

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 110

Artikel: "Emanzipieren Sie Ihr Orchester!" : Bühnenmusik zu Schweizer Brecht-Premieren
Autor: Lucchesi, Joachim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927636>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Emanzipieren Sie Ihr Orchester!»

Bühnenmusik zu Schweizer Brecht-Premieren

Joachim Lucchesi



Therese Giehse als Mutter Courage mit Regisseur Leopold Lindtberg bei der Zürcher Generalprobe am 19. April 1941. Foto: René Haury (Stadtarchiv Zürich).

Während des Zweiten Weltkriegs kamen in der Schweiz drei Theaterstücke Bertolt Brechts zur Weltaufführung, die inzwischen zu seinen populärsten Werken gehören und die ihn, der sich seit etlichen Jahren schon im isolierenden Exil befand, in der mitteleuropäischen Theaterlandschaft präsent bleiben liessen: Es waren dies *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Der gute Mensch von Sezuan* und *Leben des Galilei*, die in den Jahren 1941 und 1943 am renommierten Zürcher Schauspielhaus inszeniert wurden. Brechts Name war in Deutschland und in allen okkupierten Ländern Europas längst getilgt worden, doch in der Schweiz konnte sich sein Werk noch Gehör und Öffentlichkeit verschaffen sowie – über das Medium Rundfunk, namentlich den Schweizerischen Landessender Beromünster – in anderen Ländern heimlich abgehört werden. Allerdings zeigten die drei Zürcher Inszenierungen auch eine widerständige Couragiertheit, denn längst hatte der lange Arm nationalsozialistischer Einflussnahme einen beträchtlichen Einfluss auf die Verdrängung unerwünschter deutscher Exilautoren nebst ihren Werken aus dem schweizerischen Kulturleben. Doch das Zürcher Schauspielhaus setzte diese Inszenierungen durch.

Brechts Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* entwickelte sich nach Kriegsende zu einem internationalen Markenlabel, das nicht nur mit seinem Namen und dem der Courage-Darstellerin Helene Weigel verbunden war, sondern darüber hinaus für den Anspruch weltweit modernster Theaterkunst stand. Ob es sich um die umjubelte Inszenierung 1949 im Deutschen Theater Berlin handelte oder um das sensationelle Gastspiel des Berliner Ensembles 1954 in Paris, bei dem das Schlagwort von der «révolution brechtienne» um die Welt ging: Dieses Stück stand ein für den bedeutendsten internationalen Nachkriegserfolg des aus dem Exil zurückgekehrten Stückeschreibers und seiner Ehefrau, der nun wieder ihren Schauspielerberuf ausübenden Helene Weigel. Dass die triumphale Aufnahme des Stücks beim Publikum zunächst den Blick auf andere Stücke Brechts – darunter jene aus der Weimarer Republik – verstellte, ist ein nicht zu unterschätzendes Moment der Wirkungsgeschichte.

Intensiv hat sich die internationale Brecht-Forschung mit diesen schweizerischen Weltaufführungen befasst, denn grosse Namen sind zu nennen: So der bei *Mutter Courage* Regie führende Leopold Lindtberg, der für das Bühnenbild verantwortliche Teo Otto, die Courage spielende Therese Giehse, den Eilif gebenden Wolfgang Langhoff oder den die Rolle des Kochs übernehmenden Wolfgang Heinz. Hier kamen die besten Vertreter des deutschsprachigen Schauspiels zusammen, die sich inmitten des Krieg führenden Europas im Schweizer Exil aufhielten. Das *Courage*-Stück wurde in der Schweiz mehrfach aufgeführt: So fand die besagte Uraufführung am 19. April 1941 in Zürich statt, es folgten Nachaufführungen im Februar 1943 in Basel, im Februar 1944 in Bern und im November 1945 wiederum in Zürich (mit Gastspielen in Winterthur, Schaffhausen und 1946 in Wien).¹

Bei der Uraufführung von *Der gute Mensch von Sezuan* am 4. Februar 1943 im Zürcher Schauspielhaus führte Leonard Steckel Regie, die Bühne besorgte wiederum Teo Otto; die Shen Te bzw. den Shui Ta spielte Maria Becker, den Flieger Karl Paryl und

die Hausbesitzerin Therese Giehse. Auch dieses Stück wurde im März 1944 in einer Neuinszenierung in Basel gezeigt. Die Uraufführung von *Leben des Galilei* (unter dem Titel *Galileo Galilei*) fand schliesslich am 9. September 1943 ebenfalls am Zürcher Schauspielhaus unter der Regie von Steckel statt. Allerdings hat Hanns Eisler seine Musik zum Stück erst nach dem Zweiten Weltkrieg komponiert; da eine andere Bühnenmusik für diese Inszenierung nicht nachweisbar ist, werden hier nur die beiden anderen Produktionen betrachtet.

So sehr inzwischen über diese Aufführungen geforscht und geschrieben wurde, sind dennoch nicht alle Umstände geklärt, welche in erster Linie die Bühnenmusik betreffen. Denn noch heute sind Paul Burkhard, welcher die *Courage*-Musik komponierte, und vor allem Huldreich Georg Fröh, der die Bühnenmusik zum *Sezuan*-Stück lieferte, weitestgehend unbekannt.²

Für die Musik des *Courage*-Stücks ist aber nicht nur der Schweizer Paul Burkhard zu nennen, denn mehrere Komponisten (darunter auch ein finnischer Komponist) kommen mit ins Spiel und machen die Entstehungsgeschichte der Musik komplizierter. Aber was sie darüber hinaus bemerkenswert macht, ist der Umstand, dass sich durch sie aufschlussreiche Einblicke in Brechts Arbeitsmethoden eröffnen.

MELODIEN-VERBRAUCH

Hinsichtlich musikbezogener Teamarbeit war Brecht im Herbst 1939 im schwedischen Lidingö bei Stockholm in einer schwierigen Situation: Das Exil bedingte, dass er Eisler nicht in seiner Nähe hatte. Auf sich allein gestellt, versuchte Brecht nun, Musik ohne grossen Aufwand in das *Courage*-Stück zu integrieren. Dazu bediente er sich eines Verfahrens, das zum einen in der Einfügung bereits vorhandener Lieder bestand (ein beliebtes Verfahren bei Brecht, das er verschiedentlich anwendete, so beim *Barbara-Song* und dem Lied der *Seeräuber-Jenny* in der *Dreigroschenoper*). Weiterhin arbeitete Brecht mit Kontrafakturen, das heisst, dass er bereits vorhandene Liedmelodien nutzte, um auf sie neue Texte zu schreiben. Von Weill stammte die Musik zum *Lied vom Surabaya-Johnny*, das Brecht zunächst mit neuem Text als *Lied vom Pfeif- und Trommelhenny* konzipierte, dann aber durch das *Lied vom Fraternisieren* austauschte. Ebenfalls hatte Weill den *Salomon-Song* für die *Dreigroschenoper* komponiert, welcher nun wieder in *Mutter Courage* auftaucht. Von Eisler dagegen lag bereits die *Ballade vom Weib und dem Soldaten* vor sowie die im Verlauf der Arbeit am *Courage*-Stück dann ausgeschiedene *Ballade vom Wasserrad*. Die *Ballade von den Seeräubern* aus dem Jahr 1918, die Brecht zu einer vermutlich französischen Liedmelodie entworfen hatte, diente nun im Stück als Vorlage für das *Lied der Mutter Courage*. Nach der volkstümlichen Ballade *Prinz Eugen, der edle Ritter* schliesslich wurde *Als wir kamen vor Milano* geformt. Auch für das *Lied von der Bleibe* hat Brecht als Quelle ein Volkslied angegeben, und für das *Wiegenlied* soll Helene Weigel sich an eine Melodie erinnert haben, die sie später auch Paul Dessau für dessen Bühnenmusik mitteilte. Nur das *Lied von der großen Kapitulation* bleibt im *Courage*-Stück übrig als dasjenige, bei welchem keine

musikalischen Vorlagen nachweisbar sind. Zwar sind die Lieder (denn vorwiegend aus ihnen besteht die Bühnenmusik) bei Brecht so angelegt, dass sie sich innerhalb der Handlung entwickeln, doch sollen sie zugleich aus ihr heraustreten und sich an den Zuschauer richten.

Doch Brechts Hoffnung auf Aufführungsmöglichkeiten seines *Courage*-Stücks in Skandinavien zerschlug sich nach und nach. Zwar hatte er im Februar 1940 noch mit einem schwedischen Theaterverlag über das Stück abgeschlossen, doch die vorgesehenen Inszenierungen in Stockholm und Oslo kamen nicht zustande. Aber dann erreichte ihn aus der Schweiz eine überraschende Nachricht: Das Zürcher Schauspielhaus, eines der renommiertesten deutschsprachigen Theater ausserhalb Deutschlands, zeigte Interesse für eine Aufführung. Brecht, durch diesen konkreten Anlass stimuliert, zog nun doch einen professionellen Komponisten hinzu, den er Oktober 1940 in einem Antiquariat in Helsinki kennengelernt hatte³: Es ist der fast gleichaltrige Simon Parmet (1897-1969), der zu jenem Zeitpunkt bereits als Theaterkomponist in Finnland und Deutschland gearbeitet hatte. Neben den viel zitierten Gesprächen Eislers mit Hans Bunge⁴ gehören Parmets Äusserungen über Brechts Musikalität zu den wichtigsten Quellen: «Brechts Wünsche in bezug auf die Musik zu *Mutter Courage*», so berichtet Parmet, «zielten auf nichts mehr und nichts weniger als darauf, dass ich ein würdiges Gegenstück zur Musik der *Dreigroschenoper* schaffen sollte. Ja, er ging noch weiter. Er drang darauf, dass ich eine bewusste Nachahmung des Stils in der Musik zu diesem grossartigen Werk erstreben und dass meine Musik nach Inhalt und Form mit Couplets nach dem Vorbild der *Dreigroschenoper* gestaltet werden sollte. [...] Und so wie die nur scheinbar lustigen und unterhaltsamen Couplets in der *Dreigroschenoper* die Düsterei und Hoffnungslosigkeit im Alltag der Armen schilderten, so sollte die Musik zu *Mutter Courage* die Grauenhaftigkeit des Krieges durch scharf-triviale und bitter-süsse Melodien hervorheben»⁵. Und weiter heisst es: Brecht «wusste instinktiv alles, was man über solche Musik wissen konnte, die er zur Begleitung für seine Dramatik auswählte. Wenn es seinem Werk galt, war er eine Art Wünschelrute, die immer auf der richtigen Stelle ausschlug. [...] So fischte er, wo immer er sich in der Welt befand, Melodien auf, die seinem eigenartigen Sinn zusagten [...]. Brecht liebte die Banalität, sie wirkte wie Dung auf seine Schaffenskraft [...]. So hatte er sich in eine alte französische Soldatenweise so sehr verliebt, dass er absolut nicht locker liess, zu fordern, sie solle als eine Art Leitmotivlied in das neue Werk eingehen [gemeint ist hier das französische Lied *L'Étendard de la Pitié*, das das Modell für das *Lied der Mutter Courage* wurde; J.L.J.]. Er sang mir die Weise wiederholt vor, piffte sie und trommelte sie und wurde jedes Mal mehr begeistert von ihrer ungeschlachten Schönheit. [...] Es war eine äusserst einfache, äusserst triviale Melodie, aber sie wurde in dem Brechtschen Zusammenhang ungeheuer wirkungsvoll. Ausserdem schlummerten in ihrer unkomplizierten Struktur ungeahnte Möglichkeiten für musikalische Bearbeitung und Entwicklung.»⁶

Brecht hatte also, wie Parmet bestätigt, eine exakte Vorstellung von der Gestalt der Musik innerhalb seiner Dramatik. Kennzeichnend ist dabei, dass er weniger das Experimentelle, den «unerhörten» Klang und musikalische Originalität anstrebte, sondern dass Brecht auf schon Vorhandenes und Bewährtes zurückgriff, und dies nicht nur in Zeiten des Exils – also notgedrungen –, sondern generell. Die Originalität der benutzten (man kann auch sagen: verbrauchten) Melodien beruhte bei ihm einfach darin, sie aus alten Zusammenhängen herauszulösen und in einen neuen Kontext zu bringen, wo sie sich, wie in neuer Beleuchtung, von unerwarteter Frische und Mehrdeutigkeit zeigten. Dieses Verfahren Brechts ist keineswegs neu, sondern in der Musikgeschichte als Kontrafaktur – nach 1600 auch unter dem Begriff Parodieverfahren – lange bekannt, also als Umdichtung eines Gesangstexts, wobei die ursprüngliche Melodie erhalten bleibt. Brecht, der sich in der protestantischen und katholischen Kirchenmusik seit seiner Kindheit und Jugend in Augsburg gut auskannte, hatte die Praxis des Austauschs von weltlichen und geistlichen Texten höchstwahrscheinlich dort kennengelernt. Er nutzte dieses alte Verfahren, um neue Zusammenhänge, Querverweise und Kommentare innerhalb seines Werks herzustellen. Dass zudem Text und Musik immer wieder aufs Neue eine fast schon «massgeschneiderte» Einheit eingehen, liegt daran, dass Brecht beim Entwerfen des Texts die bereits vorhandene Melodie als metrisch formendes, aber auch semantisch steuerndes Element nutzen konnte. Brechts Bruder Walter hat darauf verwiesen, dass es bereits vorhandene Melodien waren, die Brecht stimulierten, den Text zu dichten und eine Wortmusik in doppelter Hinsicht herzustellen.⁷

BENUTZTES UND ERPROBTES

Brechts Werkstatt ist somit auch vergleichbar einem Musikarchiv, in dem verschiedenste Melodien oder Melodiesegmente, rhythmische Einfälle oder Vorlieben für bestimmte Musikinstrumente abgelegt und gespeichert sind. Je nach Bedarf werden diese Melodiemodelle memoriert und mit einem neuen Text unterlegt, der später dem Zuhörer den Eindruck einer idealen, massgeschneiderten Wort-Ton-Verbindung suggeriert. Brecht ist ein ökonomisch arbeitender Produzent, der auf bereits Vorhandenes zurückgreift und dem Benutzten neue Bedeutung verleiht. Dies betrifft nicht nur die Musik, sondern auch die eigenen Texte, die Brecht zur mehrfachen Wiederverwendung einsetzt. Darüber hinaus ist dies eine umfassende Arbeitsmethode, die auch szenische Einfälle steuert. Man denke an die Boxringe im Songspiel *Mahagonny* und in der *Maßnahme*, an die künstlichen Musikembleme in der *Dreigroschenoper* (die Orgelattrappe im Bühnenhintergrund) und in *Mutter Courage* (das vom Schnürboden heruntergelassene Emblem mit Trompete, Trommel, Fahmentuch und aufglühenden Lampen) oder an die sichtbare Platzierung der Musiker auf der Szene: in der *Dreigroschenoper* auf der Hinterbühne, in *Mutter Courage* in der Seitenloge des Berliner Ensembles links neben der Bühne. Brecht schafft es immer wieder, dem bereits Benutzten und Erprobten in anderen Zusammenhängen eine unverwechsel-

bare neue Qualität zu geben. Dies ist eine seiner bemerkens-
wertesten Leistungen und ein früher Schritt in die Moderne der
zweiten Hälfte des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts.
In einem Brief an Caspar Neher vom Dezember 1946 hat sich
Brecht über sein *Courage*-Stück und Dessaus Musik geäußert:
«die Dessausche Musik zur *Mutter Courage* ist wirklich kunst-
voll, solch ein Stück muß man in der edelsten asiatischen Form
aufführen, dünn und wie auf Goldplatten graviert.»⁸

Französische
Romanze

Seeräuber-
Ballade

Courage-
Geschäftslid

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Drei Liedmelodien im Vergleich: oben die französische Romanze, in der Mitte die
«Ballade von den Seeräubern», unten Dessaus «Lie der Mutter Courage». Das
Notenbeispiel ist entnommen aus: Albrecht Dümling, «Laßt euch nicht verführen»,
München: Kindler 1985, S. 554.



Paul Burkhard 1939 im Schauspielhaus Zürich. Das Foto ist entnommen aus: Philipp Flury, Peter Kaufmann, «O mein Papa ... Paul Burkhard. Leben und Werk», Zürich: Orell Füssli Verlag 1979, S. 46f.

Doch zurück in das Jahr 1941: Brecht hatte inzwischen Parmet zu einer Neukomposition der Bühnenmusik für *Mutter Courage* angeregt. Das Ergebnis soll Brecht zufolge eine Stilkopie der *Dreigroschenoper*-Musik gewesen sein, was Parmet, der Weill nicht imitieren wollte, verständlicherweise missfiel. Trotzdem schickte Brecht die Noten am 1. Februar 1941, als «Klavierauszug» deutlich deklariert, an den Schweizerischen Theaterverlag Kurt-Reiss-Verlag AG nach Basel. Anstelle der vom Komponisten vorgesehenen schlichten musikalischen Begleitung wollte Brecht jedoch das kleine Orchester von sieben bis acht Musikern, wie er schrieb, «emanzipieren», denn «es sollte eigenverantwortlich zum Gesang auf der Bühne Stellung nehmen.»⁹ Doch nun begann eine Entwicklung, die bis heute nicht völlig geklärt ist, denn der Regisseur Lindtberg konnte sich an besagten Klavierauszug Parmets nicht erinnern: «Brecht schickte uns das Stück mit ein paar Noten. Das Courage-Lied war dabei, zum Lied vom Weib und dem Soldaten nahmen wir Eisslers [sic!] Vertonung. Dass das Lied vom weisen Salomon von Weill schon komponiert war, wussten wir damals in Zürich noch nicht. Burkhard übernahm, was sich fand und machte Neues dazu.»¹⁰ Weder ein Klavierauszug noch Parmets Name wird von Lindtberg erwähnt. Bestand also Parmets Musik tatsächlich nur aus einigen kleinen Liedmelodien, denen die qualifizierende Bezeichnung eines ausgearbeiteten Klavierauszugs widersprach? Oder hatte Brecht mit seiner Ankündigung eines «Klavierauszugs» zu hoch gepokert und waren es vielleicht nur ein paar dem Stücktext hinzugefügte, unfertig bearbeitete

Melodien Parmets aus einem frühen Stadium? Wir wissen es nicht, denn zum einen behauptete Parmet, dass er seine Musik später vernichtet habe (leider kann diese Aussage nicht überprüft werden, da der Nachlass Parmets offenbar nicht existiert, wie mir auf Nachfrage mitgeteilt wurde¹¹). Zum anderen wurde die Kurt-Reiss-Verlag AG 1986 aufgelöst, dabei sollen grosse Teile des Verlagsarchivs und der Privatkorrespondenz von Kurt Reiss verloren gegangen sein, in denen vielleicht Anhaltspunkte zu finden gewesen wären.¹² Eine weitere Vermutung ist, dass das Zürcher Schauspielhaus mit diesem von Brecht übersandten Musikmaterial nichts anfangen konnte und stattdessen Burkhard beauftragte, eine neue Bühnenmusik zu schreiben.

Paul Burkhard (1911-1977), der ab 1939 Hauskomponist des Zürcher Schauspielhauses war, bis ihn 1944 der Dirigent Hermann Scherchen in Zürich an das Radioorchester Bero-münster holte, hatte sich als Schüler des bekannten Schweizer Komponisten Volkmars Andreae seit den 1930er Jahren vor allem einen Namen als Operettenkomponist gemacht; zudem war er in der Lage, eine Regiekonzeption in kürzester Zeit musikalisch umzusetzen, und schrieb während seiner Tätigkeit am Zürcher Schauspielhaus immerhin über 40 Bühnenmusiken. So kam es, dass er ohne den mündlichen oder schriftlichen Einfluss des in Schweden lebenden Brecht seine Musik zur *Courage*-Inszenierung komponierte. Der Regisseur Lindtberg hat sich 1983 zur Musik Burkhardts geäussert: «Er schrieb eine wunderbar passende Musik, die in Zürich sehr populär wurde. Das *Courage*-Lied ist damals in der einfachen Form Burkhardts viel gesungen worden. [...] Das Stück ist ja sehr bedrückend. Deshalb war es damals, trotz des Echos, kein grosses Geschäft – es lief etwa 12 bis 15 Mal. Aber nach der Wiederaufnahme in gleicher Besetzung und mit Burkhardts Musik nach dem Krieg am 29. November 1945, wiederum mit Therese Giehse in der Titelrolle, hatte es eine unerhörte Wirkung.»¹³ Lindtbergs Hinweis, dass Brecht das Stück zusammen «mit ein paar Noten» geschickt haben soll, kann auch darauf hindeuten, dass es der Stückeschreiber mit der Urheberschaft, also der Nennung von Parmets Namen und der Bezeichnung des Notenmaterials als Klavierauszug, vielleicht nicht allzu ernst nahm.

→ Burkhardts Auftrittslid der Mutter Courage. Die Abschrift oder Reinschrift des hier auszugsweise abgebildeten Lieds der Mutter Courage sowie der übrigen Teile des Klavierauszugs ist sehr wahrscheinlich von Lisa Burkhard, der Schwester des Komponisten, angefertigt worden. Diese undatierte Abschrift (11 Seiten, Tinte) ist unter der Signatur Mus NL 147: Aac 12: 1 in der Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung aufbewahrt. Ebenfalls befindet sich dort unter der Signatur Mus NL 147: Aac 12: 2 ein Blatt (Typoskript) mit Adresskopf Burkhardts, das die Texte zu «Mutter Courages Lied» und zum «Lied von der grossen Kapitulation» enthält. Das gesamte Material weist keine Benutzungsspuren auf. Der Verbleib von Burkhardts autographen bzw. für die Inszenierung benutzter Bühnenmusik ist dagegen derzeit noch fraglich. An dieser Stelle sei Frau Eva Hanke von der Zentralbibliothek Zürich für ihre wertvollen Hinweise sehr gedankt.

Kr. 2: Auftritt der Mutter Courage

Con forza Flöte und Fagott Melodie

f

Korn-Kapitmann, lass die Frommeln ruhen, und lass dein

Fuss-volk halten an: Mutter Con-ra-ge kommt mit Schreien, in denen's

was - sie laufen kann. Mit seinen Län-sen und Ge-tie-ren, Bagage, Pe-

ren und gepressten - soll es dich in den Tod marschie-ren, so will es

Crece.

ff

gran cassa
Timp. tacet *ffz*

Denn von einem strikten Beharren auf Parmets Musik war bei Brecht keineswegs die Rede gewesen; hatte er doch am 1. Februar 1941 an Kurt Reiss geschrieben: «Prinzipiell ist es den Theatern gestattet, eine andere Musik zu benutzen, die aber von mir gebilligt werden muß.»¹⁴ Brecht erklärte seine Position damit, dass er sich nicht sicher sei, «ob nicht auch Hanns Eisler eine Musik verfaßt hat. Er hält sich im Augenblick in Amerika auf. Ich lege den größten Wert darauf, daß der Vertrieb den Theatern zunächst unter keinen Umständen mitteilt, daß eventuell auch eine andere Musik in Frage kommen könnte.»¹⁵ Eisler hatte in seinem nicht datierten Werkverzeichnis, das vermutlich 1946 entstand, schon die Opuszahl 85 für «Music for the play 'Mother Courage' by Brecht» eingetragen¹⁶; eine Musik ist jedoch nicht nachzuweisen. Beibehalten dagegen wurde Eislers 1928 komponierte *Ballade vom Soldaten*, die wohl überhaupt seine früheste Brecht-Vertonung war, aber mit dem viel später entstandenen *Courage*-Stück zunächst gar nichts zu tun hatte. Eislers Ballade schien dem Regisseur Lindtberg jedoch so wichtig und wirkungsvoll zu sein, dass er sie stets beibehalten hat. In einem Brief teilte Lindtberg sogar mit, dass er Eislers Ballade nicht nur gemeinsam mit der Bühnenmusik Burkhardts aufgeführt hätte, sondern sogar noch später, im Zusammenhang mit der dann rechtsverbindlichen *Courage*-Musik Dessaus.¹⁷ Wie dem auch sei, Brecht hatte damals wohl nicht auf einer strikten Verwendung der Musik Parmets bestanden, da er pragmatisch die Stückaufführung durchsetzen wollte, bei der eine andere Musik vorerst billiger in Kauf genommen werden konnte. Wie Brecht später diesen, dem Exil und damit seiner Abwesenheit geschuldeten Musik-Kompromiss korrigierte, wird noch ausgeführt. In seinen derzeit noch unveröffentlichten sowie in Privatbesitz befindlichen Notiz- und Tagebüchern¹⁸ gibt Burkhard die Arbeitsdaten zur Zürcher *Courage*-Inszenierung bekannt: Unter dem 27. März 1941 findet sich sein Vermerk: «Brechtlieder komponiert», und einen Tag später: «1. Probe Giehse». Am 15. April dann: «Proben und Orchestrierung Courage»; am 17. April «Orchesterprobe» und am 19. April schliesslich um «11.00 Generalprobe» und abends dann die «Premiere». Das *Courage*-Stück war in jeder Beziehung ein Erfolg und konnte bis 20. Mai 1941 zehn Mal gespielt werden.¹⁹ Aus den notierten Terminen ist ersichtlich, dass Burkhard schnell gearbeitet haben muss, denn er brauchte demnach nur einen Tag, um die Lieder zu komponieren und um sie einen Tag später für die erste Probe mit der Giehse vorlegen zu können.²⁰ Welche Lieder hat Burkhard nun komponiert? Seine Musik besteht aus zehn Nummern, das heisst, aus mehrfach wiederholten Liedern, die auch als instrumentale Zwischenspiele eingesetzt sind. Die Besetzung umfasst sechs Instrumente: Klavier, Harmonium, Akkordeon, Flöte, Trompete und Schlagzeug. Am 19. Juli 1944 – vorab war das Stück 1943 in Basel mit Burkhardts Musik gebracht worden – schrieb der Komponist an Kurt Reiss: «Damit Sie für Ihre Akten vorerst einmal eine Aufstellung der Musik zu *Mutter Courage* haben, gebe ich Ihnen heute folgende Liste an, [...] wobei ich für den Freund Brechts [gemeint ist Parmet; J.L.], der die Lieder lieferte, die wir dann zum Teil wegließen, +++ einsetze, da ich seinen Namen nicht kenne.»²¹ Es folgt dann

die Liste der Lieder. Als erstes wird Eislers *Lied vom Schiessmesser* (also die *Ballade vom Soldaten*) genannt, dann das *Wiegenlied* mit Parmet als Komponisten (durch drei Kreuze gekennzeichnet) und die «Vorstrophe des Liedes: Das Frühjahr kommt». Hier nannte Burkhard keinen Komponisten, denn es soll sich um die von Brecht sehr geschätzte altfranzösische Weise *L'Etendard de la Pitié* gehandelt haben. Als Eigenkompositionen führte Burkhard auf: *Lied von der grossen Kapitulation*, *Lied vom weisen Salomon*, den Refrain von *Das Frühjahr kommt* sowie einen *Pfeiffer- und Trommlermarsch*.²² Somit stammt die Bühnenmusik zur Welturaufführung der *Mutter Courage* genau genommen aus vier Quellen: erstens von Eisler, der die *Ballade vom Soldaten* komponierte, zweitens von Parmet, der das *Wiegenlied* beige-steuert haben soll, und drittens – beim *Lied der Mutter Courage* – zur einen Hälfte aus der altfranzösischen Soldatenweise (Vorstrophe) und zur anderen aus dem Refrain Burkhardts. Die restlichen Musiknummern waren Eigenkompositionen Burkhardts. Aus diesem Verteilerschlüssel in Burkhardts Brief ist ersichtlich, dass es der Komponist mit der Eigentumsfrage (und damit auch der finanziellen Vergütung) genau nahm und den Verlag gewissenhaft informierte.

HEITERKEIT UND KLAGEN

Nach der Zürcher Uraufführung der *Mutter Courage* bekam Burkhardts Bühnenmusik eine Reihe positiver Kritiken, so schrieb Bernhard Diebold in *Die Tat*, dass der Komponist «mit bewundernswerter Einfühlung» die Intentionen Brechts erfasst habe und dass «der eine oder andere dieser aus Heiterkeit und Klagen gemischten Songs bald nachgesungen» würde. Und Günther Schoop lobte an der Musik, dass sie «die Mischung aus bänkelsängerischer Weise und landsknechthaftem Kriegslied» gut getroffen hätte.²³ Nicht zuletzt dieser Erfolg bewog Lindtberg dazu, die Bühnenmusik immer wieder zu benutzen: so 1943 in Basel und dann, am 24. November 1945, bei der vom Publikum umjubelten Wiederaufnahme am Zürcher Schauspielhaus. Auch beim Gastspiel Ende April 1946 im Wiener Theater in der Josefstadt kam sie zur Aufführung. Doch sieben Monate vor diesem Wien-Gastspiel erreichte Burkhard ein vom 14. September 1946 datierter Brief von Kurt Reiss: «Der guten Ordnung halber möchte ich Ihnen mitteilen, dass Herr Bert Brecht mich hat wissen lassen, dass er in Zukunft bei allen Aufführungen von *Mutter Courage* die Musik von Dessau zu verwenden wünscht. Ich selbst kenne diese Musik noch nicht, da der Klavierauszug noch nicht bei mir eingetroffen ist.»²⁴ Brecht reagierte mit seinem Brief ziemlich schnell, denn Dessaus Bühnenmusik ist im Autograph mit «August 1946, Long Beach / California» datiert.²⁵ Es ist kaum verwunderlich, dass Burkhard diese Nachricht sprichwörtlich wie einen Schlag aus heiterem Himmel aufnahm; er antwortete Kurt Reiss am 26. September: «Zu der traurigen Nachricht wegen *Mutter Courage* kann ich Ihnen nicht viel sagen – nur eines bitte ich doch, dass Sie gelegentlich in Erfahrung bringen: Hat Herr Bert Brecht die meine überhaupt kennengelernt? Und wenn nicht, kann man ihm einen Klavierauszug zukommen

lassen? Und wenn *Mutter Courage* in der Schweiz oder sonst mit Frau Giehse gespielt werden sollte, glauben Sie nicht, dass es für sie sehr schlimm sein wird, dass sie neue Lieder singen muss? Wie ich höre, wird Brecht in der Schweiz erwartet – ohne irgendwie mit meinen Chansons mich vordrängen zu wollen, gäbe es dann nicht vielleicht doch eine Gelegenheit, ihm die Sachen zu zeigen. Es würde mich doch sehr interessieren, wie er sie findet.»²⁶

Dieser Wunsch Burkhardts sollte in Erfüllung gehen, wenn auch erst knapp anderthalb Jahre später. Unter dem 19. Februar 1948 notierte er in sein Notizbuch: «Sehe Brecht, lade ihn und viele für Mittwoch abend ein.» An besagtem Mittwoch, es ist der 25. Februar, fand das vom Komponisten dringlich erwünschte Treffen in seinem Haus statt, zu dem unter anderen eingeladen waren: Lindtberg mit seiner Frau Valeska, der gerade am Zürcher Schauspielhaus spielende Hans Albers, die Schauspielerin (und Lebensgefährtin von Albers) Hansi Burg, der Komponist Rolf Liebermann, Therese Giehse und die Malerin Martha Tschudi. Lindtberg erinnerte sich an Burkhardts erste Begegnung mit Brecht und Helene Weigel: «Damit er wisse, mit wem er es zu tun habe, sagte Burkhard, wolle er ihnen zuerst ein paar andere Sachen vorspielen, die er komponiert habe. Er spielte *O mein Papa*»²⁷ [...] und solche Sachen. Brecht wurde immer kälter und verbissener, denn was er hörte, war für ihn mit Gedanken an die *Mutter Courage* geradezu Antimusik. Dann klingelte es und Hans Albers, der mit Burkhard sehr befreundet war, erschien in fröhlichster Stimmung. Nun begann Burkhard – unter diesen denkbar ungünstigsten Umständen – seine Musik zur *Courage* vorzutragen, die von Brecht ziemlich herb aufgenommen wurde. Ich bin überzeugt, wenn man Brecht diese Musik unter anderen Umständen vorgespielt hätte, hätte er ganz anders reagiert. Brecht war allerdings damals schon festgelegt auf Dessau und hatte urheberrechtlich bestimmt, dass seine *Courage* nur mit Dessaus Musik gespielt werden darf. Es hat mir wahnsinnig wehgetan, dass Brecht von Burkhardts Musik einen so falschen Eindruck erhalten hat, denn sonst war Burkhard ja der beste Verkäufer seiner Sachen, aber bei Brecht war eben seine verspielte, naive, menschenfreundliche Art ganz fehl am Platze. Brecht war leider ganz unansprechbar. [...] Die Musik von Dessau ist ja sehr gut, aber mir ist sie fast etwas zu raffiniert.»²⁸

Dies war also – am 25. Februar 1948 – die denkwürdige Begegnung zwischen Brecht und dem ihm bislang unbekannten Komponisten Burkhard, die das weitere Schicksal der *Courage*-Musik zugunsten Dessaus entschied. Darüber hinaus soll sich Brecht an jenem Abend, der, wie Burkhard vermerkt, erst in den frühen Morgenstunden endete, noch längere Zeit intensiv mit Albers über Berlin unterhalten haben, was durchaus denkbar ist, denn Brecht war damals, wie wir auch aus anderen Zusammenhängen wissen, äusserst interessiert an Informationen aus Deutschland. Es sei angemerkt, dass dieses entscheidende Treffen in der Brecht-Forschung bisher nahezu unbekannt geblieben ist. Weder erwähnt es Werner Hecht in seiner detailreichen *Brecht Chronik* noch in seinen 2007 erschienenen Ergänzungen.³⁰

Nachdem für Burkhard die Angelegenheit zu seinen Ungunsten entschieden war, kam es aber doch noch zu einem kleinen Nachspiel. Am 23. Februar 1949, fast ein Jahr nach der persönlichen Begegnung mit Brecht, schrieb Burkhard an Kurt Reiss: «Ist Ihnen eigentlich Nachricht darüber gegeben worden, dass bei der Wiederaufführung von *Mutter Courage* im neuen Theater an der Scala meine Musik verwendet wurde? Zuerst wollte man die von Dessau nehmen, aber Frau Giehse konnte sich nicht mehr umstellen und so kam es während der Proben allmählich dazu, dass nur meine Musik gespielt wurde.»³¹ Die Schauspielerin soll hierzu den knappen Kommentar abgegeben haben: «Burkhard kannst du singen, Dessau musst du zählen: es war furchtbar!»³²

So hatte Burkhard noch einen späten Triumph über Brecht und Dessau, der vor allem Therese Giehse zu verdanken war, die sich beim Singen ziemlich schwer tat, weil Dessaus raffinierte Taktwechsel im Auftrittslied der *Mutter Courage* eine unüberwindliche Schwierigkeit für sie darstellten. Burkhard jedenfalls wird die lange Aufführungsdauer seiner *Courage*-Musik von 1941 bis 1949 (und vielleicht darüber hinaus) vermutlich mit Befriedigung und Genugtuung zur Kenntnis genommen haben.



Paul Burkhard (links) zusammen mit Rolf Langnese²⁹ am Klavier, Zürich 1948. Das Foto ist entnommen aus: Philipp Flury, Peter Kaufmann, «O mein Papa ... Paul Burkhard. Leben und Werk», S. 58.

FRÜHS SEZUAN-MUSIK

Zwar ist die Materiallage zur *Sezuan*-Musik von Huldreich Georg Früh nicht vergleichbar umfassend dokumentiert, doch lassen sich auch hier einige für die Brecht-Forschung neue Erkenntnisse mitteilen. Die zunächst wichtigste Nachricht besteht darin, dass Frühs Bühnenmusik keineswegs verschollen oder nicht auffindbar ist, wie lange vermutet wurde.³³ Handschriftliches Notenmaterial zu Frühs Bühnenmusik befindet sich vielmehr im Besitz der Zentralbibliothek Zürich. Doch zunächst einige Informationen zum Komponisten, der selbst in der Schweiz heute nur Wenigen bekannt ist.



Huldreich Georg Früh, 1943.

Foto: Privataarchiv Werner Wüthrich, Bern.



Huldreich Georg Früh am Klavier.

Foto: Privataarchiv Werner Wüthrich, Bern.

Huldreich Georg Früh wurde 1903 im Kanton St. Gallen geboren, er stammt aus einer künstlerisch orientierten Familie: Sein Bruder Eugen wurde Kunstmaler, sein Bruder Kurt war erst Theater-, dann Filmregisseur. Von 1927 bis 1932 studierte Früh am Zürcher Konservatorium unter anderem bei Andreae (er hatte also denselben Lehrer wie Burkhard), unterrichtete dann die Fächer Klavier sowie Musiktheorie und war von 1938 bis 1942 als musikalischer Leiter und Pianist in dem antifaschistischen Zürcher Kabarett Cornichon tätig. Von 1942 bis zu seinem frühen, krankheitsbedingten Tod 1945 war er Leiter der Abteilung Musik bei Radio Zürich. Im Gegensatz zu Burkhard schrieb Früh keine Operetten und Musicals, sondern Kammermusik, Klavier- und Orchesterwerke, Filmmusik, Lieder, Kabarettchansons, Werke für das Musiktheater und Ballett. In einem bislang noch nicht aufgefundenen Liederzyklus *Lieder der Zeit* soll Früh auch Brecht-Texte vertont haben. Der Komponist vertrat in seiner Musik einen melodiös-tänzerischen Stil, der geprägt war von der poly- und freitonale Sprache der französischen Musik, insbesondere der Groupe des Six.

Früh schrieb zur Zürcher Welturaufführung von *Der gute Mensch von Sezuan* am 4. Februar 1943 die Musik. Noch ein weiterer Komponist, der Webern-Schüler Ludwig Zenk (1900-1949), komponierte Musik zur österreichischen Erstaufführung am Wiener Theater in der Josefstadt, die am 19. März 1946 stattfand. Doch beide Bühnenmusiken, die Brecht mit hoher Wahrscheinlichkeit nie gehört hat, wurden später von Dessaus Musik verdrängt, die im März 1948 in Hollywood vorlag. Noch vor Dessau hatte Brecht bereits 1943 mit Weill über eine umfangreiche Musik zum *Sezuan*-Stück, die fast schon eine «halbe Oper» ergeben sollte, verhandelt³⁴, doch das Vorhaben wurde nicht ausgeführt. Dessau sollte dann in Zusammenarbeit mit Brecht die autorisierte Bühnenmusik schreiben.

Früh komponierte seine Bühnenmusik für eine kleine Besetzung: zwei Klaviere, Trompete, Schlagzeug, Triangel, Xylophon und Glockenspiel. In der Partitur sind folgende Musiknummern aufgeführt: *Das Lied vom Rauch*, *Lied des Wasserverkäufers im Regen*, *Von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten*, *Das Lied vom St. Nimmerleinstag*, *Das Lied vom achten Elefanten* und eine *Göttermusik* (wahrscheinlich ist damit das *Terzett der entschwindenden Götter* gemeint). Neben diesen Liedern enthält die Bühnenmusik noch ein *Vorspiel*, drei *Zwischenspiele* sowie ein *Melodram* für eine noch nicht identifizierte Stelle im Stück.³⁵ Frühs Musik wurde nicht nur am Schauspielhaus Zürich, sondern auch für die Basler Nachinszenierung 1944 benutzt. Der Kritiker «C. S.» schrieb über die Musik anlässlich der Uraufführung, dass «für die Komposition der Songs und Zwischenaktmusik sich Huldreich Georg Früh anscheinend die 1929 [sic!] uraufgeführte *Dreigroschenoper*-Musik von Kurt Weill zum Vorbild genommen [hat]. Seine mit einem kleinen Orchester erzielten Klangkombinationen wirkten oft apart; das rhythmische Element überwiegt jedoch in seiner Partitur durchwegs das melodische».³⁶

Für uns stellt sich die Frage, ob Burkhard und Frühs Bühnenmusiken zu den beiden wichtigsten europäischen Brecht-Inszenierungen im Zweiten Weltkrieg heute noch von praktischem Interesse sind. Bekanntlich ist Theaterkunst eine transitorische

Kunstform, also eine in der Zeit vergängliche. Und somit ist darüber nachzudenken, ob beide Bühnenmusiken innerhalb heutiger Inszenierungen eine Rolle spielen können. Dies bedingt auch, über den Sinn der vertraglichen Bindung bestimmter Bühnenmusiken an Brecht-Stücke zu diskutieren, beispielsweise im Hinblick auf die Kompositionen Dessaus. Für die vertragliche Bindung spräche, dass Brecht und Dessau in engster Zusammenarbeit ein abgestimmtes, aufeinander Bezug nehmendes Theaterstück mit Musik geschaffen haben. Doch wirken nicht auch auf das Produkt dieser präzisen Teamarbeit die Komponenten Ort und Zeit zerstörerisch ein? Oder anders formuliert: Was passiert mit Dessaus Musik, wenn sie heute an ganz andere Orte versetzt wird, zum Beispiel in eine japanische *Sezuan*-Inszenierung? Würde sie dem Inszenierungskonzept standhalten, oder könnte es geschehen, dass sie als unbrauchbar verworfen und durch Musik eines japanischen Komponisten ersetzt werden würde, also ein ähnliches Schicksal hätte wie zuvor die Kompositionen Burkhardts und Frühs gegenüber der sie verdrängenden Musik Dessaus? Brecht hat bekanntlich viel für die Internationalisierung der Musik zu seinen Texten übrig gehabt. Diese Fragen werden uns – über den Anlass historischer Entdeckungen hinaus – immer wieder aufs Neue fordern.

¹ Im Unterschied zur Uraufführung am 19. April 1941 in Zürich mit der Ankündigung «Musik: Paul Burkhard» wurden bei den Nachaufführungen (1943 in Basel und 1944 in Bern) als Komponisten der Bühnenmusik «Paul Burkhard und Hanns Eisler» genannt.

² An dieser Stelle möchte ich dem renommierten Schweizer Brecht-Forscher Werner Wüthrich aus Bern für seine substantiellen Hinweise und seine freundschaftliche Unterstützung sehr danken.

³ Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 78f.

⁴ Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht, übertragen und erläutert von Hans Bunge*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975.

⁵ Simon Parmet, *Die ursprüngliche Musik zu «Mutter Courage». Meine Zusammenarbeit mit Brecht*, in: *SMZ* 97 (1957) Heft 12, S. 466.

⁶ Ebd., S. 465, 467.

⁷ Vgl. Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, S. 64, Anmerkung 16.

⁸ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, Band 29, S. 406.

⁹ Fritz Hennenberg (Hrsg.), *Das große Brecht-Liederbuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, Band 3, S. 419.

¹⁰ Leopold Lindtberg im Gespräch mit Dorothea Baumann, in: Dorothea Baumann (Hrsg.), *Musiktheater, Schweizer Theaterjahrbuch* Nr. 45, Bonstetten 1983, S. 240.

¹¹ Vgl. Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, S. 79, Anmerkung 197.

¹² Siehe dazu das Kapitel 4 «Vom Exil- zum Weltdramatiker in der Kurt-Reiss-Verlag AG Basel», in: Werner Wüthrich, *Bertolt Brecht und die Schweiz*, Zürich: Chronos 2003, S. 291-314 und Anmerkung 23.

¹³ Leopold Lindtberg im Gespräch mit Dorothea Baumann, in: Dorothea Baumann (Hrsg.), *Musiktheater*, S. 240. Die Uraufführung vom 19. April 1941 wurde in der Spielzeit 1940/41 zehn Mal gespielt. Die Wiederaufnahme der Lindtberg-Uraufführung von 1941 in der Spielzeit 1945/46 am Schauspielhaus Zürich (Premiere am 29. November 1945) wurde insgesamt 27 Mal gegeben; sie war (auch wegen des Wiener Gastspiels) in Zürich bis zum März 1946 im Spielplan (die letzten Aufführungen in Zürich fanden am 3. und 20. März 1946 statt).

¹⁴ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 29, S. 197.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen – Schriften – Literatur. Ein Handbuch*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1984, S. 123f.

¹⁷ Brief Leopold Lindtbergs an Joachim Lucchesi, 1.6.1981.

¹⁸ Das auszugsweise Zitieren der unveröffentlichten Notiz- und Tagebücher Paul Burkhardts erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Frau Ursula Schellenberg, Rikon/ZH. An dieser Stelle sei ihr dafür sehr gedankt.

¹⁹ Im Zürcher Schauspielhaus fand 1941 alle acht Tage eine Premiere statt; somit konnte ein unbekanntes neues Stück, das es auf zehn Aufführungen brachte, schon als ein ausserordentlicher Publikumserfolg gewertet werden.

²⁰ Burkhard musste am Schauspielhaus generell ein hohes Arbeitstempo einhalten; hier spielte allerdings auch das zusätzlichen Zeitdruck produzierende Hin und Her mit der Zensurstelle wegen der Brecht-Uraufführung eine Rolle.

²¹ Unveröffentlichter Brief Burkhardts, Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung.

²² Ebd.

²³ Zit. nach: Fritz Hennenberg, *Dichter, Komponist – und einige Schwierigkeiten. Paul Burkhardts Songs zu Brechts «Mutter Courage»*, in: *NZZ*, Nr. 57, 9./10.3.2002.

²⁴ Unveröffentlichter Brief von Kurt Reiss, Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung.

²⁵ Daniela Reinhold (Hrsg.), *Paul Dessau. 1894-1979. Dokumente zu Leben und Werk*, Berlin: Henschel Verlag 1995, S. 223.

²⁶ Unveröffentlichter Brief Burkhardts, Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung.

²⁷ Chanson aus Burkhardts musikalischem Lustspiel *Der schwarze Hecht* (1938), das weltweite Verbreitung fand.

²⁸ Leopold Lindtberg im Gespräch mit Dorothea Baumann, in: Dorothea Baumann (Hrsg.), *Musiktheater*, S. 241f.

²⁹ Der Pianist und Komponist Rolf Langnese (1904-1968) war seit 1944 musikalischer Leiter des Schauspielhauses Zürich und arbeitete unter anderem mit Paul Burkhard und dem Kabarett Cornichon zusammen. Er komponierte zahlreiche Werke, darunter die Bühnenmusik zu *Faust* für die Salzburger Festspiele 1961/63.

³⁰ Werner Hecht, *Brecht Chronik. 1898-1956*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; Werner Hecht, *Brecht Chronik. 1898-1956. Ergänzungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. Vgl. dazu auch Werner Wüthrich, *1948 – Brechts Zürcher Schicksalsjahr*, Zürich: Chronos Verlag 2006, S. 131f.

³¹ Unveröffentlichter Brief Burkhardts, Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung.

³² Vgl. dazu den Schauspieler und Regisseur Ettore Cella, der dies im Gespräch mit Werner Wüthrich am 26. März 2001 in Brütten bei Winterthur überlieferte. Gesprächsaufzeichnung im Privatarchiv Werner Wüthrich, Bern.

³³ Vgl. Joachim Lucchesi, Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, S. 744.

³⁴ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 27, S. 150, 183.

³⁵ Unter der Grundschrift «Nachl. H.G. Früh» befindet sich in der Zentralbibliothek Zürich/Musikabteilung folgendes Material: Der gute Mensch von Sezuan. Klavierstimme: Vorspiel I, Zwischenspiele I, II, III, Choral der Götter; Tinte, 4 unpaginierte Seiten. Klavierstimme: Das Lied vom Rauch; Tinte. Klavierstimme: Melodram; Tinte. 2ème piano: Vorspiel, Zwischenspiele I, II, III, Choral der Götter, Melodram; 6 S. teilweise paginiert. Trompete in B: 4 Seiten; S. 2 und 3 paginiert; Portraitzzeichnung auf S. 4. Schlagzeug: 2 Blätter, Tinte; 2 einzelne Blätter, Bleistift. 1 Einzelblatt, Tinte: Das Lied vom St. Nimmerleinstag, mit Ausstreichungen. 3 Blätter mit Notizen für die Aufführung. Aus dem Material geht nicht hervor, ob dies Autographie des Komponisten sind.

³⁶ In: *National-Zeitung* Nr. 63, Basel, 8.2.1943.