



Häuserreihe
Weigel: Was auf Rügen

Neues Brecht-Handbuch

Rezensionen
Neues vom Brecht-Archiv
Meldungen
Termine

B 13182 F

3 / 2001
DM 3,-

Dreigroschenheft

SN 0949-8028

Informationen zu Bert Brecht



**SIE ERREICHEN
UNS IN EIN PAAR
MINUTEN.**



www.stadtparkasse-augsburg.de

**ODER IN EIN PAAR
SEKUNDEN.**

Stadtsparkasse Augsburg 
www.stadtparkasse-augsburg.de

Wo immer Sie uns brauchen, wir sind für Sie da. Gerne beraten wir Sie persönlich. Sie können Ihre Geldgeschäfte aber auch bequem per Internet abwickeln. Oder per Telefon. Sie haben jederzeit die Wahl. Und wir sind auf jeden Fall in Ihrer Nähe. Am besten, Sie schauen gleich mal bei uns rein: www.stadtparkasse-augsburg.de



Titelbild: Margarete Steffin, Svendborg, Ostern 1934
Foto: Privatsammlung der Familie Brecht

IMPRESSUM

Dreigroschenheft

Informationen zu Bert Brecht

Erscheinungsweise: 1/4-jährlich,

jeweils zum Quartalsbeginn

Einzelpreis: DM 3,-

Jahresabonnement:

Inland: DM 20,-, Ausland DM 30,- (incl. Porto)

Redaktion:

Dreigroschenheft

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

Tel.: 0821 / 51 88 04 – Fax: 0821 / 39 1 36

e-mail: Brechtshop@t-online.de

<http://www.dreigroschenheft.de>

Kurt Idrizovic, Christiane Hempel

(Christiane.Hempel@dreigroschenheft.de),

Uschi Huber, Horst Thieme

Gestaltung:

Thomas Gaissmaier * Verlagsgestaltung TextLift

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Stefan Hauck, Andreas Hauff, Werner Hecht,

Fritz Hennenberg, Sven Kleinert, Jan Knopf,

Gerd Koch, Joachim Lucchesi, Helgrid Streidt,

Erdmut Wizisla, Dieter Wöhrle

Verlag:

Dreigroschenverlag – Obstmarkt 11 – 86152 Augsburg

ISSN 0949-8028 (1/2001)

Inhalt

Vorwort	4
Beiträge	
<i>Jan Knopf:</i> BB: freigeschaufelt	5
<i>Stefan Hauck:</i> Wer schrieb „Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda“?	10
<i>Werner Hecht:</i> „Zur freundlichen Beherzigung“ – Rat von Hans Mayer	20
<i>Fritz Hennenberg:</i> „Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind“ ...	23
Häuserreihe	
<i>Sven Kleinert:</i> ... das Richtige zeigen ...	25
Diskurs	
<i>Erdmut Wizisla:</i> Schwierige Lesart? Zu „Popanz Arbeitsjournal“ von Jan Knopf	34
Theaterrezensionen	
<i>Andreas Hauff:</i> Aufstieg und Fall des Mahagonny-Fliegers <i>Brechts und Weills Oper am Theater der Stadt Heidelberg</i>	36
Rezensionen	
<i>Joachim Lucchesi:</i> Hans-E. Wenzels Hans Wurst – Eine Eisler-Collage	39
<i>Gerd Koch:</i> „Brecht kennen lernen“	41
<i>Dieter Wöhrle:</i> Die Fotografin war da!	42
<i>Dieter Wöhrle:</i> Noch ein Gedicht	44
<i>Dieter Wöhrle:</i> Kein Jahrhundertbuch	47
Meldungen	48
Bertolt-Brecht-Archiv	49
<i>Helgrid Streidt:</i> Neu in der Bibliothek	50
Termine	52
Abonnement	54

Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,

besonders Deutschlehrern, denen der Nachwuchs – vielleicht ist ja ein zukünftiger bekannter Germanist, Regisseur oder dergleichen dabei – am Herzen liegen sollte, stellt sich immer mal wieder die Frage: Ist Brecht noch aktuell? Wie man diese Frage angehen kann, zeigten beispielhaft die vergangenen Berliner Brecht-Tage 2001. Aber es genügt oft schon ein Blick in die Zeitung, um sich von der Gegenwärtigkeit Brechts zu überzeugen: Der spektakuläre Verkauf der Augsburger Papierfabrik Haindl an den finnischen Papiergiganten UPM-Kymmene hätte sicher auch Bertolt Brecht interessiert – nicht nur deshalb, weil sein Vater früher Prokurist bei dem traditionellen Familienunternehmen war. Das Phänomen bei solchen Fusionierungen ist die Konzentration von Macht oder neudeutsch: Wettbewerbsfähigkeit! „Die Konsolidierung hat bei UPM-Kymmene besonders lange Wurzeln“, schreibt die *Augsburger Allgemeine* Ende Mai 2001. Weiter heißt es, dass nach der Firmenübernahme keine Pläne für Personalabbau bestehen, aber gleichzeitig ist von „Einsparungen“ durch „technische Verbesserungen, höhere Produktivität, verbesserte Kapazitätsauslastung bei Einkauf und Logistik“ die Rede. Über die Stimmungen bei den Mitarbeitern der Firma Haindl erfährt man wenig. Das Thema ließe sich fortsetzen. In Brechts Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* finden wir ähnliches zum Thema „Fusionierung“. Allerdings – Deutschlehrer aufgepasst! – erhalten wir die in den Zeitungen wenig beschriebenen Auswirkungen auf die Betroffenen, das Personals, gleich mitgeliefert. Bertolt Brecht ist also sehr aktuell!

Einer musikalischen Bearbeitung der *Heiligen Johanna* hat sich Musikwissenschaftler **Fritz Hennenberg** angenommen. Mitte der Achtziger Jahre wurde sie von Victor Fenningstein als *Singspiel* vertont – eine Analyse dazu ab Seite 23.

Das neue Brecht-Handbuch ist da! Das *Dreigroschenheft* berichtete mehrfach begleitend über den langwierigen Entstehungsprozess dieser Einführung in das Gesamtwerk Bertolt Brechts, das den aktuellen Forschungsstand präsentiert und ein benutzerfreundliches, zuverlässiges und leicht überschaubares Nachschlagewerk darstellt. Die Edition wird 4 Bände plus Registerband umfassen. Der erste Band zu den Stücken feiert zusammen mit seinen „Machern“, **Jan Knopf**, **Jo-**

chim Lucchesi und **Ana Kugli**, am 29. 6. 2001 seine Buchpremiere – im Augsburger Brecht-Haus. Mehr zum ersten Band des Handbuchs nebenstehend.

Vor 60 Jahren verstarb Brechts Mitarbeiterin Margarete Steffin. Ein Anlass für uns, ihr einen Beitrag zu widmen, den Steffin-Kenner **Stefan Hauck** für das *Dreigroschenheft* bereitstellte. Er sieht im von der Forschung Brecht zugeordneten *Geherda*-Fragment Margarete Steffin als Urheberin des Textes. Informieren Sie sich ab Seite 10 über diesen strittigen Aspekt.

Im Mai diesen Jahres verstarb der bekannte Literaturwissenschaftler Hans Mayer, der mit Brecht befreundet war und auch mehrere Publikationen zu ihm verfasst hat. Ein Grund für **Werner Hecht**, seinen früheren Lehrer zu verabschieden. Welchen Rat Hans Mayer dem „subversiven Brecht“ gab, können Sie ab Seite 20 nachlesen.

Das *Dreigroschenheft* gibt ab der vorliegenden Ausgabe eine Beitragsreihe zu den verschiedenen Brecht/Weigel-Häusern heraus. Auftakt bildet ein recht unbekanntes Objekt in Putgarten auf der Insel Rügen. Bauingenieur **Sven Kleinert** hat sich für uns vor Ort umgesehen. Ab Seite 25.

Einen diskursiven Beitrag von Brecht-Archiv-Leiter **Erdmut Wizisla** als Reaktion auf Jan Knopfs Artikel „Popanz Arbeitsjournal“ aus dem letzten *Dreigroschenheft* finden Sie auf Seite 34.

Musikkritiker **Andreas Hauff**, der für uns schon vom Weill-Fest Dessau berichtete, war diesmal in Heidelberg bei der Premiere von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Seinen Kommentar dazu auf Seite 36.

Neues auf dem Buch und CD-Markt: **Joachim Lucchesi**, **Gerd Koch** und **Dieter Wörle** rezensieren für Sie Neuerscheinungen, wie zum Beispiel eine neue Eisler-Bearbeitung oder ein neues Brecht-Schulbuch ab Seite 39.

Helgrid Streidt brachte erneut die Brecht-Bibliographie auf den aktuellen Stand. Ab Seite 50.

Schöne Sommermonate wünscht Ihnen

Ihr *Dreigroschenheft*-Team

Neues Brecht-Handbuch

BB: freigeschaufelt

Der erste Band des neuen *Brecht-Handbuchs* zu den Stücken ist erschienen

Von Jan Knopf

Mit 55 monografisch angelegten Artikeln zu allen Stücken Brechts, zu ausgewählten Stück-Fragmenten sowie mit Überblicksartikeln zu den Stücken insgesamt, zur praktischen Theaterarbeit, zu den Bearbeitungen und zu den Lehrstücken liegt jetzt auf fast 700 Seiten der erste Band des neuen *Brecht-Handbuchs* vor – erarbeitet von 24 Brecht-Spezialistinnen und -Spezialisten aus vier Ländern (für alle fünf Bände werden es über 50 aus acht Ländern sein). Das neue Handbuch ersetzt das *Brecht-Handbuch* in zwei Bänden, das ich, 1980 und 1984 ebenfalls im Verlag J.B. Metzler erschienen, im Alleingang geschrieben hatte und das jetzt grundsätzlich überholt ist. Mit der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts* in 33 Teilbänden liegen erstmals die maßgeblichen Textgrundlagen sowie durch den Kommentar ein neuer Forschungsstand vor, dem mit einem neuen Standardwerk zu dem nach und neben Goethe bedeutendsten deutschen Dichter zu entsprechen war, wobei nicht zu verschweigen ist, dass diese Ausgabe einige Mängel, Auslassungen und Fehler aufweist, die zu korrigieren sind und im neuen Handbuch auch korrigiert werden.

Brecht war und ist, wie es die Debatten um ihn zum 100. Geburtstag und um das unsägliche Machwerk des John Fuegi nochmals gezeigt haben, unter einem Wust von Vorurteilen begraben worden, die nun endlich frei zu schaufeln waren. Dies beginnt damit, dass ein Großteil der Forschung sich nicht um das eigentliche Werk be-

müht hat, sondern der „Weltanschauung“ des Dichters nachgejagt ist. Der B. wurde in Phasen geteilt, er durfte sich vom nihilistischen und anarchistischen Bürgersöhnchen über ein wenig Vulgär-Marxismus zum reifen Dichter „entwickeln“ sowie sich im Alter von 58 Jahren (!) mit einem weisen „Alterswerk“ verabschiedet. Das geht weiter über die schier unausrottbare Didaxe, die sein Werk angeblich bestimmt hat und den armen BB blind machte für die Fragen moderner Dichtung, die da u.a. sind: Sprachskepsis, Zerschlagung der Formen, Verabschiedung der Realität ins Konstrukt. Und dies endet nicht in der geradezu lachhaften Unterstellung, B.s Bild vom Weib sei den noch beinahe als vorbürgerlich zu qualifizierenden Vorstellungen des Patriarchats verpflichtet.



Brecht-Zeichnung von Stumpp. 1925

Die ideologischen Debatten sind verabschiedet. Vor allem für die Stücke gilt: Der Text und die praktische Umsetzung auf dem Theater im Zusammenspiel Künste, zu der vor allem auch die Komposition und ihre Ausführung gehört, stehen im Zentrum jedes Artikels. Sie lassen überraschend neue Lesungen zu und erweisen sich als erstaunlich vieldeutig und ambivalent, was auch die Tatsache belegt, dass die Theater die Spielbarkeit der Stücke stets neu bewiesen haben und BB nach und neben Shakespeare der meistgespielte Autor in den deutschsprachigen Ländern ist, ganz abgesehen von seiner nach wie vor gültigen weltweiten Präsenz. Bei allen individuellen Zugängen durch die verschiedenen Autorinnen und Au-

toren basieren die Artikel weitgehend auf der Übereinkunft, dass heutige Literaturwissenschaft ihre Aufgabe darin zu sehen hat, das jeweilige Werk in seiner Vielschichtigkeit zu erschließen, es mit analytischen Mitteln „zum Sprechen zu bringen“ und endlich wegzukommen von einem überholten, vormodernen Begriff von Dichtung, der diese als „Ausdruck der Persönlichkeit“ versteht und knallhart vom Werk auf die Defekte (oder manchmal auch Vorzüge) des Autors schließt nach dem Muster: Handelt eines seiner Werke von Homosexuellen kann auch der Autor nur schwul gewesen sein.

Neue Fakten führen zu neuen Deutungen. Z. B. taucht in dem Einakter *Die Hochzeit* ein Johannes Segmüller auf, Inhaber einer Möbelfabrik, die preiswerte und vor allem haltbare Serienmöbel produzierte; dies wirft auf die selbstgezimmerter Möbel des Bräutigams im Stück ein bezeichnendes Licht. Oder: das Bühnenbild im Einakter *Lux in tenebris*, der vor einem Bordell spielt, ist der Hasengasse (der Puffgasse) von Augsburg in den damaligen Jahren nachgebaut. Oder: dass es tatsächlich einen historischen Baal gab, lässt die vielen Angebote, den Namen zu deuten, zu Spekulationen werden.

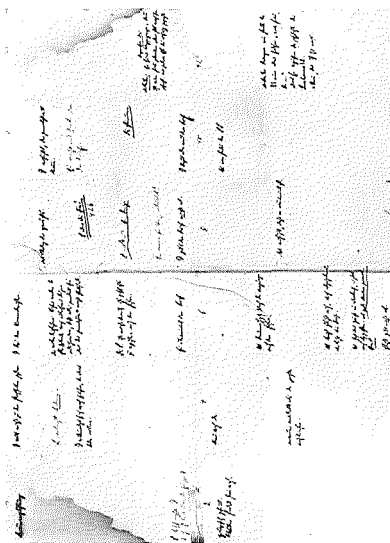
Die Musik interpretiert den Text. Die meisten, bisher vorliegenden Analysen lassen nicht einmal ahnen, dass es zu fast allen Stücken B.s Musiken gibt, die als selbstständige Kunst auftreten und den Text vieldeutig interpretieren: Text und Musik sind aufeinander abgestimmt; wer die Musik bei der Deutung vergisst, ignoriert das halbe Werk. Aber auch umgekehrt gilt, wer nur die Musik zu loben weiß und den Text abqualifiziert, wie es z. B. bei den Lehrstücken oder vor allem bei der *Mahagonny*-Oper immer wieder geschehen ist, übersieht, dass die angebliche Primitivität der Texte

(„das Einfache, das schwer zu machen ist“), der Komposition folgt, welche die neuen Massenmedien Rundfunk und Schallplatte bedienen wollte (und auch in ungeahnter Weise hat), sich folglich auf die damals noch ziemlich primitive Technik einzustellen hatte: Die Texte sollten mit der Musik gehört und nicht bloß gelesen werden. Und ein Beispiel aus einem „klassischen“ Stück: Im *Guten Menschen von Sezuan* begrüßt Shen Te ihren ungeborenen Sohn in einer Pantomime als eine Art neuen Messias, eine Szene, die entweder ganz übersehen oder häufig als kitschig eingeschätzt

worden ist (was sie vom Text her auch ist). Übersehen wird, dass ihr die Melodie des *Lieds vom Wasserverkäufer im Regen* unterlegt ist, ein Lied, das vor dieser Szene zu hören war und ziemlich defätistisch ist: Die Musik widerspricht Shen Tes Text und deutet ihre Hoffnung als Illusion.

Die durchgehende Selbstreferenzialität von B.s Stücken weist diese als typisch modern aus. Nicht erst in *Mann ist Mann* (1926), in dem der Herr Bertolt Brecht einfach mal so behauptet, Mann ist Mann, weil Mann eben nicht Mann ist, sondern bereits in der *Hochzeit* (1919) macht sich der Stückeschreiber zur eigenen

Dramenfigur: dort gibt es eine Einlage zu *Baal*, die als „kraftvolle Sauerer“ qualifiziert wird. Wichtiger noch ist die durchgehende Thematisierung des Theaters als Theater, das Zeigen, dass ihr zeigt. Wäre sie beachtet worden, so gäbe es keine Debatten über die angebliche Schizophrenie der Shen Te bzw. die typische Rollenverteilung zwischen Frau (Shen Te) und Mann (Shui Ta): Shui Ta ist eine theatralische Erfindung auf der Bühne, eine Fiktion zweiter Ordnung, eingeführt durchs Soufflieren und keine eigenständige Figur des Stücks: Die Frau spielt den Mann und entlarvt so die eingeschworenen gesellschaft-



Plan der Heiligen Johanna der Schlachthöfe, 1929. Der Plan wurde auf der Rückseite der Zeichnung geschrieben (s. vorherige Seite)

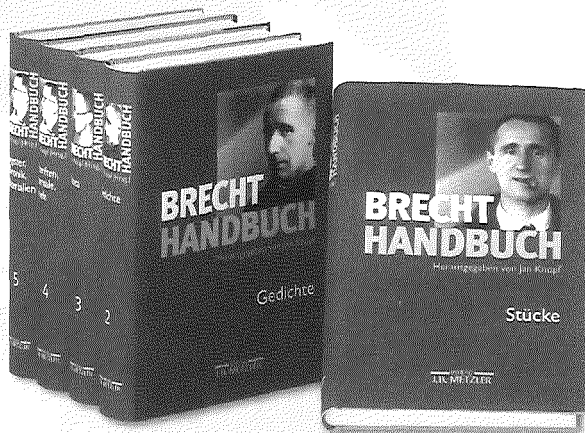
»er hat recht gehabt. wir haben es bemerkt«

(Gedichtentwurf, ca. 1933)

»Vierzig Jahre, und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends«, schrieb Bertolt Brecht 1920. Am Beginn des neuen Jahrtausends hat sich die überragende Bedeutung Brechts nicht nur für die deutsche Literatur, sondern auch für die Weltliteratur erwiesen.

Das »Brecht-Handbuch« wird nun in vollständig neu bearbeiteter und erweiterter Form vorgelegt. Es basiert auf dem Wissensstand der Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Bertolt Brechts (1988–2000), und es bietet in fünf Bänden eine Einführung in das Gesamtwerk, präsentiert den aktuellen Forschungsstand, stellt ein benutzerfreundliches, leicht überschaubares und zuverlässiges Nachschlagewerk dar.

In über 250 monographisch angelegten Einzelartikeln, von mehr als 50 Brecht-Forschern des In- und Auslands erarbeitet, werden Überblicke über Zeitabschnitte des Brechtschen Schaffens und Stilentwicklungen gegeben.



Brecht-Handbuch

Herausgegeben

von Jan Knopf

Redaktion:

Brigitte Berghelm,

Joachim Lucchesi

2001–2003. Vier Bände

und ein Registerband.

Umfang je Band

ca. 400 bis 600 Seiten,

Register ca. 240 Seiten;

jeder Band gebunden,

mit Schutzumschlag

Gesamtwerk

ISBN 3-476-01828-8

Band 1: Stücke

2001. XVII, 661 Seiten

Subskriptionspreis

DM 129,80/

öS 948,-/sFr 114,-

Einzelpreis DM 159,80/

öS 1.167,-/sFr 141,-

ISBN 3-476-01829-6

Soeben erschienen

Band 2: Gedichte

2001. Ca. 448 Seiten

Subskriptionspreis

ca. DM 99,80/

öS 729,-/sFr 87,90

Einzelpreis ca. DM 129,80/

öS 948,-/sFr 114,-

ISBN 3-476-01830-X

Erscheint im November

Der Subskriptionspreis gilt nur bei Abnahme des Gesamtwerks.

VERLAG
J. B. METZLER

Postfach 10 32 41 · D-70028 Stuttgart
Telefon (0711) 21 94-0 · Fax (0711) 21 94-249
www.metzlerverlag.de

lichen Rollen im Patriarchat als vernichtend (wo- bei bisher auch übersehen wurde, dass die Ent- deckung eines Rollenspiels impliziert, dass die Rolle nicht weitergespielt werden kann: von wegen der Vorhang zu und alle Fragen offen). Und die Maßnahmen über die *Maßnahme* hätten auch ganz anders ausgesehen, wäre beachtet worden, dass die eigentliche Handlung um den jungen Genossen, der laut Regieanweisung auch von einer Frau gespielt wird, als Spiel im Spiel inszeniert ist und das Stück selbst zum Musik- theater gehört, das die Avantgarde der Zeit (1930) bildete und bis heute nicht eingeholt wor- den ist.

Dass ein Mensch im Laufe seines Lebens (wo- möglich) ein wenig dazu lernt, sich also „ent- wickelt“ (oder so), setzt man bei der Gattung Mensch, die laut BB ein besonders riechendes Tier ist, allgemein voraus, was wir denn auch dem armen BB zubilligen wollen. Eine konse- quente, individuelle „Entwicklung“ B.s anzuneh- men bzw. seinem Werk zu entnehmen, muss schon deshalb fehlschlagen, weil ignoriert wird, dass dieser in „finsternen Zeiten“ lebte und durch- aus nicht seinen Möglichkeiten folgen durfte. Das große, gesellschafts- und apparatesprengende Theater B. liegt vor 1931, der Zeit, als die Nazis aktiv zu verhindern begannen, dass B.s Stücke noch gespielt werden konnten. Die so genann- ten „reifen“ Dramen des Exils jedoch kehrten bei allen raffinierten epischen Techniken zum Thea- ter als Institution zurück, weil sie aufgrund der politischen und kriegerischen Verhältnisse nicht mehr im Kontakt mit der Bühne entstanden und gar nichts mehr zu „sprengen“ hatten, derweil die Theater tatsächlich gesprengt wurden und mit den Häusern die Schauspielkunst vernichtet wur- de. Nach dem Krieg und Faschismus blieb BB lediglich Zeit, einen gewissen Standard wieder herzustellen, während in der BRD sich die kapi- talistische Wohlstandsgesellschaft herauszuar- beiten begann und in der DDR ein Sozialismus von oben befohlen wurde, der von Beginn an keine Chance hatte: Einer der wenigen, der auch dies gesehen hatte – wie damals Ende der 20er Jahre das kommende Blutbad der Nazis –, war wieder einmal der arme BB.

Nicht zuletzt erhält die kollektive Arbeitswei- se B.s, die sich an der Theaterpraxis und an den technischen Massenmedien der Zeit orientiert hat, im neuen *Brecht-Handbuch* erstmals den ihr gebührenden herausragenden Platz: als Ausdruck einer Ästhetik, der es nicht um originales Schaf- fen geht, sondern um die Planung und Steuerung von Strategien, die den Zeitgeist sowie die Ent- wicklung der modernen Industrie-Gesellschaften begreifen, indem sie die Unvernunft im mensch- lichen Zusammenleben mit haltbaren und kunst- vollen Bildern und Fabeln aufdecken sowie zu deren kulinarischen Genuss im Sinn einer kriti- schen Zuschaukunst anhalten.

(Jan Knopf ist Leiter der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Karlsruhe. Er ist Herausgeber des neuen vierbändigen Brecht-Handbuchs. Erreich- bar unter: ef04@rz.uni-karlsruhe.de)

60. Todestag von Margarete Steffin



Bertolt Brecht und Margarete Steffin, etwa 1939 (Eigentum BBA)

Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M.S.

Seit du gestorben bist, kleine Lehrerin
Gehe ich blicklos herum, ruhelos

In einer grauen Welt staunend
Ohne Beschäftigung wie ein Entlassener.

Verboten
Ist mir der Zutritt zur Werkstatt, wie
Allen Fremden.

Die Straßen sehe ich und die Anlagen
Nunmehr zu ungewohnten Tageszeiten, so
Kenne ich sie kaum wieder.

Heim
Kann ich nicht gehen: ich schäme mich
Daß ich entlassen bin und
Im Unglück

Telegramm von Maria Osten aus Moskau an Brecht:

Grete wünschte nicht zu sterben. Dachte nur zu leben. Bat um Bücher. Dachte an Sie. Sie hatte den Wunsch, bald gesund zu sein und Ihnen nachzufahren. Nach der nächsten Nacht frühstückte sie ruhig, las gut Ihr Telegramm und bat um Champagner. Bald fühlte sie sich schlecht und zitterte und dachte, es würde besser. In diesem Moment kam der Arzt. Im nächsten Moment wiederholte sie dreimal das Wort Doktor. Starb ruhig. Der Doktor fand bei der Obduktion die beiden Lungen im letzten Stadium. Große Kavernen, Herz und Leber stark vergrößert. Der Abguß des Gesichts wurde für Sie gemacht.

(Quelle: Werner Hecht: Brecht-Chronik, Suhrkamp-Verlag Frankfurt, 1998, S. 650)

Über den Tod seiner Mitarbeiterin und Freundin Margarete Steffin am 4. Juni 1941 in Moskau – BB befand sich mit seiner Familie im Transsibirischen Express nach Wladiwostok, um sich dann per Schiff auf den Weg in sein vorerst letztes Emigrationsziel USA zu machen – war Brecht tief betroffen. Er notierte den Wortlaut des Telegramms von Maria Osten, die sich in Moskau um die schwerkranke Steffin kümmerte, in sein „Journal“ und schrieb in seiner Trauer mehrere Gedichte auf seine „kleine Lehrmeisterin“. 60 Jahre ist das jetzt her. Aus diesem Anlass bringt das Dreigroschenheft einen Beitrag von Margarete-Steffin-Kenner Stefan Hauck.

Wer schrieb „Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda“? Und wann?

Die Geschichte eines nicht allzu bekannten Fragments

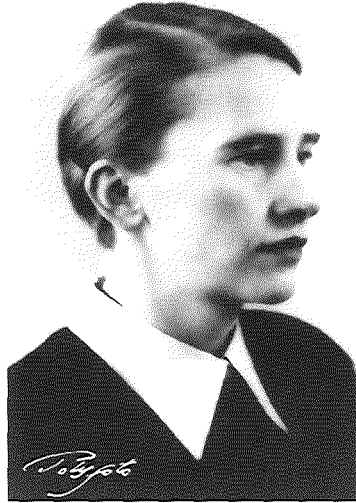
Von Stefan Hauck

Zur Entstehung des Dramenfragments *Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda* gibt es nur sehr wenige Hinweise. Obwohl Bertolt Brecht, der von seinen sonstigen Projekten fast jede Idee, jeden Plot teilt, nirgendwo über den Plan eines *Gehherda*-Dramas berichtet, wurde das Fragment nach seinem Tode ihm als Verfasser zugeordnet und 1967 in die *Gesammelten Werke* aufgenommen. Grundlage für diese Zuschreibung sind Notizen Brechts zu *Gehherda* sowie die fälschliche Annahme, ein Durchschlag Margarete Steffins sei ein Original-Typoskript von Brecht. Eine genaue Untersuchung jener Originale und die neuen Forschungsergebnisse zur Biografie Steffins bringen nun ein wenig Licht ins Dunkel der Entstehungsgeschichte. Betrachtet man das Schriftbild der *Gehherda*-Typoskripte, so wird ersichtlich, dass Brecht und Steffin offenbar den gleichen Schreibmaschinentyp benutzten. Ein Vergleich der maschinengeschriebenen Briefe Steffins an den dänischen Journalisten Knud Rasmussen oder an Walter Benjamin mit Briefen Brechts an Steffin aus den Jahren 1936 und 1939 zeigt keinerlei feststellbare Unterschiede hinsichtlich des Schriftbilds, abgesehen von einem stellenweise ungleichmäßigen Abstand zwischen einzelnen Buchstaben bei Steffin, der nach ihrer Aussage auf die fortschreitende Abnutzung ihrer Maschine zurückzuführen ist. Allerdings weisen Steffins Briefe im Gegensatz zu früheren Jahren 1939 nicht mehr sattschwarze Buchstaben auf, sie haben eine äußerst schwache Farbtintensität. Nach einer Mitteilung an Benjamin vom Sommer 1939 ist sie zu dieser Zeit nicht in

der Lage, sich ein neues Farbband zu kaufen. Schließlich schreibt sie sogar mit der Hand. Die in Mappe 2195 des Brecht-Archivs (BBA) befindliche Fassung des *Gehherda*-Textes (Steffin zugeordnet) weist genau die gleiche dürftige Farbkraft der Buchstaben auf. Steffin benutzt hier immer häufiger die rote Hälfte des Farbbands, da die schwarze Hälfte völlig abgenutzt ist. Der gleichmäßige Anschlag spricht nach der Erkenntnis

der früheren Archivarin des Berliner Brecht-Archivs, Herta Ramthun, dafür, dass Steffin diese Fassung getippt hat. Verwendet wird bei den *Gehherda*-Typoskripten ein dänisches Papierformat, was nach Meinung des früheren Leiters des Brecht-Archivs, Hans Bunge, ein Hinweis darauf ist, „[...] dass dieses Stückmaterial, wenn nicht schon in Dänemark, in Schweden entstanden sein könnte.“ Steffin berichtet Knud Rasmussen Mitte Mai 1939, dass sämtliche Papiere und Manuskripte noch nicht in Lidingö bei Stockholm eingetroffen seien. Es liegt nahe, dass restliche Stapel

unbenutzten dänischen Schreibmaschinenpapiers nicht in Svendborg, wo Brechts und Steffin zuvor mehr als sechs Jahre im Exil lebten, weggeworfen, sondern in einer der 34 Umzugskisten mitverschickt wurden. Nach Rasmussens Erinnerung ist der *Gehherda* in Schweden entstanden; in seiner Brecht-Biografie gibt er 1968 Brecht als Autor an. Seit Herbst 1935 stand Rasmussen durch Briefe, Telefonate und regelmäßige Besuche in stetem Kontakt mit Brecht und Steffin und war, wie die Briefe belegen, über deren Arbeitspläne gut informiert. Wäre das Dramenfragment in jenem Zeitabschnitt des dani-

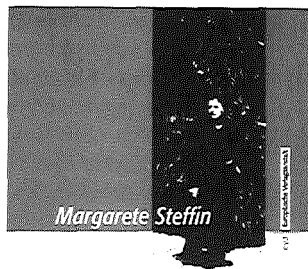


Margarete Steffin, 1940 (Eigentum BBA)

schen Exils entstanden, hätte er dies mit Bestimmtheit gewusst. *Gehherda* entsteht außerhalb seines Aktionsradius; er wird nicht explizit darüber in Kenntnis gesetzt. Nach 28 Jahren entgegen dabei jedoch seinem Gedächtnis zwei zaghafte Hinweise Steffins in Briefen an ihn von Mitte August und Frühherbst 1939: „ich hab mal (lang, lang ist's her) ein Stück geschrieben, viel zu lang, einiges daran schon überholt, gar nicht geeignet für Dänemark. aber jetzt will ich es evtl. für Schweden umarbeiten, dann schicke ich Ihnen einen Durchschlag“, und: „mein kleines Stück ist viel zu lang, und leider unaktuell. ich habe es durchgelesen und angefangen abzuschreiben, aber es lohnt sich eigentlich doch nicht. schade. wenn ich mal Zeit hab und doch weiter abschreiben kann, schicke ich Ihnen einen Durchschlag. aber das wird noch lange dauern.“ Die geplante Abschrift wird Rasmussen nie erreichen; Steffin arbeitet in jener Zeit an einer Übersetzung eines Romans von Hans Scherfig, versucht, diese und Übersetzungen von Martin Andersen Nexö's *Erinnerungen* im Verlag von Bermann-Fischer unterzubringen. Sie bietet ihre Übersetzung von Hans Kirks Roman *Daglejerne* dem Verleger Wieland Herzfelde an, korrespondiert und wird auch in den kommenden Wochen alle Hände voll zu tun haben bei der Arbeit an *Mutter Courage* und *Lukullus*. Die Informationen sind aufschlussreich. Steffins Kinderdramen *Wenn er einen Engel hätte* und *Die Geisteranna* sind Rasmussen vertraut; von ersterem sind bereits ein Song sowie ein Akt veröffentlicht, letzteres hat sie mit Blick auf eine Aufführung in Dänemark geschrieben. Folglich muss es sich bei dem in den Briefen erwähnten Drama um ein anderes, Rasmussen unbekanntes Stück handeln. Betrachtet man den Kontext des zweiten Briefs, in dem es um den Abschluss der Nichtangriffspakte zwischen Dänemark und Deutschland im Juni und zwischen der Sowjetunion und Deutschland im August 1939 sowie um Krieg und Besetzung Polens geht, wird deutlich, dass die Thematik des *Gehherda*, angesiedelt in der Zeit der Weltwirtschaftskrise, alles andere als tagespolitisch aktuell ist. So rücken für die Entstehung des *Gehherda* die Jahre 1934/35 in den Vordergrund: „lang, lang ist's her“ heißt: vor Rasmussens Bekanntheit mit Steffin und Brecht. Möglicher-

Sämtliche Briefe Margarete Steffins werden hier zum ersten Mal und ungekürzt veröffentlicht.

Margarete Steffin
Briefe an
berühmte Männer
Walter Benjamin,
Bertold Brecht,
Arnold Zweig
Hrsg. und mit einem
Vorwort von
Stefan Hauck
360 Seiten,
Gebunden mit
Schutzumschlag,
DM 48,-

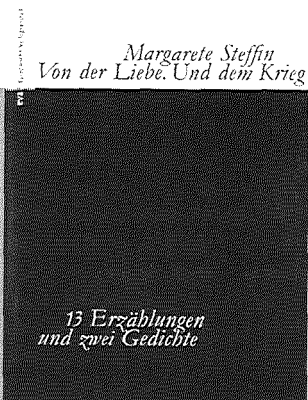


Briefe
an berühmte Männer

Walter Benjamin
Bertold Brecht
Arnold Zweig

Margarete Steffin
Von der Liebe.
Und dem Krieg.

13 Erzählungen
und 2 Gedichte
Hrsg. und mit einem
Nachwort von
Michael Töteberg
120 Seiten,
Gebunden mit
Schutzumschlag,
DM 32,-



13 Erzählungen
und zwei Gedichte

Steffins Texte zeichnen sich durch einen eigenen, unverwechselbaren Tonfall aus.

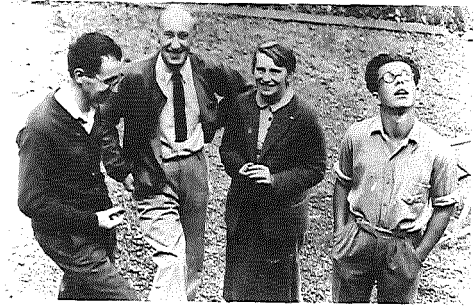
weise sind die Anfänge des Stücks noch früher zu suchen. Im Sommer 1939 nimmt sich Steffin dieses für eine Aufführung in Dänemark ungeeignete Drama abermals vor; vielleicht ist es ihr beim Auspacken der Umzugskartons in die Hände gefallen und wieder ins Bewusstsein gerückt. Unzufrieden mit dem Umfang und der mangelnden Aktualität des Stoffs, beabsichtigt sie, das Werk für eine Aufführung in Schweden umzuarbeiten. Es gelingt ihr zu dieser Zeit nicht, Brecht zu einer Weiterarbeit am *Caesar*-Roman zu bewegen, und auch die Fortsetzung der Arbeit am *Sezuan*-Stück verläuft äußerst schleppend. Statt dessen sitzt er lieber mit Ruth Berlau an den Einaktern *Dansen* und *Was kostet das Eisen?*, die Steffin korrigiert. Das letztgenannte Stück hat Berlau mit Mitgliedern eines schwedischen Arbeitertheaters begonnen; Brecht hilft ihr dabei weiter. Elsa Björkman-Goldschmidt, die Ehefrau von Dr. Waldemar Goldschmidt, erinnert sich an Brechts Schwierigkeiten, in Schweden neue Stoffe zu finden: „Brecht sagte nämlich oft: gebt mir einen Stoff... gebt mir eine Idee, ich finde so schwer etwas. Wenn ich was habe, dann kann ich. Dann kann ich es benutzen, aber gebt mir einen Stoff.“ So liegt es durchaus nahe, dass Steffin angesichts der zögerlichen Weiterarbeit Brechts an angefangenen Werken und seiner Zusammenarbeit mit Berlau enttäuscht und trotzig zugleich neben den Übersetzungen wieder eigene Arbeitsprojekte verfolgt. Der erste Entwurf zu *Gehherda* ist ein sechsseitiges Typoskript mit handschriftlichen Notizen Steffins (BBA 527/78-83). Sie erzählt hier die Geschichte bis zum Beginn von Gehherdas erstem Traum; der Traum selbst ist farblich durch die Benutzung des roten Farbbands vom vorherigen schwarzen Schriftbild abgesetzt. Die Protagonisten tragen noch andere Namen: Die später zur Köchin werdende Putzfrau heißt Frau Krüger, aus dem Serviermädchen Sylvia Kappe wird später Sylvia Schmitt, ihr Verlobter Joppe nennt sich Klaus Hut, wird aber noch allgemein nur als „der freund“ bezeichnet, der erste Kellner Franz wird als Leopold angesprochen, und der Restaurateur Herr Friedrich wird in diesem Text nur „Direktor“ genannt. Bereits hier (BBA 527/79) taucht das Gedicht *in solchen zeiten kommt es mir vor* auf, das auch in einer anderen Fassung (BBA

527/70) existiert; lediglich die beiden letzten Zeilen des Gedichts sind dort handschriftlich von Brecht hinzugefügt. Neben ihrer Handschrift spricht auch der nicht ganz flüssige Versrhythmus dafür, dass es aus der Feder Steffins stammt. Noch eindeutiger verhält es sich bei dem Gedicht *Unrecht u. Missbrauch! Wie lange noch*, das vermutlich ebenso wie das zuvor erwähnte als Song innerhalb des Stücks gedacht war: Hier existiert nur eine handschriftliche Fassung von Steffin mit Streichungen und Korrekturen (BBA 527/59-60). In beiden Songs geht es um den „Robin-Hood“-Traum, für die Schwächeren einzutreten, sie zu verteidigen, dem Menschen ein Mensch zu sein – Lieblingsthema der Autorin: „Wo wäre einer, der einen Verdurstenden trinkt / Wo wäre einer, der vom Opfer den Schlag ablenkt / Wo hätte einer ein Herz in der Brust u. keinen Stein / Und wär da im Elend u. trät für den Elenden ein?“

Zu den ersten Entwürfen gehört auch ein handgeschriebenes Blatt (BBA 527/84-85), auf dem Steffin eindringlich die Nötigung und Vergewaltigung aus der Sicht der Bedienung Sylvia beschreibt. Trotz der als Regieanweisung gedachten Gestik („sie zeigt auf ihn“) gleitet der berührende Monolog Sylvias in die Prosa ab. In diesem Bruchstück tragen zwei der genannten Personen andere Namen – Sylvias Verlobter heißt Franz, ein Lehrling Leopold – und sind noch keinem festen Figurenplan zugeordnet. Zu den anfänglichen Skizzen ist ebenfalls Blatt 527/90 im BBA zu zählen, auf dem Steffin handschriftlich in kurzen, aber zentralen Aussagen ein düsteres Männerbild entwirft. Sie kann sich dabei auf eigene Erfahrungswerte stützen; auf einer bislang unveröffentlichten Seite zu „Von klein auf hatte ich viele Kinder haben wollen“ verarbeitet sie selbsterlebte sexuelle Nötigungen. Im Erzählkonzept *Die erste Mensis* beabsichtigt sie, über eine Vergewaltigung zu schreiben. In BBA 527/90 entpuppt sich Sylvias Verlobter Joppe als völlig unsensibler, selbstgerechter Chauvinist, dem es vorrangig nur um seine Ehre und sein Ansehen geht. Steffin reißt auch die empörende Infragestellung der Glaubwürdigkeit Sylvias an; die Aussage einer Frau gilt allen weniger als die eines Mannes. Da der Vergewaltiger Maschner als hübscher Mann geschildert wird, zieht Joppe sogar in Betracht, Sylvia habe gelogen und sich

Maschner freiwillig hingegeben. In der späteren Fassung ist davon lediglich in sehr abgeschwächtem Maße die Rede. Als vorerst endgültige Fassung ist das Konvolut BBA 2195/3-31 zu betrachten, Typoskripte mit wenigen, infolge raschen Schreibens entstandenen Tippfehlern. Die geringe Fehlerquote, der gleichmäßige Anschlag und bestimmte orthografische Eigenheiten weisen darauf hin, dass Margarete Steffin die Schreiberin dieser Fassung ist, und haben die BBA-Archivarin Herta Ramthun veranlasst, dies auch so im Bestandsverzeichnis des BBA zu veröffentlichen. Laut Steffins Aussage in ihrem Brief von Anfang Juli 1939 an Rasmussen ist ihr Hörvermögen äußerst instabil, das Aufnehmen längerer Diktate unmöglich, wie sie in einem früheren Brief an Benjamin erwähnt. Ihre körperliche Verfassung zu diesem Zeitpunkt spricht also für ein alleiniges Schreiben. Theoretisch wäre auch das Tippen einer Abschrift dabei nicht ausgeschlossen; gegen eine solche Annahme spricht neben ihren handschriftlichen Entwürfen allerdings das Verbessern und Umändern beim Tippen: Noch während das Papier eingespannt ist, korrigiert Steffin durch Striche — und schreibt darüber. Bislang gilt die „Fassung“ BBA 527/1-40 als wichtigstes Indiz dafür, dass Brecht der Verfasser des *Gehherda* sei. Jene Fassung wurde ihm zugeschrieben. Die im BBA-Bestandsverzeichnis existierenden Bezeichnungen halten jedoch einer Überprüfung nicht stand. Wie ein Vergleich der Originale des „Bruchstücks des 1. Akts“ BBA 2195/3-31 und der „Fassung des 1. Akts“ BBA 527/1-40 eindeutig beweist, ist BBA 527/1-40 mit wenigen Ausnahmen lediglich der Durchschlag des Originals BBA 2195/3-31. In der Mappe BBA 527 liegen noch einige Blätter, die zu dem in Mappe BBA 2195 befindlichen Original gehören. Brechts schriftlich feststellbarer Arbeitsanteil reduziert sich bei genauer Durchsicht der Mappe BBA 527 auf Korrekturen, Arbeitsnotizen und das Dichten zweier Songs, von denen einer vermutlich zu dem Stückfragment *Aus nichts wird nichts* gehört. Nach Kenntnis der Fakten ergibt sich im Augenblick folgendes Bild: Der Plot des Stücks stammt von Steffin. Er entsteht vermutlich 1934/35. Um die durch das Zeitgeschehen überholten Textpassagen zu eliminieren und um überhaupt den Bo-

den für die Chance einer Aufführung in Schweden zu bereiten, entschließt sie sich im Sommer 1939 auf Lidingö, das Stück umzuarbeiten. Die



Lidingö 1939 mit Henry Peter Matthis, Margarete Steffin und Brechts Sohn Stefan. Foto: H. P. Matthis

34 Umzugskisten aus Svendborg, worin sich unter anderem auch sämtliche Papiere und Manuskripte befinden, treffen gerade ein, neue Bekanntschaften sind noch nicht geschlossen, sie beginnt zu schreiben. Auch einige Wochen später ist Brecht weder zur Weiterarbeit am *Caesar*-Roman noch am *Sezuan*-Stück recht zu bewegen und arbeitet lieber mit Berlau an *Dansen* und *Was kostet das Eisen?*. Da Steffin mit der *Gehherda*-Arbeit unzufrieden ist und sie angesichts des Weltgeschehens immer noch als unaktuell empfindet, greift Brecht ein, sicher auch als Zeichen, dass Steffin sich nicht allzu sehr hinter Berlau zurückgesetzt fühlen soll. In Gesprächen werden Veränderungen besprochen; Brecht macht sich eigene Gedanken und Notizen, entwirft sogar einen Stückplan (BBA 527/43), der aber nie ausgeführt wird. Steffin bearbeitet das Stück, vermutlich nicht nur einmal. Brecht erhält den Durchschlag der vorliegenden Fassung BBA 2195 und fügt seine Korrekturvorschläge handschriftlich ein. Da diese und die von Steffin im Original ebenfalls handschriftlich vermerkten Korrekturen identisch und an den gleichen Stellen im Text platziert sind, ist davon auszugehen, dass sie Brechts Änderungen übernimmt. Wie schon beim *Schutzengel* scheint sich die Gewichtung der einzelnen Arbeitsanteile innerhalb der gemeinsamen Produktion umzukehren; Mitarbeit: Bertolt Brecht. Aufgrund anderer, aktuellerer beziehungsweise auch finanziell

vielversprechenderer Arbeiten wie *Courage* und *Lukullus* wird das *Gehherda*-Stück zurückgestellt. Brecht betrachtet es offensichtlich auch nicht als seines; nirgendwo berichtet er ansonsten so Mitteilungsfreudige über ein *Gehherda*-Projekt. Es bleibt weiterhin Fragment, unausgegoren und stellenweise inhaltlich wie stilistisch uneinheitlich – auch durch die Eingriffe Brechts, die Steffins klarere Einteilung der Ebenen in Traum und Wirklichkeit zerstören.



Lidingö 1939. Foto: Hans Tombrock

Zum Stück

Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda spielt nach 1929, zur Zeit der Weltwirtschaftskrise. Mit Wehmut erinnert sich der erste Kellner Franz, im Gegensatz zum sanften und gutmütigen Gehherda mit einem arroganten Charakter bedacht, an die goldenen Zwanziger Jahre mit ihrer Prosperität. Ort der Handlung ist das Lokal „Zum Schwarzen Ritter“, von der Schließung bedroht, da sich nur noch wenige zahlungsfähige Gäste einen Restaurantbesuch leisten können. Die Namen der Protagonisten und das Ambiente deuten auf eine am Fluss liegende größere deutsche Stadt hin, möglicherweise hat auch Berlin als Vorbild gedient; allerdings ist das nähere Umfeld noch nicht einheitlich festgelegt. In einer dem Stück später hinzugefügten Vorbemerkung ist von der Alster, der Themse oder dem Hudson die Rede, mit anderen Worten: das Drama ist überall in der Welt denkbar. Gegen Ende des Fragments hat der Ort des Geschehens viele Ähnlichkeiten mit New York: „[...] fährt nicht Ihre tochter in diesem Augenblick den hudson herauf?“; das geplante Treffen der Köchin mit

ihrer Tochter im Hotel Waldorf-Astoria wie auch die Mafiosi mit ihren Geigenkästen sind ebenfalls ein Hinweis auf die Stadt mit der Freiheitsstatue als Vorbild: Es ist anzunehmen, dass Brechts Eindrücke bei seinem New York-Aufenthalt 1935 hier mit eingeflossen sind. Zu Beginn des Stücks wird eine Situation aufgebaut, die die Position der kleinen Angestellten in Zeiten hoher Arbeitslosigkeit verdeutlicht und den Einfluss wirtschaftlicher Abhängigkeit auf die Moral anprangert. Wie schon im *Schutzengel* und in der *Geisteranna* spiegelt der dargestellte Mikrokosmos das Allgemeingültige, überall Anzutreffende wider. Der Verlobte des Servier- und Abwaschmädchens Sylvia will den Direktor des Restaurants zur Rede stellen, da Sylvia von Mitgliedern eines Segelklubs aufs Zimmer geladen und dort sexuell belästigt worden sei. Außerdem habe sie auf Veranlassung des Kellners Franz Alkohol trinken müssen; er habe ihr zu verstehen gegeben, dass ihr sonst die Entlassung drohe. Sylvia bewegt sich im Spagat: Für sie geht es einerseits um ihre Ehre und darum, dass ihr Verlobter (der die „ganze wahrheit“ wissen möchte und will, dass „zwischen mir und meiner braut [...] klarheit herrschen“ muss) ihr glaubt. Andererseits will sie ihre Stelle behalten, die sie durch den von ihr als cholerisch eingeschätzten Charakter ihres Freundes ebenfalls gefährdet sieht. Von den äußeren Umständen zur Passivität verurteilt, bleibt ihr kaum Handlungsraum; sie kann nicht agieren, höchstens reagieren. Der beschuldigte Direktor, eine konturlose, typisierte Figur, weist den Vorwurf entschieden zurück, und angesichts des drohenden Schicksals, morgen auf der Straße zu sitzen, sagen die Köchin und Franz falsch aus. Nun ist der Kellner Jakob Gehherda gefragt, er zögert, „[...] lichtwechsel, eine musik setzt ein, die dem vorgang unwirklichkeit verleiht. auf einer projektiionsfläche erscheint:

ERSTER TRAUM DES JAKOB GEHHERDA: JAKOB GEHHERDA SAGT, WAS IST.‘ Um die Bewahrung seiner moralischen Integrität verzweifelt bemüht, will er unter allen Umständen die Wahrheit sagen, insbesondere um zu verhindern, dass ein anderer Mensch durch die Lüge geschädigt wird. Der Titelheld ist ein durchschnittlicher, unauffälliger Kleinbürger

der gewohnt ist zu gehorchen und – der Nachname ist sinnfällig gewählt – von anderen Befehle empfängt (mit wenigen Ausnahmen schreibt Brecht im Gegensatz zu Steffin übrigens *Gehherda*). Aber er hat Ideale. Im Traum versetzt er sich in eine historische Figur, ein Vergleich, den Steffin aus dem vor einem halben Jahr beendeten Theaterstück *Leben des Galilei* nimmt: „aber lassen Sie mich zuerst die wahrheit gesagt haben, so wie galiläo galiläi auf dem scheiterhaufen sein ‚und sie bewegt sich doch!‘ einer staunenden umwelt ins gesicht warf“. Schreibweise und Inhalt weisen auf die Halbbildung des Kellners hin; er verwechselt das Schicksal Giordano Brunos mit dem Galileis. Den Mut seines Vorbilds besitzt Gehherda allerdings nicht. Sein Traum bricht jäh ab, als der Direktor die Unwahrheit einfordert: „wird’s bald!“. Die Herren vom Segelklub gehören zu den wenigen noch verbliebenen Gästen; von ihnen hängt die Existenz des Restaurants und damit auch der dort Beschäftigten ab. Die Angst vor dem wirtschaftlichen Aus ist größer als die Moral. Gehherda lügt. Die Wirklichkeit setzt ihr unerbittliches Spiel fort; Steffin zeigt die alltägliche Macht des Geldes anhand von vier jungen Männern, die Karten spielen, rauchen, trinken und Sylvia aufs Zimmer bitten. Sie sind sich ihrer Machtposition sichtlich bewusst und bedienen sich der Anwendung von Gewalt, um ihren Willen durchzusetzen; politisch verkörpern sie den heraufziehenden Faschismus. Gehherda, der dem Verlobten versprochen hat, ihn bei einer solchen Wiederholung der Ereignisse anzurufen, unterlässt aus Feigheit das Telefonat. Stellvertretend für die schweigende Mehrheit der Bevölkerung verschließen er und das übrige Gaststättenpersonal die Augen vor der Willkür derer, die sich nun als Herren über andere aufspielen. Vom schlechten Gewissen geplagt, folgt Gehherdas zweiter Traum. Nur im Traum hat der Mensch in diesem Stück überhaupt eine Chance, seinem Mitmenschen zu helfen und das Gute zu verteidigen. Die Ebenen von Realität und Vision trennt Steffin auf der Bühne durch das Verwenden unterschiedlicher Beleuchtungen sowie durch die schriftliche Ankündigung des Traums mit Hilfe von Diaprojektionen. Der noch im Dunkeln schrei-

ende Gehherda verwandelt sich in den Schwarzen Ritter; die Bühne erhellt sich, alle sind betrunken. Egon Maschner, der Sylvia belästigt hat, wird vom Schwarzen Ritter zum Duell in der grauen Schlucht herausgefordert. Das Bild des edlen, moralisch integren Ritters, der den rächenden steinernen Komtur aus dem Don Juan-Stoff sowie Walter Scotts Ivanhoe als Vorbilder hat, unterläuft Steffin wie gewohnt durch Slapstick-Effekte – auf diese Weise verdeutlichend, dass heutzutage selbst die Illusion löchrig ist. Für den Kampf muss der mittellose Ritter nämlich noch rasch bei einer Pfandleiherin eine alte Lanze erstehen. Die wirren Zeiten der Weltwirtschaftskrise skizzierend, lässt die Autorin die Pfandleiherin auf die Frage, ob sie denn überhaupt die bei ihr hinterlegten Pfänder verkaufen dürfe, antworten: „nein. aber bei der allgemeinen unordnung glauben wir, wir können es ruhig machen.“ Der Ritter bleibt in diesem Chaos nicht unverdorben. Da er nur wenig Geld hat, ist er gezwungen, eine recht brüchige Lanze zu erstehen. Während sie die Pfandleiherin einpackt, bricht er die Ladenkasse auf und entwendet Geld. In der folgenden Szene setzt sich die Persiflage auf den edlen Streiter für die Gerechtigkeit fort. Gehherda als Schwarzer Ritter reitet in der grauen Schlucht auf dem Direktor als Pferd. Aus Rache für erlittene Schikane schlägt er ihm die Sporen in die Weichen, so dass dieser sich aufbäumt. Der Wunsch des gedemütigten kleinen Mannes nach Genugtuung findet hier seinen bildhaften Ausdruck. Dem Muster mittelalterlicher Romanfiguren wie Ivanhoe folgend, bietet Gehherda die Lanze Sylvias Verlobtem an, um statt seiner für die Ehre des Mädchens zu kämpfen. Schorsch Joppe aber entspricht nicht dem romantischen Idealbild eines glühenden Geliebten. Er möchte sich nicht duellieren, da er seine Stellung nicht riskieren will – Gehherda ist empört ob solch rational-kühlen Verhaltens. Vor dem Kampf baut Steffin noch eine witzige, antiillusionistische Brechung ein: Der Ritter verfällt in seine dienernde Kellnergewohnheit zurück und serviert seinem Gegner einen Schnaps, den er leicht verschüttet. Prompt bekommt er dafür einen Rüffel erteilt. Von Ehrfurcht vor der klassischen Figur kann bei Steffin keinesfalls die Rede sein.

Nach der ersten Runde, als der Schwarze Ritter auf seinem Pferd Maschner fast zu Tode geschleift hat, bittet Sylvia um das Leben des hübschen Jungen (dahingestellt bleibt, ob sie durch Joppes Verhalten ernüchtert ist). Die Rachege-lüste machen der Diplomatie Platz. Zigarre rau-chend und auf Grabsteinen sitzend in einer Umgebung, die an *Hamlet* und *Don Juan* erin- nert, wird verhandelt: Gegen die Unterzeich- nung eines Ehevertrages zwischen Maschner und Sylvia beendet der Ritter den Kampf. Als er Sylvia das gestohlene Geld als Mitgift über- reichen will, durchbricht Realität die Illusion; wegen Ladendiebstahls wird er von zwei Her- ren verhaftet. Immer schneller dreht sich das Karussell der Verwirrungen, Maschner verwan- delt sich in Joppe, der Ritter erdolcht sich, um nicht in die Hände der beiden Herren zu fallen – da ist der Traum zu Ende. (In einer anderen Version stirbt der gutherzige Ritter unter mor- alischem Druck: „er fällt, da er hinter sich sa- gen hört: ich bin der vater des ritters mit dem weissen helmbusch. wenn ihm etwas züstößt, erschieße ich mich. er ist mein ein und alles.“) In der tristen Wirklichkeit der Gaststätte ist von der edlen Hilfsbereitschaft des Ritters nicht der leiseste Hauch zurückgeblieben. Als Joppe an- ruft, lässt sich Gehherda verleugnen. Dafür scheint allerdings der Direktor wie verwandelt: Er gibt Gehherda die Order, Sylvia aus dem Zimmer der Herren zu holen, er wolle das nicht; notfalls solle dieser die Gäste hinauswerfen – wirkliches Anliegen oder bloßes Lippenbe- kenntnis? Der zweite Akt spielt einige Zeit spä- ter. Gehherda ist Oberkellner im „Schwarzen Ritter“ geworden. Immer noch abhängig vom Direktor, fühlt er sich verpflichtet, den Betrieb aufrechtzuerhalten. Er gibt den Ton an, achtet peinlich genau auf gute Manieren und ein ge- pflegtes Erscheinungsbild, ist auch nach seinem Aufstieg Befehlsempfänger geblieben, mit dem Unterschied, dass er jetzt seinerseits Befehle erteilt. Die Reden, die er gegen Joppe führt aus der Angst heraus, dieser hetze das Personal auf, dürften der Autorin aus ihrer Zeit als Buchhal- terin bestens vertraut sein. Der vormaligen Pfandleiherin Frau Lange, die nun als Köchin im Gasthof arbeitet, verweigert Gehherda strikt den Ausgang, als sie ihn bittet, ihre zufällig in

die Stadt kommende Tochter treffen zu dürfen. Steffin benutzt die Situation zu agitatorischem Zweck: Joppe erzählt eine Parabel, die die Ge- gebenheiten der Gesellschaftsordnung be- schreibt: „[...] hoch und niedrig sind wie was- ser und feuer. nach einem unerbittlichen natur- gesetz dürfen sie nicht zusammen kommen. kommt das wasser zum feuer, so erlischt das feuer. kommt das feuer zum wasser, so wird das wasser zum dunst. niemals werden Sie, frau lange, die Sie nun einmal zu den niedrigen auf die- ser erde gehören, ungestraft sich so benehmen können, als gehörten Sie zu den hohen“ – der Klassenkampf ist existent. Der Kellner verfällt in seinen dritten Traum: „JAKOB GEHHER- DA VERSUCHT DAS UNMOEGLICHE“. Von Mal zu Mal wird die Ebene der Vision län- ger und proportional dazu die Schilderung der Realität kürzer. Die Lust an der Gestaltung der Utopie, der Spaß am Gebrauch der eigenen Phantasie weitet sich aus. In einem kurzen Rückblick betrachtet Gehherda noch einmal sein Wunsch-Ich, so, wie er von anderen gern gesehen werden möchte: Hart, „aber gerecht. wenn er es für angemessen hält, Ihnen den aus- gang zu geben, dann ist er durch nichts davon abzuhalten, und wenn die frau des restaurateurs selber kochen müsst. er brüllt uns gelegentlich an, aber den restaurateur brüllt er auch an, wenn es im interesse des gasthofs nottut. er weiss, ihn kann man nicht entlassen. er ist zu unersetzlich.“ Im Traum gewährt er der Köchin den Ausgang. Steffin hat zur erheiternden, dramatischen Ent- wicklung der Vision eine verkomplizierende Ausgangssituation geschaffen: Frau Lange hat ihrer in Paris lebenden Tochter jahrelang weis- gemacht, sie sei eine reiche Frau geworden. Die Korrespondenz mit ihr hat sie auf entwendetem Briefpapier des Hotels Astoria geführt. Da die Tochter auf Durchreise nun für zwei Stunden mit ihrem „gräflichen Verlobten“ ins Astoria kommen wird, bleibt Frau Lange nur die Wahl, ihr entweder reinen Wein einzuschenken oder aber den Schein aufrechtzuerhalten. Was ihr durch ihre Mittellosigkeit schlechterdings un- möglich ist. Jakob Gehherda entpuppt sich nur als der große Jacques Gehda, der „[...] gewohn: [ist], den hilflosen zu helfen“, ein Gegenpar zu Gehherda – nämlich derjenige, der befiehl

„geh, da!“ Sein erträumtes Ich arrangiert einen großen Ausflug ins Astoria und gibt die nötigen Anweisungen. Wie im Märchen kommt eine Friseurin, um die Haare in Ordnung zu bringen, ein brutal aussehender Mann mit steifem Hut und Blumenkohlrohr (witzigerweise im folgenden stets als „der Blumenkohl“ bezeichnet) bringt Schachteln mit Konfektion, um die Köchin neu einzukleiden. Nach amerikanischer Gangsterfilmmanier – Steffin liebte dieses Genre – treten zwei große Bodyguards ein, die rechte Hand am Revolverkolben unter der Achselhöhle. Ein kleiner Mann gibt der Köchin zur Vervollkommnung ihres Äußeren zahllose Equis mit Schmuck im Wert von 70.000 Dollar – aber statt kostbarem Schmuck kommen nun Patronengurte zum Vorschein; eine peinliche Verwechslung, die den Reichtum sinnfällig und für den Zuschauer augenscheinlich als geraubt entlarvt. Gags dieser Art häufen sich, die Anspielungen auf gängige Filmschemata im Al Capone-Stil sind unverkennbar: „(eintreten 4 athletisch gebaute Leute mit Violinkästen) EINER DER HERREN: soll das Konzert hier stattfinden?

den? DER BLUMENKOHL: nein, im Waldorf-Astoria. GEHHERDA (gedämpft): ihr seid wohl blödsinnig geworden! ich sage: grosser Ausflug und ihr kommt mit Violinen. ich brauche ausschliesslich heute, nun brauche ich heute mal eure eure Cellos. das habe ich gern. DIE VIER (sehr bestürzt): nichts für ungut, Chef. wir besorgen sofort andere Instrumente und kommen dann direkt ins Astoria.“ Obgleich nun Gäste vor das Lokal fahren, erlaubt Gehherda weiterhin Frau Lange den Ausgang. Von den Leibwächtern in Schach gehalten, ist der hinzugeeilte und Gehherda anschreiende Direktor machtlos. Ruhig maßregelt ihn der Kellner; er hat jetzt die Rolle des Befehlenden übernommen. Als die Gäste eintreten und bedient werden wollen, zeigt er ungeahnte Stärke und verweigert die Arbeit. Steffin lässt den Kleinbürger den Traum des ewig Schwächeren, dem nun Macht über seinen vorigen Unterdrücker gegeben ist, genussvoll ausspielen: Es stellt sich heraus, dass Gehherda insgeheim die Schuldscheine des Direktors Friedrich bei der Bank aufgekauft und ihn damit in seiner Hand hat. Andere beherr-

Eine Nummer verpasst?

Alle alten Dreigroschenheft-Nummern sind
bei uns natürlich noch erhältlich!

Jedoch sind die ersten beiden Ausgaben (1 und 2 / 94)
nur noch als Kopie verfügbar.

Brechtshop

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

Tel.: +49/(0)821 / 51 88 04

Fax: +49/(0)821 / 39 136

E-Mail: brechtshop@t-online.de

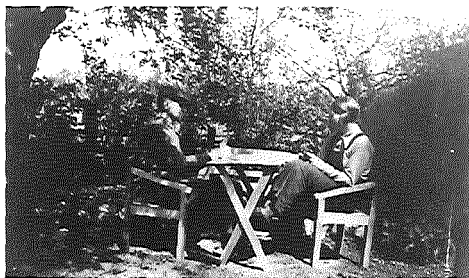
Dreigroschenheft

Auch im Internet:

<http://www.dreigroschenheft.de/>

schen, gibt die Autorin zu verstehen, bedeutet in kapitalistisch orientierten Gesellschaftssystemen zuerst finanzielle Potenz. Der Restaurateur muss nun mit seiner Köchin ins Astoria gehen und als Oberst William Frederick in die Rolle ihres nicht existierenden Ehemanns schlüpfen. Das Fragment endet mit einer von den Figuren als völlig selbstverständlich empfundenen Aktion, die in ihrer Eindimensionalität an die Gattung Märchen erinnert: In der Traumebene werden die tobenden Gäste des Lokals einfach eingeschlossen, damit sie nicht fortlaufen. Möglicherweise hat das Vergnügen, phantasievoll die Don-Quichotte-artigen Tagträume zu gestalten, einer klareren dramaturgischen Strukturierung des Stücks und damit einer Vollendung im Wege gestanden. Die Traumsequenzen nehmen einen breiten Raum ein, und es ist keineswegs das erste Mal, dass sich die Autorin mit der Realisierung langgehegter Wunschbilder eingehend beschäftigt. In Steffins Werk finden sich des öfteren ähnliche Konstellationen und Typen wie im *Gehherda*, allen voran der unsichtbare Hund Yo-Yo, der genau in den Momenten eingreift, in denen gewöhnlich keinerlei Hilfe für die Schwachen zu erwarten ist. In einem unveröffentlichten Entwurf zu einem weiteren Yo-Yo-Kapitel verwendet Steffin die Figur eines Oberkellners, um die negativen Auswirkungen einer kapitalistischen Gesellschaftsform auf die Menschen zu illustrieren: „es war ein schauderhafter Beruf, fand sie, weil die immer so untertänig dastanden und die ganze Zeit krochen, damit sie nachher Trinkgeld bekamen.“ Auch im *Schutzengel*-Drama existiert neben der irdisch-alltäglichen eine zweite, sur-reale Ebene, eine übernatürliche Welt; Georg 15 ist der allwissende, aber ohnmächtige Schutzengel. So wie *Gehherda/Gehda* und *Shen Te/Shui Ta* im *Guten Mensch von Sezuan* gibt es im *Schutzengel* bereits die Anlage zum dualistischen Geschöpf: den weichherzigen, menschlichen Philippo Marino, der seinen taubstummen Bruder Benedetto als alter ego benutzt, um nicht aus Mitleid gegenüber anderen ohne Lohn arbeiten zu müssen. Er improvisiert Benedettos hartherzige Entscheidungen und bewahrt dadurch den Bruder und sich selbst vor dem Ruin. Eine ähnliche Funktion übernimmt die Titelheldin der

Steffinschen Erzählung „Ein Mädchen, Ursula“; als fiktives Wunschbild verwirklicht sie, was der Autorin in der Realität nur schwerlich gelingt. In dem Drama *Geisteranna* wird die Ebene des Unheimlichen genutzt, um die Ohnmacht zu überwinden: Gespenster sollen der Sache der Kinder zum Sieg verhelfen. Beim



Bertolt Brecht und Margarete Steffin, etwa 1934
(Foto: Privatsammlung der Familie Brecht)

Spielen bevorzugen die Kinder natürlich die Rolle des edlen, mächtigen und gerechten Seeräubers; Posen aus Romanen und Filmen werden imitiert und verleihen ein Gefühl der Stärke, die im Alltag nicht zu finden ist. In Steffins Geschichten wehren sich Figuren wie die alte Frau oder der kleine Purk in den gleichnamigen Erzählungen gegen Unrecht, das ihnen geschieht; andere wie Heinz in *Die erste aus unserer Gruppe* protestieren in stummer Hilflosigkeit und verschwinden. Die Frage nach Gerechtigkeit zieht sich wie ein roter Faden durch Steffins Werk, in das sich *Gehherdas* „Robin Hood“-Träume nahtlos einfügen. Abschließend sei noch auf eine wichtige außerliterarische Quelle für das Drama hingewiesen: den Film. Im Entwurf BBA 527/76 werden drei Vorbilder genannt: 1. Maurice Chevalier als unbekannter Restaurantbesitzer und das Abwaschmädchen Sylvia, 2. Edward G. Robinson als heimlicher Gangsterchef und die gealterte Blumenverkäuferin, 3. Harold Lloyd als getarnter Detektiv und Rächer und Mae West als Vamp. Für den *Gehherda* werden Motive und Szenen aus verschiedenen Filmen mit den erwähnten Schauspielern herangezogen und miteinander kombiniert; allen Filmen gemeinsam ist das Spiel zwischen Sein und Schein, eine getarnte

oder verheimlichte Identität. Für die Ausgangssituation und den zweiten und dritten Traum bezieht Steffin Anregungen aus dem 1930 gedrehten französischen Film *Le Petit Café*, den sie vermutlich 1933 in Paris gesehen hat; darin spielt Maurice Chevalier den Kellner Albert Loriflan, der ein Doppelleben führt. Tagsüber bedient er unter der Fuchtel eines geldgierigen Patrons die Gäste, nachts lebt er, mittlerweile Millionär geworden, auf großem Fuße. Ein Duell, in dem Albert das Mädchen, das er liebt, gegen einen Herrn verteidigen will, findet letztlich nicht statt, da sich der Herr weigert, sich mit einem Kellner zu schlagen. In einer Reihe von Filmen pendelt Chevalier zwischen zwei gegensätzlichen Lebensbereichen, so etwa in *L'Homme du Jour* (1936) oder *Folies Bergère* (1935), wo er als Varietésänger den bekannten Bankier Cassini zuerst auf der Bühne imitiert, um dann durch einen Zufall dessen Platz im Alltag einzunehmen. In Gehherdas drittem Traum sind in der Figur des Jacques Gehda Wesenszüge eines Gangstertypus verarbeitet, den der amerikanische Schauspieler Edward G. Robinson in zahlreichen Filmen verkörpert hat. Die im Entwurf BBA 527/76 erwähnte Blumenverkäuferin, die mit dem Gangsterboss eine „Lady für einen Tag“ spielt, findet im *Gehherda* ihre Entsprechung in der Köchin, die mit dem Restaurateur ebenfalls einen Abend lang als gut-situierte Dame der Gesellschaft auftritt. Auch Elemente der optimistischen Durchschnittsbürger-Filmfigur Harold Lloyds haben Eingang in das Drama gefunden, insbesondere in den komischen Partien und den Slapsticks. Nach dem oben zitierten Entwurf zu schließen war eine Liebesszene geplant, in der im Stile der Zwischentitel von Stummfilmen Gehherda und die Lloyd-Figur kombiniert werden: „may sieht ein, ‚jakob wäre der richtige gewesen‘, da ist es zu spät!“ Deutlich treten Zwischentitel und Kameraführung des Stummfilms auch im *Song in solchen zeiten kommt es mir vor* entgegen: „in mir wächst eine grosse gewalt das zimmer ändert seine gestalt. ich trete hervor, ich strafe, ich räche! ich trotze der macht! ich erbarm mich der schwäche!“ Obwohl *Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda* Fragment geblieben ist, ist der Reiz des Spiels mit dem Tagtraum für die Thea-

terwelt unverkennbar. Seitdem ein Teil des unvollendeten Werks 1967 in den Gesammelten Werken Brechts erschien und 1971 durch das Mailänder Teatro del Sole uraufgeführt wurde, ist der *Gehherda* immer wieder auf in- und ausländischen Spielplänen zu finden.



Die im Schatten sieht man nicht

Leben und Werk der
Margarete Steffin
Von Stefan Hauck
Suhrkamp
taschenbuch

Vorabdruck aus dem Stefan Hauck-Band „Die im Schatten sieht man nicht. Margarete Steffin – Leben und Werk“. Das Buch erscheint beim Suhrkamp-Verlag noch in diesem Jahr. Die zum „Gehherda“-Text fehlenden bibliographischen Angaben kann man dort später nachlesen.

(Zum Autor: Stefan Hauck ist Fachredakteur beim „Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel“. Promotion über Margarete Steffin. Diverse Publikationen zu Steffin, Carl Larsson u.a. Er ist erreichbar unter: hauck@buchhaendlervereinigung.de)

Erinnerung an Hans Mayer

„Zur freundlichen Beherzigung“ ...

Hans Mayers Rat an den subversiven Brecht, „mit großen Herren nicht frey“ zu reden

Von Werner Hecht

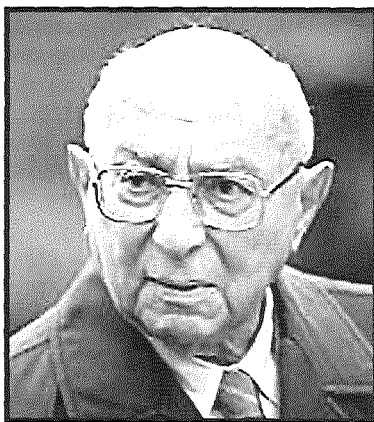
1951 kommt auf Bertolt Brecht die erste große Auseinandersetzung mit den Spitzen der SED und der DDR-Regierung zu. Im März erhält er von amtlicher Seite eine offene Schelte. Die von Brecht so genannte „Moskauer Clique“ (zu der er vor allem Becher, Kurella, Lukács, Erpenbeck und Hay rechnet) hatte Ende der Dreißiger Jahre

eine Diskussion über Realismus und Formalismus in der Kunst vom Zaune gebrochen. Sie wurde in der Zeitschrift *Das Wort* ausgetragen. Die 1945 aus Moskau zurückgekehrten Genossen beginnen diese Formalismus-Debatte nun aufs Neue und wenden deren Thesen auf Kunstwerke der Gegenwart an. Zur 5. Tagung des ZK der SED im März 1951 wird Brechts Stück *Die Mutter*, das zwei Monate vorher mit großem Erfolg herausgekommen war, kurzerhand als „formalistisch“ abgestempelt. Nach Hans Rodenberg werde in der Mutter „das Didaktische zum Selbstzweck, und das ist Formalismus“; ZK-Mitglied Fred Oelßner sieht in dem Stück gar „irgendwie eine Kreuzung oder Synthese von Meyerhold und Proletkult“, was in seinen Augen offensichtlich etwas besonders Verabscheuungswürdiges war.

Das es sich für die Genossen nicht um eine gelegentliche „Verfehlung“ handelt, sondern dass die Werke des parteilosen Brechts, der sein Exil nicht in der Sowjetunion verbracht hat, als ein generelles literarisches Problem für die Strategen des „sozialistischen Realismus“ angesehen werden, zeigt unmittelbar danach der durchorganisierte Feldzug gegen die Oper *Das Verhör des Lukullus*. Einige kleinere Scharmützel gegen

den Text und insbesondere gegen die Musik von Paul Dessau überstehen die Autoren und erzwingen schließlich gegen eine Phalanx von erfahrenen Formalismus-Kämpfern der SED eine öffentliche Probevorstellung der Oper für den 17. März 1951. Der überwiegende Teil der Eintrittskarten wird vom Volksbildungsministerium und

vom ZK der SED mit strenger Kontrolle an gestandene Kulturfunktionäre und an stramme Mitglieder der FDJ verschenkt. Aber nur wenige von ihnen interessieren sich für den Zwangsbesuch einer Oper über den römischen General Lukullus. Viele der Auserwählten verkaufen ihre Freikarten – bevorzugt gegen Westgeld – an die zahlreichen Interessenten und an solche, die an diesem Tag einen politischen Theaterskandal erwarten. Die einmalige Uraufführung in der Deutschen Staatsoper unter der musika-



Hans Mayer
1907 – 2001

lischen Leitung von Hermann Scherchen und der Regie von Wolf Völker (an der Brecht wesentlichen Anteil genommen hat; Bühnenbild: Caspar Neher) wird in höchster künstlerischer Gestaltung vorgetragen. Sie erntet nahezu frenetischen Beifall. Die zahlreich erschienenen Regierungsfunktionäre und Parteigrößen sind zutiefst entsetzt und verlassen fluchtartig das Theater, während das (in deren Augen: falsche) Publikum noch lange den Beteiligten jubelt. In Widerspruch zu dieser Wirkung der Aufführung urteilt (der im ZK der SED für Kultur verantwortliche) Hans Lauter im *Neuen Deutschland*, dass sich Brecht und Dessau in ein „mißlungenes Experiment“ verirrt hätten. „das aus ideologischen und künstlerischen Gründen mißlingen mußte und

mißlungen ist“. Er bescheinigt zudem Ernst Legal, dem Intendanten der Staatsoper, einen Mangel an „ideologischer Klarheit“ in der Spielplan-Gestaltung, die sich an einer „kleinen Minderheit stagnierender Intellektueller“ orientiere.

Auf die schon während der Proben vorgebrachte Kritik notiert Brecht in seinem Journal am 25. März über die „Absetzung des *Lukullus*“, man müsse „die Kritik nie fürchten; man wird ihr begegnen oder sie verwerten, das ist alles“. Das klingt so distanziert, als berühre es ihn kaum. Aber die Auseinandersetzung weitet sich bald aus: In die Debatte mischen sich nun direkt Staatspräsident Pieck, Ministerpräsident Grotewohl und Parteisekretär Ulbricht ein und „beraten“ mit Brecht und Dessau einzelne Dialogpartien und Details der Musik. Einer Anekdote zufolge soll Brecht auf die Frage, warum er sich von der Regierung der DDR hereinreden lässt, geantwortet haben: „Können Sie mir eine andere Regierung nennen, die bereit wäre, mit mir über ein Stück zu diskutieren?“ Falls so ein Dialog tatsächlich stattgefunden haben sollte, kann man ihn bestenfalls als eine Brechtsche Reaktion in der Art eines Schweyks ansehen. Die Begegnung mit der Partei- und Staatsspitze hat Brecht in Wahrheit zutiefst betroffen gemacht. Er spürt die Engstirnigkeit und das Unverständnis der „Nomenklatur“, wie Hans Mayer diese Funktionäre in seinem Brecht-Buch (Erinnerungen an Brecht, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1996) nennt. Einen Eindruck vom wirklichen Zustand Brechts vermittelt uns Brechts Mitarbeiterin Käthe Rüllicke in einer Tagebuch-Eintragung

vom 30. August 1951: Danach käme Brecht, wie er ihr sagt, „vor wie ein Nüchterner unter lauter Betrunkenen. Seine Kraft reiche kaum für die Proben aus, er sei mittags völlig erschöpft. Er habe Depressionen, lebe eingleisig, isoliert...“

Wenige Wochen nach dieser Notierung erhält Brecht ein Buchpaket aus Leipzig. Absender ist der Literaturprofessor Hans Mayer, den Brecht außerordentlich schätzt. Er besucht ein Seminar Mayers in Leipzig, steht mit ihm in ständiger Korrespondenz und bezieht ihn mit Vorträgen in die Vorbereitung einiger seiner Inszenierungen am Berliner Ensemble ein. Der dem Buch beigelegte Brief, hat folgenden Wortlaut:

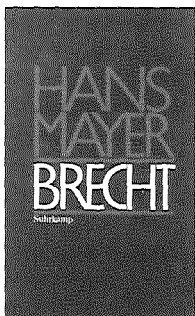
Lieber Brecht,

wenn Sie fortlaufend so subversive Stücke und Verse veröffentlichen, müssen Sie sich nicht wundern, wenn man Sie dort nicht haben will, wo die Zitronen blühen. Vielleicht können Sie aber durch die Lektüre noch gebessert werden. Darum erhalten Sie beiliegendes Buch, das ich vor kurzem hier bei einem Antiquar entdeckte. zur freundlichen Beherzigung. Es ist verfaßt, wie Sie sehen werden, von Christian Fürchtegott Gellert aus dem Jahre 1763. Ich empfehle vor allem die Seiten 74 und 75, die ausführlich über die Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit handeln. Dort steht auch ausführlich geschrieben: „Man soll mit großen Herren nicht frey reden.“ Möge Ihnen die Lektüre von einigem Nutzen sein.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr Hans Mayer

Im Brecht-Shop erhältlich:



Hans Mayer
Brecht
500 Seiten, Leinen,
DM 58,00



Hans Mayer
Erinnerungen an
Brecht
Suhrkamp Verlag

Hans Mayer
**Erinnerungen
an Brecht**
125 Seiten, broschürt,
DM 24,00

Bestelladresse:
Brecht-Shop Augsburg
Obstmarkt 11
86152 Augsburg
fax: 0821-39136

Der Leipziger Literaturprofessor schickt an Brecht Christian Fürchtgott Gellerts *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* (Leipzig bey Johann Wendler 1763, die vierte Auflage des 1751 erstmals erschienenen Werkes). Brecht hat Hans Mayer nicht selten von seinen „Konflikten mit den mittleren und kleinen Bürokraten“ (Mayer, S. 84) berichtet, und es wird darüber sicher auch mit bitterem Spott und mit der Ironie gesprochen worden sein. Der Ton, mit dem sich Mayer an Brecht wendet, verrät sowohl verständnisvolle Vertrautheit wie auch enge Verbundenheit in Bezug auf schlechte Erfahrungen mit den „großen Herren“. (Das Zitat, das man „nicht frey reden soll“, findet sich in ähnlicher Form übrigens schon 1662 in Christoph Lehmanns *Politischem Blumen-Garten*.) Für Gellert ist in seiner *Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* die Haltung des Briefschreibers zu „großen Herren“ ein zentrales Thema. Er schlägt auf den von Mayer zur besonderen Lektüre empfohlenen Seiten vor, „demütig und ehrerbietig“ zu schreiben, dabei aber nicht „kriechend und sklavisch“, außerdem „mit einer großen Behutsamkeit“ und hierbei nicht etwa „kostbar und gezwungen“. Die „Regeln des Ceremoniells“ schränken „die natürliche Art, zu denken, so sehr ein, daß man diese oft unterdrücken muß, wenn man jenes beobachten will“. Schon am Anfang der Abhandlung legt Gellert fest: „Wenn ich, zum Exempel, an einen großen Herrn schreibe, und ihn um etwas bitte: so kann und darf ich nicht ganz so reden, als wenn ich vor ihm stünde.“

In der Tat sind Brechts (Ende 1934 geschriebenen) *Fünf Schwierigkeiten beim schreiben der Wahrheit*, auf die Hans Mayer in seinem Brief anspricht, ebenfalls Empfehlungen, unter bestimmten erschwerten Bedingungen die Wahrheit zu schreiben und zu verbreiten. Schwierigkeiten werden bei solchen Vorhaben offensichtlich immer durch die jeweiligen Machthaber bereitet. Einige Kritiker werfen Brecht vor, er habe sich in Theorie und Praxis vor „großen Herren“ gewöhnlich „taktisch“ verhalten. Aber ist nicht eben darin jene List zu entdecken, mit der er die Schleier lüftet, um die Wahrheit erkennbar zu machen?

Hans Mayer hat deshalb Gellerts Buch mit gutem Gewissen an Brecht „zur freundlichen Beherzigung“ geschickt, weil er wusste, dass dieser längst in gleichem Sinne dachte und schrieb. Beiden war klar: Solches subversives Verhalten, der ausgiebige Gebrauch der „Sklavensprache“, die angewandte „plebejische Tradition“ mussten bei den „großen Herren“ als Kritik ankommen. Die von Mayer erhoffte „Besserung“ Brechts drückt eindeutig den Wunsch aus, den Mut, die Wahrheit zu sagen, und die List, sie zu verbreiten, verstärkt anzuwenden. Dass es Brecht bei solcher Haltung nicht nach Mignons „Land, wo die Zitronen blühn“ zieht (weder als „Geliebter“, noch als „Beschützer“ oder „Vater“), das steht genauso außer Zweifel, wie es Brecht im Exil oder später niemals für eine längere Dauer ins Land Stalins, das Vaterland des „verdienten Mörder des Volkes“, gezogen hat.

Hans Mayer hält am Ende seines Buches eine Wahrheit als erwiesen, die Brecht in seinem Gedicht An die Nachgeborenen ausspricht, nämlich die Gewissheit: „Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden / Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.“

(Hans Mayer verstarb am 19. Mai 2001 in Tübingen. Nach seinem Wunsch wurde er auf dem Berliner Dorotheenstädtischen Friedhof – in Brechts Nähe – beigesetzt.)

Wussten Sie schon?

Nahezu ALLE im Dreigroschenheft besprochenen Bücher können Sie problemlos sofort bestellen im

Brecht Shop
Obstmarkt 11
D-86152 Augsburg

Tel.: 0821 - 51 88 04
Fax: 0821 - 39 1 36

e-mail: brechtshop@t-online.de
Katalog anfordern!

Musiktheater

„Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind“

Victor Fenigsteins Singspiel *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* nach Bertolt Brecht

Von Fritz Hennenberg

Das Singspiel „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Victor Fenigstein wurde am 7. 12. 1986 an den Städtischen Bühnen Augsburg uraufgeführt. Das Ensemble-Theater Biel/Bienne-Solothurn veranstaltete in Kooperation mit dem Théâtre National du Luxembourg eine Neueinstudierung; Die Aufführungen fanden am 20. und 22. 5. 2001 in der Dampfzentrale Bern und vom 29. – 31. 5. 2001 in der Kulturfabrik Esch-sur-Alzette statt.

Vom Sprechstück zum Singspiel

Die im Titel zitierten Schlussworte der Protagonistin drücken eine Grundüberzeugung Victor Fenigsteins aus. Bei Brecht sah er sich darin bestätigt. Er hat ihn in seiner Jugend flüchtig kennen gelernt; 1947 hielt sich Brecht in Zürich auf, und Freunde haben ihn zu Diskussionen mitgenommen.

Schon in den fünfziger Jahren hat Fenigstein *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* gelesen und war davon gepackt. Er hält das Werk für einen Gipfelpunkt von Brechts Schaffen in jeder Hinsicht; unbewusst habe es in ihm weitergewirkt.

1983 kam er darauf zurück. Auf der Liste seiner Projekte stand ein musikdramatisches Werk. Er nahm sich Brechts Schauspiel vor und begann mit der Komposition. Einer Eintragung in der Partitur nach wurde sie am 3. 4. 1984 abgeschlossen.

Ironisch altertümelnd, setzt Fenigstein für sein Werk den Begriff *Singspiel* ein und grenzt sich damit gegen die tradierte „Veroperung“ von Dramenstoffen ab. Er geht nicht von einem auf eine Musikalisierung zugeschnittenen Libretto aus, sondern vertont – wie er ausdrücklich hervorhebt – Brechts Text „bis zum letzten Komma getreu“. Er hat ein „zum Singen bestimmtes Drama“ im Sinn, „meist ohne Rücksicht auf bekannte musikalische Formen“; um auf die Neuartigkeit hinzuweisen, wählt er die merkwürdige Gattungsbezeichnung.

Beschränkung und Fülle

Die Partitur ist auf fünf Stunden Spieldauer angelegt. Für eine praktische Realisation in extenso sieht Fenigstein weit in die Zukunft; er wünscht sich sein *Singspiel* an wechselnden Orten präsentiert, in Fabrikhallen und auf öffentlichen Plätzen, in wirklichen Schlachthäusern. Das Publikum soll ein Tagesereignis erleben und von Ort zu Ort zie-

hen, in den Pausen mit Bier und Würstchen gelabt. Damit würde das steife Zeremoniell eines Theaterabends durchbrochen – eine Vision, die einem Brecht gefallen hätte. Für eine „normale“ Theateraufführung müssen vorerst Kompromisse geschlossen und Kürzungen vorgenommen werden.

Das Orchester bescheidet sich mit nur siebzehn Musikern, und jedes Instrument ist solistisch besetzt: Flöte, Oboe, Klarinette, Altsaxophon, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Violine, Gitarre, Banjo, Kontrabass, Klavier, Akkordeon, Pauken und zwei Schlagzeuger. Das Klangbild ist vom Satz her aufgelichtet; aus dem ohnehin kleinen Ensemble werden Gruppen herausgelöst, oft verbindet sich nur ein einziges Instrument mit dem Gesang.

Dem Opernbesucher, der Vergleiche mit dem tradierten Opernorchester anstellt, macht das Instrumentarium den Eindruck der Bescheidenheit, ja, der Ärmlichkeit. Dies dürfte eine inhaltliche Kalkulation sein. Die Armut ist ja das Thema dieses Theaterstücks, und auf vermittelte Weise auch dort, wo sich die Personen mit großen Worten in die Brust werfen: Die Erbärmlichkeit der Phrase soll hervortreten. Es versteht sich, dass die Beschränkung nur ein „Kleid“ ist; von der technischen Seite her gesehen, musiziert Fenigstein aus der Fülle heraus.

Gut und böse werden in der Partitur anders charakterisiert als gewohnt. Gewöhnlich steht die Dissonanz für den Konflikt und der Dreiklang für seine Lösung; hier ist das Verhältnis umgekehrt. Fenigstein sieht die Tonalität mit ihrem klanglichen Inventar als schäbig an; was früher einmal auf der Höhe der Zeit gestanden hat, hat sich abgenutzt.

Ein Weiteres kommt hinzu. Wenn Fenigstein Relikte der Tonalität – Dreiklänge – zitiert, so stellt er sie in aller Nacktheit aus und verzichtet

in der Regel auf eine Vermittlung zwischen ihnen. Will sagen, dass das funktionale Prinzip, das einen Zusammenhang schafft, womöglich einen dynamischen, außer Kraft gesetzt ist; die Akkorde stehen für sich alleine, die „Drähte“ zwischen ihnen sind durchgeschnitten. Eben dadurch wirken sie um so verlorener.

Hier Zwölftontechnik – dort Travestie

Die Partitur der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* ist von einer Zwölftonreihe durchzogen. Dies meint nicht, dass die Reihe konstitutiv für die Gesamtfaktur wäre; sie ist ein gezielt eingesetztes dramaturgisches Vehikel wie die anderen Materialien auch. Auf das harmonische Geschehen wirkt sie kaum ein.

Dem Vorbild einiger seiner vorangegangenen Instrumentalwerke nach trennt Fenigstein die Technik von der Expression. Er hat nicht den emotionalen Überschwang im Sinn, sondern die Disziplin. Ihn interessiert vor allem die intellektuelle Qualität, die sich in den Rotationsformen der Reihe zeigt: Ein und derselbe Gedanke wird von verschiedenen Seiten her gespiegelt. Jedenfalls ist die Dodekaphonie hier Ausdruck von positiven Eigenschaften. Sie ordnet sich jenen Figuren zu, die zwar noch im Zustand der Unterdrückung gezeigt werden, aber die Vision einer befriedeten Zukunft in sich tragen: den Proletariern.

Der Verlauf der Handlung zeigt, dass Johanna von diesen Ideen beeindruckt wird. So färbt auch die musikalische Ausdrucksweise auf sie ab; in ihre Partie dringen Zwölftonreihen ein, sie durchmisst sie – so Fenigstein – „mühsam“, mit den ungewöhnlichen Tonfolgen nach den neuen Gedanken gleichsam suchend.

Eine poetische Besonderheit von Brechts *Heiliger Johanna der Schlachthöfe* ist die Auseinandersetzung mit historischen Stilelementen, insbesondere aus der Zeit der deutschen Klassik. Über Schillers *Jungfrau von Orleans* hinaus, die sich vom Stoff her anbot, werden Goethe und Hölderlin zitiert. Zum einen wird auf spezielle Werke angespielt (*Faust*, *Hyperions Schicksalslied*), zum anderen die Sprachform nachgeahmt (Blankvers, Hexameter). Victor Fenigstein folgt diesen Spuren. Allerdings hält er sich weniger an die musikalische (Wiener) Klassik als an ein eher romantisches Vokabular und den daraus

degenerierten Kitsch. Ein zweiter Bereich für eine „Reibung“ ist der Populärstil aus der Mitte des 20. Jahrhunderts in der Form der Tanzmusik und das Jazz.

Beides verbindet sich nicht nur mit Heuchelei und Illusionen, sondern scheint gerade auch dort auf, wo ökonomische Einsichten brutal beim Namen genannt werden. Der Widerspruch soll Protest auslösen. Wenn der „Fleischkönig“ Mauler seine Lobrede auf das schnöde Mammon hält, spielt ein flotter Jazz auf, mit verwegendem Saxophongedudel und den Rhythmus antreibenden, auf und niedersteigenden Figuren im Pizzikato des (elektrisch verstärkten) Kontrabasses.

Die Klassikerparodie kulminiert bei Brecht in der Schluss-Szene, die bis in Detail der Regieanweisungen hinein auf Schillers *Jungfrau von Orleans* anspielt. Mit der Kanonisierung der Johanna soll das Gesellschaftsgefüge, das durch ihren Einspruch erschüttert zu werden drohte, in seinem Bestand gesichert werden. Steht bei Schiller am Schluss die Vision und Hoffnung, so ist bei Brecht beides gründlich zerstört; dennoch wird so getan, als gäbe es etwas zu preisen und zu feiern – ein falscher Schein legt sich über die Wirklichkeit.

Fenigstein fasst hier zum ersten und einzigen Male alle Instrumente seines kleinen Orchesters zusammen und sieht darin „eine lächerliche Apotheose“. Auch vom Standpunkt der Stiltravestie her gesehen sind hier so gut wie alle Elemente versammelt. Der Schluss-Hymnus wird in einem gipsernen Pseudo-Barock zelebriert. Die Musik schlägt Händelsches Pathos an, aber es klingt Brutalität durch – Natürlichkeit ist dem Zwang geopfert. Die Musik entspricht der Situation und kommentiert sie zugleich kritisch.

Aufklärerisches Musiktheater

Victor Fenigsteins Singspiel *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* steht in der großen Tradition eines aufklärerischen Musiktheaters. Bei aller Vergeistigung wie äußeren Verkargung kommen die kulinarischen Elemente nicht zu kurz. Fenigstein gibt dem Musiktheater, was es braucht. Mit ungewöhnlichen Mitteln fordert er die Ausführenden, auch sein Publikum, heraus; seine Musik möchte im Brechtschen Sinne den Verstand wie das Herz ansprechen und nicht zuletzt in die Realität wirkende Initiativen auslösen.

Häuserreihe



Weigel-Haus in Putgarten/Rügen, Dorfstraße 16, Foto: Sven Kleinert

... das Richtige zeigen ...

Von Sven Kleinert

Zum hundertsten Geburtstag von Helene Weigel, Lebensgefährtin Brechts und Theaterchefin vom Schiffbauerdamm, häuften sich offizielle Ausstellungen, Nachrufe, universitäre Publikationen und dergleichen. Ein gefälliger und medienwirksamer Anlass.

Da sich technische Berufe an diesem Thema eher selten versuchen – hier ein durchaus branchenüblicher Versuch der Neulanderkundung. Mit mehr als reichlich vier Wochen Verspätung und eher zufällig, gesellt sich ein Bauingenieur zum Kreis der Jubiläumsaktionisten und Nachrufer, um ein soziales Engagement der Weigel und seine Spätfolgen zu erkunden. Aufmerksam geworden durch die in einer größeren Boulevard-

Gazette tendenziös dargestellte, offenbare Antipathie, zwischen den am Ort der damaligen Weigelschen Tat Handelnden.

Ort der Handlung – Putgarten/Rügen

Waren es nun die nachwirkenden „dänischen Erinnerungen“, die Helene Weigel in den äußersten Norden der Insel Rügen verschlugen und sie bewegten, für sich und Brecht ein Fischerhaus in Putgarten zu erwerben, oder war es der von Künstlern und Architekten viel beschworene *genius loci*?



Arkona, Leuchtturm und Gasthaus, 1905,
aus dem Gemeindearchiv

Putgarten und das Kap Arkona: Das ist die Jahrzehnte wenig frequentierte Kulturstätte hinter der Rügener Steilküste, geprägt von kleinen Fischerdörfern wie Vitt, den von Schinkel entworfenen Leuchttürmen, dem uralten Tempelheiligtum der Ranen und der typischen Geographie Nordrügens mit Kreidekliff und im Frühjahr gelb leuchtendem Rapsfeld. Erschließt man sich die Landschaft vom Uferweg her und weicht den täglichen sechs- bis achttausend Touristen zeitlich oder geographisch aus, gewinnt man überwältigende Landschaftseindrücke.

Der Wunsch im damals beschaulichen Dorf Putgarten ein Ferienhaus zu erwerben, scheint dann naheliegend. 1955 kaufte die Weigel Haus und Grundstück in der Dorfstrasse 16, wohl als Sommerdomizil für sich und Brecht. Intensiv genutzt haben es die beiden dann nicht.

Eine Mischung aus sozialem Bedürfnis den Mitarbeitern gegenüber und Bequemlichkeit – das Anwesen bei Berlin war näher – mag der Grund dafür gewesen sein, dass Helene Weigel das Haus bald nach dem Erwerb der Verwaltung und dem technischen Personal des Berliner Ensembles (BE) als Ferienhaus zur Verfügung stellte. Eine andere Nutzung war der Immobilie, auch

als sie später dem Staate DDR übereignet wurde, nie zgedacht. Einzelne Quellen geben eine testamentarische Festschreibung der Nutzung durch die Weigel an. Im Laufe der Jahre – noch reisten die Theaterleute vom BE in ein verträumtes, wenige hundert Seelen großes Putgarten und eröffneten dort praktisch die Saison – entstand eine DDR-typische Symbiose: Auf dem relativ großen Grundstück nutzte die Crew des BEs das Fischerhaus, während die staatliche Bauakademie den hinteren Teil zum Kinderferienlager für den Nachwuchs ihrer Mitarbeiter ausbaute. Dies jeweils mit sehr einfachem, nicht für Pauschal-tourismus geeignetem Standard, für den der wahre Reisende und Sonnenfrischler mit geringen Kosten und herzerreißend schöner Landschaft belohnt wurde.

Der in der mittleren und späten DDR wirkenden Notstandssolidarität ist es wohl wesentlich zu danken, dass dieses typische, ortsbildprägende Gebäude mit überwiegend originärer Substanz (typischer Ausdruck von Bauleuten für ein sehr schönes und fast vollständig erhaltenes altes Fischerhaus) samt Reetdach erhalten blieb. Wie bei alten Häusern zu erwarten, fielen Reparaturen an. Die BE-Leute beschafften über Jahre mit Hilfe der Bauakademie Material und verfrachteten es mit Auto und Hänger nach Putgarten. Dort wurde intensiv Renovierung gefeiert. Nur Kenner der Verhältnisse können ahnen, welcher Aufwand an Organisation mit diesen „Muskelhypotheken“ auf das Haus verbunden war. Es waren die Zeiten, als im Norden kaum jemand Geld – jedenfalls keines aus der DDR – für private Bauleistungen und zugehörige Baustoffe haben wollte. Auf dem Privatsektor häuften sich die Fälle urzeitlichen Naturalientausches. Uwe Mehling (Betriebsrat und seit ‚77 Beleuchter beim BE sowie guter Geist des Weigel-Hauses) kann hierzu Geschichten von hohem Unterhaltungswert liefern.

Kurz: Realsatire Volkswirtschaft. BE-Team und die Bauakademie haben mit viel Verständnis und Einfühlungsvermögen und natürlich dem Mangel gehorchend ein Haus erhalten, dass nach der „Wende“ wohl nur versehentlich nicht auf der Denkmalliste des Landes Mecklenburg-Vorpommern erscheint. Es blieb von Klinkerriem-



Brecht in Augsburg

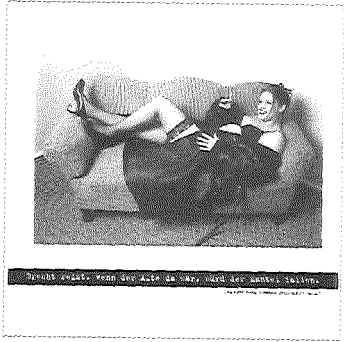
Die Augsburger und "ihr" Brecht

Angeregt durch die bekannten Reßler-Fotos
 - die einen jungen, verwegenen Brecht im
 "Ledermantel" zeigen - zogen Autor **Sepp Strubel**
 und Fotograf **Silvio Wyszengrad** durch Augsburgs
 City. Als Requisit begleitete sie eben jener Mantel
 des Herrn B. Dabei entstanden Bilder von Menschen,
 die sich - egal, ob sie jung/alt oder arm/reich waren
 mit Hilfe des ledernen Utensils leicht zu Inszenierung
 und Selbstaussage in punkto Brecht verführen ließen.

Brechtisch ist auch der Name dieser Aktion:

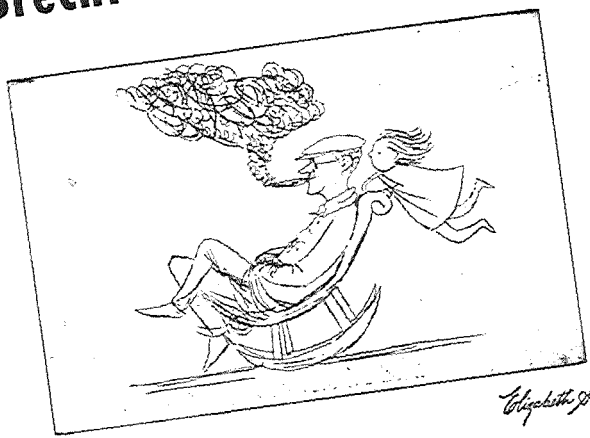
Projekt Brecht Mantel.

Im Brecht-Shop erhältlich für nur **DM 19.90**



Willkommen im Brecht-Shop

Brecht in der Kunst

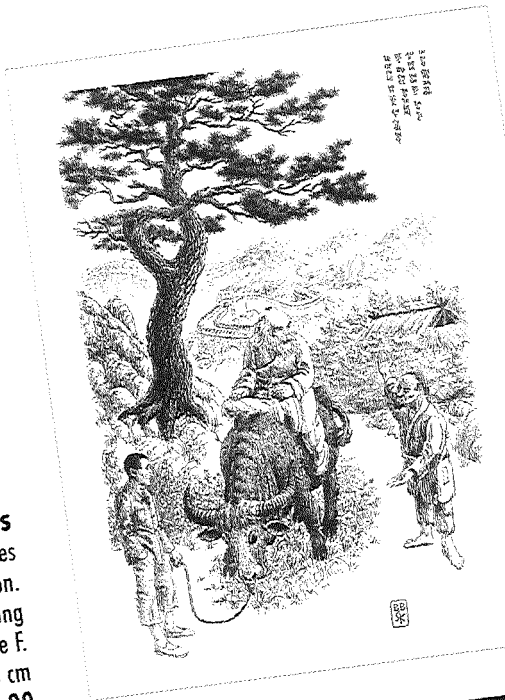


Elizabeth Shaw

Radierung "Brecht im Schaukelstuhl"
von **Elizabeth Shaw**. Die vielseitige und humorvolle Künstlerin - besonders bekannt durch ihr Brecht-Kinderbuch - jetzt bei uns.
Limitierte Auflage. Größe: 26 x 19,5 cm
Stückpreis: **DM 210,00**

Außerdem bei uns erhältlich:
"Bertolt Brecht - Ein Kinderbuch"
mit Illustrationen von Elizabeth Shaw
DM 39,80

Radierung von Sigurd Kuschnerus
zu Brechts "Legende von der Entstehung des Buches
Tao-te-king auf dem Wege des Lao-tse in die Emigration."
Entstanden anlässlich einer Ausstellung
"100 x B.B." der Berliner Galerie Zone F.
Limitierte Auflage. Größe 40 x 30 cm
Stückpreis: **DM 250,00**



BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 391

Willkommen im Brecht-Shop



Der bekannte Künstler und Grafiker **Hans Ticha** hat für die Marginalien-Beilage der Pirckheimer Gesellschaft Brechts "Buckower Elegien" in Szene gesetzt. Zu jeder dieser limitierten, wunderschönen illustrierten Ausgabe liegen zwei handsignierte Original-Holzschritte des Künstlers bei.
Nur wenige Exemplare vorhanden!
Stückpreis: **DM 89,00**



Brecht in Ton

Aufgrund der großen Nachfrage nach dem Brecht-Terracotta-Profil des Berliner Bildhauers **Gerhard Thieme** konnten wir noch wenige, letzte Exemplare dieser schönen Keramik auftreiben.
Also schnell zugreifen:
Stückpreis: **DM 45,00**

BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

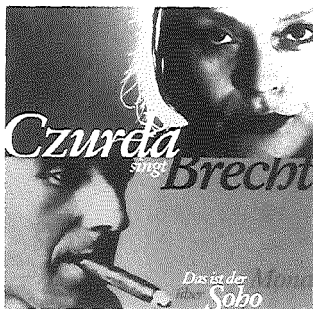
Willkommen im Brecht-Shop



Neues vom CD-Markt

Hans E. Wenzel

Hans Wurst und andere arme Würste.
Eine Hanns Eisler Collage nach einem
Bühnenstück und ernste Gesänge.
1 CD DM 35,90



Jutta Czurda

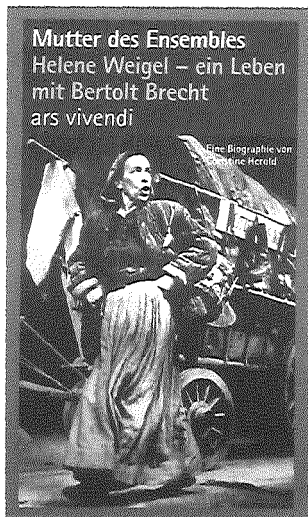
Die Preisträgerin des Bayerischen
Theaterpreises (1998) singt Brecht.
Das ist der Mond über Soho.
1 CD DM 30,00

Nachzügler

Etwas später als vorgesehen, liegt nun
endlich die Helene-Weigel-Biografie
von **Christine Herold** vor. Sie rundet
damit die Jubiläums-Publikationen des
vergangenen Weigel-Jahres ab.
Eine Rezension dazu werden Sie in
unserer nächsten **Dreigroschenheft-**
Ausgabe vorfinden.

Mutter des Ensembles

Helene Weigel - ein Leben mit Bertolt
Brecht von Christine Herold.
260 Seiten
DM 29.80



Bestellfax an
Brecht-Shop
Obstmarkt 11
86152 Augsburg

Titel/Menge/Preis

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Name

Straße

Ort

Telefon

Fax

Einzug

K-Nr.

BLZ

Unterschrift

.....

Datum

BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

chen und Marmorimitat-Fensterbänken ebenso verschont wie von Luxussanierung und präsentiert sich nach außen ursprünglicher als die meisten Häuser im Ort. Die Dorfstrasse 16 genügt selbstverständlich nicht dem heute landläufigen Verständnis von Sanierung und Standard; es ist sogar dringend reparaturbedürftig und – im Anlegerjargon – wohl beinahe abgänglich.

Ein „Wende“-Konflikt

Die neuere Geschichte des Landes produziert nun automatisch einen Konflikt. Nach dem Systemausfall von 1989 wurde aus dem Eigentum der DDR Eigentum des Landes Berlin Die frühe Ex-DDR bekam nun endlich ihre D-Mark und die Mark(t)wirtschaft. Man einigte sich schnell auf den Ansatz, dass ein mittelschwerer Rückfall in den Schlotkapitalismus der einzig segensreiche Weg in die Zukunft sei. Rasante Entwicklungen, die für die Wirtschaft tatsächlich zu Segen – Geldsegen nämlich –, für Ästheten, Denkmalfleger und Ökologen wohl eher zu psychischen und physischen Koliken führten, setzten ein und halten teilweise ungebremst an.

Im Jahre 12 nach der „Wende“ spitzt sich nun der Interessen- und Zielkonflikt zwischen Gemeinde Putgarten und BE-Mitarbeitern zu und zoomt auf eine persönliche Ebene zwischen dem dortigen Bürgermeister Ernst Heinemann und BE-Mann Uwe Mehling. Die handelnden Personen haben keine Schwierigkeiten, ihre persönlichen Animositäten zu bestätigen. Hier nun hakt das eingangs erwähnte Berliner Blatt nach und reduziert die Charaktere quasi auf das kleinste mögliche Schubladenformat: den zum Kapitalisten und Rammbock gewordenen, ehemaligen NVA-Offizier Heinemann einerseits und den seine Rechte und Refugien einfordernden, auf dem Status quo beharrenden und entwicklungsfeindlichen BE-Mitarbeiter Mehling andererseits. Während der Bürgermeister das Haus seiner Ortsplanung einverleiben will und auch wegen der aktuellen Streitigkeiten wenig rücksichtsvoll vorgeht, wollen die Berliner alle Register ziehen, um ihr liebgewordenes Fleckchen Welt zu halten. Der Zweck heiligt hierbei die Mittel der Auseinandersetzung, Drama, Satire oder Farce? – nichts von alledem.

Zum Verständnis der Situation

Putgarten, Vitt und Arkona werden von Tagestouristen überrannt. Es dürften einige hunderttausend pro Jahr sein. Bestellt hat sie die Gemeinde sicher nicht, erkennt aber natürlich in einer Region mit real – nicht statistisch – über zwanzig Prozent Arbeitslosigkeit hierin eine wichtige Einnahmequelle. Durch den Auffangparkplatz vor den Toren Putgartens schützt der Ort sich vor dem Durchgangsverkehr und animiert die Besucher gleichzeitig zum Besuch des Töpferhofes, diverser Läden, ja und auch „Fressbuden“. Zubringer in Gestalt von Pferdewagen und Disneyland-Bahnen shutteln die Gäste nach Arkona und zurück. Diese Strategie verschafft dem Ort Einnahmen und Arbeit. Mit angepriesener „regionaltypischer Bauweise“ aus der Schublade von Bauträgern (andernorts heißen die gleichen Entwürfe „Friesenhaus“ oder „Typ Normandie“) möchte man Häusle-Bauer als neue Bewohner oder Anleger locken. Diese Einrichtungen mögen gestalterisch bedenklich sein, entsprechen aber dem Besucheraufkommen und



Foto: Sven Kleinert

dem ästhetischen Empfinden des Durchschnittsgastes. Für die einen ist es Kitsch, für die anderen netter Service oder wie im hier oben noch gebräuchlichen Plattdeutsch: „wat dem eenen sein Uhl, is dem annern sein Nachtigall“.



Foto: Sven Kleinert

Dass „Macher“ Heinemann samt Gemeinde hart an oder kurzzeitig jenseits der Grenzen des Verträglichen agieren, mag gelten; eine stumpfe und kurzfristige Politik – wie bereits erwähnte Boulevardzeitung unterstellt – wird hier aber nicht getrieben. All diese Projekte sind weder gut noch schlecht; sie erfüllen ihren Zweck, wenngleich man sich als Rügenkenner im sonnigen Putgarten mitunter auch gern eine zweite und dritte Sonnenbrille aufsetzen möchte.

Ebenso wenig kann der Gemeinde ein tatsächlich gewaltiger Park- und Rastplatz angelastet werden. Dass der MIV (Planerdeutsch für motorisierten Individualverkehr) überhaupt bis hierher

vordringen kann und nicht vor Rügen abgefangen wird, ist ebenso Ergebnis einer verfehlten Regional- und Landespolitik, wie das Fehlen alternativer und vor allem funktionierender Verkehrskonzepte. Der Irrsinn hat Methode: Ein Zubringer zur Ostsee-Autobahn ist vierspurig über Rügen geplant. Ein Grund für die geschäftstüchtigen Putgartener, über die Erweiterung des Parkplatzes und über Stauversorgung nachzudenken.

Ein Witz dieser Geschichte: Bürgermeister und Gemeinde helfen sich ebenso pragmatisch über die Zwänge der Gegenwart, wie die BE-Leute Jahre vorher. Während die Einen Touristen ein- und ausschleusen um ihren Ort annähernd zu erhalten und ein gutes Tagesgeschäft zu machen, schleppten die anderen Baumaterial und renovierten inniglich dem Verfall ihres Hauses entgegen. Ursachen und Ziele sind andere, das Prinzip ist ähnlich.

Das Biotop Weigel-Haus lässt sich in seiner bisherigen Nutzung durch das BE-Personal nicht ohne weiteres in das gemeindliche Konzept integrieren. Heinemann stößt hier auf sperrige Bewohner. „Berliner Stinkstiefeligkeit“ prallt auf die ebenso sprichwörtliche „Pommersche Dick-schädlichkeit“. Das Finale zwischen „Berliner Kotterschmauzen“ und „Pommeranian Block-heads“ steht bevor:

Zwischenzeitlich wurde ein Teil des Grundstückes – das alte Ferienlager – an Alteigentümer zurückgegeben (eine Spezialität des Einigungsvertrages) und anschließend von der Gemeinde erworben. Der jetzige Eigentümer des Weigel-Hauses, das Land Berlin, bietet über den Kultursenat und dieser mittels Liegenschaftsgesellschaft die Dorfstraße 16 zum Verkauf an. Der Erlös soll in den Bühnenstruktur- und Abfindungsfond fließen, vermutlich also beim Schrumpfen der Berliner Theaterlandschaft helfen – Verzeihung, Strukturen optimieren. Selbstverständlich möchte Putgarten der neue Eigentümer werden. Damit, oder mit einem dem Ort genehmen Investor, wäre über den Verbleib der BE-Mitarbeiter entschieden. Diese planen ihrerseits organisatorische und rechtliche Schritte. Das bedeutet zum einen, verhärtete Fronten, die insofern bedauerlich sind (wir kommen zum Klischee „Dickschädel und Stinkstiefel“ zurück), als jeder der beiden Hauptakteure auf seine Art sym-

pathisch ist. Zum anderen ist die Situation verfahren, weil umfangreiche Reparaturen am Weigel-Haus und damit auch Kosten und Veränderungen sicher sind – ebenso wie der erbitterte Widerstand der BE-Crew gegen die Vereinnahmung. Die Vertreibung der Berliner würde einen Verlust an Farbe und Leben im Ort bedeuten. Ebenso gehört Widerpart Heinemann zur vollständigen Geschichte – warum erinnere ich mich hier an Falladas „Bauern, Bonzen, Bomben“ und seinen Bürgermeister ?



Eingangstür Weigel-Haus. Foto: Sven Kleinert

Mögliches Finale

In das Putgartener Ortsbild gehören die Bewohner der Dorfstraße 16 genauso wie der etwas grummelige, manchmal hemdsärmelige Bürgermeister. Keiner erwartet, dass er ohne Widerworte den Vorstellungen der BE-Leuten folgt. Diese werden ebenso wenig stillschweigend gehen.

Nun endlich, drängen sie sich die Fragen auf: Warum gehen sie ihre Wege nicht zusammen? Können das nur die Dänen in Svendborg? Warum kann man nicht den BE'lern ihr Obdach und

angestammtes Recht lassen und gleichzeitig das Weigel-Haus sensibel reparieren und für die Werbung des Ortes nutzen? Gibt es tatsächlich keine gemeinsamen Interessen? Und endlich: Wer gibt nun die Mutter oder den Vater Courage?

Quellen:

Ewe A. und H.: Stralsund und Umgebung, 1991, Demmler Verlag Schwerin.

Landesamt für Denkmalpflege (mehrere Autoren): Die Bau- und Kunstdenkmale in Mecklenburg-Vorpommern, 1995, Henschel Verlag Berlin.

Ewe, H: Rügen. 1986, Hinstorff Verlag Rostock.

(Bauingenieur Sven Kleinert lebt und arbeitet in Stralsund und hat sich auf Altbausanierungen spezialisiert. Diverse Fachpublikationen. Er ist erreichbar unter Kleinert.bauingenieur@t-online.de.)

Wenn Sie
unter Druck
stehen...

... wir helfen
Ihnen weiter!



**Hofmann Medien
Druck und Verlag GmbH**

Zugspitzstraße 183

86165 Augsburg

Telefon (08 21) 27 28 90

Telefax (08 21) 27 28 930

Diskurs

Schwierige Lesart? ...

Zu „Popanz: Arbeitsjournal“ von Jan Knopf (Dreigroschenheft 2/2001)

Von Erdmut Wizisla

975/57
Als ich in meinem Krankenzimmer
der Charité
aufwachte und gegen Morgen zu
mir die Amsel hörte, wußte ich
es besser. Schon seit geraumer
Zeit
hatte ich keine Todesfurcht mehr,
da ja nichts
mir fehlen kann, vorausgesetzt
ich selber fehle. Jetzt
gelang es mir, mich zu freuen
Alles Amselgesanges nach mir auch.

975/56
Alles Amselgesanges nach mir auch.
für mich auf den flüchtigen
heute mußte mir die Amsel
sagen.

Bertolt-Brecht-Archiv 975/56 und 975/57

Als ich in weißem (*meinem*) Krankenzimmer

der Charité

Aufwachte gegen Morgen zu

Und eine Amsel hörte, wußte ich

Es besser. Schon seit geraumer Zeit

Hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts

Mir je fehlen kann, vorausgesetzt

Ich selber fehle. Jetzt

Gelang es mir, mich zu freuen

Alles Amselgesanges nach mir auch.

In seinem Beitrag „Popanz: Arbeitsjournal“ polemisiert Jan Knopf gegen Brecht-Forscher, die an dem Begriff „Arbeitsjournal“ festhalten, obwohl die Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe gezeigt habe, dass dieser Titel von Helene Weigel stammt. Da bei Brecht tatsächlich nur der Begriff „Journal“ belegt ist, wird man die Entscheidung der Editoren richtig nennen, auch wenn man den Verlust des griffigen Titels bedauert. Diskussionswürdig bleibt freilich die Normierung der originalen und durch die Erstausgabe populär gewordenen Kleinschreibung: Brechts Praxis bei der Publikation künstlerischer Texte bildet dafür keinen Maßstab; außerdem weiß man, dass er noch die Malik-Ausgabe in Kleinschreibung herausbringen wollte, weil ihm die großen Buchstaben „zu aufgebläht“ vorkamen.

Aber darum geht es mir nicht. Im zweiten Teil seines Pamphlets führt Jan Knopf unter anderem eine Auseinandersetzung mit mir an, ohne mich

namentlich zu nennen. Es geht um das späte Gedicht „Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité“. Ich lese das vierte Wort der ersten Zeile als „meinem“: „Als ich in meinem Krankenzimmer der Charité“. Die einzige Überlieferung, ein kleiner handschriftlicher Zettel aus einem Notizbuch (cf. Bertolt-Brecht-Archiv 975/57 u. 56) ist an dieser Stelle nicht ganz leicht zu entziffern, aber der erste Buchstabe des besagten Wortes ähnelt eindeutig mehr dem ‚m‘ in dem späteren Wort ‚morgen‘ als dem ‚w‘ in ‚wusste‘ in der dritten Zeile. (Man bilde sich selbst ein Urteil am Faksimile der Handschrift, das der Katalog der Brecht-Ausstellung der Akademie der Künste enthält, cf. S. 24.) Für meine Version sprechen aber auch ästhetische und inhaltliche Argumente: Die expressive Form ‚in weißem Krankenzimmer‘ wirkt ungelent, und sie ist tautologisch. Sie lenkt ab vom schlichten Gestus der Mitteilung, deren Kern die Überwindung der Todesfurcht durch Verzicht auf Subjektivität ist.

Knopf widerspricht mir unter Verweis auf das editionsphilologische Prinzip der *lectio difficilior*: gibt es Zweifel, habe die schwierigere Lesart zu gelten. Dieser Grundsatz ist hier jedoch, mit Verlaub, falsch angewendet. Das Prinzip entstammt der alphilologischen Textkritik. Wirksam wird es, wie mir der in Amsterdam lehrende Editionswissenschaftler Bodo Plachta bestätigt, wenn Varianten nicht-autographischer Überlieferung, also Abschriften, vorliegen. In Zweifelsfällen gibt man dem schwierigeren Wortlaut den Vorrang, weil oftmals Schreiber Sachverhalte, die sie nicht verstanden oder für anstößig hielten, glätteten oder fortließen. Im Falle unseres Gedichtes haben wir es jedoch, wie gesagt, mit nur einem Textzeugen von der Hand des Autors zu tun. Die Vorstellung, bei Entzifferungsproblemen sei grundsätzlich die schwierigere Variante die richtige, widerstrebt jeder vernünftigen Erwägung, in Fällen wie diesen taugt sie als editionswissenschaftliches Prinzip nichts.

Man hat den Eindruck, Knopf misstrau seinem Argument selbst. Sonst hätte er nicht außerdem noch Geschmacksgründe angeführt und über meine Lesart gesagt, sie unterstelle, dass

Brecht kein Deutsch beherrscht habe. Eine parallele Formulierung zu meiner Variante wäre, sagt Knopf: „Als ich in meinem Auto des Bruders“. Dieses Beispiel gehorcht jedoch nicht der grammatikalischen Logik: Anders als bei „Auto des Bruders“ ist die Genitivkonstruktion „Krankenzimmer der Charité“ nicht nur possessiv, sondern sie zeigt ebenso eine räumliche und institutionelle Zugehörigkeit, mithin entsteht kein Widerspruch zweier Besitzansprüche wie in Knopfs merkwürdigem Beispiel.

Was ich ärgerlich finde, ist nicht die Differenz zweier Meinungen, sondern die hochfahrende Art, mit der Jan Knopf seine Ansichten und eben auch seine Irrtümer verteidigt. Die Ausgabe ist eine enorme Leistung; gerade auch in diesem Gedicht hat sie zwei notwendige, wichtige Korrekturen gegenüber der Edition von Elisabeth Hauptmann vorgenommen. Aber sie ist doch nicht das non plus ultra, sondern ein verbesserbares Angebot. Das sieht Knopf offenbar nicht so, sonst würde er seine Kritiker nicht mit dem Satz abfertigen, „die weitaus meiste Kritik [!], die an der GBA geübt worden ist“, beruhe „auf mangelnder Kenntnis der kritischen Editionsphilologie“. Vielleicht soll die unablässige Beschwörung editionsphilologischer Prinzipien die Inkonsequenz eigener Entscheidungen bemänteln? „Es ist nun einmal so, dass es streng verboten ist, zu kontaminieren, also zwei oder mehrere Überlieferungsträger eines Textes miteinander [zu] verschmelzen“, schreibt er – und hatte doch im *Lied des Glücksgotts* genau das getan, als er die siebte Strophe aus einer anderen Textgrundlage hinzuzog. Über die Edition der Gedichte *Der Zweifler*, *Das Lied von der Moldau*, *Die Maske des Bösen* breiten wir besser den Mantel höflichen Schweigens. Im Grunde sind es ja Nichtigkeiten, vergängliche Debatten, und wir führen sie in der Gewissheit, dass Brechts Werk – wie der Dichter es für das Drama angekündigt hat – „in jedem Fall mit Gelassenheit über die Leichen der Philologen schreiten wird“.

(Erdmut Wizisla ist Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs in Berlin, Chausseestraße 125. Er ist erreichbar unter: ewizisla@adk.de)

Theaterrezensionen

Aufstieg und Fall des Mahagonny-Fliegers. Brechts und Weills Oper am Theater der Stadt Heidelberg.

Von Andreas Hauff

Wer hätte noch vor 15 Jahren gedacht, dass Brechts und Weills Oper siebenzig Jahre nach dem Leipziger Uraufführungsskandal zum unangefochtenen Repertoirestück werden würde? In der zu Ende gehenden Spielzeit 2000/2001 stand *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* nicht nur an der Hamburgischen Staatsoper, sondern jetzt auch im Theater der Stadt Heidelberg auf dem Spielplan. In der Heidelberger Vorankündigung hieß es, das Stück gehöre vielleicht deswegen zu den Klassikern der Moderne, „weil die in ihr dargestellte spezifische Konsumgesellschaft, die nach einfachen, aber gnadenlosen Regeln funktioniert, in übertragener Form bittere Realität geworden ist.“

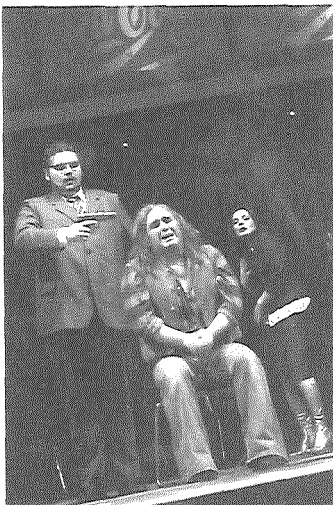
In Heidelberg entsteht die Stadt Mahagonny – ein billiges Vergnügen, sozusagen „aus dem Nichts gestampft“ – auf einer völlig kahlen Bühne. Und nicht zufällig zieht dort schon vor Beginn der Vorstellung ein Modellflugzeug seine engen Kreise. Das Flugzeug wird zum Leitmotiv der Inszenierung: Bisweilen scheint die Handlung in seinem Innenraum zu spielen, bisweilen am Flughafen oder in einem Urlaubersparadies. Die Girls jedenfalls treten als adrette Stewardessen an, und die Männer von Mahagonny wollen sich verwöhnen lassen, müssen sich jedoch immer wieder in die Disziplin fügen, die Flugreisenden abverlangt ist. So recht angekommen ist man nie, immer wieder scheint man unterwegs von einem Urlaubsparadies ins nächste. Und nicht nur Gepäckstücke, sondern auch Menschen gibt es „wie am Fließband“.

Sehr seriös tritt in Ludger Engels Regie und Andrea Hölzls Ausstattung das Gaunertrio an. Witwe Begbick (Barbara Osterloh) im elegan-

ten Kostüm, Dreieinigkeitsmoses (Heinz Feldhoff) und Prokurist Fatty (Uwe Stickert) mit Anzug und Aktentasche geben sich als betont seriöse Geschäftsleute; abgebildet wird die Stadtgründung mit Reklametafeln aus den 50er Jahren. Ihre rigide abgezielte Gestik wirkt etwas aufgesetzt, macht das frühe Mahagonny („Es ist verboten“) aber durchaus als autoritär strukturierte Gesellschaft kenntlich.

In diese schon etwas angegraute Schein-Idylle brechen die vier Holzfäller aus Alaska ein. Unverkrampt und locker, in bunter Kleidung und mit langen Haaren nach Hippie-Art, bringen Winfrid Mikus (Jimmy), Patrick Henckens (Jack), Werner Volker Meyer (Bill) und Andreas Daum (Joe) mit viel Spielwitz frischen Wind auf die Bühne. In der Nacht des Hurrikans findet Jimmys antiautoritäres Motto „Du darfst“ allgemeinen Anklang; der Slogan „Die Phantasie an die Macht“ wird an die Wand projiziert, und mit geballter Faust erwartet man den Hurrikan, der bekanntlich dann um die Stadt einen Bogen macht. Witwe Begbick kleidet sich von nun an etwas poppiger, und auch ihre Angestellte Jenny, die es sich in einem Frühstadium der Rebellion schon versuchsweise geleistet hat, übermütig gegen einen Koffer zu treten, knotet ihre Bluse leger über dem Bauch zusammen.

Sorgfältiger als üblich wird die Beziehung zwischen Jenny und Jimmy gezeichnet. Beide werden – über das Beispielhafte ihres Schicksals hinaus – zu wirklichen Sympathieträgern. Eindringlich spielt Steffi Sieber die Jenny: Als einzige der Frauen durchbricht sie die ihr vorgezeichnete Rolle, erscheint wirklich und buchstäblich bewegt



Szene: „Jimmy kann nicht zahlen“, v.l.n.r.: Uwe Stickert (Prokurist Fatty), Winfrid Mikus (Jim Mahoney), Steffi Sieber (Jenny Hill). Foto: Bianconero

von den Veränderungen, die Rädelsführer Jim angestoßen hat, und muss dann doch erkennen, dass der sympathische Bursche hoffnungslos naiv ist. Dass sich hinter der entstandenen Spaßgesellschaft die alten kapitalistischen Regeln vom Fressen und Gefressenwerden verbergen, wird ihr über Joes Tod beim Boxkampf klar. Jim kapiert es bis zum Ende nicht; seine letzten Worte sind die der Erstfassung des Stückes: Er bereut nichts.



Szene: „Fluchtversuch zurück nach Alaska – Sturm zieht auf“, v.l.n.r.: Steffi Sieber (Jenny Hill), Winfried Mikus (Jim Mahoney), Werner Volker Meyer (Bill, genannt Sparbüchsenbill). Foto: Bianconero

Ziemlich sinnlos erscheint auf dem Hintergrund der Heidelberger Inszenierung der alte Streit um Brecht oder Weill, Text oder Musik, episches Theater oder Oper. Einerseits wird von den Darstellern viel und durchaus demonstrativ ins Publikum hinein agiert – bis ins Kabarettistische hinein; insbesondere im zweiten Akt wird auch viel gelacht im Zuschauerraum. Auf der anderen Seite entwickelt auch die Musik starke Aussagekraft. Erst durch sie kommt beispielsweise auf der kalten Bühne der quasi religiöse Ernst der Hurrikan-Szene zum Vorschein. Und Theresa Rotembergs Choreographie gelingt es insgesamt durchaus, die in der Musik angelegten Haltungen in symbolische Aktion zu übersetzen. Das gesamte Ensemble, einschließlich des von Heike Kiefner einstudierten Chores, wirkt dabei sehr beweglich und zudem ausgewogen besetzt.

Michael Klubertanz am Pult des Philharmonischen Orchesters Heidelberg entfaltet sorgsam und mit viel Klangsinne die ganze Spanne der Partitur zwischen neoklassizistischer Strenge, neo-romantischem Schmelz und schwungvoller, jazz-

gefärbter Amüsiermusik. Da fallen einem sogar (bislang unbeachtete) Details auf wie jene einzelne, im Orchester immer wieder schmerzlich wiederholte Synkope, die in Jimmys Verzweigungsarie noch von der ganzen Unterhaltungssphäre übrig geliebt ist. Winfried Mikus ist ein hervorragender Jimmy, nicht zuletzt, weil er die schwere Tenorpartie nicht nur opengerecht ausfüllt, sondern – je nach Kontext – auch ganz ungekünstelt und „naiv“ nach Schauspielerart singen kann.

Am Ende wird auch er, wie zwei seiner Freunde, durch die Bodenklappe nach unten entsorgt. Bill, der letzte Überlebende des Holzfällerquartetts, trägt übrigens inzwischen einen Anzug und hat das lange Haar zum Zopf gebunden. Zum Finale legen Stewardessen und Passagiere Schwimmwesten und Sauerstoffmasken an; anscheinend steht eine Bruchlandung bevor. Wie Brecht und Weill es vorgesehen haben, singen die Hauptdarsteller demonstrativ ins Publikum: „Können euch und uns und niemand helfen“. Dass sie dabei gelassen auf die Notfallausrüstung verzichten, erscheint allerdings als Inkonsequenz.

Weill hat einst Caspar Neher's Projektionen ausdrücklich zum Bestandteil der Aufführung erklärt. Zwar sind die Projektionstafeln völlig verschollen und die dazu gehörigen Zeichnungen nur noch teilweise und völlig verstreut erhalten; eine „werkgetreue“ Inszenierung ist also nicht mehr möglich. Dennoch könnte die Optik der Heidelberger Aufführung eine klarere Linie erkennen lassen. Auf die Werbetafeln des 1. Aktes folgen in Heidelberg Textprojektionen, Videobänder (in der Hurrikan-Szene und beim Kraniche-Duett) und wieder Texte. Dass für *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ein Ausstatter mehr Stilwillen aufbringen müsste als üblich, ist freilich nicht erst das Manko dieser Heidelberger Inszenierung, die insgesamt durchaus ein klares Zeugnis für die überraschende Aktualität des Stückes ablegt.

(„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, *Musikalische Leitung: Michael Klubertanz, Inszenierung: Ludger Engels, Choreographie: Andrea Hölzl, Chor: Heike Kiefner. Premiere war am 19. Mai 2001.*)

Brecht-Forschungsstätte Augsburg

BBB – Brecht, Bier, Beweise

Ballade vom Liebestod und die Augsburger Hasen-Brauerei

„Brechts Virtuosität, schon im Frühwerk Vorlagen und Quellen dichterisch umzusetzen, gleich ob sie biografischer, historischer oder literarischer Natur sind, erweist sich zunehmend als Schlüssel zu seiner Ästhetik der Materialverwertung, die das gesamte Werk bestimmt“.

So Brechtforscher Jürgen Hillesheim, der am 24. Mai 2001 im Sudhaus der Augsburger Hasen-Brauerei eine wahre Liebesgeschichte, die Brecht in der *Ballade vom Liebestod* „besungen“ hat, enthüllte.

Diese Episode spielte zwischen 1888 und 1891, betrifft ein Stück Geschichte von Augsburgs größter Brauerei und endete in einem handfesten Skandal.

Der *Ballade vom Liebestod*, 1921 entstanden und „dem Andenken an das Liebespaar Franz Diekmann und Frieda Lang aus Augsburg gewidmet, liegen Personen zu Grunde, die nach den Studien von Jürgen Hillesheim tatsächlich existierten. Bei Frieda Lang

blieben die Spuren verwischt, anders bei Franz Die(c)kmann, der 1887 als mittelloser Brauereipraktikant nach Augsburg kam, um dort eine Brauereischule zu besuchen. Kurz danach lernte er Maria Rösch, die Tochter des damaligen Besitzers der Hasenbrauerei, kennen, die er auch bald darauf ehelichte. Es folgten Ehebruch, Skandal, Umzug nach Koblenz, Verschwendungssucht des Herrn Dieckmann, Scheidung und erneute Mittellosigkeit.

Hillesheim erklärt in seiner Deutung auf die *Ballade*, dass diese eine Parodie auf den romantischen *Liebestod* von Wagners Oper ist und dass „der Augsburger Fall zeigt, dass es Liebe in der bürgerlichen Gesellschaft nicht gibt. Beziehungen sind bestimmt von vordergründigen Interessen.“

(Quelle: Jürgen Hillesheim: *BBB – Brecht, Bier, Beweise*. „Die *Ballade vom Liebestod*“ und die *Augsburger Hasenbrauerei*, Hrsg. Hasenbräu AG, Augsburg 2001.)

Brecht & Bier

eine Augsburger Verbindung
mit Geschichte und Zukunft!



Rezensionen

Hans-Eckhardt Wenzels *Hans-Wurst – Eine Eisler-Collage*

Von Joachim Lucchesi

Es ist ein Lehrstück über den Hans Wurst aus Eislers *Faustus*-Oper und zugleich über den Hans Wurst in und unter uns, über „ein soziales Wesen“, das „im subventionsumkämpften Berlin / Wo die Designerbrillen glühn“ (Wenzel-Prolog) nur noch als historisches und „störrisches Exempel“ herbeizitiert werden kann. Hans-Eckardt Wenzel, Musiker, Autor, Clown, Schauspieler und Regisseur aus der „Da Da eR“, dessen Vornamen auch auf Figuren in Eislers *Faust*- und Brechts *Baal*-Stück weisen, hat sich in seiner jüngsten CD dem Komponisten Hanns Eisler gewidmet.

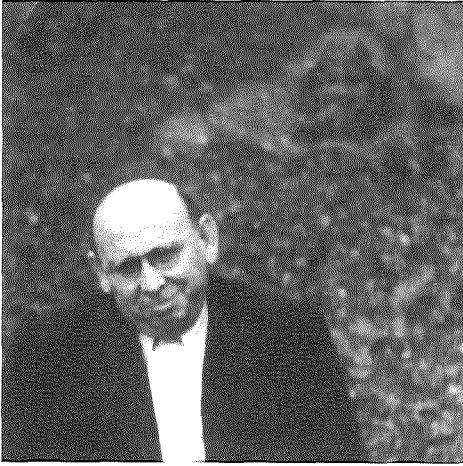
Er lässt es jedoch nicht, wie der Titel kurzschlüssig vermuten lässt, bei Eislers Opernlibretto *Johann Faustus* von 1953 bewenden. Die CD ist vielmehr, wie ihr langer Untertitel im Stile des alten Volksbuchs vom *Doktor Faust* verlauten lässt, geschrieben „Nach einem Bühnenstück und Ernten Gesängen / Dargestellt vom Clown/Sänger/Hanswurst: Hans-Eckardt Wenzel / unter der musikalischen Leitung von Christine Reumschüssel am Piano / mit instrumentaler Leidenschaft und Präzision durch Georg Schwank an der Tuba / und Oliver Link an Klarinette und Saxophon exklusiv für diese CD intoniert.“ Entstanden ist eine Eisler-Collage – bunt, vielschichtig, voller bitterer, komischer Gegenwart (und Vergangenheit), die Zeiten respektlos durcheinander wirbelnd, ein wilder Ritt durch die Zeitläufe des Hanns Eisler und seines zwanzigsten Jahrhunderts. Gewollt unentschieden schlingert die Collage zwischen Theaterstück und Liederzyklus oder Kammermusik und Hör-

buch. Da werden Hölderlin und Brecht, Goethe, Becher und Eichendorff, Berthold Viertel und Giacomo Leopardi, Eisler, Bunge, Hermlin und natürlich auch Wenzel rezipiert; gesungen wird nach Liedern von Schumann, Schubert und Eisler. Die CD gleicht dem (freilich nicht – und letztlich doch – ernstgemeinten) „Musik“-Begriff Brechts, der mit spaßhafter Unordnung in den Buchstabenfolgen eine heilsame Unordnung in den eingefahrenen Musikbetrieb hineinbringen

wollte. Wenzels dadaistischer (Un-)Sinn, der sich im vorzüglichen Booklet bis in die typographische Gestaltung hinein fortsetzt, offenbart sich schnell als Attacke gegen den so genannten waltenden Zeitgeist unserer Spaß-Gesellschaft („Der Anblick dieser Welt bringt uns zum Gähnen / Der wahre Welt Schmerz gilt Gewichtsproblemen“). Wenzel verwendet Zitate aus Textentwürfen



zur *Faustus*-Oper, aus Briefen, Bunge-Gesprächen sowie Lieder aus verschiedenen Zeitperioden. Wie ein Halt in unsicheren Verhältnissen fungieren die sieben „Ernten Gesänge“ aus den beiden letzten Lebensjahren des Komponisten – 1961/62 in Berlin entstanden. Sie werden in ihrer zyklischen Anordnung aufgebrochen, an verschiedenen Stellen in die Collage eingebettet und von anderen Eisler-Liedern flankiert, so *Über den Selbstmord*, *An den kleinen Radioapparat* oder *Lied von der belebenden Wirkung des Geldes* (die keineswegs „vergessene Kompositionen“ sind, wie das CD-Label in seiner Internet-Präsentation behauptet). Unvermittelt darin eine großartig vorgetragene und eigens instru-



Hanns Eisler

mentierte Collage aus dem *Erlkönig* von Schubert/Goethe, aus Eisler/Bechers *Lenin* und Eisler/Brechts *O Fallada, da du hangest*. Da gehen Text- und Musikbruchstücke nahtlos ineinander über, formen ein neues, ein (politisch) garstiges Lied.

Im *Dreigroschenheft* 4/2000 wurde die CD „Eisler-Prospekt“ von Oliver Augst und Christoph Korn vorgestellt und es zeigt sich im Vergleich, dass deren Eisler-Rezeption (wie ebenso die Wenzels) auf signifikante Weise von der jeweiligen West/Ost-Biographie stark geprägt ist: bei Korn und Augst wird die intensive Annäherung an Eisler über dessen „Nicht-Präsenz“ im Hörstück gesucht, bei Wenzel dagegen klingt sogar stimmlich der unverkennbare Sprachduktus Eislers mit und gibt eine sinnliche Präsenz ab – vom zitierten Eisler-Material einmal abgesehen. Wer sich mit den (bereichernden) Unterschieden in der gegenwärtigen östlichen/westlichen Eisler-Rezeption beschäftigen möchte, findet hier prägnante Beispiele.

Inwieweit Wenzel mit seiner „Zugabe“ der „Ernstes Gesänge“ (in nunmehr „ordentlichem“, also werkgetreuen Vortrag als Liederzyklus) gut beraten war, ist anzuzweifeln. Denn er kann den Anspruch Eislers nach einer ausgebildeten (keineswegs „verbildeten“) Gesangsstimme nicht

einlösen. Und auch nicht Eislers kunsthaft kunstlosen Gesang imitieren. Dort aber, wo Wenzel innerhalb seiner Collage bleibt, ist er absolut überzeugend, im *Regen auf Lenin* geradezu fulminant. Das musikalische Programm steckt voller Reize, insbesondere die Qualität der Musiker fällt auf. Schon die Besetzung Klavier, Klarinette/Saxophon und Tuba ist von besonderer Wirkung. Die Variation aus *Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben* wurde von Christine Reumerschüssel exzellent gespielt.

Wenzels CD, der ein öffentliches, z. B. im Berliner Ensemble gezeigtes Programm zugrunde liegt, ist der geglückte Versuch, einen „unterschiedlichen“ Eisler provokant und witzig in die Gegenwart zu stellen als eine andere Antwort auf das modisch-kurzgriffige Prädikat vom „Nationalhymnen-Komponisten“.

Wenzel, Hanswurst und andere arme Würste. Hanns-Eisler-Collage. Conträr Musik 2001. Best.-Nr.: 9835-2-2 (CD-Fachhandel) DM 35,80.



(Der Musikwissenschaftler Joachim Lucchesi ist Mitarbeiter der Arbeitsstelle Bertolt Brecht in Karlsruhe, dort redaktionelle Mitarbeit an der Edition des vierbändige Brecht-Handbuchs. Er ist erreichbar unter: ef04@rz.uni-karlsruhe.de)

„Brecht kennen lernen“

Von Gerd Koch

1. Eine Warnung an die Intellektuellen unter den LeserInnen: Vermeiden Sie eine Lektüre des von Georg Patzer geschriebenen Heftes zu „Leben und Werk: Theater – Lyrik – Prosa“ = „Brecht kennen lernen“ in öffentlichen Verkehrsmitteln; denn Sie könnten sonst mit LeserInnen der Herz-Schmerz-Hefte, der Lore-Romane verwechselt werden. Heft-Format (A 5), Umfang (64 S.), Preis (DM 6,30) und Einband (farbig, mit Bild, flexibel) machen es zum Verwechseln ähnlich. (Verzeihung: Nun merke ich gerade, dass das Dreigroschenheft in Format, Umfang und Flexibilität des Umschlags dem hier besprochenen Heft sehr ähnlich ist. Nur: Es ist billiger – aber nicht billig!)

2. Ein Hinweis für LehrerInnen: Das Heft liefert eine flüssig geschriebene Story. So können Sie Brecht – auch – schnell mal kennenlernen. Aber, erinnern Sie sich, dass Sie ein Studium hinter sich haben, d. h.: Ergänzen Sie bitte, korrigieren Sie und nehmen Sie's nicht so hin, wie's der Autor schreibt. Also: Lassen Sie sich herausfordern durch Primärquellen und wissenschaftliche Fachliteratur (siehe Hinweise auf Heft-Seiten 60 f. und nehmen Sie fürs Biographische Werner Hechts Brecht-Chronik hinzu).

3. Betrachten Sie z. B. folgende Seiten genauer: S. 23: Ob BB wirklich im Verein mit Karl Valentin Klarinette spielte, ist nicht gesichert (trotz des schönen Fotos). S. 24: Zum Brechtschen Lehrstück/learning play/Lernstück (Paul

Binnerts) bitte O-Ton liefern: „Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt, nicht dadurch, daß es gesehen wird.“ – BB gibt etwa dem Deutschunterricht hier einen methodischen Fingerzeig: Machen! Statt bloß am Schultisch lesen! S. 25: Der Komponist Hanns Eisler war ein Schüler von Arnold Schönberg: „Schönbergs Musik war ... kein Ohrwurm ...“ – kann wohl sein, aber eigentlich geht es an dieser Stelle um den Brecht-Komponisten Hanns Eisler, der ja nun vieles konnte; der Ohrwurm (wenn's

denn sein muss) *Vorwärts und nicht vergessen* = *Solidaritätslied* ist von ihm, und mit dem „Barrikaden-Tauber“ Ernst Busch hat Eisler auch den einen oder anderen sozialistischen Schlager am Klavier begleitet; bitte liebe Kollegin, lieber Kollege, sagen Sie das den SchülerInnen (mit Hilfe von CDs auch zu Gehör zu bringen). S. 27: Gut ist das Faksimile von Brechts *Der Zweifler* (wenn Sie das vergrößert als Material den Schülern geben könnten – es wäre nützlich fürs BB-Verständnis). S. 33: Zu Brechts Stück *Die Rundköpfe und die Spitz-*

köpfe weiß der Autor Patzer Ihnen, lieber Leser, liebe Leserin, dies zu sagen: „Seltsamerweise ist dieses Stück die einzige offizielle Stellungnahme zum Massenmord an den Juden, der ihn (BB) sonst kaum interessiert zu haben schien.“ Na, das fordert ja geradezu Unterricht heraus! Ganz offiziell! S. 47: Nach Patzers Kenntnis soll BB auf die Frage nach (s)einer Mitgliedschaft in einer Kommunistischen Partei 1947 „mit einem ehrlichen ‚Nein‘ geantwortet



tet“ haben. Nun, unser Autor Georg Patzer, Jahrgang 1957, konnte 10 Jahre vor seiner Geburt nicht dabei gewesen sein. Zum Glück gibt es Tondokumente: „I was not a member or am a member of any Communist Party“ (Bertolt Brecht) – für den Unterricht dieser Tipp: Deutsch- und Englisch-LehrerInnen tun sich zusammen (BB hat noch mehr auf Englisch gesagt) . S. 54: Zeile 1 oben und 9. Zeile von unten: „zwiespältig“ in politischen Dingen sei der Brecht gewesen. Wenn das ein juristischer Tatbestand wäre, dann hätten Sie, lieber Autor P., ihn mit einem unbestimmten Rechtsbegriff belegt und die kostenpflichtige Auslegung könnten beginnen.

4. *Liebe Schülerinnen, liebe Schüler:* Herr Georg Patzer hat einen zum Glück nicht sehr umfangreichen Schmöker zu Bertolt Brecht (deutschsprachiger Dichter; er lebte von 1898-1956) geschrieben. Auf 64 Seiten steht einiges über ihn, was erst mal reicht. Aber, denkt daran: Flüssig geschrieben, reicht nicht ganz hin. Guckt mal, wie auch der Verfasser Patzer auf Seite 2 meint, in

ein Buch oder Theaterstück rein, oder hört einen Song (auch in neuen Pop-Fassungen zu haben). Und freut Euch, dass das Büchlein keine „Lernkarten“ enthält (obwohl die auf Seite 2 angekündigt werden), wie sonst wohl die anderen Bände dieser Hefreihe für den Unterricht. Da müsst Ihr selber ran – und LehrerInnen gibt’s ja auch, mit denen man was machen kann, z. B. im Deutschunterricht oder in Kursen zum Darstellenden Spiel, in der Theaterpädagogik. Etwas mit Brecht zu machen, das ist es eigentlich!

5. *Erinnere ich mich richtig*, dass es bei Brecht mal den Ausdruck einer Skepsis darüber gab, dass einer *zu schnell* gelernt hat? Das hier vorgestellte Unterrichtsmaterial erscheint in der Reihe „leicht gelernt“: „Leicht gelernt, spielend begriffen, locker gemerkt!“.

Georg Patzer: Brecht kennen lernen. Leben und Werk: Theater – Lyrik – Prosa. LICHTENAU (AOL Verlag) 2001 (= AOL KOMPAKT A 735), 64 Seiten, DM 6,30.

Die Fotografin war da!

Von Dieter Wöhrle

Fototermin hieß 1984 der Band, mit dem Isolde Ohlbaum damals nicht nur einfach *Gesichter der deutschen Literatur* – wie es im Untertitel hieß – festhielt, sondern zugleich ein Grundlagenwerk im Kapitel „Schwarz-weiß-Fotoporträts von Autoren“ vorlegte. Sechzehn Jahre später erschien nun ihr neuer Band mit Fotografien schreibender Künstler unter dem ironisch klingenden Titel *Autoren Autoren*. Als ob sie diese Spezies auf die Bühne bitten wollte, wählte sie als Titelbild Donna Leon, wie sie einen (Theater-)Vorhang öffnet und gerade im Begriff ist, etwas über die gleich beginnende Vorstellung zum Besten zu geben. Auf dem Buchrücken schließlich scheint sich Paul Wühr gerade hinter einen Bühnenvorhang verabschieden zu wollen. Doch so stumm wie die beiden auf der Fotografie letztlich bleiben, so stumm bleibt auch Isolde Ohlbaum in diesem Band. Die Fotografin hält sich eher an ihre Kunst, mit Fotografien zu spre-

chen. 1984 hatte sie allerdings noch selbst ihre Kunst kommentiert, sich dabei jedoch auf ganz wenige Worte beschränkt. Über ihre Ziele schrieb sie damals: „Die Vielfalt der Gesichter wollte ich zeigen und auch in der Gegenüberstellung von zwei und mehr Aufnahmen, etwas von einem Fototermin erzählen. Es ist wohl nur selten möglich, einem Menschen in einem einzigen Foto gerecht zu werden. Es kann immer nur Annäherung sein, deren Gelingen abhängig ist von Stimmungen, dem Kontakt, der Sympathie, die zwischen dem Fotografierten und dem Fotografen entsteht.“ Heute überlässt die Fotokünstlerin den Kommentar ganz und gar einer Schriftstellerin, die dafür dann bereits auf dem Titelblatt zu Ehren kommt, wenn es im Untertitel heißt: *Ein Bilderbuch. Mit einem Vorwort von Elke Heidenreich.*

So konsequent sich die Fotografin wenig um die politisch korrekte Schreibweise kümmert,

und den zahlreich vertretenen Autorinnen keinen eigenen Auftritt im Titel gönnt, so bewusst wählt sie gleichwohl als erstes Porträt, das als Ausschnitt auch auf dem Buchumschlag zu finden ist, das einer Frau. Damit macht sie einmal mehr deutlich, dass sie mit ihren Porträts und deren Auswahl die Welt zu kommentieren gewillt ist, und weniger durch den politisch korrekten sprachlichen Ausdruck. Und wer in ihrer Bildauswahl nur den Zufall gelten lässt und keineswegs die bewusste Gestaltung erkennen kann, dem bleibt sicherlich auch verborgen, warum auf dem letzten Foto gerade ein Mann und eine Frau zusammen abgebildet werden. Dabei lassen deren unterschiedliche Handbewegungen allerdings auch eine Vielzahl von Deutungen und Vermutungen zu, die letztlich in allen Bildern steckt, wie Elke Heidenreich nicht müde wird, in ihren einleitenden Bemerkungen zu betonen. Von daher stellt sie in ihrem vierseitigen Vorwort auch mehr Fragen, als sie Antworten gibt, und es ist durchaus kurzweilig zu lesen, wie sie die Porträts zu einer Neuauflage des heiteren Beruferatens macht: „Kunert: jemand, der in seiner Freizeit Katzenkissen bemalt und auf Flohmärkten verkauft; Canetti: ein Bankdirektor; Julian Barnes: Fahrlehrer; John Irving: Herzchirurg, sehr erfolgreich, auch bei den Frauen; Wolfgang Koepfen: ein fröhlicher evangelischer Pastor, aber mit Samuel Beckett an der Wand?“ Und so laden die Bilder stets dazu ein, sich eine passende Geschichte vorzustellen, wie es zu diesem Foto kam. Die Fotografin scheint allerdings der frei assoziierenden Phantasie von Seite zu Seite nicht folgen zu wollen, weshalb sie die Bilder zu Gruppen zusammenstellte, etwa die vortragenden, lesenden, schreibenden, signierenden, rauchenden Autoren oder die Schriftsteller am Arbeitsplatz, auf Bahnhöfen, in der Natur, auf, vor oder hinter Bäumen, unter Regenschirmen sowie mit Tieren oder die Autoren bei Aktivitäten wie Trinken, Sport, und zu guter Letzt auch Autoren im Doppel abgelichtet. Hier hätte vielleicht ein anderes Gestaltungsprinzip, etwa die chronologische Anordnung der Aufnahmen oder die Präsentation der Poeten entsprechend ihrem Alter zum Zeitpunkt der Aufnahme, für insgesamt mehr Überraschungen ge-

sorgt. Oder wäre das ABC nicht auch ein lustiges Anordnungsprinzip gewesen? Doch bietet auch diese Art, Ordnung in die Dichterschar zu bringen, genügend Anlässe, in der vergleichenden Betrachtung Eigenarten, Schrulligkeiten oder Vorlieben einzelner „Dichterlinge“ zu erkennen. Noch ist sie nicht geschrieben, die Literaturgeschichte der katzenliebenden Autoren im Unterschied zu jener Gruppe, die sich lieber mit Hund fotografieren lassen. Und gibt es wirklich keinen Schreiber, der mit einem anderen Haustier, sei es ein Vogel, seien es Fische im Aquarium, hätte fotografiert werden können? Damit sind auch wir als Betrachter des Bandes bei den unumgänglichen Fragen angekommen, die sich beim langsamen Blättern durch das ganze Buch, beim konzentrierten Betrachten der einzelnen Fotos stellen. Warum etwa wird der historisch einmaligen Aufnahme kein Datum mitgegeben, so dass man stets im Inhaltsverzeichnis nachschlagen muss? Wäre der optische Bildeindruck wirklich gestört, wenn der Namensangabe am linken unteren Bildrand um das Entstehungsdatum der Fotografie am rechten unteren Bildrand ergänzt würde? Oder handelt es sich hier etwa um ein Ratespiel, streng nach dem Motto: Man könnte ja aus dem Foto sowie dem fotografierten Hintergrund den Zeitpunkt des Fototermins rekonstruieren? Trug man nicht in den achtziger Jah-

Wussten Sie schon?

Nahezu ALLE im Dreigroschenheft besprochenen Bücher können Sie problemlos sofort bestellen im

**Brecht Shop
Obstmarkt 11
D-86152 Augsburg**

**Tel.: 0821 - 51 88 04
Fax: 0821 - 39 1 36**

**e-mail: brechtshop@t-online.de
Katalog anfordern!**

ren solche Regenschirme, wie Ilse Aichinger auf dem Bild? In der Tat, die Aufnahme stammt aus dem Jahre 1980. Und nach welchen Kriterien, so fragt man sich weiter, wurden zwei Aufnahmen eines Autors aufgenommen? Handelt es sich dabei etwa um „Großdichter“, und gibt es nur einen „Dichturfürsten“ – Peter Handke, der als einziger Autor mit drei Lichtbildern aus den Jahren 1989, 1995, 1998 vertreten ist? Gerne hätte man mehr dazu erfahren, zumal die Liste der Fotos von schreibenden Personen, die wir in dieser zweifellos ansprechenden Galerie vermissen, nicht so kurz ausfällt. Sicher wird jeder Leser sein Lieblingsfoto finden, ebenso wie er verblüfft sein wird, wenn er das aktuelle Aussehen mit jenem auf dem abgebildeten Foto vergleicht. Man muss bei Elfriede Jelineks Foto aus dem Jahre 1992 nicht unbedingt Elke Heidenreichs ironischer Interpretation folgen, wonach die Österreicherin durchaus eine „Pension für gefallene Mädchen leiten könnte“, um zu erkennen, dass dieser Kommentar wohl eher auf ihren heutigen Gesichtsausdruck zutreffen dürfte. Denn auch die Lebens- und Wohndaten verweigert uns der Band dieses Mal, ganz im Gegensatz zum „Fototermin“ aus dem Jahre 1984. Insofern scheint die Autorin damit auch den Stellenwert der hier ausgewählten Fotos charakterisieren zu wollen. Denn im Gegensatz zu den klassischen Porträtaufnahmen und der mitunter langwierigen Arbeit, sie herzustellen, handelt es sich bei den Aufnahmen in diesem Band weniger um bewusst inszenierte Aufnahmen als um „geschossene Bilder“ – meist auch

Schnappschüsse. Und diese können ihren zufälligen Charakter nicht verbergen, was die Fotografin auch nicht zu stören scheint. Oder hätte sie Thomas Hettche nicht an einem anderen Ort ablichten können als ausgerechnet unterhalb eines herabhängenden Seils? „Gibt es eine typische Physiognomie des Schriftstellers?“ So fragte Isolde Ohlbaum vor siebzehn Jahren und seither, genauer gesagt, seit ihren ersten Aufnahmen aus den Jahren 1976 bis zu den jüngsten aus dem Jahre 2000, scheint sie beständig auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage zu sein. Gefunden hat die Fotografin die Antwort noch nicht, was wenig verwundert, wenn man auch nur die unterschiedlichen Bilder der gleichen Person in den beiden Fotobänden miteinander vergleicht. Und so verschiedenartig die Autoren schreiben, so gegensätzlich erscheint auch ihr öffentliches Auftreten, vom privaten ganz zu schweigen, wie es sich in Fotos festhalten lässt. Nicht zuletzt verweigern sich nicht wenige Autoren dem Foto ganz und gar, so dass wir der Fotografin dankbar sind, dass sie für uns an den entscheidenden Orten war. Und wir danken ihr, dass sie zugleich wahr machte, was Gert Hofmann einmal „Das Poetische am Photographieren“ nannte: „Das festhalten zu können, was, aus einem bestimmten Winkel, in einem bestimmten Licht, so nie wieder und bald gar nicht mehr ist.“

Isolde Ohlbaum, Autoren Autoren, Cadolzburg: ars vivendi verlag 2000, 160 S., 58.- DM.

Noch ein Gedicht

Von Dieter Wöhrle

Nun wissen wir es also, wie *Die Lieblingsgedichte der Deutschen* im Einzelnen alle heißen, welche Titel es in die Hitliste der deutschen Lyrik geschafft haben und welche nicht, wer unter den Poeten alles unter den Top Forty vertreten ist, und dies gleich mit mehreren Gedichten. Möglich wurde diese CD als Ergebnis einer gemeinsamen Aktion des WDR und des Patmos Verlags, die im Mai 2000 die Hö-

rer und Leser aufriefen, ihr „Lieblingsgedicht“ einzusenden, sollte damit doch die Frage beantwortet werden: „Welche Gedichte lieben Hörer und Leser, welche Verse bedeuten Ihnen besonders viel, haben sie ein Leben lang begleitet?“ So ist es in dem achtseitigen Begleitheft zur CD zu lesen. Jeder Satz einer genaueren Erläuterung des Projektes scheint den Verantwortlichen zu viel, dafür erfahren wir aller-

dings gleich zu Beginn die unumstößliche Tatsache: „Das Ergebnis kann als repräsentativ gelten.“ Die Begründung? Fehlanzeige. Insgesamt waren es über 3000 Zuschriften, die ausgewertet wurden, um daraus dann die Liste der beliebtesten Gedichte mit insgesamt 36 Titeln zu präsentieren. Warum nicht etwa 40 ausgewählt wurden, lässt man uns nicht wissen, ebenso wenig wie die Gründe, warum anschließend acht weitere Gedichte von „beliebten Dichterrinnen und Dichtern“ zu hören sind, gefolgt von vier Wunschgedichten der Mitwirkenden. Dass allerdings insgesamt sechs Sprecher (eine Frau und fünf Männer: Katharina Thalbach, Konrad Beikircher, Dieter Mann, Ulrich Mühe, Otto Sander und Ulrich Tukur) auf dieser CD zu hören sind und sich als exzellente Interpreten von Gedichten erweisen, erscheint merkwürdig. Hatten die beiden erstgenannten Interpreten etwa keine Lieblingsgedichte anzubieten? Oder durfte die CD keine Minute länger werden als die knapp 72 beispielten in der jetzigen Form? Fragen über Fragen. Denn so recht einzusehen ist auch nicht, warum diese herausragende Präsentation so genannter „Lieblingsgedichte“ nicht ganz und gar als Einheit

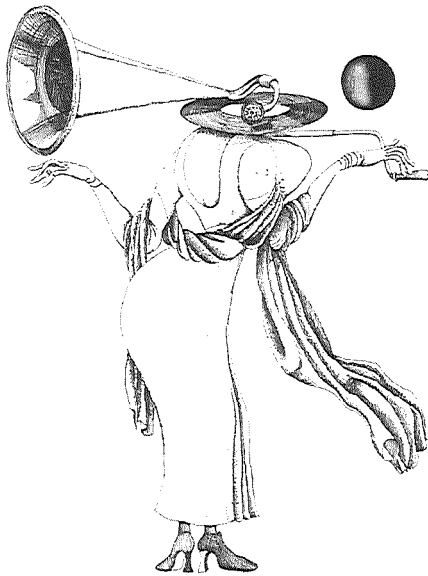
belassen wurde, so dass daneben einmal Heinz Ehrhardt sein Poem *Die Made* vorträgt, was durch seine Originalität noch im gewissen Sinne zu rechtfertigen ist; bei Bertolt Brechts *Erinnerung an die Marie A.* in der Darbietung Johanna Schalls erweist sich die Fremdeinspielung hingegen als richtig störend, zumal es keinen triftigen Grund für diese Wahl gibt. Außer man will als Verlag Kosten sparen, und greift auf eine bereits vorhandene Einspielung zurück – in diesem Falle sogar des eigenen Hauses. Doch für ein solch überaus lobenswertes Pro-

jekt, die *Lieblingsgedichte der Deutschen* auf einer CD mit herausragenden Stimmen vorzutragen zu lassen, erweist sich dies als Bärendienst, denn gerade im Vergleich zu den Vortragsqualitäten der anderen sechs Interpreten fällt diese Aufnahme merklich ab. Und zuletzt hätten wir natürlich doch zu gern gewusst, warum ausgerechnet Platz 4, Loriots *Advent* nicht veröffentlicht werden durfte. Wollte der Humorist etwa zu viel Tantiemen? Schade, dass wir auf den Vortrag verzichten müssen, wäre dies doch eines der beiden Gedichte noch lebender Poeten gewesen; das andere stammt von Hilde Domin,

die mit *Nicht müde werden* Vorletzte wurde und damit Bertolt Brecht auf den letzten Platz verwies. Der vielleicht nicht uninteressante Stimmenabstand zwischen den einzelnen Platzierungen wird jedoch leider nicht mitgeteilt.

Auch wenn wir das Zustandekommen dieser lyrischen Bestsellerliste nicht so ganz als der Weisheit letzter Schluss für ein wirklich repräsentatives Verzeichnis der Lieblingsgedichte halten, so ist dies doch „besser als nix“, wie Karl Valentin treffend eine Brille ohne Gläser charakterisierte. Denn die Zusammenstellung

mag einen guten Anhaltspunkt dafür abgeben, welche Art von Lyrik im Jahre 2000 zu hören gewünscht wird und insofern birgt sie viel Erwartetes, manch Überraschendes und nicht wenig Bemerkenswertes. Dass Hermann Hesse an der Spitze stehen würde, hatte man sich vielleicht vorstellen können. Dass auf sein Gedicht *Stufen* allerdings Joseph von Eichendorff mit seiner *Mondnacht* zu finden ist, überrascht ein wenig, hätte man doch den Dichterkönig Johann Wolfgang von Goethe eher auf den vorderen Rängen vermutet; dieser ist mit insgesamt



Zeichnung von Klaus Ensikat

fünf Nennungen zwar der meistgenannte Dichter vor Rilke mit vier Nennungen, doch dieser errang in diesem Wettbewerb der verseschmiedenden Olympioniken mit Platz 3 und 4 und den Plätzen 12 und 27 zweifellos das beste Gesamtergebnis. Denn Goethes bester Wurf *Der Zauberlehrling* landete weit abgeschlagen nur auf Platz 10. Diese Mittelfeldposition (weitere Plätze: 14, 15, 19, 21) dürfte die Klassikfans um so mehr überraschen, zumal sein Weimarer Kompagnon und Freund Friedrich Schiller es nicht einmal schaffte, mit einem zweiten Gedicht außer den legendären Versen *Die Bürgschaft* vertreten zu sein, um damit in den erlauchten Kreis der vier Autoren aufzusteigen, die doppelt zu hören sind. Neben Joseph von Eichendorff, sind dies Eduard Mörike, Theodor Fontane und Erich Kästner als Vertreter des 20. Jahrhunderts. Nimmt man die Wunschgedichte noch hinzu, wird die Diskrepanz zu den überhaupt nicht vertretenen Namen noch deutlicher. So wird eher Joachim Ringelnatz nochmals genannt und letztlich darf Joseph von Eichendorff dank Otto Sanders nettem Lieblingsgedicht *Trinken und Singen* mit insgesamt drei Nennungen auch aufs Treppchen steigen – nach Goethe und Rilke.

Überblickt man die Nennungen, so ist die Dominanz der Naturlyrik gegenüber der Liebeslyrik oder einer politischen Lyrik ebenso auffallend wie das Übergewicht der Lyrik des 18. und 19. Jahrhunderts gegenüber dem 20., wobei die Namen von Nachkriegslyrikern ganz fehlen. Unter den Poeten, die im 20. Jahrhundert geboren wurden, schaffte es allein Erich Fried mit seinem Poem *Was es ist* unter die Top Ten zu kommen. Ist er nun damit tatsächlich der beliebteste Lyriker des vergangenen Jahrhunderts? In dieser Beschränkung auf einen wirklich bescheidenen historischen Rahmen in der Geschichte der deutschen Lyrik liegt für mich dann auch die Überraschung dieser Wahl. So finde ich es erstaunlich, dass kein vor 1740 geborener Dichter genannt wurde – dem Geburtsdatum von Matthias Claudius. Noch verwunderlicher erscheint mir allerdings, dass Ingeborg Bachmann, Jahrgang 1926 tatsächlich

das Nesthäkchen in dieser Literatengruppe sein soll. Es wäre müßig, Antworten geben zu wollen, was es bedeutet, warum der oder jener Lyriker überhaupt nicht genannt wird, oder weshalb die Namen Benn auf dem viertletzten, Brecht auf dem allerletzten Platz der regulären Liste zu finden sind, die Namen Heine und Bachmann erst gar in der Auswahlrunde zu finden sind.

So sollte man beim Hören dieser CD weniger daran denken, wie schön es gewesen wäre, hätte Otto Sander mit seinem stimmlichen Repertoire dieses oder jenes eigene Lieblingsgedicht vorgetragen, und gleiches gilt für die eindrucksvollen Interpretationen Ulrich Tukurs, Ulrich Mühes und Konrad Beikirchers, und nicht weniger für Dieter Mann. Dessen Art, wie er Celans *Todesfuge* (Platz 16) zu Gehör bringt, stellt sicherlich einen der Höhepunkte dieser CD dar. Deswegen sind die Hörerlebnisse auf dieser runden Scheibe nicht hoch genug zu loben, was für die Lesefreuden im Begleitheft keineswegs gelten kann. An Schludrigkeit sind die dortigen Angaben wohl kaum zu überbieten, denn einerseits werden Gedichttitel einfach erfunden, oder gibt es tatsächlich ein Eugen Roth Gedicht *Ein Mensch erhofft sich fromm und still*. Andererseits fehlen Entstehungsdaten von Gedichten ebenso häufig wie vollständige Hinweise zu deren Erstdruck oder ganz einfach zu einem Band, in dem man im Jahre 2000 das soeben vorgetragene Gedicht nochmals in Ruhe nachlesen könnte, ganz zu schweigen von dem möglichen Wunsch, vielleicht auch noch das vorherige oder nachfolgende Gedicht des Autors zu lesen. Aber vielleicht ist dies ja der unausgesprochene Wunsch der Produzenten, dass diese Gedichte gehört werden sollten und nicht gelesen. Dementsprechend holen wir nicht den Lyrikband von ... aus dem Regal, sondern legen die CD noch einmal ein, und lauschen den verschiedenen Stimmen aufs Neue. Ein wirklicher Stimmgenuss.

Die Lieblingsgedichte der Deutschen, Patmos Verlag Düsseldorf 2000, 29,95 DM.

Kein Jahrhundertbuch: oder wie 51 namhafte Autoren ihr Lieblingswerk des 20. Jahrhunderts in einem Buch vorstellen

Von Dieter Wöhrle

Der Rezensent weiß um den klugen Hinweis von Wystan Hugh Auden, schlechte Bücher anzugreifen sei nicht nur Zeitvergeudung, sondern verderbe auch den Charakter, und man könne ein schlechtes Buch nicht ohne Prahlerlei besprechen. Gleichwohl muss es in diesem Fall sein. Denn bei dem von Iris Radisch herausgegebenen Band *Mein Jahrhundertbuch* ist zunächst einmal die Frage zu stellen, warum es dieses Buch überhaupt geben sollte, wurden die Artikel doch bereits in einem Hamburger Wochenmagazin abgedruckt. Warum also sollte man das nochmals lesen, was der Untertitel so reißerisch ankündigt: *51 namhafte Autoren stellen ihr Lieblingswerk des 20. Jahrhunderts vor*. Bekommen wir zwischen den Buchdeckeln mehr Informationen als auf den Zeitungsseiten, etwa nach welchen Kriterien die namhaften Autoren ausgewählt wurden. Und überhaupt, wie kam diese Präsentation zustande? Gab es nicht schlicht und einfach einen Rundbrief, der an die Autoren dieser Welt versandt wurde, und den man hätte abdrucken können, samt den eingegangenen Antworten, dies alles vielleicht verbunden mit Hinweisen auf redaktionelle Bedingungen. Dies wär's gewesen, und für den Leser nachvollziehbar. Statt dessen müssen wir ein sechsseitiges Vorwort lesen und in diesem gelingt es Iris Radisch geradezu bravourös, den Buchtitel und die Frage an die Autoren permanent so zu verändern, dass am Ende niemand mehr weiß, auf welche Frage diese keineswegs unbekanntenen Autoren denn letztlich antworten sollten. Ist es anfangs noch „ein Buch, das für Sie das wichtigste Buch des 20. Jahrhunderts ist?“ wird es schon bald die „die Frage nach einem persönlichen Jahrhundertbuch“. Doch aus den zwei Paar Stiefeln werden schon bald noch mehr, wenn eine nunmehr angestrebte „Jahrhundertbuch-Bibliothek“ von einer „Zeit-Bibliothek der 100 Bücher“ abgegrenzt wird, und es letztlich nunmehr um eine „Bibliothek der Jahrhundertbücher“ gehen soll. Ist es tatsächlich so einfach? Am Ende eines Jahrhunderts stellt man verschiedenen Autoren die Frage, welches Buch

denn für sie am wichtigsten sei, und schon erhält man eine Sammlung von „Jahrhundertbüchern“. Wohl kaum, und doch glaubt die Herausgeberin dies felsenfest.

Sicherlich lässt sich darüber trefflich streiten, welches Druckerzeugnis die Kriterien erfüllt, ein „Jahrhundertbuch“ zu sein. Und es ist in der Tat zu diskutieren, wer dies zu entscheiden hat und wie das zu bestimmen sei. Zuletzt dürfte es allerdings zweifelhaft sein, ob der Hinweis, dies entscheiden „nicht Experten, sondern die Zufälle und Bedingungen des privaten Lebens“ wirklich ein treffendes Kriterium darstellt. Und wenn der Zufall schon sein Unwesen treibt, werden diese Bücher dann rein zufällig zu den „Lieblingsbüchern“, womit wir nunmehr eine dritte Kategorie angeboten bekommen.

Es verwundert angesichts einer solchen Konfusion kaum, dass Autoren etwa von einem „Jahrhundertroman“ sprechen, etwa Wilhelm Genazino über Samuel Becketts *Der Namenlose*, während bei anderen vom „wichtigsten Buch des Jahrhunderts“ die Rede ist, so beispielsweise Georges-Arthur Goldschmidt über *Das Schloß* von Franz Kafka. Wiederum andere hingegen wollen das abgegebene Urteil als ein ganz persönliches verstanden wissen, und nennen daher das genannte Werk ganz explizit ihr ureigenes Jahrhundertbuch.

Aus diesem Grunde erfahren wir in diesem Buch zwar, welchen Reim sich 51 Autoren auf eine unklare Frage gemacht haben, doch keineswegs die Antwort darauf, welchen Kriterien ein Jahrhundertbuch genügen könnte, oder gar müsste. Schließlich sind es beachtliche Unterschiede, und hier mag jeder Leser die Probe aufs eigene Exempel machen, ob man das Buch benennen müsste, das als „Lieblingsbuch“ in diesem Jahrhundert gelten kann, das also mehr oder weniger mit größtem Spaß und Eifer gelesen wurde. Oder ob das Werk anzugeben ist, von dem man der Ansicht ist, dieses sei für dieses Jahrhundert das alles entscheidende gewesen, und zuletzt, welcher Band des letzten Jahrhunderts für das eigene Le-

ben die größten Auswirkungen hatte. In diesem Dreieck bewegen sich die Autoren kontinuierlich, weshalb die genannten Werke und die Autoren letztlich nicht kompatibel sind. Oder sollte Franz Kafka tatsächlich, mit vier Nennungen insgesamt einsamer Spitzenreiter in der Reihe der genannten Autoren, und sein Roman *Das Schloß*, der zweimal genannt wird, neben Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, was wenig überraschen dürfte, und, sicherlich als die Überraschung, Alexander Solschenizyns *Der Archipel Gulag*, „der Autor“ des Jahrhundertbuches sein? Insofern führt dieses Buch letztlich eher zur prinzipiellen Frage, welchen Wert solche Umfragen letztlich haben, die ihren Anlass allein runden Jahreszahlen verdanken und kein klares Erkenntnisziel erkennen lassen, weshalb auch keine klaren Fragen gestellt werden. In der Zeitung gehen daher manche Antworten unter und es dürfte nicht die schlechteste Reaktion im Interesse der Autoren sein, wenn sie schnell vergessen werden. Doch im Buch dies alles nachzulesen, erzeugt Langlebigkeit und so bleibt nach 176 Seiten Lektüre kein einziger Beitrag übrig, an den ich mich noch detailliert erinnern könnte und vor allem, an den ich gern zurückdenke, weil er Argumente, Eindrücke

so überzeugend vermittelte, warum dieses oder jenes Buch ein „Jahrhundertbuch“ sei, und man kurzerhand alles stehen und liegen lassen müsse, um es sofort zu lesen. Und wer Bertolt Brechts *Buckower Elegien* noch nicht kennt, dem wird Hans-Jürgen Syberberg dieses Buch wohl kaum näherbringen können, denn zu dunkel sind die Worte: „So lesen wir zwischen den Zeilen. Was wichtig ihm war, als letzte Worte, nachgelassen“. Zwischen den Zeilen, wie man in solchen Zeiten und Gegenden dann sagt, steht also das Ungesagte. Das Eigentliche. Was seine Kunst ist. Unter den Versen der jungen Ingeborg Bachmann, die er anstrich, stand: „Alles blieb ungesagt“, „Alles bleibt ungesagt“. Dazu kann auch ich nichts mehr sagen.

Iris Radisch (Hrsg.): Mein Jahrhundertbuch. 51 namhafte Autoren stellen ihr Lieblingswerk des 20. Jahrhunderts vor, Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, 2000, 183 S., 25 DM.

(Medienspezialist Dieter Wöhrle, der Publikationen zu Brechts medialen Versuchen veröffentlicht hat, arbeitet am Humboldt-Institut in Alvensbach/Bodensee. Er ist erreichbar unter: d.woehrle@gmx.de)

Meldungen

Nachtrag zu meiner Rezension in: *Dreigroschenheft 2/2001, S. 45 f.*

Von Gerd Koch

Ich nannte Paul Fechter einen ideologischen Gegner Brechts, der interessanterweise präzise die Maßnahme-Uraufführung von 1930 notierte, so dass wir heute noch etwas davon haben. Brecht nennt Paul Fechter in einem wohl nicht abgesandten „Offenen Brief“ von 1926 als „in weiten Kreisen unbekannt“, einen „unverantwortliche(n) Reaktionsär“, der „einen Theaterschriftsteller (Zuckmayer, Anm. GK) dieser Generation im Unteroffizierston zu schulmeisterlich sich anmaßt (Fechner war Juror

des Kleistpreises, den er Zuckmayer für dessen „Fröhlichen Weinberg“ zuerkannte, weil Fechner annehmen wollte, dass Zuckmayer „die Reste falscher Literatur ... über Bord ... werfen“ würde). Zu Brecht hatte sich Fechner am selben Jahr 1926 so geäußert: „trotz aller Schwächen“ als „dichterisch Begabtesten der jüngsten Generation“ (alle Angaben GBA Bd. 21, S. 119, 636).

Bertolt-Brecht-Archiv (BBA)

Kontaktadresse:

Stiftung Archiv der Akademie der Künste
Bertolt-Brecht-Archiv
Chausseestraße 125, 10115 Berlin
fon: 030 – 28 305 70 0
fax: 030 – 28 305 70 33

Die Mitarbeiter des Brecht-Archivs und ihre Aufgabenbereiche:

Dr. Erdmut Wizisla – Archivleiter
(e-Mail: ewizisla@adk.de)

Dr. Rolf Harder – Handschriftenbereich,
Helene-Weigel-Archiv (e-Mail: harder@adk.de)

Uta Kohl – Sekretariat, Video- und Tonträger-
archiv (e-Mail: kohl@adk.de)

Elke Pfeil – Brecht-Weigel-Gedenkstätte,
Fotoarchiv (e-Mail: pfeil@adk.de)

Helgrid Streidt – Bibliothek
(e-Mail: streidt@adk.de)



Das Haus aus den Jahre 1843 war Brechts letzte Wohnung in Berlin von 1953 bis zum Tod 1956. Helene Weigel wohnte hier bis zu ihrem Tod 1971. Im Herbst 1956 begann das von ihr gegründete Bertolt-Brecht-Archiv mit seiner Arbeit. Seit 1978 sind beide Wohnungen als Gedenkstätte öffentlich zugänglich. Der schöne Bild/Text-Band **CHAUSSEESTRASSE 125** von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, fotografiert von Sibylle Bergemann, 96 Seiten, mit 62 S/W-Abbildungen, 5 Faksimiles für nur DM 18,00.

Telefonisch bestellen im Brecht-Shop:

fon: 0821 – 51 88 04.

Neu in der Bibliothek des Bertolt Brecht Archivs

Zeitraum: März 2001 - Mai 2001

(Auswahl)

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

- Albert, Claudia: Dirigenten und Oberkellner: Eislers Kritik der musikalischen Verhältnisse. - In: Brecht und seine Komponisten. S. 133-154.
- Bianciot, Hector: Bertolt Brecht - épique et distancié. - In: Le Monde. Paris. 2.2.2001.
- Baumbach, Gerda: Die Maske und die Bestie oder Die Primitivität der westlichen Schauspielkunst. Brechts Verwendung von Theatermasken. - In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Wien. Köln. Weimar. Jg. 42 (2000) H. 2-4. S. 209-240.
- Birbaumer, Ulf: Vom armen b.b. in Wien. Auf dem Theater nichts als Mißverständnisse. - In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Wien. Köln. Weimar. Jg. 42 (2000) H. 2-4. S. 241-248.
- Brecht, Bertolt: Collected Plays. Vol. 4. Edited by Tom Kuhn and John Willett. - London: Methuen 2001.
- Round Heads and Pointed Heads, transl. by Tom Kuhn: Fear and Misery of the Third Reich, transl. by John Willett; Señora Carrar's Rifles, transl. by Wolfgang Sauerländer; Dansen, transl. by Rose and Martin Kastner; How Much is Your Iron?, transl. by Rose and Martin Kastner; The Trial of Lucullus, transl. by H. R. Hays.
- Brecht, Bertolt: War Primer. Translated and edited with an Afterword and notes by John Willett. - London: Libris 1998. [Paperback, ab 2001 im Buchhandel.]
- Brecht Sourcebook. Edited by Carol Martin and Henry Bial. - London and New York: Routledge 2000.
- Brecht und seine Komponisten. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller. - Laaber: Laaber-Verlag 2000 = Spektrum der Musik, Band 6.
- Brodsky, Seth: Lessons in Paradox. [Zu Brecht/Weill: Der Jasager.] - In: Kurt Weill Newsletter. New York. Vol. 18 (2000) 1-2 (Fall), S. 32-33.
- Chaves, Celso Loureiro: Die Dreigroschenoper. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil. Premiere: 2 August 2000. - In: Kurt Weill Newsletter. New York. Vol. 19 (2001) 1 (Spring), S. 6.
- Doherty, Brigid: Test and *Gestus* in Brecht and Benjamin. - In: MLN. Modern Language Notes. Baltimore, Maryland. Vol. 115 (2000) No. 3 (April), S. 442-481.
- Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay. Übersetzt von Elisabeth Hauptmann. Deutsche Bearbeitung von Bertolt Brecht. Musik von Kurt Weill. The Kurt Weill Edition. Series I, Volume 5. Edited by Stephen Hinton and Edward Harsh. - New York: Kurt Weill Foundation for Music, Inc.; Miami: European American Music Corporation 2000.
- Dümling, Albrecht: Eisler/Brecht oder Brecht/Eisler? Perspektiven, Formen und Grenzen ihrer Zusammenarbeit. - In: Brecht und seine Komponisten. S. 93-110.
- Eischer, Jens Malte: „Happy End“ aber nur für Kurt Weill. - In: Brecht und seine Komponisten. S. 75-92.
- Heldt, Guido: „... among them a drummer-boy“ - Britten/Brecht. - In: Brecht und seine Komponisten. S. 187-223.
- Helene Weigel in Buckow. Konzeption und Text: Margret Brademann. Graphiken: Arno Mohr. Fotos: Vera Tenschert. Herausgegeben von der Kultur GmbH Märkisch-Oderland. - Buckow 2000.
- Hennig, Eike: „Wir sollten nicht als Denker erscheinen, die nur die Folgen des Pragmatismus beklagen.“
- Amerika aus der Sicht deutscher Emigranten (Brecht, Horkheimer/Adorno). - In: Vorgänge. Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik. Opladen. 149 = Jg. 39 (2000) H. 1 (März), S. 31-36.
- Herold, Christine: Mutter des Ensembles. Helene Weigel - ein Leben mit Bertolt Brecht. - Cadolzburg: ars vivendi 2001.
- Hermand, Jost: „Manchmal lagen Welten zwischen uns!“ Brecht und Eislers „Deutsche Symphonie“. - In: Brecht und seine Komponisten. S. 111-132.
- Hillesheim, Jürgen: BBB - Brecht, Bier, Beweise. Die „Ballade vom Liebestod“ und die Augsburgsberger Hasenbräuerei. Hrsg.: Hasenbräu AG. - Augsburg 2001.
- Hillesheim, Jürgen: Der Sohn, verloren im Wald. Ein Gemälde von Caspar Neher erhellt Schlüsselszene des Brechtschen „Baal“-Dramas. - In: Augsburgsberger Allgemeine. 15.5.2001.
- Itmer, Thomas: Er verklärt sich! Markus Meyer spielt Baal an der Berliner Volksbühne. - In: Theater der Zeit. Berlin. Jg. 56 (2001) H. 5 (Mai), S. 24-25.
- Jungius, Björn: Wahrnehmung und Naturerkenntnis. Zur Darstellung des Galilei bei Brecht und Feyerabend. - In: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft. Wiesbaden. Jg. 28 (2000), H. 1 (März), S. 69-86.
- Kaiser, Volker: Ritus Mortis. Strange Angels. Zur Lektüre „Vom armen B.B.“ Eine Studie zu Brecht und Benjamin. - St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2001.
- Kater, Michael H.: Weill und Brecht. Kontroversen einer Künstlerfreundschaft auf zwei Kontinenten. - In: Brecht und seine Komponisten. S. 51-73.

- Kebir, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht. - Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2000 = AtV 8058.
- Kebir, Sabine: Eine unsymmetrische Liebe. - In: Ossietzky, Hannover, Jg. 4 (2001) H. 4 (24.2.), S. 124-126.
- Kim, Taekwan: Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler. - Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang 2000 = Europäische Hochschulschriften. Reihe 36, Musikwissenschaft, Band 203.
- Klingmann, Ulrich: Lachen, Plattform und Planet: Zur Deutung von Brechts „Im Dickicht der Städte“. - In: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Bern [u.a.], Jg. 31, H. 1, 2000, S. 80-101.
- Koegler, Horst: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Hamburg, Staatsoper. Premiere: 12 November 2000. - In: Kurt Weill Newsletter, New York, Vol. 19 (2001) 1 (Spring), S. 7-8.
- Kowalke, Kim H.: Carl Orff and His Brecht Connection. - In: Brecht und seine Komponisten, S. 27-49.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Bertolt Brechts „Aufruf für Henri Guilbeaux“. Ein unbekannter Text, ein vergessener Autor und eine denkwürdige Affäre. - In: Etudes Germaniques, Paris [u.a.], 55 (2000) 4 (Oct.- Déc.), S. 737-761.
- Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert. Mit aktuellen Adressen und Informationen. Herausgegeben von Silvio Vietta in Zusammenarbeit mit Studierenden des Studiengangs Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis der Universität Hildesheim. - Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001.
- Medek, Tilo: Würden die Komponisten durch Brecht besser? Zu Rudolf Wagner-Régeny. - In: Brecht und seine Komponisten, S. 155-169.
- Morley, Michael: Die Dreigroschenoper. The Kurt Weill Edition Series I. Vol 5. Edited by Stephen Hinton and Edward Harsh. - In: Kurt Weill Newsletter, New York, Vol. 18 (2000) 1-2 (Fall), S. 34-35.
- Reich-Ranicki, Marcel: Ungeheuer oben. Über Bertolt Brecht. Erweiterte Neuauflage. - Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2001 = AtV 8064.
- Schneider, Frank: Dessau und Brecht. - In: Brecht und seine Komponisten. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller. Laaber: Laaber-Verlag 2000, S. 171-185.
- Schroth, Krischan: Brecht-Tage 2001: „jungle b. - 14 Arten, mit Brecht umzugehen“. - In: Theater der Zeit, Berlin, 56 (2001) 4 (April), S. 78.
- Schubert, Giselher: „Hindemiths Musik stört kaum“. Zu Hindemith und Brecht. - In: Brecht und seine Komponisten, S. 9-25.
- Zobel, Günter: „Nö-Masken“ im Hause Bertolt Brechts. Japanische Masken in der Welt (2). - In: Journal of Liberal Arts, Tokyo, No. 110 (March 2001), S. 139-173.

Neuer Service im Dreigroschenheft

Ab sofort bieten wir Ihnen die Möglichkeit, einen antiquarischen An- und Verkauf von Büchern, CDs und anderen Gegenständen, die sich rund um den Brecht bewegen, im Dreigroschenheft in Form einer Anzeige zu platzieren.

Schreiben Sie an:

Redaktion Dreigroschenheft,

Obstmarkt 11, 86152 Augsburg.

fon: 0821 - 51 88 04, fax: 0821 - 39 1 36.

e-Mail: Christiane.Hempel@dreigroschenheft.de.

Biete zum Kauf:

Gesamtedition der Werke von Bertolt Brecht (33 Bände mit Registerband) in der Großen Kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe des Aufbau-Verlages Berlin und Weimar, herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Die Herstellung der Ausgabe erfolgte beim Suhrkamp-Verlag und beim Aufbau-Verlag text- und seitenidentisch.

Originalverschweißte Bände:

Neuwert: **2.700,00 DM**, Verkaufspreis: **1.500,00 DM**.

Termine

Brecht-Weigel-Haus in Buckow Literatursommer 2001

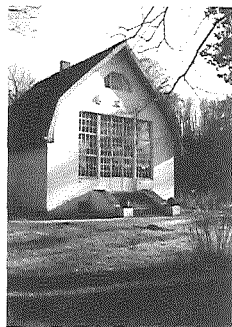
8. 7./15 Uhr Literaturfest mit Jazz.
Anett Gröschner, Ingo Schulze, Durs Grünbein lesen. Gemeinsame Veranstaltung mit der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg.

14. 7./19 Uhr **Lange Nacht...** (open end...)
Mit der Präsentation der neuen CD von **Ko J. Kokott:** Liebeslieder nach Bertolt Brecht.

Gina Pietsch und das Ensemble **Four Wind & One:** „Erstens vergesst nicht, kommt das FressenSaufenRauchenVögelnSegeln“ – Brecht über die Genüsse.
Grinsteins Mischpoche spielt Klezmer & East European Spass Brass.

Nähere Informationen:
Brecht-Weigel-Haus,
Bertolt-Brecht-Straße 29,
15377 Buckow
fon: 033466 – 467.

Besucherzeiten:
Mi.-Fr. 13-17 Uhr und
Sa./So. 13-18 Uhr



Literarische Spaziergänge und Exkursionen von und mit Dirk Heißerer in und um München (Auswahl)

Brecht-Spaziergang

Brechts Zeit in München zwischen der Aufnahme des Medizinstudiums (1917) und dem Abschied nach Berlin (1924) ist bestimmt von Experiment, Provokation und starkem Selbstbewusstsein. Die Begegnung mit dem Vorbild **Frank Wedekind** im Seminar des Theaterprofessors **Artur Kutscher**, die Freundschaft mit **Arnolt Bronnen**, die Zusammenarbeit mit **Karl Valentin**, vor allem die Förderung durch **Lion Feuchtwanger**, die Begegnungen mit **Oskar Maria Graf** und **Marieluise Fleißer** sowie nicht zuletzt die erste Ehe mit der Opernsängerin **Marianne Zoff** lassen sich an verschiedenen Orten erinnern. Höhepunkt dieser Zeit ist die Uraufführung des Revolutionsdramas *Trommeln in der Nacht* 1922 in den Münchener Kammerspielen.

Termin: So, 23. 09. 2001, 11-13 Uhr
Treffpunkt: Akademiestraße, Kunstakademie
an der Treppe
Gebühr: 15 DM

Anmeldung unbedingt erforderlich:
Telefonisch oder schriftlich per Fax oder e-Mail

Nähere Informationen:
Dirk Heißerer
Von-Frays-Straße 32
81245 München
fon: 089 – 13 41 42
fax: 089 – 13 41 91
e-Mail: Heisserer@T-online.de



Literaturforum im Brecht-Haus

Veranstaltungen April / Mai / Juni 2001 (Auswahl)

4.7./20 Uhr

Film und Diskussion **Unter dem Strohdach – Brecht und Dänemark** – Dokumentarfilm von Rudy Hassing und Hans Christian Nørregaard. Kommentar zur dänischen Originalfassung Hans Christian Nørregaard. Moderation Sabine Kebir (vgl. *Dreigroschenheft* 2/2001, S. 21f.) Leider wurde Brecht während seiner *Svendborger Zeit* (1933-39) nicht gefilmt, aber sonst trägt diese Dokumentation alles zusammen, was es an relevanten Filmaufnahmen gibt: Svendborg in Farbe, Ruth Berlaus einzige Spielfilmrolle, die ganze dänische Kulturszene von damals, auch die von Brecht vergebens umworbenen Stars des Königlichen Theaters Kopenhagen. Dazu hunderte von Fotos.

17.7./20 Uhr

Kurt-Weill-Abend **Für einen Dollar Krach und Wonne oder Da behielt ich meinen Kopf oben**. Ein Liederabend mit Winni Böwe und Jürgen

Bayer (Klavier). Es gibt nur wenige Komponisten des 20. Jahrhunderts, die so populär und gleichzeitig so wenig bekannt sind wie Kurt Weill. Während *Die Dreigroschenoper* weltweit immer wieder aufgeführt wird, sind weite Bereiche seines Gesamtwerks fast unbekannt. Die Liedauswahl dieses Abends mit Winni Böwe wird dem bekannten und unbekanntem Weill gerecht. Der spielerische Umgang mit dem Liedmaterial und die stimmlichen Qualitäten der Böwe führen zu erfrischenden, neuen Interpretationsvorschlägen aus der Sicht einer jungen Frau.

23.7 - 27.7

**Sommerprogramm
Fontane-Woche**

Nähere Informationen:

Literaturforum im Brecht-Haus,
Chausseestraße 125, 10115 Berlin
fon/fax: 030 – 28 22 003
web: www.lfbrecht.de
e-Mail: info@lfbrecht.de

BB-Premierenhinweise (unter Vorbehalt)

20.09.01

Die Dreigroschenoper, Ulm,
Ulmer Theater

26.09.01

Die Dreigroschenoper, Esslingen,
Württembergische Landesbühne



Feder-Zeichnung
von Elizabeth Shaw

Das Dreigroschenheft -Abonnement

Hiermit abonniere ich das Dreigroschenheft:

- zum Preis von DM 20,- (Inlandsabo);
- zum Preis von DM 30,- (Auslandsabo).

Das Abonnement ist nach einem Jahr kündbar.

Name, Vorname: _____

Straße: _____

PLZ, Wohnort: _____

Tel. für Rückfragen: _____

Einzugsermächtigung:

BLZ: _____ KTO: _____

Bankinstitut: _____

Unterschrift: _____

Bitte senden Sie mir
einen Katalog vom Brecht-Shop zu!
Gleich einsenden an: Dreigroschenheft, Obstmarkt 11,
86152 Augsburg, oder schnell faxen an: 08 21 / 39 1 36

Sie suchen Bücher von Brecht?

Wir haben fast alle Bücher vorrätig -
auch vergriffene Raritäten!

Sie sind Brecht-Fan und wollen Fan-Artikel?

Wie wäre es mit einer Spieluhr, die Mackie Messer
intoniert? Oder vielleicht einem T-Shirt?

Gerne senden wir Ihnen unseren Katalog.

Online: <http://www.brechtshop.de>



brecht shop

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

Tel.: 08 21 / 51 88 04 • Fax: 08 21 / 39 1 36

Augsburger Hohes Friedensfest 2001

Aktionen rund um den weltweit einmaligen Stadtfeiertag:

Outdoor Ausstellung an zentralen Plätzen in der Augsburger
Innenstadt

Wir alle sind Augsburg – Medientalk
Aussagen und Statements der örtlichen Medien zu Frieden,
Toleranz und Miteinander
28.7. – 30.9.

„Eine Pietà für den Frieden“

Gespräch und Begegnung
Der Holzbildhauer Mile Prerad arbeitet öffentlich an seiner
Holzplastik auf dem Rathausplatz und am Fuggerdenkmal
3.8. – 8.8.

„Jazz for Peace“

Literarisch-musikalischer Abend im Botanischen Garten
Klezmerjazz mit „Kol Simcha“ und Texte zum Frieden
mit Gudrun Erfurth
Sonntag, 5. August, 19.00 Uhr

„Friedensnacht auf dem Rathausplatz“

Bilder zu Krieg und Frieden
vom Augsburger Friedensfest bis heute
Musik zur Nacht
Dienstag, 7. August, 22.00 bis 24.00 Uhr

„Lichtgeknüpfte Himmelsleitern“

Lesung mit Thomas Rosenlöcher, Dresden
Mittwoch, 8. August, 20.00 Uhr
Lutherhöfle in der Annakirche

Veranstalter und Information: Kulturbüro der Stadt Augsburg

Tel. 0821-324-3254

Fax. 0821-324-3252

e-mail: kubue.stadt@augzburg.de

Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86162 Augsburg
Postvertriebsstück DPAG "Entgelt bezahlt" VKZ B 13182
B.Nr. 75

Dr. Herbert und Monika Märzhaus
Arthur-Fiechler-Str. 9

86161 Augsburg

Ern
Bloch

Briefwechsel
1938-1949



Wieland
Herzfelde

Suhrkamp

Wieland Herzfelde, Gründer
des legendären Berliner Malik-
Verlags, bemüht sich auch in
den USA um emigrierte deut-
sche Autoren. »Nach monate-
langer Hin- und Herschreibe-
rei« zwischen New York und
Hollywood, berichtet er am 23.
Oktober 1943, habe man sich
geeignet: »Der Verlag heißt:
Aurora Verlag.« Zu den
Gründern gehören Heinrich
Mann, Ernst Bloch, Bertolt
Brecht, Lion Feuchtwanger,
Oskar Maria Graf.
1945 erscheinen bei Aurora u.a.
Brechts Szenen *Furcht und
Elend des III. Reiches*.

Briefwechsel 1938 - 1949
Herausgegeben von Jürgen Jahn
392 S. Ln. DM 78,-

Suhrkamp