

bot, den Begriff »Oper« einmal als Thema eines Theaterabends aufzustellen. Gleich zu Beginn des Stückes wird der Zuschauer aufgeklärt: »Sie werden heute abend eine Oper für Bettler sehen. Weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen, und weil sie doch so billig sein sollte, daß Bettler sie bezahlen können, heißt sie die ›Dreigroschenoper‹.« Daher ist auch das letzte Dreigroschenfinale keineswegs eine Parodie, sondern hier wurde der Begriff »Oper« direkt zur Lösung eines Konfliktes, also als handlungsbildendes Element herangezogen und mußte daher in seiner reinsten, ursprünglichen Form gestaltet werden.

Dieses Zurückgehen auf eine primitive Opernform brachte eine weitgehende Vereinfachung der musikalischen Sprache mit sich. Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien, gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung schien, stellte sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung heraus. Erst die Durchführung einer faßbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der »Dreigroschenoper« gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.

Die Szene, 1929

Lotte Lenya-Weill: Das waren Zeiten!

1955

Elisabeth Hauptmann war es, Bertolt Brechts umsichtige Mitarbeiterin in den zwanziger Jahren, die als erste auf »Die Bettleroper« von John Gay aufmerksam wurde. Das Stück war damals in London neuinszeniert worden und hatte großen Erfolg. Elisabeth Hauptmann ließ sich sofort ein Textbuch kommen und machte sich an eine Rohübersetzung. Den deutschen Text, an den sie jede freie Minute wandte, gab sie Szene für Szene an Brecht weiter. Brecht steckte damals tief in der Arbeit an einem eigenen, sehr ehrgeizigen Stück, das er bereits einem Regisseur versprochen hatte. Aber das hinderte ihn keineswegs, sich unverzüglich auf ein neues Projekt zu stürzen; er hatte schon damals eine Vorliebe dafür, unzählige Dinge auf einmal anzufangen; immer hatte er Entwürfe, Brouillons, halbfertige Szenen und Stücke um sich herumliegen, und nie warf er auch nur das allerkleinste Schnippelchen Papier fort, auf das er ein paar Worte gekritzelt hatte. Diese Dirnen, Zuhälter und Bettler aus dem London des 18. Jahrhunderts, die ihm da bei Gay begegnet waren, machten ihm Spaß: warum sollte er sie nicht seine, die Sprache Brechts, sprechen lassen? Er fand Vergnügen an dieser Idee und begann ganz nebenbei, gewissermaßen zur Erholung, hie und da an einer Szene herumzuprobieren, ließ stehen, was ihm paßte, strich rücksichtslos, was ihm nicht paßte, und schrieb neue Szenen dazu, wie es ihm gefiel.

So war er von jeher verfahren. Seine Bewunderer sprachen von Adaption und Bearbeitung, seine Gegner nannten diese Methode Plagiat, Piraterie, schamlosen Diebstahl. Er holte sich seine Vorlagen, wo er sie fand. Es kam ihm nicht darauf an, ob es sich um Größen der Vergangenheit oder um Zeitgenossen handelte, um Villon, Marlowe und Shakespeare – oder um Kipling, Gorki und Klabund. Zeit seines Lebens wehte um Brechts kurzgeschorenen Kopf ein scharfer kritischer Wind. Kein Wunder, sagten die einen: einem so einzigartigen Talent flicken kleinere Geister immer gern am Zeuge. Kein Wunder, sagten die andern, mit einem so gefährlichen Scharlatan muß man kurzen Prozeß machen. Ein Freund aus alten Ber-

liner Tagen hat mir kürzlich einmal gesagt: »Daß Brecht es nicht so genau nimmt mit dem geistigen Eigentum, das weiß doch jedes Kind. Natürlich klaut er – aber er klaut mit Genie, und darauf kommt es an.«

Jedenfalls hat Elisabeth Hauptmann in jenem Winter 1927/28 einen unheimlichen Spürsinn bewiesen, indem sie Brecht auf die »Bettleroper« hinwies. Er fand darin genau die richtige Mischung von Exotik und Aktualität, die er für seine eigene Produktion brauchen konnte. Diese Vorlage war Wasser auf seine poetische Mühle. Mit der Originalmusik von Pepusch allerdings war nicht viel anzufangen. Brechts Sprache schrie nach einer Neuvertonung, nach einer Musik, die ihrem Tempo, ihrer Durchschlagskraft, ihrer Modernität, ihrem Reichtum an Unter- und Ober- tönen das Wasser reichen konnte. Eine solche Aufgabe ließ sich nicht übers Knie brechen. Sie mußte ohne Hetze, ohne Terminnöte angefangen werden. Erst als Brecht ein paar Szenen fertiggestellt und sie einem Regisseur gezeigt hatte, erst als der Regisseur sich dafür erwärmt hatte, wurde die Sache ernst.

So machten sich Brecht und Weill an ihr zweites gemeinsames Werk. (1927 war »Das kleine Mahagonny« vorangegangen). »Die Dreigroschenoper« sollte ihr erstes abendfüllendes Stück werden.

Weill und ich, wir lebten damals in der Pension Haßforth am Luisenplatz. Wir nannten sie »Pension Grieneisen«, nach einem bekannten Berliner Beerdigungs- institut: Bilder von gräßlich blutigen Hochwildjagden beherrschten unsere beiden Zimmer, und die Möbel waren pechschwarz gestrichen. Weill hatte zwei oder drei Schüler. Er schrieb Kritiken über die Musikprogramme des Rundfunks, um unseren mageren Einkünften ein wenig aufzuhelfen. Ich war froh, wenn ich ab und zu an einem Vorstadttheater ein Engagement fand. Kurt setzte sich jeden Morgen um neun Uhr an seinen Schreibtisch, um zu komponieren. Das Klavier benutzte er dabei übrigens so gut wie nie, außer, um seiner Pfeife eine kleine Pause zu gönnen. Wenn er sich ganz und gar in seine Arbeit vertieft hatte, war er zufrieden wie ein Kind. Seine festen Arbeitsstunden waren ihm heilig; er brach mit ihnen höchstens einer Theater- probe zuliebe, wenn es gar nicht anders ging. Brecht kam nur selten zu uns in die Pension; es war ihm lieber, wenn man zu ihm ging. Kurt paßte das ausgezeichnet. Nur, wenn es ums Komponieren ging, zog er seine eigenen vier Wände vor.

Brecht wohnte damals in einem Dachatelier mit Oberlicht am Knie. Dort gab es weder Teppiche noch Gardinen. Dafür war ein mächtiger gußeiserner Ofen vorhanden, ein massiver Tisch, auf dem die Schreibmaschine thronte, eine Staffelei mit Kostümentwürfen und Bühnenbildern, und an der Wand eine überdimensionale Couch. Auf dieser Couch und auf sämtlichen vorhandenen Sesseln rekelten sich die Schülerinnen und Schüler, von denen Brecht ständig umgeben war. Nur er selber, der in jenen Tagen zart und zerbrechlich wirkte, saß nicht. Er schritt auf und ab, eingehüllt ins blaue Gewölk seiner selten ausgehenden Virginia; bald stellte er einem der Sitzenden eine blitzschnelle Frage, bald warf er einem andern eine hurtige, beiläufige Antwort zu. Ständig blinzelte er mit seinen tiefliegenden braunen Augen. Seine schmalen, weißen Hände gestikulierten unaufhörlich und übertrugen jeden Satz sogleich in die Sprache des Theaters. Manchmal schüttelte ihn ein lautloses Gelächter. Dann ließ er sich in einen Sessel fallen, schlug sich auf beide Knie und bog sich, bis ihm das Lachen vergangen war, rieb sich dann mit beiden Hand- rücken die Augen aus und sagte: »Ja, das Leben . . .«

Wenn Weill zu ihm kam, wenn es ernsthaft ans Arbeiten ging, machten sich die Schüler bald davon. Nur Elisabeth Hauptmann und ich, wir blieben öfters da. Dann begann die Diskussion der beiden. Nie im Leben ist mir jemand begegnet,

der so gut zuhören konnte wie Kurt. Er ging geradezu im Lauschen auf. Hinter seinen dicken Brillengläsern wirkte er dann wie ein junger Seminarist. Mit ruhiger, leiser, tiefer Stimme gab er seine exakten Antworten. Eine Spur von Spott schien darin zu liegen. Manche Leute hielten für Arroganz, was in Wirklichkeit nur Schüchternheit war. Brecht und Weill begegneten einander mit der größten Hochachtung, auch wo sie verschiedener Meinung waren, obgleich sich ihre Beziehung nie zu einer festen Freundschaft vertiefte, wie sie später Weill mit Georg Kaiser und Maxwell Anderson verband. Manchmal nahm Brecht seine Gitarre zur Hand und schlug ein paar Seiten an, um Kurt eine Vorstellung von seiner Auffassung zu geben. Weill notierte sich diese Einfälle mit seinem kleinen, ernsthaften Lächeln. Er sagte nie nein dazu; immer versprach er, er wolle versuchen, die Anregungen Brechts zu verarbeiten, wenn er zuhause ans Komponieren ginge.

Ohne daß wir es wußten, hatte Anfang 1928 ein junger Schauspieler beschlossen, auf eigene Faust ein Theater zu gründen. Er hatte sich zu diesem Zweck das Theater am Schiffbauerdamm gemietet. Dieses prächtige alte Haus ist wie durch ein Wunder der Vernichtung entgangen. Es steht heute noch wie damals, ganz in Rot und Weiß und Gold, mit seinen Nymphen, Tritonen und Gipsengeln, mit seinem ganzen himmlischen Kitsch. Damals war es beinahe in Vergessenheit geraten, obgleich es in der besten Theatergegend lag, kaum ein paar Schritte von der quicklebendigen Friedrichstraße entfernt. Hinter den großen Geschäftshäusern war es seinerzeit in eine Art Dornröschenschlaf verfallen. Ernst Robert Aufricht, so hieß der junge unternehmungslustige Schauspieler, machte sich sofort auf die Suche nach einem neuen Stück, mit dem er das Theater neu eröffnen und mit einem Schlag berühmt machen wollte. Er engagierte Heinrich Fischer als Dramaturgen und Caspar Neher als Bühnenbildner, lief den Bühnenverlegern die Tür ein, hing sich an die maßgebenden Agenten und suchte unermüdlich die paar Cafés heim, in denen sich die längst zur Legende gewordene Bohème des damaligen Berlin zu treffen pflegte. Tatsächlich fand die erste Begegnung Aufrichts mit Brecht in einem dieser Cafés, und zwar im Café Schlichter, statt. Sicher, sagte Brecht, er sei mitten in der Arbeit an einem neuen Stück, aber es sei noch gar nicht abzusehen, wann es fertig würde; im übrigen habe er es schon einem anderen Regisseur versprochen. Schade. Aber Moment mal, er hatte da noch eine andere Sache bei der Hand, die hatte er so nebenbei angefangen. Sechs Szenen seien bereits fertig, und seinetwegen könne Aufricht gerne einen Blick hineinwerfen. Ein paar Tage später, es war an einem verregneten Nachmittag, schickte Aufricht sein Dienstmädchen zu Brecht in dessen Atelier. Sie nahm das Manuskript mit. Aufricht behauptete später, es sei halb durchweicht gewesen, als er es in die Hand bekommen hatte. Aufricht las es, der Dramaturg Fischer las es, und erstaunlicherweise hatten sie alle beide Lust, das Stück zu bringen. Die Uraufführung sollte schon zu Anfang der Spielzeit steigen. Über die Musik schien sich niemand Gedanken zu machen. Kürzlich erzählte mir Aufricht, davon sei anfangs überhaupt nicht die Rede gewesen. Erst viel später habe ihm Brecht, als er ihm weitere Szenen brachte, erklärt, es gäbe dazu eine Bühnenmusik von einem gewissen Kurt Weill. Aufricht war entsetzt. War das etwa derselbe Weill, der als das enfant terrible der atonalen Musik in ganz Deutschland berüchtigt war? Schließlich gab Aufricht Brecht zu verstehen, die Sache ginge in Ordnung. Jedoch beauftragte er in aller Heimlichkeit einen jungen Musiker namens Theo Mackeben, sich die Originalmusik von Pepusch einmal genauer anzusehen. Wenn dann Weill mit einer »unmöglichen« Partitur ankam, konnte man immer noch auf die alte, neu aufgemöbelte Musik zurückgreifen.

Als nächstes setzte sich Aufricht in den Kopf, die Premiere auf den 28. August vorzulegen. Brecht, dem es vor festen Terminen graute, fiel aus allen Wolken. Es gab aufgeregte Konferenzen. Man kam zu dem Ergebnis, daß Brecht und Weill sofort aus Berlin verschwinden mußten. Wenn sie in der Stadt blieben, würden sie mit der Arbeit, die noch zu tun war, nie und nimmer fertig werden. Irgend jemand schlug einen kleinen Ort an der Riviera vor, der den beiden Zuflucht bieten sollte. Auf der Stelle wurden telegrafisch ein paar Zimmer bestellt, und am 1. Juni brachen wir auf. Kurt und ich nahmen den Schnellzug, Brecht fuhr mit Helene Weigel und seinem Sohn Stefan im Auto nach Süden. Brechts hatten sich ein Haus am Strand gemietet, wir hatten uns ein Zimmer in einer Hotel-Pension ganz in der Nähe genommen. Die beiden arbeiteten Tag und Nacht wie die Verrückten, schrieben, änderten, strichen, schrieben aufs neue, und unterbrachen ihre Arbeit nur, um ein paar Minuten ans Meer hinunter zu gehen.

Ich sehe Brecht heute noch, wie er durch das Wasser watete, die Hosen aufgekrem-pelt, die Mütze auf dem Kopf, im Mund die vertraute Virginia. Ich kann mich nicht erinnern, Brecht je ganz und gar untergetaucht gesehen zu haben. Er muß ein wenig wasserscheu gewesen sein.

Mir hatte man die Rolle der Spelunken-Jenny gegeben. Später hat mir Aufricht erzählt, daß er von der Idee, die alte Pepusch-Musik zu verwenden, erst abgekommen ist, als er mich in der Tango-Ballade gehört hatte. Helene Weigel sollte die Frau Peachum spielen. Wir lernten also unsere Rollen. Als wir wieder in Berlin waren, hatten Brecht und Weill ihre Arbeit praktisch abgeschlossen. Engel, der die Regie übernommen hatte, konnte zufrieden sein. Auch Neher's Entwürfe lagen seit ein paar Wochen vor, und das Bühnenbild stand einigermaßen fest. Jetzt ging es ans Probieren.

Dann begann die Pechsträhne. Eine derartige Kette von Katastrophen hat, glaube ich, in der ganzen Theatergeschichte kein Stück, so kurz vor der Premiere, erlebt. Ganz Berlin sprach davon, daß der arme Aufricht bis zum Hals in der Tinte saß. Ein Mißgeschick jagte das nächste. In Davos lag Klabund im Sterben. Seine Frau Carola Neher, die eine ideale Polly abgegeben hätte, mußte alle Proben absagen und fuhr zu ihm in die Schweiz. Aufricht telephonierte verzweifelt herum, um die Rolle neu zu besetzen. Schließlich gab er sie der jungen Roma Bahn. Dann schmiß der Schauspieler, der den Peachum spielen sollte – täusche ich mich, oder war es Peter Lorre? – seine Rolle hin. Erich Ponto wurde aus Dresden zu Hilfe gerufen. Unser Mackie, der Operettenstar Harald Paulsen, und unsere Mrs. Peachum, Rosa Valetti, die beliebte Kabarettistin, machten in einem fort ihrer Empörung über das »unglaubliche Stück« Luft. Ausgerechnet die Valetti, deren eigenes Repertoire alles andere als stubenrein war, schrie und drohte, sie werde diese »Schweine-reien« in der Ballade von der sexuellen Hörigkeit um keinen Preis singen. Am letzten Probetag unterschrieb sie einen Vertrag mit einem anderen Theater, weil sie fest davon überzeugt war, daß sich die »Dreigroschenoper« höchstens eine Woche lang würde auf dem Spielplan halten können. Helene Weigel kam auf einmal mit einer ungeheuerlichen Idee an, wie sie ihre Kuppelmutter spielen wollte – als Bein-amputierte à la Lon Chaney in einem altertümlichen Rollstuhl; da bekam sie plötzlich eine Blinddarmentzündung, und auch ihre Rolle mußte umbesetzt werden. Paulsen, der selbst für einen Schauspieler überaus eitel war, wollte seinen ersten Auftritt als Mackie Messer auch vom Text her besonders effektiv vorbereitet haben. Er wünschte sich einen Song, in dem einzig und allein von ihm die Rede sein sollte, als Entrée. Darin sollte möglichst auch noch die himmelblaue Kra-

watte vorkommen, die er sich umzubinden gedachte. Brecht hörte ihm mürrisch zu und sagte kein Wort. Aber schon am nächsten Tag brachte er die Strophen der Moritat vom Mackie Messer mit und gab sie Weill zur Vertonung. Wir ahnten nicht, daß dieses Lied auf der ganzen Welt zu einem Schlager werden sollte. Sein Vorbild waren die Zugstücke der Bänkelsänger, die auf den Jahrmärkten so umständlich wie nur möglich die heimlichen Verbrechen berühmter Missetäter ans Licht zu rücken pflegten. Weill schrieb nicht nur über Nacht die Melodie dazu, er machte auch sofort den Drehorgelmann ausfindig, der die Handorgel für die Aufführung stellen konnte. Der Mann hieß Bacigalupo. Paulsen durfte die Moritat nicht selber singen. Sie wurde Kurt Gerron in den Mund gelegt, der eine Doppelrolle hatte: er spielte den Tiger Brown und dazu noch den Straßensänger. Ich weiß nicht mehr, wer damals in den Kulissen des Theaters aus und ein ging, um zu kibitzen. Nur an Lion Feuchtwanger erinnere ich mich genau. Er steuerte einen ganz glänzenden Vorschlag bei: er war es nämlich, der den Titel »Die Dreigroschenoper« erfunden hat. Brecht war damit auf der Stelle einverstanden, und noch am selben Tag wurde der neue Titel ganz groß draußen vor dem Theater angeschlagen. Fritz Kortner, Aufricht und Engel waren allesamt gegen den großen Schlußchoral. »Der Choral muß weg«, sagten sie. »Das hört sich ja an wie Bach, und Bach hat in der Dreigroschenoper nichts verloren.« Aber Weill wollte nicht. Neher war dafür, daß der Choral blieb. »Wenn Sie nachgeben und ihn streichen, dann ist es aus zwischen uns«, sagte er zu Kurt. Der Choral blieb. Die Generalprobe am Vorabend der Premiere war ein Witz. Sie dauerte bis fünf Uhr früh. Wir waren alle miteinander vollständig erledigt. Alles schrie und fluchte durcheinander. Nur Kurt Weill verlor seine Gemütsruhe nicht. Kurz vor fünf war es endlich soweit, daß ich meinen Salomo-Song anstimmen konnte. Kaum hatte ich damit angefangen, schrie der Regisseur: »Schluß jetzt! Halt! Der Song wird gestrichen. Das Stück ist ohnehin viel zu lang.« Wir erfuhren, daß Aufricht draußen bereits alle Welt fragte, ob niemand ein neues Stück für ihn wüßte, er bräuchte auf der Stelle eine Novität, sonst sei er verloren. Anerkannte Berliner Theaterauguren erzählten, kaum daß sie aus der Generalprobe kamen, jedem, der es hören wollte, Brecht und Weill wollten das Publikum mit einem wüsten Durcheinander vor den Kopf stoßen, das weder eine Oper noch eine Operette, weder ein Kabarett noch ein Drama, sondern von allem etwas sei, das Ganze eingetunkt in eine exotische Jazz-Sauce, mit einem Wort ungenießbar. Sie meinten, es wäre das Gescheiteste, das Stück noch vor der Premiere abzuservieren.

Bis zur letzten Minute vor der Uraufführung hatten wir keinen ruhigen Augenblick. Mittags waren wir bereits wieder im Theater versammelt. Wir ließen das ganze Stück noch einmal durchlaufen. Diesmal ging es ruhiger zu. Niemand hatte mehr die Kraft, sich aufzuregen. Zu allem Überfluß hatten wir in jenem Jahr einen ungewöhnlich heißen Sommer. Im Theater herrschte eine unerträgliche Hitze. Am späten Nachmittag ertönte ein neuer Wutschrei. Die Stimme war den meisten nicht vertraut, sie erhob sich zum erstenmal in solcher Lautstärke. Kurt Weill hatte entdeckt, daß mein Name aus Versehen auf dem Theaterzettel fehlte. Während seiner ganzen Theaterkarriere war das das erste und einzige Mal, daß Kurt vollständig die Beherrschung verlor. Er tobte, aber er tobte meinet-, nicht seinerwegen. Gut, daß ich zur Stelle war, um ihn zu beruhigen, ein anderer hätte es wohl kaum fertiggebracht. Ich schwor ihm, daß mich nichts davon abhalten würde, weiterzumachen, Theaterzettel hin, Theaterzettel her.

Über jene Uraufführung ist schon so viel geschrieben worden, daß ich mich kurz

fassen kann. Sie ist in den Bereich der Sage eingegangen. Bis zur zweiten Szene, die in einem Pferdestall spielt, blieb das Publikum kühl und teilnahmslos. Die Leute machten den Eindruck, als wären sie von vornherein überzeugt davon, daß die Aufführung eine Pleite würde. Dann kam der Kanonen-Song. Ein unglaublicher Sturm erhob sich. Das Publikum raste. Von diesem Moment an konnte nichts mehr schiefgehen. Die Zuschauer gingen begeistert mit. Wir trauten unsern Augen und Ohren nicht. Bis zum nächsten Morgen wollten wir nicht recht an unsern Erfolg glauben. Dann lasen wir die ersten Kritiken. Sie waren sehr unterschiedlich. Ein Rezensent schrieb, er habe den ganzen Abend verschlafen. Alfred Kerr, der beste Kopf der Berliner Theaterkritik, war ziemlich beeindruckt, fragte sich aber mit einer gewissen Skepsis, ob denn die Zukunft des Theaters wirklich so und nicht anders aussehen sollte. Kurt Weill und ich überflogen die Kritik bis zum letzten Absatz, der die Überschrift trug: »*Wer war die*«. Wo kommt sie her?« ging es weiter. »Dem Tonfall ihrer Stimme nach muß sie aus Osterreich sein... Die muß man im Aug behalten. Bald wird sie jedes Kind kennen.« Als wir sämtliche Kritiken gelesen hatten, fanden wir, es sei an der Zeit, aus der Pension fort und in eine eigene kleine Wohnung zu ziehen.

Berlin war vom »Dreigroschenoper«-Fieber gepackt. Überall, selbst auf der Straße, wurden ihre Melodien gepfiffen. Eine Dreigroschen-Bar tat sich auf, in der keine andere Musik gespielt wurde. Sofort wurde der »Brecht«-Stil und der »Weill-Stil«, oder was man darunter verstand, von allen möglichen Schreiberlingen bis zur Bewußtlosigkeit nachgeahmt. Was mir Alfred Kerr prophezeit hatte, wurde fast über Nacht Wirklichkeit. Als ich einmal durch den Tiergarten spazierenging, kam ich an einem blinden Bettler vorbei. Er rief mir nach: »Fräulein Lenya, Sie haben wohl bloß auf der Bühne etwas für blinde Bettler übrig?« Und, was das Komischste war, alle möglichen Leute behaupteten nun auf einmal steif und fest, sie hätten es gleich gewußt, daß »Die Dreigroschenoper« ein Bombenerfolg werden würde. Dabei wußte ich ganz genau, daß die meisten von ihnen nicht einmal in der Premiere gewesen waren! Heute noch suchen mich alte Berliner in meiner Garderobe im Theatre de Lys in New York auf und sagen: »Das weiß ich noch, als wäre es gestern gewesen! Das war eine Uraufführung! Das waren Zeiten!« – »Das waren Zeiten«, sage ich dann und nicke ihnen zu, obwohl ich ganz genau weiß, daß das Schiffbauerdammtheater vor achtundzwanzig Jahren auch nicht mehr Plätze gehabt hat als heute, nämlich nicht einmal achthundert. Aber was macht das schon! Wenn ich an die verrückten Tage von damals denke, fällt mir oft die leere Zeile auf jenem Theaterzettel ein; dann frage ich mich manchmal, ob ich's mir nicht selber am Ende nur einbilde, daß ich dabei gewesen bin.

Der Beitrag, in englischer Sprache in »Theatre Arts« März 1955 erschienen, wurde von Lotte Lenya für unsere Ausgabe bearbeitet.