichwein 1980

Sabine Reichwein, *Die Litfaßsäule. Die 125jährige Geschichte eines Straßenmöbels aus Berlin*, Berlin: Presse- und Informationsamt (*Berliner Forum*, Jg. 1980, Heft 5)

Reimann 1952

Hans Reimann, *Literazzia. Ein Streifzug durchs Dickicht der Bücher*, München: Pohl

Rousseau 1984

Jean-Jacques Rousseau, *Diskurs über die Ungleichheit. Kritische Ausgabe des integralen Textes*, hg. von Heinrich Meier, Paderborn: Schöningh

Schmidt 1966

Dieter Schmidt, »Baal« und der junge Brecht. *Eine textkritische Untersuchung zur Entwicklung des Frühwerks*, Stuttgart: Metzler

Schöne 1956

Albrecht Schöne, *Bertolt Brecht: Erinnerung an die Marie A.*, in: *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen*, hg. von Benno von Wiese, Bd. 2: *Von der Spätromantik bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: August Bagel, 485-494

Schürer 1971

Ernst Schürer, *Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Über Leben und Werk*, Frankfurt/Main: Athenäum

Sternheim: Marquise 1919

Carl Sternheim, *Die Marquise von Arcis. Schauspiel in fünf Aufzügen nach Diderot*, Leipzig: Kurt Wolff

Thom 1918

Andreas Thom, *Ambros Maria Baal. Ein Roman der Lüge*, Berlin: Die Wende

Tschörtner 1986

Heinz-Dieter Tschörtner, *Bertolt Brecht und Hauptmann*, in: *Weimarer Beiträge*, Jg. 32 (1986), Nr. 3, 386-403

Valentin 1978

Alles von Karl Valentin, hg. von Michael Schulte, München und Zürich: Piper

Verlaine 1881

Paul Verlaine, *Sagesse*, Paris: Librairie Catholique

Wächter 1988

Oskar Wächter, *Sprichwörter und Sinnsprüche der Deutschen in neuer Auswahl*, Gütersloh: Bertelsmann

Weber 1973

Betty Nance Weber, *Bertolt Brecht and Friedrich Hebbel. A Study in Literary Influence and Vandalism*, Diss. University of Wisconsin

Witt 1964

Hubert Witt (Hg.), *Erinnerungen an Brecht*, Leipzig: Reclam

Wizisla 2009

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

Zech 1913

Paul Zech, *Das Baalsopfer*, in: *Der Sturm*, Jg. 4 (1913/14), 160f.

Zech 1917

Paul Zech, *Der schwarze Baal. Novellen*, Leipzig: Verlag der Weißen Bücher (2., umgestellte Auflage Leipzig: Kurt Wolff 1919)

Zuckmayer 1966

Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Hören der Freundschaft*, Frankfurt/Main: Fischer

Zukunft der deutschen Bühne 1917

Die Zukunft der deutschen Bühne, hg. vom Schutzverband deutscher Schriftsteller, Berlin: Oesterheld

- 106f.: Georg Kaiser (Antwort auf eine Umfrage zur *Resolution des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller vom 10. Mai 1917*)