



Katharine Mehrling in

... **UND MIT MORGEN KÖNNT IHR MICH!**

INHALT

SONGS	4
DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE	6
EIN LEBEN IN LIEDERN Über Kurt Weill und seinen Songstil von Maximilian Hagemeyer	8
In a nutshell	14
L'essentiel	15
Özet bilgi	16
IMPRESSUM	18



KATHARINE MEHRLING IN

... *UND MIT*
MORGEN KÖNNT
IHR MICH!

Szenischer Liederabend
mit Songs von Kurt Weill

SONGS

- Salomon-Song
(aus *Die Dreigroschenoper*)
- Bilbao Song
(aus *Happy End*)
- Nannas Lied
- Zwischenspiel
(Nr. 10 aus *Der Silbersee*)
- Ballade vom angenehmen Leben
(aus *Die Dreigroschenoper*)
- Surabaya-Johnny
(aus *Happy End*)
- Ba'a M'nucha
(There comes peace)
(M: Daniel Sanbursky | T: Nathan
Alterman | Arr: Kurt Weill)
- Der Abschiedsbrief
(M: Kurt Weill | T: Erich Kästner)
- Song von Mandelay
(aus *Happy End*)
- Zuhälterballade
(aus *Die Dreigroschenoper*)
- Und was bekam des Soldaten Weib
- Lied vom blinden Mädchen
(Lied vom weißen Käse)
(M: Kurt Weill | T: Günther
Weisenborn)
- Marterl (Instrumental)
(aus *Das Berliner Requiem*)
- Moritat von Mackie Messer
(aus *Die Dreigroschenoper*)
- Introduktion
(Nr. 13 aus *Der Silbersee*)
- Seeräuber Jenny
(aus *Die Dreigroschenoper*)
- Ballade von der sexuellen Hörig-
keit (aus *Die Dreigroschenoper*)
- Berlin im Licht
(M & T: Kurt Weill)
- Ballade vom ertrunkenen
Mädchen (aus *Das Berliner
Requiem*)
- Die Ballade von der Höllen-Lili
(aus *Happy End*)
- Wie lange noch?
(M: Kurt Weill | T: Walter Mehring)



DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- ... und mit morgen könnt ihr mich! entwirft aus 21 Songs des Komponisten Kurt Weill einen Musiktheaterabend mit Katharine Mehrling: ein Abend in der blauen Stunde voller Einsamkeit, bittersüßer Melancholie und rotziger Schärfe!
- Wir treffen auf unterschiedliche Figuren einer Berliner Nacht. Es sind Alleingebliedene und Verbitterte, Alltagsphilosophen und Lebenskünstler:innen – und sie alle entsteigen den Songs von Kurt Weill.
- In der Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht entwickelt Kurt Weill für die *Dreigroschenoper* 1928 den sogenannten »Songstil«: kunstvolle Komposition gepaart mit der Fasslichkeit eines populären Songs.
- Neben den Songs für die beiden großen Theaterwerke *Die Dreigroschenoper* und *Happy End* schreibt Weill vor seiner Emigration aus Berlin in die USA zahlreiche Auftrags- und Gelegenheitsarbeiten für Schauspiele, Revuen und Kabarett.
- Unterstützt durch die Möglichkeiten der Schallplatten-Aufnahme verbreiten sich Kurt Weills Lieder auch außerhalb ihrer ursprünglichen Werke bei einem breiten Publikum – und bilden somit einen Grundpfeiler der Klangwelt der Weimarer Republik.
- Die Arrangements von Kai Tietje finden für Weills Lieder mit szenischen Ideen gepaarte individuelle neue Klangsprachen, indem sie einen Wesensaspekt des jeweiligen Songs auf die Spitze treiben. Mal verstärkt sich das Langsame, das Merkwürdige und Atmosphärische, mal das Orientalische, mal die Ragtime-Elemente. Manchmal mutieren die Songs auch weiter zu den sich in Weills Zeit erst entwickelnden Stilen: dem Jazz, dem Swing, dem Tango oder zur Balkan-Folklore.



EIN LEBEN IN LIEDERN

Über Kurt Weill und seinen Songstil

von Maximilian Hagemeyer

Es war einmal vor langer Zeit, als das Komponieren eines Liedes zur höchsten künstlerischen Gattung zählte. Es waren die Tage, in denen Künstler wie Hugo Wolf, Franz Schubert und Robert Schumann die Fixsterne der europäischen Kunstmusik bildeten und in denen die »Musikalische Lyrik« unter anderem die höchste künstlerische Weiheprüfung darstellte. Dass sich keine hundert Jahre nach Franz Schubert ein junger Mann aus Dessau auf ganz eigene Weise in diese illustre Runde einreihen würde, war für jenen »jungen Mann« selbst eine Überraschung. Aber der Reihe nach ...

VOM GOTTES- ZUM OPERNHAUS

Am 2. März 1900 kommt in Dessau Curt Julian Weill auf die Welt. Er ist das dritte von insgesamt vier Kindern des jüdischen Kantors Albert Weill und seiner Frau Emma – beide stammen aus Rabbinerfamilien. Zu dieser Zeit zählt die jüdische Gemeinde in Dessau zu den fortschrittlichsten im deutschsprachigen Raum und kommt auf 600 Gemeindemitglieder (bei 15.000 Einwohner:innen). Es ist also kaum verwunderlich, dass der junge Curt Julian von klein auf mit der Musik der Synagoge aufwächst. Nicht nur, dass sie lange Zeit den Broterwerb des Vaters darstellt, Albert Weill selbst gilt als wichtiger Komponist jüdischer Gesänge und veröffentlichte bereits 1893 seine Sammlung *Kol Avhram*. Schon mit neun Jahren wird die besondere musikalische Begabung des jungen Kurt (wie er sich jetzt selbst schreibt) festgestellt und er erhält seinen ersten Klavierunterricht. Wenig später erregt aber ein anderes Gebäude als die (heimische) Synagoge seine Aufmerksamkeit. Es ist das Herzogliche Hoftheater, das die Schritte des jungen Kurt Weill in Richtung Opernbühne lenkt. Mit zehn Jahren erhält er freien Eintritt zu allen Proben und schon als Teenager übernimmt er erste kleinere Aufgaben als Repetitor. Bald entstehen kleinere Kompositionen: ein kleiner a-Capella-Chor, ein jüdischer Trauungsgesang und vor allem eine Reihe erster Gedichtvertonungen. Mit dem späteren Songstil der *Dreigroschenoper* haben diese allerdings noch nichts zu tun. Es sind kleine Kunstlieder,

wenn auch schon mit einem beachtlichen musikalischen Ausdruck für einen 17-jährigen Heranwachsenden, die sich aber noch deutlich an den Vorbildern der Romantik orientieren. Der Berufswunsch Komponist steht nun deutlich vor Augen und so beginnt Kurt Weill im April 1918 sein Studium an der Hochschule für Musik in Berlin, unter anderem bei Engelbert Humperdinck als Kompositionslehrer.

AUF BRETTERN, DIE DIE WELT BEDEUTEN

Der berufliche Werdegang geht jetzt im Sauseschritt: 1919 folgt für eine Saison ein Engagement als Kapellmeister am Stadttheater Lüdenscheid – mit allen Aspekten, die die Arbeit an einem Opernhaus in der Provinz mit sich bringt: Stimmen einrichten, Proben leiten, ständige Wechsel im Repertoire und musikalische Arbeit für das Schauspielensemble. Dennoch, oder gerade deswegen, bleibt es eine prägende Erfahrung in Weills Karriere. Denn nun wird für ihn endgültig klar, dass das Theater seine »eigentliche Domäne« sein soll. Zurück in Berlin erfolgt die Feuertaufe: Weill wird als einer von nur fünf Schülern in die persönliche Meisterklasse von Ferruccio Busoni aufgenommen. »Ich führe ein schönes Leben zwischen fruchtbarer Arbeit und köstlichem Gedankenaustausch mit Busoni, der mich immer noch ins Herz geschlossen hat«, hält Weill wenig später fest. In dieser Zeit entstehen die ersten überdauernden Werke Weills: die erste Sinfonie, die Ballett-Pantomime *Zaubernacht* sowie der Liederzyklus *Frauentanz*. Der erste Schritt auf die Opernbühne erfolgte dann 1924 mit *Der Protagonist*. Es ist eine Umformung des gleichnamigen Schauspiels von Georg Kaiser – einer der wichtigsten deutschen Dramatiker der damaligen Zeit. In der Zusammenarbeit zwischen Kaiser und Weill entsteht so der erste große Achtungserfolg für den jungen Komponisten auf der Opernbühne. Eine Kollaboration, die 1933 mit *Der Silbersee* ihre Fortsetzung findet.

VOLLTREFFER

Zu einem zeitgeschichtlich legendären Treffen kommt es, als Kurt Weill im März 1927 einen anderen deutschen Dramatiker und Lyriker kennenlernt: Bertolt Brecht. Weills Musik hatte in der Zeit seit 1924 eine Wandlung erfahren. Während *Der Protagonist* sich noch ganz in den Windschatten der Musiktheater-Tradition stellt und voller kompositorischer Finesse daherkommt – kunstvoll ausgeschmückte Harmonik und komplexer Kontrapunkt – ist das Folgewerk *Royal Palace* Weills erster Beitrag zur sogenannten »Zeitoper«: Harmonik und Kontrapunkt sind nun vereinfacht, es tauchen erste verfremdete Anklänge der Jazzmusik sowie Revueelemente auf. Das Libretto des Lyrikers Yvan Goll konnte den Ansprüchen von Weill an eine

neue Opernform allerdings leider nicht gerecht werden. Weill wendet sich nun für das Festival Deutsche Kammermusik Baden-Baden dem *Mahagonny-Songspiel* zu und vertont dafür fünf Gesänge aus Brechts kurz zuvor erschienener *Hauspostille*. Das Songspiel soll den beiden als Stil-Studie für eine groß angelegte Oper dienen, die 1930 als *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ihre Uraufführung feiert. Doch bis dahin kommt es zu einem weiteren legendären und viel erzählten Zusammentreffen. Ernst Josef Aufricht, Schauspieler und Theaterdirektor, hatte das Theater am Schiffbauerdamm für eine Saison gepachtet. Was ihm dafür fehlte, war die Eröffnungsproduktion. Und so wendet er sich – kurz vor knapp – an Bertolt Brecht, der ihm von einem Stück mit der Musik von Kurt Weill auf Grundlage der *Beggar's Opera* von John Gay berichtet. Die Keimzelle der *Dreigroschenoper!*

OPER VOLLER SONGS

»Es galt eine Musik zu schreiben, die von Schauspielern, also von musikalischen Laien gesungen werden kann. Aber was zunächst eine Beschränkung erschien, erwies sich im Laufe der Arbeit als eine ungeheure Bereicherung. Erst die Durchführung einer fassbaren, sinnfälligen Melodik ermöglichte das, was in der ›Dreigroschenoper‹ gelungen ist, die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters.«

Was auf den ersten Blick wie eine Nebentätigkeit für einen vollumfänglichen Komponisten wie Weill aussieht, stellt in Wahrheit nichts weniger als die Neuerfindung der Gattung Lied dar: Der Song-Stil ist geboren. Bereits Ferruccio Busoni hatte seinem Schüler mit auf den Weg gegeben: »Fürchten Sie sich nicht vor Banalität, schließlich gibt es lediglich zwölf Töne in der Tonleiter!« Wobei von Banalitäten bei den neuen Song-Kompositionen keine Rede sein konnte. Weill findet in ihnen zu einem ureigenen Tonfall in den Melodien und den harmonischen Ausarbeitungen, der ihn über Jahrzehnte hinweg unverkennbar macht. Niemand geringeres als Theodor W. Adorno bilanzierte dies folgendermaßen:

»Weill komponiert seine neuen Melodien, die alten zu deuten, selber schon in Brüchen, fügt die Trümmer der Floskeln aneinander, die die Zeit zerschlagen hat. Die Harmonien, die fatalen verminderten Septimakkorde, die chromatischen Alliterationen von diatonisch getragenen Melodieschritten, das Espressivo, das nichts ausdrückt, sie klingen uns falsch – also muss Weill die Akkorde selber, die er da herholt, falsch machen, zu den Dreiklängen einen Ton hinzusetzen.«

Es ist die Symbiose aus Kunstmusik und dem populären Lied – ebenso wie Schubert und Wolf sie ihrerseits suchten und fanden – die Weill hier in den 1920er Jahren von neuem »destilliert«.

Schon bald nach der Uraufführung bricht das Dreigroschen-Fieber in Berlin aus. Weill und Brechts Neuinterpretation des Operngenres muss noch zwei Jahre bis zur Aufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* warten – aber das Schauspiel mit Musik und der Song als das Klangkonstrukt

seiner Zeit ist revolutioniert. Flugs folgt ein Jahr später mit *Happy End* ein weiteres »Songspiel« aus der Feder von Brecht und Weill. Auch hier bekommen Lieder wie »Surabaya Johnny« oder »Die Ballade von der Höllen-Lili« ein zweites Leben außerhalb ihres Werkkontextes geschenkt. So ist es selbstverständlich, dass sich das Liedprogramm zu ... *und mit morgen könnt ihr mich!* größtenteils aus dem üppigen Angebot dieser beiden Werke speist – wenn auch in völlig neuen Kontexten und Konstellationen.

SONGS VOLLER THEATER

»Für mich ist der Songstil auf die Dauer nicht kopierbar, und ich habe [...] nicht die Absicht, ihn zu kopieren. [...] Ich selbst, der erst vor einem Jahr diesen Stil geprägt hat, [bin] unterdessen in aller Ruhe meinen Weg weitergegangen.«

Auch wenn Weill sein eigenes Tun so einordnet – und mit *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* wenig später zeigt, was er mit seinem »Weg« meinte – entstehen zahlreiche Lieder und Songs, die den Vergleich mit den Songs aus der *Dreigroschenoper* und *Happy End* nicht scheuen müssen: sei es die Vertonung von Erich Kästners Gedicht »Der Scheidebrief« (der bei Weill zum »Abschiedsbrief« wird), sei es »Nannas Lied« oder auch das mitreißende »Berlin im Licht«. Der Klang der Weimarer Republik ist aufs engste mit jener Tongestalt von Kurt Weills Musik verbunden. Wesentlich weniger bekannt aus der Auswahl für dieses Programm sind hingegen Kompositionen wie »Das Lied vom blinden Mädchen« oder auch »Ba'a M'nucha« (There comes peace). Ersteres entsteht im November 1931 für die »Rote Revue«, die eine Gruppe junger Schauspieler:innen als Aufruf zur Solidarität mit links gerichteten und sozialistischen Künstler:innen zusammenstellt. Es gelingt ihnen, die künstlerische Avantgarde für dieses Projekt zu gewinnen. Von musikalischer Seite sind u. a. Hanns Eisler und Friedrich Hollaender dabei, als Autoren sind es Künstler wie Bertolt Brecht oder Erich Weinert. Für diese Revue komponiert Weill Musik auf einen Text von Günther Weisenborn. Es ist die satirische Aufarbeitung einer Anekdote um den Kirchengründer und Wunderheiler Joseph Weißenberg. Dieser stand ein Jahr zuvor vor Gericht, weil er bei dem Versuch, die Augen eines jungen Mädchens mit Quarkwickeln zu behandeln, eine Erblindung herbeigeführt haben soll. Es stellte sich schnell heraus, dass das Kind bereits vor der Behandlung erblindet war ... Doch die Anekdote war geboren und die Revue nahm den nationalistisch gesinnten Weißenberg mit Freude aufs Korn.

»Ba'a M'nucha« hingegen ist mindestens genauso unbekannt und – wenn man es genau nimmt – nur zu einem Teil ein Werk aus der Feder Kurt Weills. Es schlägt einen Bogen von Weills frühkindlicher musikalischer Sozialisation hin zu seiner Emigration. In den späten 1930er Jahren lässt der Musikwissenschaftler Hans Nathan Postkarten mit Texten und Melodien hebräischer Volkslieder verschicken – in der Hoffnung, Komponist:innen würden sie aufgreifen und neu bearbeiten. Das Projekt bringt auf diese Weise Neuarrangements etwa von Paul Dessau, Aaron Copland, Arthur Honegger

und eben auch Kurt Weill hervor: War die Melodie zwar bereits gesetzt, arbeitet Weill zwei der Lieder 1938 im amerikanischen Exil mit Klavierbegleitung aus, wovon das zweite, »Ba'a M'nucha«, in diesem Programm erklingt und damit die Weite von Weills musikalischem Spektrum erfahrbar macht.

ZAHN DER ZEIT

»Dass meine Musik zur ›Dreigroschenoper‹ industrialisiert worden ist, spricht ja nach unserem Standpunkt nicht gegen sondern für sie, und wir würden in unsere alten Fehler zurückfallen, wenn wir einer Musik ihren künstlerischen Wert und ihre Bedeutung absprechen würden, nur weil sie den Weg zur Menge gefunden hat.«

Die mediale Verwertung des musikalischen Materials eines Bühnenwerks ist in den 1920er und -30er Jahren gang und gäbe. Die Melodien aus den Operetten Leo Falls, Oscar Straus' oder Paul Abrahams etwa finden auf Schellack ihren Weg zu einem breiten Publikum – zum Teil sogar schon vor der Premiere! Und auch Kurt Weills Songs werden »industrialisiert«, allen voran das musikalische Material der *Dreigroschenoper*. Mackie Messer und Seeräuber Jenny treiben seitdem nicht nur auf der Bühne ihr Unwesen, sondern auch in zahlreichen festgehaltenen Interpretationen, angefangen bei Lotte Lenya: Nicht nur als Ehepartnerin, sondern auch als musikalische Partnerin von Kurt Weill ist es zuvorderst ihre Stimme, die die Musik von Weill für die Ewigkeit auf Aufnahmen bannt. Doch überstehen nicht nur ihre Interpretationen den Zahn der Zeit, auch eine schier unendliche Bandbreite an Künstler:innen nimmt die Musik von Kurt Weill bis heute mit auf ihre Reise durch die Jahrzehnte: egal ob Nina Simone, Frank Sinatra, Hildegard Knef, Duke Ellington, The Doors oder Nick Cave und Sting. Sie alle erweisen dieser unsterblichen Musik ihre Ehre und kleiden sie in ihren persönlichen Stil. Auch die Arrangements von Kai Tietje für dieses Programm tragen die Songs und Lieder – die zum größten Teil aus Weills Berliner Zeit stammen – heraus aus ihrem Entstehungskontext und hinein in einen künstlerischen Raum, der auch Weills Zeit in den Vereinigten Staaten miteinbezieht: vom satten amerikanischen Big Band Swing, über den Broadway der 1940er Jahre (den Weill selbst nach seiner Auswanderung revolutionierte), bis zu südamerikanischen Anklängen. Und so geht in diesen Arrangements Weills Musik »ihrer Wege«, so wie Weill seinen Weg ein Stück weit mit ihnen gegangen ist. Über die Türschwelle des Komponisten, in die Theater dieser Welt, in die Grammophone der Tanzsalons und wieder raus in eine nie enden wollende Berliner Nacht ... denn mit morgen könnt ihr mich!



»Ein Rat für
morgen ist kein Rat,
jeder bereut morgen,
was er heute tat,
jeder verreckt daran
früh oder spat.
Doch um wen ist es
schon schad’?
... und mit morgen
könnt ihr mich!«

IN A NUTSHELL

- ... *und mit morgen könnt ihr mich!* fashions an evening of musical theater with Katharine Mehrling from 21 songs by the composer Kurt Weill: an evening of the twilight hour, full of loneliness, bittersweet melancholy and with a cocky edge!
- We meet nine different characters of a Berlin night. They are the lonely and the embittered, everyday philosophers and life artists – and they all come to life out of the songs of Kurt Weill.
- In collaboration with Bertolt Brecht, Kurt Weill develops the so-called »song style« for the *Threepenny Opera* in 1928: an artistic composition paired with the tangibility of a popular song.
- In addition to the songs for the two major theatrical works *Threepenny Opera* and *Happy End*, Weill writes numerous commissioned and short-term works for plays, revues and cabarets before emigrating from Berlin to the United States.
- Aided by the possibilities of gramophone recordings, Weill's songs spread to a wide audience beyond their original works – thus forming a cornerstone of the acoustic world of the Weimar Republic.
- Kai Tietje's arrangements find unique new sound languages for Weill's songs. Sometimes they anticipate Weill's Broadway sound of later years, sometimes Berlin jazz meets American swing or South American rhythms.

L'ESSENTIEL

- ... *und mit morgen könnt ihr mich!* Ce programme réunit 21 chansons du compositeur Kurt Weill pour une soirée de théâtre musical avec Katharine Mehrling : soirée de l'heure bleue, empreinte de solitude, de mélancolie douce-amère et d'acuité mordante!
- Nous croiserons neuf personnages très divers de la nuit berlinoise. Des âmes esseulées pleines d'amertume, des philosophes du quotidien et des artistes bohèmes : tous ont pris naissance dans les chansons de Kurt Weill.
- C'est dans son travail avec Bertolt Brecht pour *L'Opéra de quat'sous* en 1928 que Kurt Weill inventa ce «Songstil», alliance de compositions savantes et de chansons populaires pertinentes.
- Parallèlement à ces Songs, créées pour les deux grandes œuvres théâtrales *L'Opéra de quat'sous* et *Happy End*, Weill, avant son émigration de Berlin aux Etats-Unis, a écrit un très grand nombre d'œuvres de commande ou de circonstance pour des pièces de théâtre, des revues et des spectacles de cabaret.
- Les chansons de Kurt Weill se sont popularisées hors de leur contexte original avec les enregistrements de disque, jusqu'à devenir un fondement du registre sonore de la République de Weimar.
- Les arrangements de Kai Tietje confèrent aux chansons de Weill un langage sonore individuel inédit, anticipant parfois le « Broadway-Sound » plus tard cher à Weill, mêlant ici et là le Berliner Jazz au swing américain, le Rock 'n' Roll à des rythmes sud-américains.

ÖZET BİLGİ

- ... ve yarın umrumda değil! adlı eser Katharine Mehrling ile besteci Kurt Weill'in 21 şarkısından bir müzik tiyatrosu akşamı yaratıyor: mavi akşam, yalnızlık, acı tatlı melankoli ve ukala zekayla dolu bir akşam!
- Bir Berlin gecesinin dokuz farklı karakteriyle karşılaşıyoruz. Bekarlar, hayata küsmüşler, sokak filozofları ve hayat sanatçıları. Hepsi Kurt Weill'in şarkılarıyla can buluyor.
- Kurt Weill, Bertolt Brecht ile birlikte 1928 yılında *Üç Kuruşluk Opera* için »şarkı stili« dedikleri stili geliştirdi: popüler bir şarkının anlaşılabilirliği ile eşleştirilmiş sanatsal bir kompozisyon.
- *Üç Kuruşluk Opera* ve *Happy End* adlı iki büyük tiyatro eserinin şarkılarının yanı sıra Weill, Berlin'den ABD'ye göç etmeden önce oyunlar, revüleri ve kabareler için çok sayıda sipariş üzerine eserler yazdı.
- Kayıt imkanlarının katkısıyla Weill'in şarkıları orijinal eserlerinin dışında da geniş bir dinleyici kitlesine yayıldı ve böylece Weimar Cumhuriyeti'nin ses dünyasının adeta ana direklerinden birini oluşturdu.
- Kai Tietje'nin düzenlemeleri Weill'in şarkıları için bireysel, yeni ses dilleri buluyor. Bu düzenlemeler bazen Weill'in daha sonraki Broadway sound'unu öngörüyor, bazen de Berlin cazı Amerikan swing'iyle, rock 'n' roll'da Güney Amerika ritimleriyle buluşuyor.



IMPRESSUM

Herausgeberin	Komische Oper Berlin Dramaturgie Schillerstraße 9, 10625 Berlin www.komische-oper-berlin.de
Intendanz Generalmusikdirektor	Susanne Moser, Philip Bröking James Gaffigan (ab 2023/24)
Redaktion Fotos Layoutkonzept Gestaltung Druck	Maximilian Hagemeyer Jan Windszus Photography www.STUDIO.jetzt_Berlin Hanka Biebl Druckhaus Sportflieger
Musikalische Leitung und Arrangements	Premiere am 26. März 2023 Kai Tietje
Inszenierung Bühnenbild und Licht Kostüme Dramaturgie	Barrie Kosky Klaus Grünberg Viktoria Behr Maximilian Hagemeyer
Quellen	Der Artikel von Maximilian Hagemeyer ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Übersetzungen von Saskya Jain (englisch), Monique Rival (französisch) und Kemal Doğan (türkisch).
Bilder	Katharine Mehrling







ZONE

LA FÜR EIN
TEINANDER
WEDRICHSTRASSE







Gemeinsam für Berlin



berliner-sparkasse.de/engagement

... kulturbegeistert.

Deshalb fördern wir Projekte aus Kunst und Kultur und tragen so dazu bei, dass Talente eine Bühne bekommen.

 Berliner
Sparkasse



Komische
OPER
BERLIN •