

**Forum NB 3 (EE F)**  

---

**Elektronische Edition**

**NB 3 1r.1-16 zu werden. [...] eine kapitalistische Erfindung!** Dem Schriftduktus nach handelt es sich um (mindestens) zwei Eintragungszusammenhänge. *BFA* 26, 114 faßt sie zusammen, läßt die Zeilen 1-3 kommentarlos weg und schlägt die übrigen drei Notate fälschlich dem Band *Journale 1* zu. Die in der *BFA* unvermerkte wortgleiche Verwendung der beiden Sätze von *NB 3*, 1r.12-13 in *NB 4*, 19r.3-4 (5. *Psalm*) spricht gegen die These einer spontanen Niederschrift der *Psalmen* (*BFA* 11, 293).

NB 3 4r.3-4v.1 Wie Schwäne flattern sie mir ins Holz. [...] Herr Baal? Im vorliegenden Notat fügte Brecht den Einwurf der Hausfrau: »– Knie?« (4r.5) erst nachträglich zwischen die Verse ein. Analog konstruierte er den Wechsel von (Baals) Versen und Rede (der Schwestern) in 4r.14-18 vielleicht auch hier erst nachträglich durch Einfügung von Z. 18; auf eine spätere Ergänzung dieser Zeile deutet die Position des nach Innen gerückten, den Unterlängen der vorangehenden Zeile ausweichenden Sprechernamens und des nachfolgenden »×«.

Die diesem Entwurf entsprechende Szene in *Baal* (1919/20) ist mit anderer Schreibmaschine auf anderem Papier als das übrige Typoskript getippt (BBA 2134/14-16). Die Änderung in der fünften Zeile von Bl. 14 »[Für]Sehr Dunkel« deutet auf einen Hörfehler, also auf Diktat statt Abschrift hin.

Möglicherweise lassen sich die Wörter »Verschlungen« (4r.7) und »umschlungen« (4r.16) sowie die Weiße der Leiber (4r.6), des Betts (4r.18) und des Papiers (4r.20) als poetologische Hinweise auf diese Verschlingung von Lyrik und Leben und auf die Überblendung von Dichten und Lieben lesen.

Biographische Bezüge zu bestimmten Personen, z. B. Maruschka und Therese Ostheimer, »zwei reizende Schwestern«, deren ältere »Brechts erste, allerdings unerwiderte Liebe« gewesen sein soll (*Münsterer* 1966, 110f.), oder die Schwestern Rosa und Maria Amann (→ *Hillesheim* 2005, 259-261; → zu 26r.7, 32r.1-32v.10) sind hypothetisch.

NB 3      Hanns Otto Münsterer beschreibt die Aussicht aus Brechts Dachstube so: »Da gab es Schwäne und in den Frühlingsnächten Kahnfahrten, Gesang, Papierlaternen und Mädchen« (*Münsterer 1966*, 15). In *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke* erinnerte Brecht sich auch an den Opernplan *Die Reisen des Glücksgotts*: »Zwanzig Jahre nach der Niederschrift des ›Baal‹ bewegte mich ein Stoff (für eine Oper), der wieder mit dem Grundgedanken des ›Baal‹ zu tun hatte« (*Brecht: Baal 1955*, 8; → *BFA 23*, 241). Hier taucht das Schwanen-Motiv mit seinem phonetischen Anklang an Schwangerschaft und dem motivischen an den Tod (Schwanengesang) wieder auf in der ersten Strophe des Gedichts *Liebesunterricht* (BBA 152/41; → *BFA 10*, 931):

seit der gott den schwan geritten  
wurd es manchem mädchen bang  
hat sie es auch gern gelitten:  
er bestand auf schwanensang.

Die Angabe von *Münsterer 1966*, 98, »die drei Verführungsszenen, meint Brecht, könnte man auch zusammenfassen und durch das Leiern einer dazwischen einsetzenden Bettlerorgel verbinden«, bezieht sich nicht, wie Münsterer meint, auf *Baal* (1919), sondern frühestens auf die Arbeitsphase ab Ende 1920; erst ab da gibt es drei Verführungsszenen (→ *Tb N*, 20. Januar 1920).

NB 3 ›Baal‹ (4<sup>r</sup>.12) war der Hauptgott vieler vorderasiatischer Völker im Altertum; der Name war Brecht aus der Bibel (2 Kön 10-11) und Hebbels Tragödie *Judith* (Hebbel 1908, 41-100; ab 1913 in Brechts Besitz; → *Brecht-Bibliothek* 551) geläufig. Sophie Dechant ist in *Baal* (1918; BBA 1348/24) eine Schauspielerin, die die Titelfigur Judith in Hebbels Stück spielt (→ *Brecht: Baal* 1966, 40). Brecht selbst nannte in der Berliner Theaterzeitschrift *Die Scene* (Jg. 16, Nr. 1, Januar 1926, 26) unter dem Titel *Das Urbild Baals* (→ *BFA* 24, 11) mystifizierend einen Monteur namens Josef K. als Vorbild. Dahinter steht wohl ein dichtender Vagabund aus Augsburg-Pfersee, dem Brecht 1956 das erste Kapitel der fünften Lektion von *Bertolt Brechts Hauspostille* widmete: »Das erste Kapitel dient der Erinnerung an den Lyriker Joseph Baal aus Pfersee, eine durchaus asoziale Erscheinung« (BBA 123/04; → *Brecht: Gedichte* 1, 8). Zu Joseph Baal teilt Jürgen Hillesheim mit (*Brecht-Handbuch* 1, 74):

Es handelt sich um den 1886 in Pfersee geborenen Johann Baal (B. nennt ihn 1956 ›Joseph‹, entweder aufgrund falscher Erinnerung oder um jenen Baal bewusst in Verbindung mit Josef K. zu bringen), Sohn eines Bürstenmachers, der keine Berufsausbildung hatte, ein unstetes, vagabundierendes Leben führte und trunksüchtig war. Er schrieb nie publizierte Gedichte, die er in Augsburger Kneipen vortrug, in denen B. ihn kennen lernte. Baal wurde wegen seines Lebenswandels enterbt und im März 1918, kurz nach dem Tode seines Vaters, in eine Irrenanstalt in Bruckberg/Oberfranken gebracht.

NB 3 Die Mitteilung von Högel 1962, 19, »Brechts ›Urbild« sei ein »männlicher Vampnamens K. auf Pfersee bei Augsburg« gewesen, beruht wohl auf ungenauer Zitierung oder Erinnerung seines ungenannten Gewährsmannes.

Anregungen für die Figur Baal sind auch durch Georg Heyms Gedicht *Der Gott der Stadt* (1911), Paul Zechs Erzählung *Das Baalsopfer* (1913) bzw. seine Novellensammlung *Der schwarze Baal* (1917) und Andreas Thoms Roman *Ambros Maria Baal* (1918) denkbar (→ *Brecht-Handbuch* 1, 74f., Barth 1981, 4).

*Rekonstruktion der Textgeschichte bis zum Erstdruck 1920:*

1. Phase:

- (1) 30. März bis 17. Mai 1918: Entstehung des ersten Manuskripts (nicht erhalten), wohl unter direkter Benutzung des Drucktextes von Hanns Johsts *Der Einsame* (so Schmidt 1966, 63)
- (2) 18. bis 20. Mai 1918: Entstehung des ersten Typoskripts (nicht erhalten): Otto Bezold diktierte den Text nach dem Manuskript (1), das er danach als Geschenk erhielt, einer Sekretärin der Papierfabrik Haindl; Brecht und Bezold sahen es durch, darauf erhielt es Lion Feuchtwanger (so Schmidt 1966, 68; → s. u. 6)
- (3) Mai/Juni 1918: Entstehung eines zweiten Manuskripts (nicht erhalten)

- NB 3
- (4) 15./16. Juni 1918: Erstellung eines zweiten Typoskripts durch eine Sekretärin der Haindlschen Papierfabrik nach dem zweiten Manuskript (3): 44 Bl., 8 Durchschläge, 24 Szenen
  - (5) Mitte Juni bis Mitte/Ende Juli 1918: handschriftliche Änderungen und Diktat einzelner Szenen (andere Haindl-Sekretärin; wohl die Sophie Dechant- und Anna-Szenen; → *Schmidt 1966*, 70f.)
  - (6) Mitte/Ende Juli 1918: Erstellung eines Typoskripts aus Teilen von (2) und (5), vermutlich jedoch nicht (4) (so *Schmidt 1966*, 70); vielleicht Abgabe bei Feuchtwanger (s. o. 2), mit Sicherheit aber bei Artur Kutscher, Alfred Kerr und Jacob Geis. Kutscher reagiert eindeutig, Kerr überwiegend negativ, Feuchtwanger hingegen überaus positiv. Die Reaktion von Geis ist unbekannt. Einzig das Exemplar von Geis ist erhalten geblieben und ging 1958 als Schenkung an das BBA:
  - BBA 1348 – *Baal* (1918): ältestes erhalten gebliebenes Typoskript, entstanden Juni/Juli 1918; Durchschlag, in braunem Papp-Umschlag geheftet; 50 Bl. (kein Titelblatt); Umschlag von fremder Hand beschriftet: »Baal \ Theaterstück von Bert Brecht.«; nach Diktat und vielleicht hs. Vorlagen Brechts von zwei oder drei Sekretärinnen der Haindlschen Papierfabrik getippt; hs. Eintragungen von Brecht an einzelnen Stellen (→ *Brecht: Baal 1966*, 9-75, 190-202; *Schmidt 1966*, 68-99)

### NB 3

#### 2. Phase:

- (7) Mitte April bis Mitte Mai 1919: Wiederaufnahme der Arbeit an *Baal*, wohl aufgrund einer Anfrage des National-Theaters in München
- (8) 19. Mai 1919: ein Durchschlag des neuen Typoskripts ist dem Münchener Musarion-Verlag bereits übergeben, am 20. Mai erhielt Münsterer einen Durchschlag zur Durchsicht. Laut Elisabeth Hauptmann soll auch der Münchener Drei Masken-Verlag einen Durchschlag erhalten haben (*Schmidt* 1966, 102). Überliefert ist nur ein Exemplar:
- Kopie: BBA 2121 – *Baal* (1919): Hektographie eines nicht erhalten gebliebenen Originals, entstanden April/Mai 1919 als Abschrift einer ebenfalls nicht erhalten gebliebenen, überarbeiteten Durchschlags oder des Originals von BBA 1348 (s. o. 6); in braunem Pappumschlag, geheftet; 55 Bl. inklusive Titelblatt: »BAAL \ von \ BERT BRECHT.«; Umschlag von fremder Hand beschriftet: »Alte Fassung«; hs. Eintragungen an einzelnen Stellen von Brecht, an vielen Stellen von Elisabeth Hauptmann für die Überarbeitung 1954 (→ *Brecht: Baal* 1966, 77-148, 203-210; *Schmidt* 1966, 99-122)
- (9) Juli/August 1919: Ablehnung von *Baal* (1919) (s. o. 8) durch den Musarion-Verlag am 6. Juli und den Drei Masken-Verlag Ende Juli/Anfang August



NB 3 3. Phase:

- (10) Ende September 1919: vermutlich Erstellung eines neuen, nicht erhaltenen gebliebenen Typoskripts und Versendung von Durchschlägen an die Dramaturgen der Münchener Kammerspiele Friedrich Märker und Rudolf Frank sowie an Hanns Johst
- (11) Ende Dezember 1919 bis Mitte Februar 1920: Überarbeitung von (10), Erstellung eines neuen Typoskripts für den Münchener Drei Masken-Verlag, vielleicht aufgrund eines Vertragsabschlusses am 22. Oktober 1919
- (12) Mitte Februar 1920: Fertigstellung des dritten erhalten gebliebenen Typoskripts, Abgabe beim Georg Müller-Verlag, vielleicht am 11. Februar, danach noch kleinere Änderungen (→ *Tb N*, 23./24. Februar). Von dem nicht erhalten gebliebenen Typoskript-Original sind zwei Durchschläge überliefert:
- BBA 199: 43 lose Bl. ohne Titelblatt und Umschlag, einzelne Eintragungen von Brecht, häufiger in den beiden Anfangs-Szenen; gegenüber BBA 2134 leicht abweichende, in die späteren Fassungen übernommene Szenenfolge. Am Ende des Konvoluts finden sich außerdem noch 4 Bl. mit zwei später entstandenen, nicht zugeordneten Szenen (→ *Brecht: Baal 1968*, 120f., 146f.; *Schmidt 1966*, 123f.) Die den Notaten in NB 3, 4r.3-4v.1 entsprechende Szene *Baals Dachkammer* sowie die Szene *Eine Hütte* sind auf anderer Maschine

- NB 3      und anderem Papier getippt. Beide waren in *Baal* (1919) (s. o. 8) noch nicht enthalten
- Kopie: BBA 2134 – *Baal* (1919/20): in Pappumschlag; 45 lose Bl. inklusive Titelblatt: »Baal \ von \ Bert Brecht.« (Vorname hs. von Brecht ergänzt), vielleicht aus zwei verschiedenen Durchschlägen zusammengestellt; Umschlag von fremder Hand beschriftet: »Baal«; zahlreiche, gegenüber BBA 199 spätere, vielleicht auf Wunsch des Verlags vorgenommene Änderungen von Brecht; Grundlage für alle Drucke des Stücks (→ *Brecht: Baal* 1968, 121f.; *Schmidt* 1966, 124).
  - (13) 18. Februar 1920: Ankündigung der Uraufführung des *Baal* im National-Theater München (*MünchenAugsburger Abendzeitung*)
  - (14) Mitte Februar bis Mitte Juli 1920: Druck auf Basis von *Baal* (1919/20). Druckvorlage waren BBA 2134 (s. o. 12) und weitere kleinere, nicht erhalten gebliebene Typo- oder Manuskripte
  - (15) 15. Juli 1920: Fertigstellung der Korrekturfahnen
  - (16) Mitte Juli bis Mitte September 1920: weitere Arbeit Brechts am Text; gegenüber *Baal* 1919/20 (s. o. 12) fallen der vorangestellte *Choral vom grossen Baal* und die Schlußszene *Frühe im Wald* weg; ersterer wird in *Brecht: Baal* 1922, letztere erst in *Brecht: Baal* 1953 wieder aufgenommen

- NB 3
- (17) Ende September 1920: Satz, geplante Auflage: 600 Exemplare. Im letzten Moment entscheidet sich der Georg Müller-Verlag gegen die Bindung und Auslieferung des Buchs – vermutlich aus Sorge vor einem Verbot. In diesen Monaten waren bereits 16 Verlags-Titel von der Zensur beschlagnahmt worden. Brecht erhält den fertigen Satz (ca. 20-30 Exemplare) unentgeltlich zur Verfügung (→ *Brecht: Baal* 1968, 122f.; *Schmidt* 1966, 134-141):
  - BBA 1423 – *Baal* (1920): Kopie des Druckfahnen-Originals, das Brecht seinem Freund Frank Warschauer mit einer Widmung (»Frank Warschauer \ dem Moralisten \ 1922«) schenkte (Standort unbekannt): »BERT BRECHT \ BAAL \ 1920 \ Georg Müller Verlag \ München« (113 Seiten), mit Eintragungen Brechts (Regieanweisungen, Szenennummerierung, kleine Änderungen)

NB 3 4v.3-17 **Durch die Kammer ging der Wind [...]** 21. 1. 20 Die Änderungen lassen auf eine Gleichzeitigkeit von Eintragung und Entstehung schließen; es handelt sich nicht um die Abschrift eines früher entstandenen Texts.

Im ersten Typoskript von *Baal* (1919/20) findet sich an der Stelle, an der das Lied später in den Drucken ab *Brecht: Baal 1920* erscheint, nur ein handschriftlicher Hinweis Brechts: »(Er fängt an, zur Klamp|fe ein zotiges Lied zu singen, sodaß das Publikum immer mehr in Unruhe, dann in Wut gerät.)« (BBA 199/19-20). Im zweiten Typoskript trug Brecht an gleicher Stelle ebenfalls handschriftlich ein: »Baal fährt fort zur Klampfe:« (BBA 2134/24). Das danach zwischenzeitlich eingefügte Blatt mit dem zu singenden Lied ist nicht überliefert (Elisabeth Hauptmann ergänzte nach Brechts Einfügung unten auf dem Blatt: »(hier fehlt etwas. E. H.«).

In fast gleicher Form wie im Erstdruck *Brecht: Baal 1920* (mit »und« statt »doch«) findet sich die einzige gedruckte Strophe auch in *Brecht: Baal 1922*, 44 (→ *BFA* 1, 107f.) und *Brecht: Baal 1955*, 63. Sie fehlt jedoch in den analogen Szenen in *Baal* (1918) (BBA 1348/34), *Baal* (1919) (BBA 2121/33) und *Brecht: Baal 1926* (→ BBA 2120/18-20, → *Brecht: Baal 1966*, 52f., 116f., 165-169). Der in *Brecht: Baal 1920* ausgebliebene Abdruck des Gedichts könnte der Sorge des Georg Müller-Verlags vor der Zensur geschuldet sein, weshalb auch das bereits gesetzte Buch zurückgehalten wurde (→ *EE F*, zu 4r.3-4v.1, Phase 17).

NB 3 5<sup>r</sup> Liebe Marie, Seelenbraut: [...] 21.1.20 BFA 13, 152 liest in Z. 4 fälschlich »mir« statt »nur«.

Die Übereinstimmung mit dem vorausgehenden Gedicht (4<sup>v</sup>), was Datierung, lyrische Form und Seitentopographie, Änderungen und semantisch-syntaktische Unstimmigkeiten betrifft, deutet darauf hin, daß es sich wie dort um die erste und einzige Niederschrift handelt. Es blieb zu Lebzeiten unpubliziert.

NB 3 6<sup>r</sup>.4-14 Wenn ein Individuum soweit ist, [...] tot sticht. – BFA 21, 45 faßt die beiden Eintragungen fälschlich unter *einem*, nur zur ersten vage passenden Herausgeberrubrik zusammen und plaziert sie unter *Schriften*.

NB 3 6r.17-20 Der Seiltänzer: [...] übers Seil Die Einordnung des Notats als Gedicht, die *BFA* 13, 153 kommentarlos vornimmt, ist unwahrscheinlich. Die Information von *BFA* 10, 1007 (zu 66,6), im Panoptikum der Gebrüder Schichtl seien »Seiltänzer, Schlangendamen und Akrobaten« aufgetreten, ist unzutreffend und folgt unzulässig verkürzend einer Beschreibung des Plärrers durch *Münsterer* 1966, 108f.:

Dann kamen die Schaubuden, das Aeroplan-Karussell, der Toboggan, der Zirkus, die Schlangendamen, die Löwen, eine Seiltänzerin mit fettem Hintern, der dröhnenden Applaus hervorrief, die Clowns, die Raubtierschau. Wir besuchten natürlich auch die Buden, Panoptikum und Schichtls Guillotine.

Das »Zaubertheater« der Familie Schichtl, berühmt durch die Scheinhinrichtung von Zuschauern auf einer Guillotine, war seit 1869 auf dem Münchner Oktoberfest vertreten; der Bezug auf den Plärrer, wo sie Gastspiele gab, ist unsicher.

**NB 3** 6<sup>v</sup>.15-18 **Doktorarbeit: [...] über die Klassiker!** Das Notat läßt sich als ein erster, noch ungenauer Themenentwurf lesen, aber auch als reflektierte Formulierung eines komplexen Vorhabens, das die Dialektik von ›Werk‹ und ›Kritik‹, ›Klassiker im Licht der Kritik‹ und ›Kritik im Licht der Klassik‹, ›abfällig‹ und ›lobend‹, ›gut‹ und ›schlecht‹, ›klassisch‹ und ›zeitgenössisch‹ ins Spiel bringt.



NB 3 7v.1-16 **J'ai reçu la nouvelle [...] sœur de Hans** ××× Zu Brechts Französischkenntnissen: Brecht hatte von der Untertertia bis zur Oberprima, also von der 8. bis zur 13. Klasse (1908-1917) Französischunterricht am Königlichen Realgymnasium in Augsburg, dem heutigen Peutingergymnasium. Zuletzt standen u. a. Klassiker wie Corneilles *Cid* und Molières *Femmes savantes* auf dem Programm (Frisch/Obermeier 1986, 63, 77). Wie der Lehrplan und das nicht fehlerfreie, aber auch nicht primitive Französisch der vorliegenden Eintragung belegen, erreichte Brecht ein recht gutes Sprachniveau, trotz allenfalls mittlerer Noten (→ Frisch/Obermeier 1986, 73) und entgegen der Erinnerung Otto Müllereiserts: »Bertolts schwacher Punkt war das Französisch« (Frisch/Obermeier 1986, 70). Er erzählt zudem von Brechts List, eine mit ›mangelhaft‹ zensierte Französisch-Arbeit nachträglich aufzuwerten (Frisch/Obermeier 1986, 70f.):

Brecht aber zückte das Messer nicht. Er tauchte die Feder in rote Tinte und malte zwei dicke Querbalken in seine Arbeit und bat um Aufklärung. Was hier falsch sei? Der Studienrat strich sich prüfend seinen Bart: »Ein Versehen, mein Sohn. Das ist kein Fehler!« – »Dann darf ich aber wohl um einer Verbesserung meiner Note bitten, da Sie mich irrtümlich benachteiligt haben. Der ahnungslose Studienrat konnte sich dieser Logik nicht verschließen und änderte das Prädikat in ›Genügend!‹«

NB 3 Vgl. auch Brechts französischen Brief vom 19. Juli 1913 an seinen Bruder (SBA; Kopie: BBA Z 35/301-304) und seine Eintragung in *Tagebuch № 10* am 3. Dezember 1913.

Daß Brecht sich auf den Freundschaftsdienst des französischen Briefentwurfs einließ, bestätigt Münsterers sonst nirgends zu bestätigenden Ausführungen über Brechts damaligen materialistisch-esoterischen Glauben an Telepathie (*Münsterer 1966, 158*):

Er führte aus, die Erde müsse als ein durch astrale Beeinflussung bewegtes Magnetfeld betrachtet werden, so daß das Weltgeschehen im großen wie auch die kleinen Einzelschicksale einen zwangsmäßigen Ablauf nähmen. Im Herzen wäre ein magnetisches Organ angelegt, das ebenfalls kosmischen Strömungen folge. Einige weitere sokratische Fragen entlockten dem Dichter das Bekenntnis des Glaubens an eine geradezu absolute Determination, für welche die nach Brechts damaliger Meinung erwiesenen Phänomene des Hell- und Voraussehens als Beweis angeführt wurden.

NB 3 8<sup>r.1-11</sup> **Fressen Ei** [¿]für Ei [...] 8 \ 9) Die Zuordnung der Eintragung in *BFA* 10, 1019 ist falsch: »Im Anschluß an diese Notiz (gemeint ist: »Bargan für David [...]« in *NB* 3, 16<sup>v.1-4</sup>) folgen unter anderem Aufzeichnungen zu *Die Bälge* (vgl. S. 143)«; sie steht tatsächlich 18 Seiten vorher. Die Lesung »Tolumbine« statt »Johimbim« (Z.3) in *BFA* 10, 143 ist falsch, die dazu gegebene Erläuterung (*BFA* 10, 1023) daher gegenstandslos.

Im Kontext von *Die Bälge* könnten ›Eier‹ auch metaphorisch für die ›vollen, weiß gefüllten Leiber‹ (*NB* 3, 25<sup>r.8</sup>) der Schwangeren stehen, in denen die Bälge ›ausgebrütet‹ werden.

NB 3 8r.13-14 ~~72-Amtsrichter Guttman~~ \ Vormundschaft Paula Banholzer erinnert sich in einer undatierten Aufzeichnung aus den 1970er Jahren (BBA Z 30/19):

Mein Sohn Frank wurde im Juli 1919 geboren. Damals wurde dies nicht nur von meinen Eltern sondern auch von den anderen Mitmenschen als ein großes Vergehen angesehen. Aus diesem Grunde wurde das Kind in Kimratshofen bei Kempten, an seinem Geburtsort, in Pflege gegeben. In Kempten wurde Brecht vom Vormundschaftsgericht geladen um seine Vaterschaft anzuerkennen. Als der Vormundschaftsrichter Brecht den Akt zur Unterschrift vorlegte, worin stand daß der Student Eugen Bertold Brecht Vater des Kindes Frank Banholzer sei, nahm Brecht dem betagten Richter mit Vollbart den Federhalter aus der Hand und setzte zwischen Student + Eugen das Wort »Herr« ein. Dann unterschrieb er.

Im »Geburtsregister des Standesamtes Kimratshofen (jetzt: Altusried)« heißt es (zitiert nach *Frisch/Obermeier 1986*, 143):

Laut Protokoll des Amtsgerichtes Augsburg vom 1. Oktober 1919 und 19. Februar 1920 hat sich der stud. med. Bert Brecht (Familiennamen sehr unleserlich/Dorn) in München, Paul Heysestr. 9/IV als Vater des von der led. Arztentochter Paula Banholzer, wohnhaft in Augsburg, am 30. Juli 1919 außerehelich geborenen Kindes Frank Otto Walter Banholzer bekannt. Kimratshofen, 8. April 1920/Der Standesbeamte: Dorn.

Die beiden Protokolle sind leider nicht erhalten geblieben.

NB 3      Archivamtmann Günter Steiner vom Staatsarchiv Augsburg teilte dazu auf Anfrage am 19. und 22. November 2010 dankenswerterweise mit:

Von Frank Banholzer, dem nichtehelichen ersten Sohn von Bertolt Brecht und Paula Banholzer (geboren in Markt Wald, geboren am 30. 07. 1919 in Kimratshofen und verstorben am 13. 11. 1943 durch Sprengstoffanschlag in Rußland) ist im Staatsarchiv Augsburg ein Nachlassakt überliefert (Amtsgericht Augsburg VI 1243/1945; Umfang: 10 Seiten). Darin heißt es in einem Vermerk vom 15. November 1945: ›Vormundschaftsakt über Frank Banholzer geb. 30. 07. 1919 beiziehen«. Leider wird das genaue Aktenzeichen nicht angegeben.

Einen Vormundschaftsakt von Frank Banholzer mit Vaterschaftsanerkennung durch Bertolt Brecht konnten wir in den in Frage kommenden Vormundschafts-Aktenbeständen der Amtsgerichte Augsburg (wegen der Heimatberechtigung von Paula Banholzer in Augsburg), Kempten (wegen Kimratshofen) und Mindelheim (wegen Markt Wald) nicht ermitteln. Leider fehlen uns von den Jahrgängen 1919 und 1920 der Vormundschaftsakten des Amtsgerichts Augsburg jegliche Verzeichnisse mit möglichen Hinweisen auf Aktenabgaben an andere Amtsgerichte.

Da Paula Banholzer im Juli 1921 in Nürnberg eine Stelle als Erzieherin annahm, müsste der Vormundschaftsakt von Frank Banholzer nach Nürnberg mitgewandert sein und vom Amtsgericht Nürnberg ein neues Aktenzeichen bekommen haben, selbst wenn er dann nach einigen Jahren wieder nach Augsburg abgegeben wurde. [...]

Im Bayerischen Jahrbuch von 1919 konnten wir einen Amtsrichter Guttmann zu Kempten nicht feststellen (Amtsbücherei Z 256/32.)

### NB 3

⟨22. November 2010:⟩

Ergänzend möchten wir noch mitteilen, dass auch der Nachlassakt von Dr. Karl Banholzer (verstorben am 30. September 1922), Vater der Paula Banholzer, hier überliefert ist (Amtsgericht Augsburg NA N.R. 547/1922); Umfang: rund 30 Seiten. Dieser Nachlassakt enthält u. a. Todesanzeige, Testamente und von Paula Banholzer eigenhändig unterschriebene Verlassenschaftsprotokolle. Zu Frank Banholzer und dessen Vormundschftsakt fanden wir darin jedoch keine Hinweise.

Der Nachlassakt der im Jahr 1946 verstorbenen Witwe Maria Banholzer hat vom Amtsgericht Augsburg ursprünglich das Aktenzeichen VI 1574/1946 bekommen, wurde später jedoch laut Verzeichnis zum Nachlassakt VI 2048/1970 genommen und befindet sich daher noch beim Amtsgericht Augsburg, Nachlassgericht (Am Alten Einlaß 1, 86150 Augsburg).

Weil Bertolt Brecht am 22. Juni 1926 vom Amtsgericht Charlottenburg in dem von Maria Banholzer angestrebten Zivilprozess zu Unterhaltszahlungen für seinen Sohn Frank Banholzer verurteilt wurde, empfehlen wir Ihnen, beim Landesarchiv Berlin nach dem Verbleib dieses Zivilprozessaktes zu fragen. Denn für die Urteilsfindung wurde möglicherweise der Vormundschftsakt von Frank Banholzer beim Amtsgericht Augsburg angefordert und daher könnte das Aktenzeichen dieses Vormundschftsaktes in dem Zivilprozessakt des Amtsgerichts Charlottenburg genannt sein.

Weitere Nachforschungen im Staatsarchiv Nürnberg und im Landesarchiv Berlin erbrachten leider keine Ergebnisse (→ *EE F*, zu NB 25, 89v)

NB 3 9<sup>r</sup>.1-8<sup>v</sup>.21 Aufruf zum Streik [...] jene zu „retten“! *BFA* 21, 47.4 liest in 8<sup>v</sup>.14 fälschlich »er« (der Sterbende) statt »es« (das Volk), *BFA* 21, 46.38 in 10<sup>r</sup>.6 beim zweiten »mir« in der Zeile fälschlich »nur« (vgl. das erste »mir« und 10<sup>r</sup>.3 »nur«).

**NB 3** 10<sup>r</sup>.11-17 **Der alte Mann [...]** **Wie wenn Geier schnäbeln....** Geier finden sich häufig in Texten dieser Zeit, so in *Lied vom Geierbaum* (BBA 451/80-82; → *BFA* 13, 95f.), dem zugehörigen Prosaentwurf (BBA 455/44; → *BFA* 19, 23) und in *Choral vom großen Baal / Choral vom Manne Baal* (BBA 1348/39-40; → *BFA* 1, 19-21).



NB 3 11<sup>v</sup> Bargan: Manchmal spüre ich die Lust [...] sie ihnen[ u]. Die in *BFA* 10, 1017 (zu 125, 26f.) genannte Alternativ-Lesart »ihren Wunsch« statt »ihre Wünsche« (11<sup>v</sup>.14) ist falsch, wie es neben dem Schriftbefund auch der grammatische Kontext (Z. 15) zeigt. Die Verbindung, die *BFA* 13, 469 zwischen dem *Lied von den mongolischen Rebellen* und der Geschichte *Bargan läßt es sein* herstellt, ist willkürlich und unbegründet; der interne Verweis ebd. auf Bd. 20 ist falsch (recte: Bd. 19).

Nachlaß-Dokumente aus dem Komplex der *Bargan*-Geschichten:

- NB 13 (BBA 10436), 24<sup>v</sup> : »Niemand weiß wo der Bargan eigentlich hergekommen ist ...« (Entwurf einer Erzählung)
- NB 15 (BBA 11086), 8<sup>v</sup> : »bargan \ d das schiffstagebuch der sterbenden« (Konzept einer Erzählung)
- BBA 208/1-10: Typoskript-Durchschlag »Bargan läßt es sein \ Ein Flibustiergeschichte« (Erzählung; zweiter Durchschlag: BBA 51/39-48)
- BBA 10424/102: Manuskript »Bargans Jugend« (Entwurf einer Erzählung)
- BBA 10424/125v: Manuskript »Bargan und der Hellere« (Konzept einer Erzählung)
- BBA 10448/1, 12, 16: Manuskript »Bargans Jugend« (Entwurf einer Erzählung)
- BBA 448/49-51: Manuskript » Geschichten von St. Patriks Weihnachtskrippe« (Entwurf einer Erzählung)

- NB 3
- BBA 10457/105: Typoskript »Bargan aus den Wäldern« (Entwurf einer Erzählung)
  - BBA 10457/106: Typoskript »wie der Sünder am Tag des Gerichts ...« (Entwurf einer Erzählung, Anfang nicht erhalten)
  - BBA 462/132: Manuskript »Der Mann, der sich rächen will ...« (Konzept einer Erzählung)

**NB 3** 12<sup>v</sup>-13<sup>r</sup> David: \ Was ist gefahren [...] dem Schamlosen! Das ab Juli 1920 belegte, von *Der Sieger und der Befreite* zu unterscheidende Stückprojekt *David* ist dokumentiert in den Tagebucheinträgen vom 27./28. Juli sowie vom 20. und 23. August 1920 (BBA 802/21-22, 32-33, 37), in anderen Notizbüchern und auf Einzelblättern (BBA 459/14-27, 73-74, 77-93, 460/3). Bei »Saul und David« (BBA 459/14; → *BFA* 10, 128) handelt es sich eher um die Personenbezeichnung einer Szene als um einen (alternativen) Titel.

Nachlaß-Dokumente aus dem *David*-Komplex:

- *NB 4* (BBA 10813), 21<sup>r</sup>.9, 21<sup>v</sup>: » Große bleiche Kerls die die Bühne umräumen ... | Koloman: Einmal ist es ein Papier ...« (Konzept und Entwurf einer Szene)
- *NB 5* (BBA 11504), 39<sup>v</sup>-40<sup>v</sup>: »Aber ganz gegen das Ende zu ...« (Entwurf einer Szene, wohl zu *Der Sieger und der Befreite*)
- *NB 8* (BBA 10364), 14<sup>r</sup>: »Saul Ismael \ Ismael (von David) Er sitzt an einer Mauer ...« (Entwurf einer Szene)
- *NB 11* (BBA 10450), 26<sup>v</sup>: »David-Schluß \ Er steht auf ...« (Entwurf einer Szene)
- BBA 10459/14-21: Manuskript »Saul und David« (Entwurf einer Szene; dazu: BBA 10802/22: Tagebuch-Eintragung vom 28. Juli 1920)
- BBA 10459/73-74: Manuskript »1) \ 2) Jonathan erzählt Saul von David ...« (Stück-Konzept)

- NB 3
- BBA 10459/75: Manuskript »Holzbau mit bleichem Himmel« (Entwurf einer Szene)
  - BBA 10459/77-93: Manuskript »Weiße, sonnige Mauer« (Entwurf einer Szene)
  - BBA 460/3: Manuskript »David \ 1) er befiehlt Bathseba zu sich ...« (Stück-Konzept)
  - BBA 462/68: Manuskript »Der Verkommene, der die gebrochene Frau verlassen hat ...« (Stück-Konzept)

Die Aufnahme der Notiz *Uria, bestehend auf seinen Rechten als General [...]* (BBA 503/47) von Ende 1946 in *BFA* 10, 121 (A 5; ungenau transkribiert) und die Zuordnung zur frühen Phase des Stückprojekts (Januar 1920) in *BFA* 10, 1014 ist falsch; → zu *NB* 25, 57<sup>r</sup> und *EE F* dazu. Der Befund von *BFA* 10, 1017 (» Fassungen«), es gebe hier wie in den anderen *NB* 3-Eintragungen zu *Der Sieger und der Befreite* keine Bearbeitungsspuren, ist falsch.

Die Datierung von André Gides »Dramatischem Gedicht in drei Monologen« *Bathesba* in *BFA* 10, 1016 und *BFA* 21, 622 auf 1912 (Entstehung) bzw. auf 1920 (deutsche Übersetzung von Franz Blei) ist falsch; es entstand ab 1902 und erschien vor der französischen Erstpublikation von 1912 in: *Hyperion* 1 (1908), Heft 4, 108-124, übersetzt von Franz Blei.

NB 3 13<sup>v</sup>.1-14<sup>v</sup>.1 [Erste]Zweite Szene: \ Absalom am Fluß [...] Tod Absaloms. Der Kommentar in *BFA* 10, 1017 (zu 14<sup>f</sup>.2; *BFA* 10, 120.24) ist falsch: Die Entzifferung des »und« ist nicht unsicher, sondern eindeutig; die Behauptung, »statt einer <sic> Kürzel für lat. »et« (&) könnte in der Textgrundlage auch ein Komma gelesen werden«, ist falsch.

NB 3 14<sup>v</sup>.4-15<sup>v</sup>.22 Baal: \ Branntweinschenke [...] Kellnerin bringt Schnaps) Zu den Wäldern (15<sup>v</sup>.11-16) als Ort der Herkunft und Ursprünglichkeit → im zeitlichen Kontext u. a.:

- Gedicht *Lied der Schwestern* (45<sup>r</sup>)
- Gedicht *Die schwarzen Wälder aufwärts...* (NB 8, 23<sup>v</sup>-24<sup>r</sup>) in *Baal* (1919) (BBA 2121/38-39; → 2134/34-35; BFA 1, 59f., 121f.; Brecht: *Baal* 1966, 124)
- Stückprojekt *Gösta Berling*, an dem Brecht zwischen 1921 und 1924 arbeitete, (BBA 350/7, 106-107; → BFA 10, 182, 229)
- Erzählentwurf *Niemand weiß, wo der Bargan eigentlich hergekommen ist...* (NB 13, 24<sup>v</sup>)
- Erzählentwurf *Bargan aus den Wäldern* (BBA 457/105)
- Erzählentwurf *Bargans Jugend* (BBA 448/1; → BFA 19, 174; zu 11<sup>v</sup>.1)
- Gedicht vom 26. April 1922 *Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern...* (NB 13, 12<sup>v</sup>.2-3), später unter dem Titel *Vom armen B. B.* in *Brecht: Taschenpostille 1926*, 34f. und *Brecht: Hauspostille 1927*, 140-143 aufgenommen. (→ BFA 11, 119).

Eine biographische Anregung dürfte neben dem Schwarzwald, den Brecht durch Besuche bei den Großeltern kannte, auch der Bayerische Wald gewesen sein, den er im August 1918 durchwanderte (→ Brecht an Banholzer, 10. August 1918, BBA Z 9/50).

**NB 3 16<sup>v</sup>.1-4 Bargan für David [...] Ur für Uria** BFA 10 bringt die Eintragung ohne Begründung nicht, wie die übrigen Notate zu *Der Sieger und der Befreite*, im Haupttext (120-142), sondern im Kommentar zum Namen »Bargan« (NB 3, 29<sup>v</sup>.15). Zu korrigieren sind folgende Angaben (BFA 10, 1019, zu 121.6): Die vorgehenden Eintragungen in NB 3 zu *Baal* und *David* stehen nicht »unmittelbar« vor der Namensliste; dort steht vielmehr eine Notenskizze. Die Lesung »Metē« statt »Hete« (Z. 3) ist falsch; vgl. dagegen den korrekten Namen in BFA 19, 582. »Aufzeichnungen zu *Die Bälge*« folgen nicht unmittelbar nach der Eintragung, sondern erst 11 Seiten später. Die übrigen Notate zu *Der Sieger und der Befreite* folgen nicht hintereinander, sondern werden von vielen heterogenen Aufzeichnungen unterbrochen.

NB 3 16<sup>v</sup>.6-18<sup>r</sup>.3 Über das Unterhaltungsdrama [...] 9. I. 20. Brechts Einstellung zu Georg Kaiser war anfangs sehr kritisch. Am 14. Dezember 1920 würdigte er Kaisers *Himmel, Weg, Erde* in »*Volkswille*« dann ambivalent: »Groß angelegt, mit tiefgehender Technik [...]. Eine Orgie der Ethik. Mit einer unvergleichlichen Linie. Hier ist ein Dichter, der Entwicklung hat, noch in der Elephantiasis des Gewissens.« (→ *BFA* 21, 88f.) Am 15. Februar 1921 besuchte er den Prozeß gegen Kaiser am Münchner Landgericht, der mit seiner Verurteilung zu einer einjährigen Gefängnisstrafe endete; Kaiser wurde jedoch am 16. April 1921 vorzeitig aus der Strafanstalt Stadelheim entlassen, weil der Gustav Kiepenheuer Verlag eine Bürgschaft für alle Schulden Kaisers übernommen hatte (Vertrag zur »Tilgung der Schulden des Schriftstellers Georg Kaiser« (GKA 49/127)

Im Tagebuch notierte Brecht zwei Tage nach Prozeßbeginn (17. Februar 1921; BBA E 21/120):

Georg Kaiserprozeß. Er hat kindliche Sachen gefingert, weil seine Frau und seine Kinder Hunger hatten. Jetzt hält er papierne Reden und spreizt sich wie ein Pfau im Glanz seiner Dichteritis. Stellt seine ganze Produktion als Nervenkrankheit hin.

Am 17. Juni 1921 stellte Brecht im Tagebuch Reflexionen an über die »journalistische Tendenz dieser Leute à la Kaiser, jedem Gefühlchen einen ihm allein



NB 3 angemessenen, ganz auf es gestellten, rücksichtslose Formulierung zu geben,« und stellte fest: »Kaiser, mit seiner erstaunlichen Betonung des Wortes als Mittel, stellt zweifellos die letzte und äußerste Anstrengung des Wortes dar, das zu erreichen, was der Film ohne es erreicht.« (BBA 803/23, 36)

Möglicherweise löste der persönliche Kontakt mit Kaiser Brechts Neueinschätzung aus. Zwar war dessen erster Wohnsitz von Mai 1919 bis 1921 München, eine direkte Begegnung mit Brecht dürfte sich aber erst in Berlin ergeben haben. Kaiser behauptete im Rückblick (am 8. Mai 1944) gegenüber Hermann Kasack, dem Lektor und zweiten Direktor des Kiepenheuer-Verlags: »Bei Kiepenheuer versammelte ich dann die Elite der neuen Dichtung. Brecht brachte ich hin – er wird immer sein, wo ich bin.« (zit. nach *Schürer 1971*, 30) Ab 1925 trafen sich Kaiser und Brecht möglicherweise in der ›Gruppe 1925‹ bei Bermann-Fischer in Berlin (*Kasack 1956*, 282; → dagegen *Petersen 1981*). Spätestens im Sommer 1927 bestand ein vertraulicher familiärer Kontakt (→ Brechts Briefe an Helene Weigel vom Juli).

Brechts hohe Meinung von Kaiser änderte sich von nun an nicht mehr. Zum 50. Geburtstag Kaisers schrieb Brecht im *Berliner Börsen-Courier* am 24. November 1928 (→ *BFA 21*, 252):

NB 3

Gefragt nämlich, ob ich die Dramatik Georg Kaisers für entscheidend wichtig halte, habe ich mit Ja zu antworten. Ohne die Kenntnis seiner Neuerungen ist die Bemühung um ein Drama fruchtlos, sein »Stil« ist keineswegs nur »Handschrift« (also die übrigen Schreibenden nichts angehend), und vor allem muß seine durchaus kühne Grundthese, der Idealismus, unbedingt diskutiert und die Diskussion darüber zur Entscheidung geführt werden.

Im Gespräch zwischen Brecht, Ernst Hardt, Herbert Jhering und Fritz Sternberg, das der Westdeutsche Rundfunk Köln am 11. Januar 1929 unter dem Titel *Neue Dramatik* (BBA 217/24-26; → BFA 21, 275) sendete, betonte Brecht, Kaiser habe »in den Theatern jene ganz neue Haltung des Publikums ermöglicht, jene kühle, forschende, interessierte Haltung, nämlich die Haltung des Publikums des wissenschaftlichen Zeitalters.« In einer aus dieser Zeit stammenden, titellosen Aufzeichnung beschrieb er Kaisers Dramatik sogar als revolutionär (BBA 156/25; → BFA 21, 252f.):

Tatsächlich wurde das Theater durch Kaiser schon einem neuen Zwecke zugeführt: indem er es zu einer geistigen Angelegenheit machte, Kontrolle ermöglichte, ja sogar benützte und selbst dort, wo er vom dem Zuschauer noch Erlebnisse verlangt, doch schon bloßes Ininteresse gestattet. Das Stück "Der gerettete Akliades" bedeutet eine Revolutionierung des Theaters.

NB 3 Im Oktober 1942 zählte ihn Brecht neben Karl Valentin, Wedekind, Büchner und Strindberg zu seinen maßgeblichen Theatereinflüssen und zu seinen »friends« und »collaborators« (Brecht an Gerhard Nellhaus; BBA Z 30/135). Am 2. Januar 1952 (Brecht an Artur Müller) nahm er die Wahl ins Ehrenpräsidium der Georg-Kaiser-Gesellschaft an. In seinem Besitz befanden sich am Ende seines Lebens (Erscheinungsjahr in Klammern): *Die Bürger von Calais* (1926), *Gas I/II* (1927/28), *Kolportage* (1924) und *Von Morgens bis Mitternachts* (1916; *Brecht-Bibliothek* 662-665).

NB 3 18r.5-18v.11 Über den Expressionismus [...] Verlag Wolf verkracht. Zu Brechts Einstellung zum Expressionismus nach 1921 (→ auch NB 9, 22v.1-6): In *Der Entfaltung großer Kunst* [...], entstanden wohl Ende der 1920er Jahre, schrieb er, die Expressionisten blieben »ganz allgemein, ›der mensch‹, ›die tat‹ blieben durchaus begriffe bei ihnen« (BBA 330/97; → BFA 21, 344). In *Die materielle Größe der Zeit* [...], das zum Essayprojekt *Über eine dialektische Dramatik* (1930) gehört, polemisierte er gegen die »scheussliche luft von feierlichkeit die der naturalismus und der expressionismus im theater erzeugt hatten« (BBA 10331/160; → BFA 21, 439). Im Rahmen des von Georg Lukács und Alfred Kurella ausgelösten sogenannten Formalismus- oder Expressionismusstreits, der in der von Brecht mitherausgegebenen Moskauer Exil-Zeitschrift *Das Wort* ausgetragen wurde, fand er zu einer abwägenden Position. In *Die Expressionismusdebatte* schrieb er im Sommer 1938 (BBA 515/6; → BFA 22, 418):

diese kunstrichtung war etwas widerspruchsvolles, ungleichmäßiges, verworrenes (sie machte derlei sogar zum prinzip) und sie war voll von protest (hauptsächlich dem der ohnmacht). der protest richtete sich gegen die art der darstellung durch die kunst, zu einem zeitpunkt, wo auch das dargestellte zum protest herausforderte. der protest war laut und unklar. [...] ich selbst war nie ein expressionist, aber solche kunstrichter (wie Lukács) ärgern mich. [...] der eine sagt: ihr ändert nur die form, nicht den

NB 3

inhalt. d[er]ie ander[e]n ha[t]ben das gefühl: du gibst den inhalt  
erst recht der form preiss: nämlich der konventionellen.

In *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie* bekannte Brecht etwa zur gleichen Zeit (BBA 515/4; → BFA 22, 443):

für mich ist der expressionismus nicht nur eine "peinliche affäre", nicht nur eine entgleisung. der grund: weil ich ihn überhaupt nicht nur als "phänomen" betrachte und ihn mit einem zettel verseehe. da gab es viel zu lernen für realisten, die ja auf lernen auss[u]nd und den dingen die praktische seite abzugewinnen suchen. bei kaiser, bei sternberg (*verschrieben für: Sternheim*), bei toller, bei goering gab es ausbeute für den realisten. offen gestanden lerne ich leichter da, wo ähnliche aufgaben angegangen wurden.

Die letzte ausführliche Äußerung, zugleich eine der wenigen autorisiert publizierten, findet sich in dem am 4. Mai 1939 in der Stockholmer Studentenbühne gehaltenen Vortrag *Über experimentelles Theater*, gedruckt 1948 in der Zürcher Studentenzeitschrift *Bewußtsein und Sein* (BBA 2018/26-27; → BFA 22, 546):

### NB 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.

NB 3 18v.13-17 So zu schreiben daß [...] Kaiser gele studiert hat. Zu Brechts Sternheim-Kenntnissen: In Brechts Bücherschrank standen (Erscheinungsjahr in Klammern): *Die Kasette* (1912), *Bürger Schippel* (1913), *Der Scharmante* (1915), *Napoleon* (1915), *Meta* (1916), *Posinsky* (1917) und *Historische Schauspiele: Das leidende Weib, Manon Lescaut, Die Marquise von Arcis, Oscar Wilde* (1948; → *Brecht-Bibliothek* 927-934).

NB 3 19<sup>v</sup>.10-21<sup>r</sup>.9 Folgen der Kritik [...] Kritiker. BFA 21, 50f. erkennt die Zusammengehörigkeit der beiden Textteile 19<sup>v</sup>.10-20 und 20<sup>v</sup>.1-21<sup>r</sup>.9 nicht und druckt sie fälschlich als zwei separate Texte.



NB 3 22<sup>v</sup>.1-29<sup>v</sup>.9 Die Bälge \ Letzte Phase. [...] gestärktes Hemd! Die Behauptung von *BFA* 10, 1023, alle Texte zu diesem Stück seien ohne Überarbeitungsspuren überliefert, ist falsch. Die Steno-Passage 25<sup>r</sup>.7 »ausgetrieben wird« ist kein Einschub, sondern direkt im Fluß der Niederschrift eingetragen (vielleicht zur Tarnung des skandalösen Faktums der Abtreibung vor unberufenen Blicken). Ungenau ist die Behauptung, in Z. 23<sup>v</sup>.18 sei nur die Steno-Passage eingeschoben; vielmehr ist die ganze Zeile nachträglich eingefügt.

Die Worterklärung für 25<sup>v</sup>.6 »144,13 Abortus] (Lat.) Frühgeburt« (*BFA* 10, 1024) ist falsch – *Die Bälge* handelt von Abtreibungen, nicht Frühgeburten; die Lesung »weißgefüllte Leiber« statt »weiß verhüllte Leiber« (25<sup>r</sup>.8) in *BFA* 10, 143 ist unrichtig. Die Behauptung, Inqui sei die Abkürzung für Inquisitor, ist spekulativ (ebd., zu 144,15); mindestens so wahrscheinlich ist eine Ableitung von der sogenannten ›Inquit-Formel‹ der Rhetorik (von lat. ›inquit‹ = er sagt(e), ›inquit‹ = ich habe gesagt, ›inque‹ - sage!).

Rosa Maria Amann (26<sup>r</sup>.7) wurde von Brecht abwechselnd Rosa, Rosa Maria, Rosa Marie, Rosmarie und Rosl genannt; sie trug offiziell den Rufnamen Rosa, während ihre ältere Schwester offiziell Maria hieß (→ *Hillesheim* 2005, 26of.). Jürgen Hillesheims Andeutung (*Hillesheim* 2000, 27), Brecht habe »zumindest bis Spätherbst 1920« mit ihr auch sexuelle Kontakte gehabt – »Brecht schreibt, er sei nochmals ›mit viel Anmut in ihr drin‹ gewesen« – ist falsch. Die Tage-

NB 3 bucheintragung vom 26. August 1920, die er (wohl aus *Brecht-Chronik 1997*, 97) zitiert, belegt genau das Gegenteil (BBA 802/40-41):

Abends eine liebliche Dämmergeschichte.

Ich hatte die Rosl bestellt. Sie latscht langsam heran, um sieben Uhr, es dämmt erst. Sie drückt sich zierliche ein, sie ist ohne Hut, ihre schmale, feine Stirn war immer hohes C bei ihr. Sie wirkt besser als Sonntag (22. August). Wir laufen in die Birkenau (am Lech, in Lechhausen). Wir rutschen auf einer Bank herum, sie ist bleich, kind|lich, schleckig. Der Himmel ist bewölkt, er schwimmt über uns weg, und in den Gebüschchen rumort der Wind: er langt ihnen *leider* unters Laub. Ich küsse ihr weiches Visägelchen ab und zerdrücke sie etwas. Im Übrigen sieht sie auf guten Ton in allen Lebenslagen und muß 9 daheim sein. Aber es ist viel Anmut in ihr drin, und sie ist nimmer so spuckselig; gottseidank immer noch ein Kindskopf!

Hillesheims weiterführende Thesen sind spekulativ: Aus Brechts Verwendung verschiedener Namen für Rosa Maria Amann und der Tatsache, daß ihre ältere Schwester Maria hieß, läßt sich nicht zwingend folgern, »dass Brecht nicht nur beide Schwestern im Sinne hatte, beiden nachstellte, sondern auch mit den Namen beider Schindluder trieb. Er ließ sie zu einer Person verschmelzen, bildete immer wieder spielerisch eine Einheit aus Rosa, mit der er ein Verhältnis hatte, und Maria, die er nicht haben konnte« (*Hillesheim 2005*, 261). Die Behauptung,

NB 3 mit den Eltern habe es Probleme gegeben, »weil Brecht auch Maria Rosas um sechs Jahre ältere Schwester (erfolglos) hofiert« habe (*Hillesheim 2000, 27*), ist nicht belegt. Seine Datierung von Paula Banholzers Schwangerschaftsabbruch auf November 1920 (*Hillesheim 2000, 39*) ist falsch (richtig: November 1921; vgl. Brechts Tagebucheintragung vom 7. November 1921).

*BFA 26, 138* vereindeutigt Brechts Tagebucheintragung vom 22. Dezember 1920 (*BBA 802/37*) unzulässig: Die sprechend doppeldeutige Formulierung: »ihr Lachen ist nicht weniger beunruhigender als ein Blutbrechen«, emendiert sie kommentarlos: »nicht weniger beunruhigend«.

**NB 3 3IV.1-3 Arbeit als Sport [...] verwirklicht.** Ab Ende der 1920er Jahre begann Brecht, das Problem der Verwirklichung von Ideen pragmatisch mit Blick auf den Marxismus zu fassen, etwa in *Der Kommunismus ist das Mittlere* (BBA 352/76; → BFA 14, 137), *Die große Ordnung verwirklichen* (BBA 132/37; → BFA 18, 106) und *Ka-Meh über die Verwirklichung der großen Ordnung* (BBA 131/57; → BFA 18, 115) oder in der Bühnenarbeit, etwa in *Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen)* (BBA 58/2; → BFA 22, 597).

NB 3 32r.1-32v.10 Sentimentales Lied № 1004 [...] im Zug nach Berlin Neben den Drucken in allen Brecht-Ausgaben haben sich in drei Nachlaß-Sammlungen mit Gedichtabschriften Durchschläge einer Typoskript-Fassung von *Erinnerung an die Marie A.* erhalten (BBA 119/72, 600/34, 133/81), die von vorliegender erster Niederschrift in der Zeichensetzung und an einzelnen Stellen im Wortlaut abweichen; die erste Zeile findet sich auch in der späten Incipit- und Titelliste *Liebeslieder* (BBA 913/23).

Brecht trug das Lied offenbar bei verschiedenen Gelegenheiten vor. Ob es von Anfang an zu einer Melodie (und wenn ja, zu welcher) konzipiert war, ist unbekannt; die Zuordnung der in *Brecht: Hauspostille 1966*, 261 dokumentierten Melodie für *Erinnerung an die Marie A.* zum Entstehungsdatum von *Sentimentales Lied № 1004* – 21. Februar 1920 – in *Lucchesi/Shull 1986*, 296 ist falsch. Bei Brechts Auftritt bei den Münchener *Maifestspielen zugunsten notleidender Akademiker* dürfte Brecht das vorliegende Gedicht oder *Sentimentales Lied № 78* (NB 7, 45v-46r) gesungen haben (Tagebucheintragung vom 28. Mai 1921, BBA 803/3):

Otto und Cas lümmeln in den Maifestspielen herum. Einmal fischt mich Otto, füllt mich mit Schnaps und zieht mich auf eine [g]Groteskbühne, wo ich das sentimentale Lied singen muß. Ich kann es nicht ganz auswendig und ein Herr daneben am Vorhang zischt andauernd: Mimik! und ich mache schlapp und trudle ab, [mit]von Gewissensbissen zerfleischt, übrigens unter Beifallsklatschen.

NB 3 Arnolt Bronnen berichtet, Brecht habe *Erinnerung an die Marie A.* auf einem Fest bei Otto Zarek in Berlin im Winter 1921/22 zur Gitarre vorgetragen (*Bronnen 1960*, 13). Nach Auskunft von Oskar Homold wurde das Lied auch in der Berliner Inszenierung *Lebenslauf des Mannes Baal* (1926) gesungen (*Brecht: Poesms 1976*, 527).

Die Melodie selbst soll, wie Carl Zuckmayer notiert, »eine gegen Ende der Kriegszeit allbekannte, vulgäre Schlagermelodie« gewesen sein, die Brecht »durch den Text und den musikalischen Ausdruck in eine haftende Volksliedweise verwandelt hat« (*Zuckmayer 1966*, 375).

Albrecht Schöne vermutet als Quelle ein altes bretonisches Hafened, aus dem sich neben anderen Versionen *Le Fraisne*, ein Lai der Marie de France von etwa 1160 (bearbeitet von Ezra Pound 1909 in dem Band *Personae*) und die deutsche Volksballade von *Schön Anna* entwickelte (*Schöne 1956*, 491f.).

Eric Bentley, der Übersetzer des Hauspostille ins Englische, teilt aus dem Brief eines ungenannten Musikers zur Vorlage Brechts mit (*Brecht: Hauspostille 1966*, 252; Melodie ebd., 261f.):

This song was composed by a certain ⟨*Paul*⟩ Umlauft about 1905. The title of the song is ›Verlorenes Glück‹. I found it in the catalogue No. 3245-46 (in an arrangement of L.

### NB 3

Mendelssohn (*sic*) for violin and piano) published by Adolf Kunz, Berlin. The refrain goes like this:

Verlorenes Glück, wie liebt' ich Dich mein Leben  
Ich hätt' geküsst die Spur von Deinem Tritt  
Hätt' gerne alles für Dich hingegeben  
Doch dennoch Du, Du hast mich nie geliebt.«

Fritz Hennenberg bestätigt diese Angaben grundsätzlich und ergänzt zu L. Mendelssohn, er sei »nicht etwa nur der Arrangeur der angeführten Bearbeitung für Violine und Klavier« gewesen, »sondern tatsächlich der Komponist (Fassung für Gesang und Klavier = Adolf Kunz's Musikalische Volksbibliothek No. 3239 [Deutsche Staatsbibliothek Berlin]). Der von Bentley zitierte Refrain steht so gar nicht in diesem Lied, sondern ist jener aus dem ›Verlorenen Glück‹ von Leopold Sprowacker!« (*Hennenberg 1990, 22, 38f.*)

Ernst Busch ordnet Brechts Melodie einem alten Dienstmädchenlied zu, das seine Mutter in seiner Kindheit gesungen habe (→ *Hennenberg 1990, 22, 38f.*).

Hans Reimann schreibt: »Um 1900 herum grassierte bei uns das Chanson ›Verlor'nes Glück‹ von Charlos (*sic*) Malo, einem Franzosen, der das ›Behüt' dich Gott!‹ (*Arie aus der Oper Der Trompeter von Säckingen nach Joseph Victor von Scheffel, Musik von Viktor Neßler, Libretto von Rudolf Bunge*) mit unleugbarem Geschick sanft verändert, also plagiiert hatte. Der deutsche Text war verübt wor-

NB 3 den von *(dem Wiener Komponisten)* Leopold Sprowacker (*Opus 101*). Drei Strophen (→ [http://de.wikisource.org/wiki/Verlor'nes\\_Glueck](http://de.wikisource.org/wiki/Verlor'nes_Glueck)). Die erste:

*Sooft der Frühling durch das off'ne Fenster  
am Sonntagmorgen uns hat angelacht,  
da zogen wir durch Hain und grüne Felder –  
sag, Liebchen, hat dein Herz daran gedacht?  
Zu jender Zeit, da liebt' ich dich, mein Leben,  
ich hätt' geküßt die Spur von deinem Tritt,  
hätt' gerne alles für dich hingegeben ...  
und dennoch du, du hast mich nie geliebt.*

Wer beschreibt mein Entsetzen, als ich Anno 1928 das längst verlorengeglaubte ›Verlor'ne Glück‹ vorgetragen hörte von Kate Kühl? Antwort: niemand beschreibt es. Das Entsetzen. Die Firma Grammophon warf es (das Glück) als Schallplatte auf den Markt. Ein Komponist stand nicht drauf. Statt dessen: Alte Volkswaise. Der Titel lautete: ›Erinnerung an die Marie E.‹ (*sic; vermutlich ein Druckfehler auf dem Plattenetikett; die daraus abgeleitete Deutung Reimanns, das »A.« statt »E.« sei eine späterer Eingriff, ist haltlos*) Und der Verfasser? – Bert Brecht! Er hatte den Charles Malo neu textiert.« (*Reimann 1952, 58*) Die Melodie Malos findet sich u. a. in *Hennenberg 1990, 21f.*



NB 3 *Verlor'nes Glück* wurde auch von Karl Valentin in der Szene *Tingeltangel* parodiert (→ *Hennenberg* 1990, 22, 39); spätestens von ihm gelangten Text und Melodie zu Brecht, der Valentin seit 1919 kannte.

Franz Servatius Bruinier (1905-1928), den Brecht seit November 1925 kannte, hielt die von Brecht gesungene Melodie fest (*Hennenberg* 1990, 23):

Bruiniers Aufzeichnungen, nicht datiert, dürften – der verwendeten Papiersorte nach – in die zweite Phase seiner Zusammenarbeit mit Brecht zu verweisen sein, mit seiner *«späteren zweiten»* eigenen Vertonung des Gedichts vom 10. Januar 1927 als erstem Beleg. Bei der gemeinsamen Fassung der »Erinnerung an die Marie A.« dürfte Bruinier aufgezeichnet haben, was Brecht ihm vortrug, wobei dieser die Melodie offenbar schon »umgesungen« hatte: Daraus erklären sich gelegentliche Abweichungen in den Intervallverhältnissen. Bruiniers Klaviersatz, sehr schlicht, manchmal gar etwas unbeholfen, beschränkt sich mit elementarer harmonischer Grundierung in stereotypen Formeln.

Die erste, zusammen mit Brecht »nach einer alten Melodie« komponierte Vertonung Bruiniers findet sich unter BBA 249/62, die zweite, deutlicher als die erste an Neßlers Vorlage anklingende unter BBA 249/43-44; → *Brecht-Liederbuch* 1985, 46f.

Der einige Jahre nach der Niederschrift autorisierte Titel *Erinnerung an die Marie A.* macht eine biographistische Lesart auf Rosa Maria Amann und/oder ihre ältere Schwester Maria hin möglich (→ zu 26<sup>r</sup>.7).

NB 3 Zum Motiv der Wolken im zeitlichen Umfeld ist auf folgende lyrischen Texte in den Notizbüchern hinzuweisen: *Dunkel im Weidengrund...* (5<sup>v</sup>.5), *Ihr großen Bäume...* (34<sup>v</sup>.2), *Lied der Schwestern* (45<sup>r</sup>.15-19), *So halb im Schlaf...* (NB 2, 16<sup>r</sup>.6-7), *Die Geburt im Baum* (NB 4, 27<sup>r</sup>.12-13), *Kiefern schwarz mit hellen Flecken...* (NB 4, 30<sup>v</sup>.7), *Der Lästlerer* (NB 4, 31<sup>r</sup>.1-2), 7. *Psalm* (NB 4, 37<sup>r</sup>.18-25), *Der verlorene Sohn* (NB 4, 38<sup>v</sup>.7-10), 12. *Psalm* (NB 4, 55<sup>r</sup>.10-12), *Jetzt in der Nacht...* (NB 9, 17<sup>r</sup>) sowie die *Ballade vom Tod des Anna Gewölkegesichts* (BBA 10451/93-94; → BFA 13, 235f.). Quasi als Nachzügler gehören in diese Reihe auch die 1928 entstandenen *Terzinen über die Liebe*, auch *Die Liebenden* oder *Die Kraniche* betitelt und als *Kraniche-Duett* in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* aufgenommen (→ BFA 2, 364f.).

Baal singt das *Lied von der Wolke der Nacht* in *Baal* 1918 (BBA 1348/42; → BFA 1, 66), und eine Szene in *Baal* 1919/20 spielt im *Nachtcafé zur »Wolke der Nacht«* (BBA 2134/24; → BFA 1, 106-108).

Das elf Monate später entstandene Nachlaßgedicht *An M* (BBA E 10020/171-172) könnte, wofür neben der Eingangsformel und inhaltlichen Indizien auch die analoge eingerahmte Datierung am Ende spricht, als Gegenstück zum vorliegenden Gedicht entworfen worden sein.

**NB 3 33v.1-9 Und doch: der Labtrunk [...] schauen möchte.** *BFA* 13, 455 gibt an: »Über dem Gedicht, möglicherweise dazu gehörend, steht ›süß wie Ananas und Schmeichelei‹.« Alle drei Informationen sind falsch: Es handelt sich um kein vollständiges Gedicht; die zitierte Zeile steht auf der folgenden Seite; sie ist, wenn man sie als Vers liest, trochäisch, paßt also nicht zu den vorliegenden jambischen Versen.

Die Textkonstitution Wolfgang Schwiedrziks in *Brecht: Trommeln 1990*, 137 ist nicht korrekt, ebenso die Zuordnung der Eintragung zu den folgenden Notizen (*NB* 3, 33v.11-20) und ihre Einordnung unter die »Notizen, Entwürfe, Fragmente« von *Trommeln in der Nacht*.

NB 3 33v.11-20 : Trommeln in der Nacht : [...] ohne Köpfe Die Textkonstitution der Passage in *Brecht: Trommeln 1990*, 138 (in *BFA* nicht enthalten, anderweitig unpubliziert) ist nicht korrekt: Der Trennungsstrich (33v.17) wird als Unterstreichung von 33v.16 mißverstanden, »wieder« (33v.19) falsch zugeordnet.

NB 3 34<sup>v</sup> Ihr großen Bäume [...] mit Licht? Die Bildlichkeit (Bäume, Wolken, Sturm, Licht) findet sich auch in vielen anderen Gedichten Brechts um 1919/20: *Aber in kalter Nacht...* (38<sup>v</sup>.5-21), *Die Geburt im Baum* (NB 4, 26<sup>v</sup>-27<sup>r</sup>), *Ballade* (NB 4, 46<sup>r</sup>), *Die schwarzen Wälder aufwärts...* (NB 8, 23<sup>v</sup>-24<sup>r</sup>), *Der Geschwisterbaum* (BBA E 14/58-59; → BFA 13, 118-120), *Als ich im Finstern war...* (BBA 462/65; → BFA 13, 131), *Die Leiden durchziehen in Wolkenleichte...* (BBA 286/95<sup>r</sup>; → BFA 13, 184); → *Lyon 2006*.

**NB 3** 37<sup>r</sup> **Der Rotbaum, braun, [...] Wind.** Für die Lesart ›Kotbaum‹ spricht das Fehlen des bogenförmig ausgeführten Anschwungs des deutschen ›R‹, der für die Handschrift des jungen Brecht typisch ist und fast nie fehlt (vgl. im Kontext »Recht«, »Regen«: 38<sup>r</sup>.8, 11, 38<sup>v</sup>.1, 21). Doch ebenso fehlt auch das für Brechts ›K‹ typische Fähnchen bzw. Deckbalken (vgl. »Kind«, »Köpfe«, »Kaufleute«: 32<sup>v</sup>.6, 33<sup>r</sup>.18, 37<sup>v</sup>.15). Allerdings fehlt bei Brecht dieses Fähnchen öfters (vgl. »Kuß«, »Köpfe«, »Kontrakt«: 32<sup>v</sup>.1, 33<sup>r</sup>.16, 37<sup>r</sup>.3) oder ist mit dem senkrechten Balken verschmolzen (vgl. »Kronen«: 34<sup>v</sup>.2). Man könnte den kleinen, von links nach rechts geführten hakenförmigen Anstrich hier auch als untypisch ausgeführtes Fähnchen verstehen. Die inhaltlich plausiblere Lesart, für die auch die Parallelstelle BBA 459/135 (›Die Bäume, durch die Absalom ritt, sind aus Zinnober‹) spricht, ist allerdings ›Rotbaum‹.

**NB 3** 37<sup>v</sup>.1-38<sup>v</sup>.3 **Das Theater gefällt mir. [...] BertBrecht]** Die Textkonstitution von 37<sup>v</sup>.5 in *BFA* 21, 52.21-22 »Aber ich wurde« ist falsch (richtig: »Ich wurde«).

Die Datierung der Eintragung in *Frisch/Obermeier 1986*, 155 auf 24. März 1920 ist ein falscher Rückschluß vom letzten (proskeptiv notierten) Datum des Notizbuchs (50<sup>r</sup>.6) in einer von vorliegender unabhängigen Eintragung.

NB 3 39<sup>r</sup> Von Absalom [...] ausgestreckt – *BFA* 13, 154 deutet die Eintragung als Gedicht, *BFA* 10, 126f. als Dramentext. Beide Textkonstitutionen weichen voneinander ab; in beiden falsch ist die Lesung »Schönen« statt »kleinen« (39<sup>r</sup>.19). Die Behauptung in *BFA* 13, 455, Brechts Darstellung von Absaloms Tod (Z. 8: »liegt er erschlagen«) entspräche nicht der biblischen Quelle, ist falsch (in 2 Sam 18, 15 heißt es: »zehn Knaben [...] schlugen ihn zu Tod«), Brecht gestaltet den Moment nach der Abnahme des Leichnams vom Baum nur aus.



NB 3 39<sup>v</sup>-40<sup>r</sup> I \ Jene verloren sich [...] Chortrilogie Ähnliche chorische Formen wie hier finden sich erst wieder Ende der 1920er Jahre, so im *Fatzer* (NB 24, 26<sup>r</sup>.5-13; → zu NB 25, 36<sup>r</sup>-39<sup>r</sup>), *Die letzten Wochen der Rosa Luxemburg* (NB 24, 56<sup>r</sup>-58<sup>r</sup>), *Lindberghflug* (NB 25, 18<sup>r</sup>), *Lehrstück* (NB 25, 22<sup>r</sup>) *Brotladen* (NB 25, 55<sup>r</sup>-56<sup>r</sup>) oder *Eisbrecher Krassin* (NB 25, 76<sup>r</sup>).

NB 3 40<sup>v</sup>.14-16 An Warschauer! \ Wissen Sie, [...] diktiert.... BFA 21, 613 schreibt fälschlich im Apparat zum Notat NB 4, 19<sup>v</sup>.7-14, das keinen Bezug zur vorliegenden Eintragung hat, Brecht habe letztere »für Frank Warschauer« geschrieben. Die von BFA 21, 613 vorgenommene Kontamination mit der folgenden, ungenau transkribierten Eintragung (40<sup>v</sup>.18-19) ist falsch; Schriftduktus, Inhalt und Trennstrich erweisen beide als nicht zusammengehörig.

Die Angabe in BFA 27, 400 (zu 52,35), Brecht habe Warschauer »Anfang der zwanziger Jahre« kennengelernt, ist ungenau; Brecht erwähnt ihn bereits am 15. April 1919 in einem Brief an Paula Banholzer (BBA Z 41/69).

NB 3 40<sup>v</sup>.18-19 **Die sich in rotem Licht [...] an das Publikum.** Um 1920 gab es weder sich selbsttätig drehende noch beleuchtete Litfaßsäulen in Deutschland. Die in London seit 1824 eingesetzt, »nach ihrem Erfinder George Samuel Harris benannte ›Harrissäule‹ [...], eine achteckige Plakatsäule auf Rädern, die drehbar war und von innen beleuchtet wurde« (*Damm 2005*, 90), kam in Deutschland nicht zum Einsatz. Hier gab es lediglich ab 1884 Plakatsäulen, die sich mit Hilfe von Transformatoren bei Bedarf auf ihrem Sockel drehen ließen, um besser an die Apparaturen in ihrem Innern heranzukommen (*Reichwein 1980*, 48).

NB 3 41r.5-10 Roman: \ Das ist das Erste: [...] Das ist das Erste. BFA 17, 583 schreibt fälschlich von »vier Zeilen eher autobiographischen Charakters im Notizbuch von 1920«; es sind sechs Zeilen ohne autobiographischen Bezug, und Brecht benützte 1920 nicht nur ein Notizbuch, sondern sechs.

NB 3 41<sup>r</sup>.12-16 **Und so seht ihr denn [...] den grünen Garraga.** *BFA* 10, 150 kontaminiert fälschlich diese nachträglich auf der noch freien unteren Hälfte von Bl. 41<sup>r</sup> eingetragenen, gereimten, fünf bis sechshebigen Verse mit dem ungerimten, zwei bis dreihebigen Chorgedicht der beiden Folgeseiten 41<sup>v</sup>-42<sup>r</sup>: »Schon schließt sich sein Aug [...] der Schmerz noch!« (→ zugehörige Erläuterung; BBA 10119/72)

NB 3 41<sup>v</sup>-42<sup>r</sup> **Schon schließt sich sein Aug [...] der Schmerz noch!** Die Verse sind in *BFA* 10, 150 fälschlich mit einer Notiz zum Stückprojekt *Der grüne Garraga* kontaminiert (→ vorangehende Erläuterung); richtig plaziert wären sie in *BFA* 13 *Gedichte* oder ggf. in *BFA* 11 unter dem *David/Absalom*-Projekt. Die Entzifferung 42<sup>r</sup>.4 »Erschauer« statt »Eifernder« ist falsch.

NB 3 42v.8-43r.12 Das ist ja die Liebe zum Nächsten [...] am Arsch Der Zusammenhang der Strophen wird in *BFA* 13, 155f. nicht erkannt, Reimschema und Zeilenfall der zweiten Strophen bleibt unbeachtet: »wollen ja nicht mehr« gehört nicht zu »Wir lassen uns ja Alles bieten«, sondern bildet eine eigene Zeile, in der am Anfang Raum für eine noch zu findende Formulierung gelassen wurde – wie auch für zwei Zeilen nach »ordinär«.

NB 3 43r.1-5 Cafe d. W. [...] Luiseplatz Das an gleicher Adresse wie das alte *Café des Westens* von Rosa Valetti geführte *Kabarett Größenwahn* kann mit der Adreßnotiz nicht gemeint sein, da es erst im Dezember 1920 eröffnet wurde. Daß die Zahlen 83, 89, 4 Platznummern für ein im *Café des Westens* besuchtes Konzert benennen, ist möglich (→ die folgende Erläuterung), aber (da auseinanderliegend) eher unwahrscheinlich.

Die Angabe in *Brecht-Chronik 1998*, 86, das Kabarett von Trude Hesterberg habe im Februar 1920 »im Café des Westens sein Domizil« gehabt, ist falsch. Trude Hesterberg eröffnete ihr Kabarett *Wilde Bühne* erst im September 1921, und zwar nicht im *Café*, sondern im *Theater des Westens* in der Kantstraße; Brecht trat hier im Januar 1922 auf (→ *Hesterberg 1971*, 106-109; → Brechts Tagebucheintragung vom 23. Dezember 1921, BBA 1327/62, über ein sechstägiges Engagement).



**NB 3** 44r.8-43v.15 **Eines Tages Geheil [...] in den Abort.** In *BFA* 13, 156/456 sind die drei Zweizeiler getrennt und ein Teil im Haupttext, ein anderer im Apparat aufgenommen worden, ohne ihren Zusammenhang zu erkennen. Der schwer einzuordnende Gedichtentwurf könnte einen Bezug auf Hanns Johsts Stück *Der Einsame* haben, gegen den Brecht im Frühjahr 1918 seinen *Baal* geschrieben hatte (vgl. zu *NB* 3, 4r.3-4v.1, 19v.1). Johsts Held ist der Dichter Christian Friedrich Grabbe, der sich selbst als ›deutschen Shakespeare‹ sieht; zu Beginn der Handlung hat er gerade seinen ›deutschen Napoleon‹ – das Drama *Napoleon oder die hundert Tage* – beendet und damit seine Geliebte Anna glücklich gemacht. Bevor er am Ende selbst untergeht, verführt er eine ›züchtige und muntere Jungfrau‹ (Isabella, die Verlobte seines Freundes Johannes), was zu ›Geheil und Geweine‹ bei allen Beteiligten führt; seine (namenlose) Schaffnerin bringt ›die Sache‹ (das blutbefleckte Bettlaken) ebenso ›ins Reine‹ (in die Wäsche), wie sie Grabbes Schulden bei ihr durch Verkauf seiner letzten Habseligkeiten ausgleicht; sein Freund Waldmüller spricht am Ende in Versform über den Toten: »Ein deutscher Dichter schläft fest und tief!« (→ Hanns Johst, *Der Einsame. Ein Menschenuntergang*, München: Delphin 1917, 46, 5-7, 36-41, 72-75, 78)

NB 3 46<sup>r</sup>.1-47<sup>v</sup>.8 Über die deutsche Literatur [...] den Himmel regiert. Auch folgende Nietzsche-Stellen könnten Brecht beeinflusst haben: »der Geist der Schwere, – durch ihn fallen alle Dinge. Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tödtet man. Auf, lasst uns den Geist der Schwere tödten.« (*Nietzsche KSA* 4, 49); »Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen: erster Satz meiner Aesthetik.« (*Nietzsche KSA* 6, 13). Auch Brechts ästhetische Erkenntnistheorie: »falsch oder richtig, d. h. nach unserm Geschmack oder nicht« (47<sup>r</sup>.3-5) könnte von Nietzsche beeinflusst sein. Mitte der 1920er Jahre ersetzte Brecht sie durch eine pragmatische Epistemologie: »die wahrheit ist eine frage der praxis« (BBA 449/54; → BFA 21, 360). In Brechts Nachlaß-Bibliothek befinden sich (Erscheinungsjahr in Klammern): *Die fröhliche Wissenschaft* (1900), *Götzen-Dämmerung* (1896), *Also sprach Zarathustra*, *Der Fall Wagner*, *Nietzsche contra Wagner*, *Ecce homo*, Nachlaß-Aufzeichnungen 1882-88 (alle ca. 1916; *Brecht-Bibliothek* 2429-2432).

Brechts Hochschätzung des Komischen und seine komischen Einakter von 1919 scheinen stark von Karl Valentin beeinflusst (→ *Moser/Tegeler* 1995). Am Abend seiner Rückkehr aus Berlin am 14. März 1920 besuchte er eine der Veranstaltungen Valentins im Münchener *Charivari* und »wälzte sich fast vor Lachen« (Brecht an Dora Mannheim, Mitte März 1920, BBA 1125/06). Zeitweise überlegte er, für ihn zu schreiben (→ Tagebuch, 21.-26. Juni 1920, BBA 302/4-5), und er trat mit ihm gemeinsam auf, nachweislich am 31. Mai 1920 in *Die Orchesterprobe*,

NB 3 1921 in der *Oktoberfestschau* und am 30. September 1922 in der Revue *Die rote Zibebe. Improvisationen in zwei Bildern von Bert Brecht und Karl Valentin* (Münsterer 1966, 166-168):

Einen Tag nach der Premiere der *Trommeln* (*Trommeln in der Nacht*, → zu NB 2, 15<sup>v</sup>), am Samstag, fand als Mitternachtstheater die Uraufführung der *Roten Zibebe* statt, für die Brecht ebenfalls als Autor zeichnete. Der Name stammt aus den *Trommeln*, deren vierter Aufzug in der Taverne zur roten Zibebe spielt. [...] *Im zweiten Teil des Stücks wurde eine* Valentiniade, meiner Erinnerung nach das *Christbaumbrett*l, angefügt.

In diesem Kontext reflektierte Brecht über Karl Valentin in *Karl Valentin* (in: *Das Programm. Blätter der Münchener Kammerspiele*, Oktober 1922; → BFA 21, 101), drehte mit ihm 1923 den Film *Mysterien eines Frisiersalons* und ließ sich 1924 von ihm für *Eduard der Zweite von England* dramaturgisch beraten. Er sah in ihm den größten deutschen Komiker und »die einzige revolutionäre Erscheinung auf dem heutigen Theater« (→ *Film-Kurier*, 11. Juni 1927; → BFA 21, 207). Er betrachtete ihn lebenslang als Vorbild: »am meisten lernte er von dem clown VALENTIN, der in einer bierhalle auftrat« (BBA 124/40; → BFA 22, 722; um 1940); »für mich war valentin ungefähr, was für eisler schönberg war.« (Brecht an Ruth Berlau, Juni 1942, BBA 1797/64; → Brecht an Gerhard Nellhaus, Oktober 1942, BBA Z 30/135).

NB 3 47<sup>v</sup>.10-49<sup>v</sup>.20 Das Theater als sportliche Anstalt [...] an ihre BFA 21, 55 liest fälschlich »hingehe« statt »hineingehe« (47<sup>v</sup>.12) und übersieht die Streichung von »absolut« (48<sup>v</sup>.11).

Im BBA findet sich ein ganzes Konvolut (BBA 234/1-18) von einschlägigen Typoskripten mit dem archivischen Titel *Artikel über Sport: Mehr guten Sport* (→ *Berliner Börsen-Courier*, 6. Februar 1926), *Gedenktafel für 11 Weltmeister* (1927), *Ueber den Bicepskult* (1928), *Die Krise des Sportes* (1928) und *Die Todfeinde des Sportes* (1928). Im Typoskript *Mehr guten Sport* schreibt Brecht (BBA 234/3; BFA 21, 121):

Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens. Unser Theater ist also ein Nonsens. [...] es ist hier auf keine Weise Spass herauszuholen. Es geht hier kein Wind, in kein Segel. Es gibt hier keinen "guten Sport".

Ende der 1920er Jahre richtete Brecht die »Haltung des Publikums des wissenschaftlichen Zeitalters« (BBA 217/26; → BFA 21, 275) am Ideal des Sportpublikums aus und erhob dies zum Orientierungspunkt für die Dramenproduktion und -aufführung insgesamt, vor allem in einem Entwurf für *Über eine dialektische Dramatik* (BBA 331/152, vereinfacht wiedergegeben; → BFA 21, 440, zu NB 25, 90<sup>r</sup>-93<sup>r</sup>):

### NB 3

Im Planetarium und im Sportpalast n[immt] *ahm* der Mensch von heute diese ruhig betrachtende, wägende und kontrolli[r]ierende Haltung ein, die unsere Techniker und unsere Wissenschaftler zu ihren Entdeckungen und Erfindungen geführt hat. Nur [waren] *sind* es im Theater die Schicksale der Menschen und ihr Verhalten, [die] *das* interessieren sollte

Direkt vor Brechts Besprechung *Don Carlos* und mit dieser zusammen das gesamte Feuilleton ausmachend, steht am 15. April 1920 in »*Volkswille*« unter der Überschrift *Theater und Musik*:

„Original-Sport-Theater“ auf dem Plärrer! In Sachen des Arbeitersportes dürfte es am Platze sein, auf das Sporttheater näher hinzuweisen. Alle Angehörigen der Truppe, die dort einzig dastehende Kraftleistungen bietet, sind hervorgegangen aus Augsburger Kraftsportvereinen und zeigen, zu welchen Erfolgen und Leistungen es jahrelanger Fleiß und Trainierung bringen. Schon der Anblick der wirklich prächtigen Gestalten sagt, daß hier kein Humbug, sondern wirkliche Kraftleistungen gezeigt werden und ein Besuch bestätigt es. Man ist überrascht, mit welcher spielender Leichtigkeit und Eleganz hier mit zentnerschweren Gewichten und Kolossen gearbeitet wird. Einzig und verflüffend (*sic*) sind die Leistungen von Fr. Louise. Interessant sind die zum Schluß durchgeführten Boxkämpfe. – Für Freunde des Kraftsportes sowie für jeden Arbeiter ist der Besuch zu empfehlen, schon weil ihm für billiges Geld kein Schwindel, sondern einzig dastehende

**NB 3** Original-Kraftleistungen gezeigt werden. – Wir empfehlen den Genossen den Besuch des Original Kraft- und Sporttheaters. Aber nicht nur Zuschauer soll der Arbeiter sein, sondern Mitglied der freien Arbeiter Kraft- Sport- und Turnvereine werden. (E)