



Urheberstreit:
Dreigroschenoper

Brecht-Preis
Augsburg 2001

Brecht-Tage Berlin

Weill-Fest Dessau

Rezensionen
Neues vom Brecht-Archiv
Meldungen
Termine

1B 13182 F

2 / 2001
DM 3,-

Dreigroschenheft

ISSN 0949-8028

Informationen über Bert Brecht



Kaufen



Verkaufen



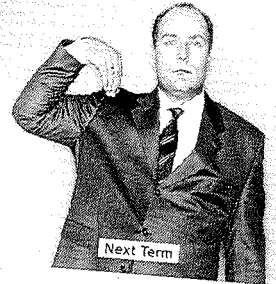
Nein



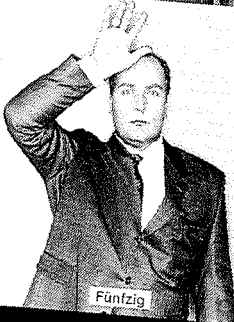
Call



Put



Next Term



Fünfzig




Einhundert

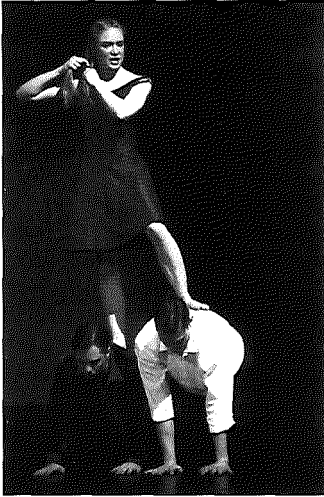


Juhu!

**WIR HABEN DAS BÖRSEN-ABC
UM EIN ZEICHEN ERWEITERT.**

Stadtsparkasse Augsburg 
www.stadtsparkasse-augsburg.de

Eine gute Rendite ist immer ein Grund zur Freude. Unsere Vermögensberater erstellen Ihnen einen maßgeschneiderten Plan für Ihren Vermögensaufbau sowie für Ihr Vermögensmanagement. Fragen Sie uns. Wenn's um Geld geht – Sparkasse 



Titelbild: Kurt-Weill-Fest Dessau 2001 – *Lesebuch für Städtebewohner* (Boris Wagner, Julia Jentsch, Victor Valero) Foto: Jens Schlüter

Inhalt

Vorwort	4
Beiträge	
<i>Christiane Hempel:</i> Brecht Preis Augsburg 2001 – Interview mit Urs Widmer	5
<i>Peter Geist:</i> „Pixel auf Asphalt“ ... Brecht-Tage Berlin 2001	9
<i>Andreas Hauff:</i> Eindrücke vom 9. Kurt-Weill-Fest in Dessau	14
<i>Jan Knopf:</i> Popanz: „Arbeitsjournal“	18
<i>Sabine Kebir:</i> Eine unsymmetrische Liebe	21
Aufsatz	
<i>Ulrich Fischer:</i> <i>Die Dreigroschenoper</i> Ein Fall für (mehr) als Zwei	23
Rezensionen	
<i>Gerd Koch:</i> <i>Die Maßnahme</i> – Das Exemplar eines Kritikers	45
<i>Joachim Lucchesi:</i> Kurt Weill in Wort, Bild und Ton	46
<i>Dieter Wöhrle:</i> Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik	48
<i>Dieter Wöhrle:</i> Wie man Photographien zum Sprechen bringen kann	50
<i>Gerd Koch:</i> Hinweis auf Neuerscheinungen	51
Bertolt-Brecht-Archiv	
<i>Helgrid Streidt:</i> Neu in der Bibliothek	52
Meldungen	57
Termine	57
Abonnement	58

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

email: Brechtshop@t-online.de

<http://www.dreigroschenheft.de>

Kurt Idrizovic, Christiane Hempel

(Christiane.Hempel@dreigroschenheft.de),

Uschi Huber, Horst Thieme, Thomas Gaissmaier

Gestaltung:

Verlagsdienstleistungen TextLift • textlift@t-online.de

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Ulrich Fischer, Peter Geist, Andreas Hauff,

Sabine Kebir, Jan Knopf, Gerd Koch, Joachim Lucchesi,

Helgrid Streidt, Dieter Wöhrle

Verlag:

Dreigroschenverlag – Obstmarkt 11 – 86152 Augsburg

ISSN 0949-8028 (1/2001)

Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,

wer kennt das nicht, dass beim Arbeiten kleinere oder auch größere Katastrophen passieren – so auch bei uns. Die vorliegende Ausgabe des *Dreigroschenheftes* ist umrahmt von diversen Missgeschicken und Unannehmlichkeiten. Dass unvorhergesehen die Druckerei ihren Besitzer wechselt – sprich Konkurs anmeldet – oder kurzfristig der Layouter abspringt, weil er wichtige Termine hat, damit kann man umgehen. Das ist organisatorischer Aufwand, der mit ein paar Telefonaten und ein paar Kontakten zu regeln ist. Auch mit sehr spät eingehenden Beiträgen wird man fertig. Aber, wenn sich ein heimtückischer Virus via e-Mail in den Computer einschleicht, ist man versucht, an Verschwörungstheorien und dergleichen zu denken.

Nun gut, auch das haben wir wieder in den Griff bekommen, aber wirklich am Rande der Verzweiflung. Aus Erfahrung wird man bekanntlich klug – und so haben wir uns vor den „trojanischen Pferden“ gewappnet und können nur jedem, der den PC wirklich zum Schreiben, Layouten usw. benötigt, empfehlen, es ebenfalls zu tun. „Hacker & Co“ sollte man tatsächlich ihr unnützes Handwerk legen. „Gott sei Dank“ wurde Meister Brecht nicht mit solchen Sorgen konfrontiert – es lebe die gute alte Schreibmaschine! Und sei’s drum, auch wir haben es geschafft. Jetzt aber genug geklagt – ein neues *Dreigroschenheft* erwartet Sie...

Das erste Quartal des Jahres war angefüllt von Höhepunkten im Brecht-Kosmos. Brecht-Preisverleihung der Stadt Augsburg, Brecht-Tage in Berlin, Kurt-Weill-Fest in Dessau: All das fand statt und wie wir schon das letzte Mal erwähnten, werden wir nun über diese Highlights berichten:

„Alles sollte anders sein als in den letzten Jahren – das Programmangebot, das Publikum, ein Großteil der Auftrittsorte“, schreibt **Peter Geist** über die diesjährigen Brecht-Tage in Berlin. Der Veranstalter, das Literaturforum im Brecht-Haus, richtete diesmal den Blick auf die junge Generation von Schülern, Studenten, Schauspielern usw. und nicht wie sonst an die „alte Garde“ der Brecht-Wissenschaft. Ein interessantes Projekt, über das Sie sich ab Seite 9 informieren können.

Musikkritiker **Andreas Hauff** weilte für uns auf dem Kurt-Weill-Fest in Dessau. Nach dem Besuch von einem Großteil der Veranstaltungen stellt er ab Seite 14 nach dem „Fiasko“ im letzten Jahr fest, dass sich im 9. Jahr des Festivals „eine klarere Linie“ „im Umgang mit dem großen Problem der Weill-Rezeption in Deutschland“ abzuzeichnen scheint.

Der Bertolt-Brecht-Literaturpreis, gestiftet von der Stadt Augsburg, wurde in diesem Jahr das dritte Mal verliehen. Preisträger wurde der Schweizer Dramatiker **Urs Widmer**, den wir 2 Tage durch Augsburg begleitet haben. Das aus diesem Anlass geführte Interview finden Sie nebenstehend.

Nach unermüdlicher Arbeit am ersten Band des *Brecht-Handbuchs*, das demnächst bei Metzler in den Druck geht, meldet sich **Jan Knopf** aus Karlsruhe mit einem Beitrag zum „Arbeitsjournal“. Wer seinen Kommentar zur wissenschaftlichen Textkritik nachlesen möchte, schlägt am besten gleich Seite 18 auf.

Sabine Kebir arbeitet an einem neuen Buch: Nach Elisabeth Hauptmann und Helene Weigel richtet sie nun ihr wissenschaftliches Auge auf die „Rote Ruth“, auf die umstrittenste Geliebte von BB – die Dänin Ruth Berlau. So führen Sabine Kebirs Recherchen nach Dänemark, wo sie sich durch Archivmaterial und Filme forscht, aber auch Theateraufführungen zum Thema Berlau besucht. Eine solche mit dem Titel „Verbrannt“ rezensiert sie ab Seite 21.

Exkurs Jurisprudenz: Rechtsanwalt **Ulrich Fischer** rollt den Urheberstreit um die *Dreigroschenoper*, der ja nicht nur Brecht und Weill betraf, auf. Der Beitrag bietet viel Neues und bereichert die kunstwissenschaftliche Sichtweise um die juristische erhellend. Ein aufschlussreicher Aufsatz – ab Seite 23!

Unsere Rezensenten **Gerd Koch**, **Joachim Lucchesi**, **Dieter Wöhrle** sei auch diesmal wieder von Herzen gedankt, dass unser Service der Buchbesprechungen beibehalten werden kann. Ab Seite 45 finden Sie Interessantes zu einem neuen *Maßnahme*-Fund, zum „Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik“ und zu „Kurt Weill in Wort, Bild und Ton“.

Besonders freuen wir uns, dass **Helgrid Streidt** vom Bertolt-Brecht-Archiv Berlin – nach langer Arbeit an der Veröffentlichung von „Brechts Bibliothek“ – Zeit fand, die Erfassung der aktuellen „Neuzugänge im Brecht-Archiv“ aufzunehmen. Nach der langen Pause hat sich Einiges angesammelt, das Sie auf Seite 52 entdecken.

Mit unseren Veranstaltungshinweisen verabschieden wir uns bis zu unserem nächsten Brecht-Termin – dann hoffentlich ohne Komplikationen.

Ihr *Dreigroschenheft*-Team

Preisverleihung

Bertolt-Brecht-Preis 2001 der Stadt Augsburg geht an den Schweizer Schriftsteller Urs Widmer

Bereits zum dritten Mal wurde der mit 30.000 DM dotierte Literaturpreis der Stadt Augsburg verliehen. Mit dieser Ehrung soll eine Persönlichkeit gewürdigt werden, „die sich durch die kritische Auseinandersetzung mit der Gegenwart in ihrem literarischen Schaffen auszeichnet hat“. Die Wahl der Jury fiel auf den in Zürich lebenden Roman- und „Stückeschreiber“ Urs Widmer, „weil er in seinen Arbeiten Zeit- und Gesellschaftskritik in ironisch-satirischer Form übt“ und weil er in seiner schriftstellerischen Arbeit „in hohem Maße Eigenständigkeit mit Sprachartistik verbindet“. Damit wurde der Schweizer Autor erster ausländischer Brecht-Preisträger. Laudator Thomas Sprecher, Leiter des Thomas-Mann-Archivs Zürich, würdigte Urs Widmer als „einen der humorvollsten Erzähler der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“.

Augsburgs Oberbürgermeister Menacher begrüßte – neben vielen Gästen aus der Literatur- und Verlagswelt – auch die Mitstifterin des Preises, Barbara Brecht-Schall, die eigens zur Auszeichnung in die Fuggerstadt anreiste.

Das Dreigroschenheft-Team war ebenfalls dabei und hat den überaus sympathischen Preisträger interviewt. Das Gespräch führte Christiane Hempel.

Urs Widmer, herzlichen Glückwunsch zu Ihrer Auszeichnung. Was war Ihre Reaktion auf diesen Literaturpreis der Geburtsstadt Brechts? Fühlen Sie sich in der Tradition der vorherigen Preisträger, dem Dramatiker Franz Xaver Kroetz und dem Lyriker und Satiriker Robert Gernhardt, gut aufgehoben?

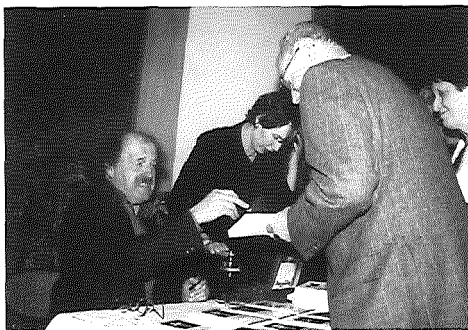
Ja, ich war natürlich sehr erfreut, den Bertolt-Brecht-Preis zu bekommen, weil es natürlich wunderbar ist, im Namen Bert Brechts geehrt zu werden und sogar das eigene Werk ein bisschen in seine Linie gestellt zu sehen. Wenn ich einen Preis beispielsweise im Namen Ernst Jüngers bekommen hätte, wäre ich weniger entzückt gewesen und hätte ihn vielleicht sogar abgelehnt. Das ist das Eine. Zudem hat der Preis jetzt langsam schon eine kleine Tradition und mit den beiden sehr verschiedenartigen vorherigen Preisträgern, Kroetz und Gernhardt, kann ich sehr viel anfangen. Kroetz

kenne ich schon lange – von früher her. Mit Gernhardt bin ich sogar befreundet. Ich bin stolz, in dieser Reihe zu stehen.

Wie ist Ihr persönliches Verhältnis zur Literatur Brechts? Gab es einen Einfluss auf Ihre Arbeit?

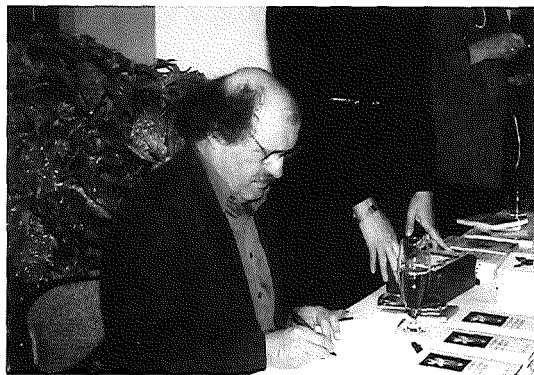
Ich denke tatsächlich, dass Brecht einer meiner Lehrmeister war, obwohl sich meine Leser von außen sehr anstrengen müssen, das zu sehen. Dennoch denke ich, dass er eine große Rolle gespielt hat. Ich komme aus einem Elternhaus, das sehr literarisch und links-antifaschistisch war. Mein Vater war früh ein Leser und Verehrer Brechts und hat mir

seine Begeisterung vermittelt. Ich bin also in einem Brecht-begeisterten Hause aufgewachsen – natürlich mit einer sehr willkürlichen Auswahl seiner Texte, zu denen selbstverständlich die *Dreigroschenoper* gehörte, die *Mutter Courage*,



Urs Widmer nach der Preisverleihung. Foto: Kurt Idrizovic

Mahagonny, die großen Stücke sozusagen. Es war halt so – ich spreche immer noch von meinen Jugendjahren –, dass diese Zeit sehr lebendig war. Ich erinnere mich an schöne Abende am Küchentisch, wo wir die *Dreigroschenoper* – am Tisch sitzend – durchinszenierten und die Songs sangen mit Familie und Freunden. Das ist ganz gewiss eine etwas bizarre Rezeption, aber trotzdem eine sehr lebensvolle. Erst viel später – ich war bereits erwachsen und schrieb sogar schon – habe ich den Lyriker Brecht entdeckt. Den hatte ich irgendwie verpasst. Ich war schon etwa 27 Jahre alt, als ich merkte, dass er auch Gedichte geschrieben hatte. Ich war bestürzt von der Kraft dieser Lyrik. Das ist heute fast der stärkste Eindruck, den ich von Brecht habe. Für mich ist diese Lyrik – nicht erst ausgelöst durch den Brecht-Preis – eine Art Arbeitshilfe geworden. Wenn ich nicht recht weiterkomme, neige ich dazu, vom Schreibpult wegzugehen und mir einen Gedichtband zu holen. Den mache ich dann an beliebiger Stelle auf und lese darin.



Urs Widmer nach der Preisverleihung. Foto: Kurt Idrizovic

Wie würden Sie die Brecht-Rezeption in der Schweiz beschreiben?

Auf der einen Seite war die Schweiz eine Weile lang das Exilland Brechts. Es fanden ja auch wichtige Aufführungen Brechts im Schauspielhaus Zürich statt. Brecht hat bekanntlich in Chur seine *Antigone* inszeniert und uraufgeführt. Allerdings ist Chur so ziemlich der absurdeste Ort, wo man sich einen Brecht vorstellen kann. (Ich war erst kürzlich wieder in Chur und habe mir tatsächlich dort Brecht vorgestellt.) Diese Inszenierungen haben sicherlich auf die Brecht-Rezeption in der Schweiz einen günstigen Einfluss gehabt. So gesehen war das für die Schweiz – in einem gewissen Rahmen – eine glückliche Geschichte. Auf der anderen Seite gab es auch in

der Schweiz jene Art von Widerständen der Reaktionäre nach dem Krieg, die sich gegen Brecht mit Händen und Füßen wehrten, allein schon weil er Kommunist war und später in der DDR wohnte. Das war in der Bundesrepublik noch ausgeprägter als bei uns. D. h., auch bei uns musste Brecht erst durchgesetzt werden, was er ja dann auch wurde.

Sie waren Lektor beim Suhrkamp-Verlag. Hatten Sie in Ihrer Funktion auch mit Brecht zu tun?

Nein. Suhrkamp ist das Brecht-Haus und Brecht hat sehr stark die Identität des Suhrkamp-Verlags geprägt – natürlich nicht als Einziger, aber doch sehr bedeutend. Und dem kann und

will sich keiner entziehen, der dort arbeitet. Aber direkt an Brecht habe ich nicht gearbeitet. Ich war für die zeitgenössische deutschsprachige Literatur zuständig.

Hätten Sie Interesse daran, einen Brecht-Stoff zu bearbeiten?

Brecht hat schon so viel bearbeitet, dass man die Bearbeitungen nicht nochmals bearbeiten sollte. Nein, das sehe ich im Augenblick nicht.

Sie sind ja nach Augsburg nicht nur zur Brecht-Preis-Verleihung gekommen, sondern haben auch Ihr neues Buch „Der Geliebte der Mutter“ während einer Lesung am Theater vorgestellt. Es trägt autobiographische Züge.

Ich bin eigentlich kein autobiographischer Schreiber. Habe in diesem Buch in der Tat versucht, nahe bei meiner realen Mutter zu sein. Habe aber dennoch ein Buch geschrieben, das ganz den Regeln der Fiktion gehorcht. Das Buch beschäftigt sich im Grunde mit drei Sachen: Erstens handelt es von dieser rätselhaften Leidenschaft der Mutter zu diesem Dirigenten, zweitens ist es ein Buch über Musik und drittens eins

über Reichtum und Armut in ihren sich verschiebenden Bewegungen.

Es gibt ja mittlerweile schon eine Vielzahl von Romanen, Erzählungen und Theaterstücken von Urs Widmer. Gibt es da – seitens Ihres Verlages – schon die Idee einer Gesamtausgabe Ihres Werkes?

Das ist – Gott sei Dank – noch nicht im Gespräch, weil ich es ein bisschen als Ankündigung des nahen Todes erleben würde. Ich glaube, es ist zu früh. Ich fühle mich zu vital dafür. Viele Bücher gibt es dennoch, und das Gute an „meinem“ Verlag – dem Diogenes Verlag – ist, dass er die Mehrzahl dieser Bücher immer lieferbar hält. Man kann sich mit einiger Anstrengung eine Gesamtausgabe selber zusammenstellen.

Sie sind gerade mit einer Auftragsarbeit fürs Berliner Gorki-Theater betraut worden – nämlich mit einem neuen Theaterstück. Was gefällt Ihnen am Theater? Inszenieren Sie?

Ich habe selber inszeniert, und zwar mehrfach – immer nur eigene Sachen, nie fremde. Das

hängt damit zusammen, dass ich ein „Alles-Einmischer“ und „Alles-Macher“ bin. Dieser Punkt ist ein wenig mit Brecht vergleichbar. Man lernt dann natürlich im Laufe eines Arbeitslebens, dass es nicht immer sinnvoll ist, alles zu tun. Man sollte seine Kräfte auf das konzentrieren, was man am besten kann. Theater als Kollektivarbeit gefällt mir sehr gut. Ich habe von Anfang an beides gemacht – Theater und Prosa. Die Prosa hat für mich so etwas Einsames im herrlichsten Sinne. Man ist ein Schöpfergott. Das ist, wenn man die Füße auf dem Boden lässt, sehr genussreich. Aber selbstverständlich ist es auch isolierend. Deshalb habe ich offensichtlich immer wieder den Drang, mich in ein Kollektiv zu begeben. Dafür ist das Theater ausgezeichnet geeignet. Das beginnt schon während des Schreibens, bereits dort hat man mit anderen zu tun. Im Theater kann ich meine vielen aggressiven Seiten ausleben. Ich wollte immer am Machen beteiligt sein. Wahrscheinlich hätte ich auch gespielt, aber dafür habe ich kein Talent. Ich bin kein Schauspieler, wohl eher ein „Entertainer“. Große Bühnen – z. B. bei Lesungen – machen mir nichts aus.

Bertolt-Brecht-Literaturpreis 2001 der Stadt Augsburg für Urs Widmer

»Urs Widmer verbindet
in seinen ironisch-
satirischen und gesellschafts-
kritischen Werken
Eigenständigkeit und
Sprachartistik.«
Aus der Begründung

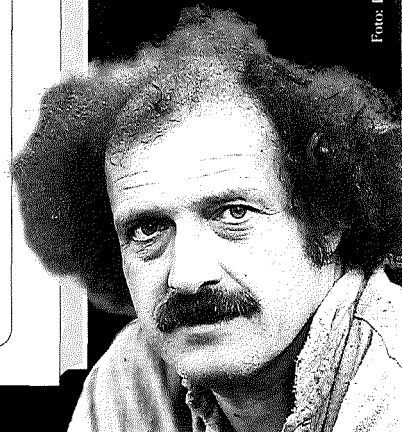


Foto: Isobide Ollthaus

Diogenes

www.diogenes.ch

144 Seiten, Leinen, DM 32.90

Künstler zu sein und sich in Institutionen zu bewegen – wie geht das zusammen? Wie kommen Sie mit der Institution Theater oder Verlag klar?

Gerade weil Theater und Verlage (oder Agenturen) etwas Problematisches sind, haben wir unseren eigenen Verlag gegründet – den Verlag der Autoren. Ich bin ein Mitgründer dieses Verlages. Der Verlag der Autoren gehört den Autoren des Verlags. D. h., dass die Autoren gemeinsam auf sich jährlich wiederholenden Vollversammlungen die Politik des Verlages bestimmen. Dazu haben wir allerdings Geschäftsführer delegiert. Unsere Delegierten sind dann abwählbar, wenn sie Mist bauen. Das ist einmal in der Verlagsgeschichte auch geschehen.

Ansonsten habe ich auf beiden Seiten des Theaters gearbeitet, sowohl im etablierten Theater als auch in der freien Szene. Und ich muss sagen, in der Regel war ich in der freien Szene glücklicher, obwohl auch sie ihre Nachteile hat: Zum einen hat sie nie Geld und zum anderen hat sie keinerlei Infrastruktur, die aber benötigt wird. Das „arme“ Theater – von dem man gerne träumt –

gibt es nicht – wenngleich mir die Umgangsform des freien Theaters meist die liebere gewesen ist. Obgleich ich immer noch über die Grenzen laufe, finde ich mich am besten in kleinen, durchaus institutionalisierten und subventionierten Bühnen zurecht – wie beispielsweise am Neumarkt Theater in Zürich. Und auch das Gorki-Theater ist ja kein großes Theater. Das ist eine kleine Bühne, aber mit einem „Apparat“ und einer wunderbaren Tradition. So etwas behagt mir sehr. Bei großen Häusern – wie zum Beispiel beim Schillertheater – wird mir ein bisschen unbehaglich.

Brecht hatte am 10. Februar 2001 seinen 103. Geburtstag. Was wünschen Sie sich zu Brechts Geburtstag? Was wünschen Sie Brecht zu seinem Geburtstag?

Ich habe ein Geburtstagsgeschenk bekommen – den Bertolt-Brecht-Preis. Da kann ich mir nicht noch etwas dazu wünschen. Bertolt Brecht wünsche ich, dass er ganz viele Leser und Zuschauer behält und weiter findet. Aber ich glaube, er ist dermaßen ein Fixstern an unserem Literaturhimmel, dass man da nicht allzu besorgt sein muss.

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/>

Berliner Brecht-Tage

Pixel auf Asphalt – Junge „Versuche“ mit dem alten b. Brecht-Tage 2001 „jungle b. – 14 Arten mit Brecht umzugehen“

Von Peter Geist

Alles sollte anders sein als in den letzten Jahren – das Programmangebot, das Publikum, ein Großteil der Auftrittsorte. Denn nachdem in den Jahren zuvor Brecht im Jahrhundertkontext bilanzierend vor allem von Wissenschaftlern diskutiert wurde, richtete sich der Blick in Vorbereitung der Brecht-Tage 2001 auf die jüngeren Generationen: „jungle b. – 14 Arten mit Brecht umzugehen“ lautete das Motto der diesjährigen Brecht-Tage, die terminlich auf die Schulferien Rücksicht nahmen und so in den März hineinragten. „jungle b.“ – das hieß 14 mal Podium und Bühne für SchülerInnen, StudentInnen, junge SchauspielerInnen, SchriftstellerInnen, WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen, die ihren heutigen Umgang mit Brecht vorstellten. Die Besonderheit dieser Tage bestand darin, dass wesentliche Teile des Programms aus Werkstatt- und Projektarbeit sowie aus Wettbewerbssituationen heraus entstanden waren. Die im Spätsommer 2000 in verschiedenen Einladungen zur Teilnahme gestellte Eingangsfrage, welche thematischen Aufmerksamkeiten und literarischen Motive heute die *Nachgeborenen* zur gestaltenden Arbeit einladen, konkretisierte sich schrittweise in intensiven Denk-, Schreib- und Probenprozessen, deren Ergebnisse zu den Brecht-Tagen präsentiert wurden.

Eröffnet wurden die Brecht-Tage mit einer sonntagvormittäglichen Matinee des Brechtschen Radiolehrstücks *Der Ozeanflug*. In den Tiefenraum des „theater 89“ gestaffelte Einzeltische, darüber Bürohängelampen in all ihrer funktionalen Trostlosigkeit: In diesem Ambiente bot die Crew um Kai Grehn eine „radiophonische Demonstration“ der Lindbergh-Geschichte und akzentuierte dabei geschickt das Verhältnis von verhängnisbergender Mythenbildung im Medienzeitalter und der Vergänglichkeit von Ideologiebildungen. Schlüssig wurden Tondokumente um den Weltraumflug Juri Gagarins – seine ver-

rauschten Meldungen aus dem Orbit, die Ansprache Chrustschows beim Staatsempfang, die pathetische Stimme des TASS-Sprechers – in die Demonstration integriert: Ein Arrangement in Pastiche, das vergleichbar ist den Bildern eines Neo Rauch, die gleichfalls die Bildhinterlassenschaften einer vergangenen Epoche als Kindheitsmemorial zitieren, ohne sie vordergründig zu denunzieren oder zu dämonisieren. Indem Grehn konsequent auf die Historisierung von Techniqueuphorien setzte und damit auch deutliche Fingerzeige Richtung unmittelbare Jetztzeit lieferte, gelang ihm ein Gestus des unausgesprochenen Einspruchs: ein hohes Vergnügen, zumal die Demonstration in einer Exaktheit des Zusammenspiels von mal einzeln, mal kollektiv vortragendem Brecht-Text und -Sound bzw. Lichteffekten vorgeführt wurde, die perfektionistisch genannt zu werden verdient.

Dagegen hinterließ der Auftritt der „folkzakedemi“ (kein Druckfehler!) einer Off-Theatergruppe in der „Blauen Fabrik“ in Dresden, am nächsten Abend im „theater 89“ einen eher zwiespältigen Eindruck. Nun muss man ja durchaus den Mut bewundern, mit denen sich Mitzwanziger der Geschichte des Tschaganak Bersijew nähern und den lyrischen Bericht durch musikalische Arrangements und schauspielerische Lösungen konterkarieren. Zumal sie sich der Materialgrundlage Brechts – ein Agitationsbüchlein von Gennadij Fisch – annahmen und ausgiebig zitierten. Distanz zum Text sollte zusätzlich durch eine an der Bühnenseite postierte Schriftsteller-Gestalt erreicht werden, die unablässig eine Schreibmaschine zu traktieren hatte. Da das Selbstverständnis der Gruppe die straffende Hand eines Regisseurs nicht zulassen wollte, gab es viel Leerlauf und Wiederholungen von Spieleinfällen, die die Aufmerksamkeit des Publikums merkbar strapazierten. Interessante Lösungen, als etwa das Hirsefeld mit Telefonen vollgestellt wurde als szeni-

sche Metapher für die (Aus-)Wüchse stalinischen Bürokratieapparates, wurden so wieder zerspielt.



Szenenbild aus dem Einakter *Dansen*

Eingebunden in die Brecht-Tage waren drei Produktionen aus der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“: Aus der „bat-Regiewerkstatt“ kamen die wenig bekannten Einakter *Dansen* (Regie Anna Bergmann) und *Er treibt einen Teufel aus* (Regie Elena Breschkow). Die Parabel *Dansen* schrieb Brecht im Frühjahr 1939 in Auseinandersetzung mit der dänischen Variante von „apeasement“: „Sie waren überzeugt, dass der Faschismus bei ihnen nicht geht, weil sie Humor haben“, heißt es nach der Besetzung Dänemarks in den *Flüchtlingsgesprächen*. Das erst 1967 in Köln uraufgeführte Stück wurde von Studenten des 2. und 3. Studienjahres als Etüde mit unverkennbarer Spielfreude gegeben, ebenso wie die noch zusätzlich ins Programm genommene Bauernposse aus dem Jahre 1919, die auf Valentinsche Art die verlogene Kleinbürgermoral auf einem Dorf decouvriert. Die „Werkstatt Schauspiel“ zeigte zum Abschluss der Brecht-Tage „Spartakus“-Szenen aus *Trommeln in der Nacht* (Regie Manfred Karge). Hier führten die Studenten in mehreren Anläufen vor, wie sie sich aus einer Probensituation in die Figuren des „zweischlächtingsten“ (Brecht) seiner frühen Stücke, freilich nicht ohne Mühe hineinspielen.

Eine wesentliche Säule der Brecht-Tage bildeten die Premieren der Brecht-Programme, die von Schülerinnen und Schülern im Rahmen des Faches „Darstellendes Spiel“ erarbeitet worden waren. Angeregt durch eine Ausschreibung des Literaturforums an die Adresse Berliner Ober-

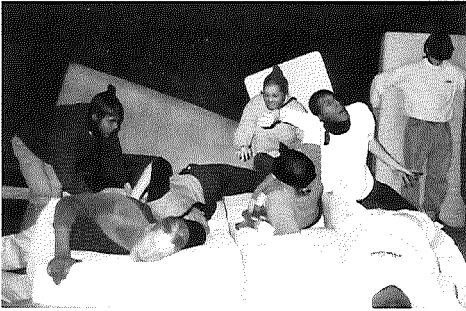
schulen, waren es am Ende fünf Gruppen, die sich durch das Brecht-Werk gruben, Konzeptionen ent- und verwarfen, sich spielend mit b.b. ins Vernehmen setzten, um am Ende Winterferien Winterferien sein zu lassen und der Premiere entgegenzufiebern. Den entstandenen Programmen war dann anzusehen, dass sie nicht Hommage oder „werktreue“ Historisierung favorisierten, sondern ihren eigenen Erfahrungshorizont zum Ausgangspunkt nahmen, um dann an und mit Brecht Haltungen zu entwickeln. Mit sichtlichem Vergnügen wurden in gleich drei Programmen etwa Bar- und *Baal*-Szenen ausgespielt oder die deftigen erotischen Sonette rezipiert. Und doch kam es dem Endergebnis zugute, dass nicht bei Variationen auf das Thema „Der andere Brecht“ verhalten wurde.



Szene aus „versuche mit brecht – von baal bis arturo ui“

So hatte die Gruppe der Otto-Lilienthal-Oberschule in ihre „versuche mit brecht – von baal bis arturo ui“ im Verlaufe der Proben eine Brecht-Figur eingeführt, die vehementen Einspruch in Bezug auf die vorgeführte Art und Weise des Umgangs mit Brecht-Texten einlegte. Ein glücklicher Einfall, gab er den jugendlichen Spielern doch die Möglichkeit an die Hand, auch Fremdheit und Überdruß – so in der „Spitzel“-Szene aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, als die Vater-Figur plötzlich aus dem Spiel aussteigt und den zuschauend-kommentierenden „Brecht“ bittet, statt seiner weiterzuspielen – zu artikulieren: Um dann aber die Fragen nach den Gründen für diese Distanz in den Raum stellen zu können. Die Schülerinnen und Schüler der Max-Beckmann-Oberschule ließen sich durch Brecht-Gedichte zu eigenen Texten anregen, die Zeh-

lendorfer Spielgemeinde – ganz auf den jungen „Eugen“ und „Bertolt“ fixiert – unterbrachen mehrmals das Spiel, um über die Zeiten einen Dialog mit dem fast Gleichaltrigen zu versuchen: „Dort hockt Eugen in einem Eiscafé, schielt heimlich und manchmal dreist nach den Mädchen, er der 18jährige mit Flecken an Kragen und Ärmeln, mit Genie und Augenzwinkern im Bauch, lustvoll, gespannt und kalt begegnet er Marie.“ (Nike Wessel).



Die Zehlendorfer Spielgemeinde

Überhaupt beeindruckte gerade diese Inszenierung mit Gruppenbildern in einer Matratzenlandschaft, professionell in Szene gesetztem Temperatur- und Tempowechsel und einer nuancenreich dargebotenen Textauswahl gerade auch aus wenig bekannten frühen Texten, die in Atem hielten. Letzteres lässt sich auch von der Inszenierung von Szenen aus dem *Kaukasischen Kreidekreis* sagen, mit der die Spielgruppen der Menzel-Oberschule auftraten. Ausgangspunkt ihres Spiels war der bedrängende Gegenwartskonflikt zwischen Israelis und Palästinensern. Dem unpräzisen, abwechslungsreichen und präzisen Spiel lag eine sorgfältige Dramaturgie zugrunde, die das „offene“ Ende – ohne Auftritt des Richters Adzak – als schlüssig erscheinen ließ. Heftiger Applaus im gut gefüllten „theater 89“, glückliche Gesichter der Akteure und Spielleiter – zweifelsohne ein Höhepunkt der Brecht-Tage und ein Lebendigkeitsbeweis mehr für einen Autor, der in anderen Veranstaltungen mit viel schicker Skepsis unter den Auspizien post-moderner Vergleichgültigung Brechtscher Traditionen beredet wurde. So waren denn in einer Diskussionsrunde zur Theaterästhetik etliche jün-

gere Stars der deutschen Theaterlandschaft wie Beate Heine, künftig Dramaturgin am Berliner Gorki-Theater, der Schweriner Autor, Regisseur und Schauspielregisseur Peter Dehler, die Dramaturgin und Schauspielerin Andrea Moses, Schaubühnen-Chef Thomas Ostermeier und John von Düffel, Autor und Dramaturg am Hamburger Thalia-Theater versammelt worden. Lag es am etwas zu abgeklärten Insider-Gestus und der Unlust am neugierigen Nachhaken des Moderators Roland Koberg, Theaterkritiker der Berliner Zeitung und ab nächster Saison Dramaturg am Deutschen Theater, dass sich die Diskussion weitgehend im Austausch von Statements erschöpfte? Dass etwa Heiner Müller einen prägenden Einfluss auf die Ausformung eigener Theaterkonzepte gehabt hatte als Brecht, konnte kaum überraschen. Ostermeier und Düffel führten die Entfernung zu Brecht vor allem auf die gegenwärtige Situation umfassender gesellschaftlicher Alternativlosigkeit zurück, in der das aktuelle Durchkommenmüssen sowohl die geschichtliche Erinnerung als auch die schmal gewordenen Utopievorräte zu eliminieren drohe. Allerdings beschränkte sich in der Runde der Rückbezug auf Brecht auch zu sehr auf die geläufigen Stichworte wie Verfremdung, Dialektik auf dem Theater, Misstrauen in falsche Gefühllichkeit oder formgeschichtliche Neuerungen, als dass er für die Suche nach Durchblicksmöglichkeiten im spaß- und spätmodernen Dschungel hätte produktiver gemacht werden können.

Dass es auch dialogischer geht, stellte Moderator Thomas Oberender in die Diskussionsrunde „Einreden der Nachgeborenen“ unter Beweis, als er mit der Dramatikerin Gesine Danckwart, dem Prosaisten Ralf Bönt, der Lyrikerin Anja Nioduschewski und dem Stückeschreiber Axel Preusz diskutierte und die Autoren eigene Texte lasen.

Eine andere „Produzentengruppe“, die die Veranstalter im Blick gehabt hatten, waren schreibende Jugendliche, die sich regelmäßig in Berliner Schreibwerkstätten austauschen. Auch hier überwog am Anfang eher Skepsis: „... Anfangs spielte die Abwehr gegen Schule eine große Rolle: ‚Ach, müssen wir das?‘, dann fand

sich Interesse, dann Begeisterung. Die Arbeit der Jugendlichen (...) ist aber auch ein Versuch, mit Hilfe dieses Materials – und ihrer heutigen Kraft und Kreativität – die eigene Welt zu formen.“, schrieb der Leiter einer Kreuzberger Schreibwerkstatt, Guntram Weber.



Mitglieder der Kreuzberger Schreibwerkstatt

Am Ende waren dann drei durchgestaltete Programme zu sehen, die zum einen von sehr unterschiedlichen Gruppendynamiken zeugten, denen andererseits anzusehen war, welch intensive Auseinandersetzungen dem Auftritt vorausgingen. So konterkarierten die 14 bis 18-jährigen Jugendlichen der Schreibwerkstatt „Pegasus“ aus Berlin Lichtenberg Brechts Gedicht *Was ein Kind gesagt bekommt* aus dem Jahre 1937 mit Beobachtungsm miniaturen oder schwarzen Grotesken a la „Was ein Kind nicht gesagt bekommt“. Am Schluss erging dann die hintersinnige Aufforderung: „Brecht aus!“ Ein Wochenende im Künstlerhaus Strodehne im Brandenburgischen inspirierte die Kreuzberger Gruppe zu einer stimmungsvollen Foto-Textcollage, die ausdrücklich als Kollektivarbeit präsentiert wurde. Aus dem Poetenklub am Freizeit- und Erholungszentrum Wuhlheide ragten denn schon einzelne Talente wie Uljana Wolf oder Dave Lojek heraus, der sich essayistisch in einem A-Z-Katalog an Brecht rieb. Überhaupt wurde viel gesampelt, collagiert und montiert, flossen neue mediale Wahrnehmungsweisen in die Textproduktion. Eine Tendenz, die sich auch in den vorgetragenen Texten der Gewinner eines Schreibwettbewerbes für junge Autorinnen und Autoren zeigte. An ihm beteiligten sich ungefähr sechzig Autorinnen und Autoren: Ausgewählte zehn stellten sich an zwei Abenden

dem Publikum. Erkennbar war das Bemühen, ungeläufige Zugänge zu Brecht zu finden und in eher entlegenen Werkgebenden Anregungen zu holen. Den stärksten Eindruck hinterließen Knut Gerwers mit seiner Montage *System Himmel – Gespenster der Zukunft* und der Lyriker Björn Kuhlbig. Gerwers zitiert ausgiebig aus Brechts *Maßnahme* und Müller-Texten (*Mauser*, Zeilen aus den späten Gedichten und Interviewäußerungen), um sie mit Projektionen der neuen, technologisch von Bio- und Softwareindustrie vorangetriebenen Umwälzungen zu konfrontieren, die auf die Verschmelzung von Mensch und Maschine hinzuarbeiten scheinen. „Gott ist das totale, allumfassende Computerprogramm in seiner Vollendung. GOTT ist ein COMPUTER, ist DER COMPUTER – er weiß es nur selbst noch nicht – er ist ja noch in Arbeit.“, lässt es Gerwers frösteln. Björn Kuhlbig macht seit dem Gewinn des Open-Mike-Wettbewerbs 1998 beharrlich auf sich aufmerksam: Seine genauen und weltoffenen Verse von kruder Schönheit gingen, das war physisch zu spüren, unter die Haut: „... dass man nach Jugoslawien immer/ noch Fußball spielt, ist eine Frage/ der Fernbedienung/ jajawoll, meine Herrn/ so haben wir es gern/ wir hören Brecht im Autoradio/ wir, *die wir den Boden bereiten* und sofort/ und draußen regnets, nein es regnet/ nicht, da schlagen Pixel auf Asphalt.“ („Aus dem Brechtbau“) Kuhlbig zeigte eindrucksvoll, das Brechtsche Einreden schmerzhaft Gegenimpulse zur marktgerechten Durchindustrialisierung der Innen- und Außenwelten des Menschen im 21. Jahrhundert auslösen können, ganz ohne den Ruch der Antiquiertheit.

Unterm Strich: Allein, dass einige Dutzend junger Leute respektlos, originell und mit viel Spaß über die Monate hinweg eine Beziehung zu einem ihnen nicht selten vergällten Autor entwickelten, hat die diesmal etwas verspätete Festwoche zum Brecht-Geburtstag gelohnt. Brecht erschien als Beerbter oder Fremdling, als Vorläufer oder Widergänger, auf alle Fälle aber in reizvoller Zeitgenossenschaft.

(Der Literaturwissenschaftler Peter Geist ist Mitarbeiter des Literaturforums im Brecht-Haus in Berlin.)

Das Kulturbüro der Stadt Augsburg präsentiert:

11. Augsburger Puppenspiel-Tage

30. Juni bis 6. Juli im Kulturhaus abraxas

Vormittagsvorstellungen für Schulen und Kindergärten

Nachmittagsvorstellungen für Kinder und Familien und

Erwachsene, die noch träumen können...

Abendvorstellungen für Jugendliche und Erwachsene

Highlights aus dem Programm:

Michel aus Lönneberga, für Kinder ab 5
nach Astrid Lindgren

Pu der Bär, für Kinder ab 4
zum 75. Geburtstag von PU!!

Addams Family, satirisches Puppenkabarett
für Jugendliche und Erwachsene

Der Freischütz, historisches Papiertheater
mit Special Effects !
für Jugendliche und Erwachsene

Puppenbauworkshop für Kinder
Papiertheaterworkshop für Erwachsene

Kartenvorverkauf: ab 11. Juni beim Musikhaus Böhm & Sohn,
Ludwigstr. 15,
Tel. 0821 502-8425,
Fax 0821 502-8422.

Information: Kulturbüro der Stadt Augsburg,
Tel. 0821 324 3254,
Fax 324 3252,
e-mail: kubue.stadt@augzburg.de

Weill-Fest Dessau

Klarere Linie für die deutsche Weill-Rezeption

Eindrücke vom 9. Kurt-Weill-Fest in Dessau

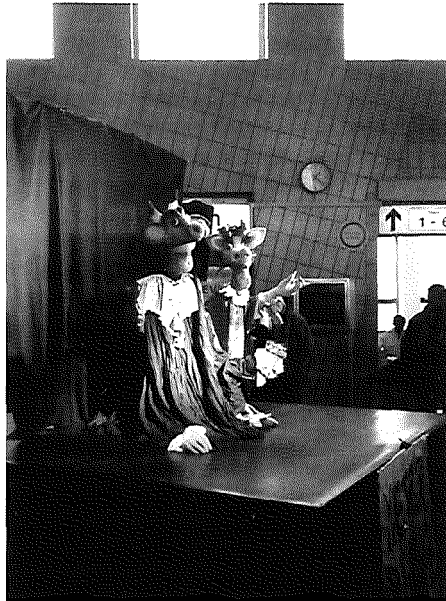
Von Andreas Hauff

Wo beginnen? Am besten in der Eingangshalle des Dessauer Hauptbahnhofs. Traditionell gibt es dort am Eröffnungswochenende des Kurt-Weill-Festes ein „Geburtstagspektakel“ – eine kleine Attraktion für Reisende und ein (kostenloses) Niedrigschwelliges Angebot für die Dessauer; diese scheinen sich mit „ihrem Kurt-Weill-Fest“ zunehmend zu identifizieren, wie Andreas Altenhof, Geschäftsführer der Kurt-Weill-Gesellschaft beobachtet. Noch nie war so oft ausverkauft und mussten so viele Interessenten an der Abendkasse abgewiesen werden wie dieses Jahr – ein Jahr nach den aufwendigen Feierlichkeiten zu Weills 100stem Geburtstag und 50stem Todestag. Am letzten Tage meldeten die Organisatoren 7000 Besucher bei 24 Veranstaltungen – eine durchschnittliche Auslastung von 90%.

Zurück zum Bahnhof: Diesmal gab es Erlesenes: Die italienische Performance-Künstlerin, Laura Kibel, faszinierte Kenner und Laien gleichermaßen durch die schiere Virtuosität, mit der sie aus Hand und Fuß, Arm und Bein Puppen, Masken und Gesichter entstehen ließ, die zum Playback vom Band sangen und spielten. Die Kenner hatten zusätzlich ihren Spaß an der witzig montierten Musik und der ulkigen, durchaus hintersinnigen Verfremdung der alten „Schlager“ aus *Dreigroschenoper* und *Mahagonny*. Da fand die *Zuhälterballade* im Kuhstall statt, der *Kanonensong* geriet zur gesamteuropäischen Mobilisie-

rungskampagne, und die *Seeräuberjenny* flog am Ende als Hexe mit dem Besen Richtung USA davon, wozu das Begleitband beziehungsreich *Westwind* aus Weills amerikanischem Musical *One Touch of Venus* intonierte.

Im Programm des 9. Kurt-Weill-Festes schien sich eine klarere Linie abzuzeichnen im Umgang mit dem großen Problem der Weill-Rezeption in Deutschland: auf der einen Seite die bisweilen enervierende Reproduktion der immer gleichen Schlager, auf der anderen Seite die Unfähigkeit, das weite und spannende Feld des Weillschen Musiktheaters jenseits von *Dreigroschenoper* und *Mahagonny* wirklich für die Bühne zu erschließen. Die *Dreigroschenoper* sei inzwischen „ein arriviertes Stück Kultur“, stellt auch Dominique Horwitz fest und bemüht sich infolgedessen in seinem Programm *The Best of*



Laura Kibel – „Theater der Füße“,
Foto: Andreas Hauff

Dreigroschenoper, die Songs gegen den Strich zu bürsten, wie „aufregend und geil“ sie sind. Das überzeugte nicht immer gleichermaßen: Die *Seeräuberjenny* etwa bleibt recht konventionell, obwohl doch Horwitz die Polly für die interessanteste Figur hält, die beiden Peachums als Chargin und den Macheath als „Schwachkopf und Jammerlappen“ schmäh. (Dabei ist Jonathan Jeremiah Peachum die einzig strategisch denkende Figur im ganzen Stück!)

Dennoch: Als Darsteller ein äußerst markanter Typus von starker Bühnenpräsenz zieht Horwitz

das Publikum durchaus in den Bann. Und obwohl er alle Rollen singt, scheint ihm doch gerade der Macheath besonders zu gefallen. Er schleicht sich auf die Bühne wie ein Gangster, intoniert „Und der Haifisch“ und schikaniert (ironisch!) seine vierköpfige Begleitband genauso wie Brechts und Weills Räuberhauptmann seine Bande.



Dominique Horwitz, *The Best of Dreigroschenoper*, Foto: Boris Geilert

Die musikalischen Arrangements von Jan-Cristoph Scheibe bewegen sich zwischen Jazz, Rock und Punk.

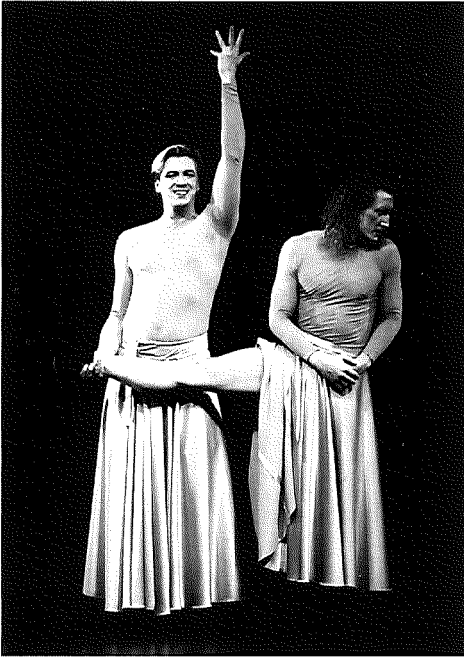
Obwohl sie durchaus den Gestus der Vorlage bewahrt, entfaltet die Musik dabei ihren eigenen Reiz – gerade in den improvisatorischen Phasen. Es gibt witzige Anspielungen und Zitate, etwa auf Ennio Morricones Musik zu *Spiel mir das Lied vom Tod* und das Kontrabass-Rezitativ aus dem Finale von Beethovens 9. Sinfonie. Besonders spannend wurde es beim *Eifersuchtsduett*; zunächst setzte die Truppe fast im Weillschen Stil an, bis Horwitz abbrach, um die Strophen soul-artig zu gestalten, während der Refrain jeweils in den Schlagerstil kippte. Den gleichen Text gab es dann als Zugabe am Ende eines erfrischenden Abends noch einmal – als Flamenco.

Um bei Brecht zu bleiben: An den Komponisten Friedrich Schenker – einst Meisterschüler von Paul Dessau – erging der Auftrag ein Ballett zu Brechts *Lesebuch für Städtebewohner* zu ver-

tonen (vgl. *Titelbild!*), welches in der wiederaufgebauten und als Konzertsaal genutzten Marienkirche uraufgeführt wurde. Schenker wählte den ungewöhnlichen Weg, seine Komposition für achtköpfiges Kammerensemble der bereits fertiggestellten Choreographie von Dietmar Seyffert unterzuordnen. Auf der Bühne entfalteten die drei Darsteller, Julia Jentsch, Victor Valero und Boris Wagner, in wechselnden Konstellationen ein überaus bewegliches, aber beklemmendes Spiel über Vereinzelung und Aggression in der freien Wildbahn des – von Brecht durchaus mit Faszination beschriebenen – real existierenden Kapitalismus. Dass die Körper der Akteure „eigene Klänge, Spannungen, Rhythmen und Metrik“ produzieren, wurde durchaus hörbar. Kurt Weill allerdings hätte den entsagungsvollen Rückzug der Musik in eine dienende, weitgehend illustrative Rolle nicht mitgemacht.

Pendant des *Lesebuchs für Städtebewohner* an diesem Abend, einem Kooperationsprojekt mit der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ aus Berlin, waren Weills und Brechts *Sieben Todsünden*. Schon im Vorfeld sorgte die Besetzung der Doppelrolle der „Anna“ mit zwei Männern, dem Sopranisten Jörg Waschinski und dem Tänzer Gregor Seyffert für Aufsehen. Der Rechtfertigungsdruck war deutlich zu spüren. Männer in Frauenrollen seien eine Tradition eben jenes asiatischen Theaters, das Brecht so gefesselt habe, und auch die Rolle der Mutter im Gesangsquartett sei ja schon mit einem Mann besetzt. Und gerade „die von Weill intendierte Künstlichkeit, Verfremdung und Überhöhung des Darzustellenden“ werde auf diesen Weise erreicht.

So war es denn auch tatsächlich. Nicht eine „schwule“ (oder schwüle) Version der *Sieben Todsünden* erlebte ein fasziniertes Publikum, sondern ein anrührendes und beängstigendes Gleichnis von der Abrichtung eines Menschen zum Profit. Spielerisch schälte sich Anna II, der temperamentvolle Tänzer, aus dem gemeinsamen Mantel mit Anna I, dem disziplinierten Sänger. Als gespaltene Persönlichkeit hängen die beiden aneinander und streben voneinander weg. Doch im Verlauf der mythischen „Sieben Jahre“ wird Anna II ihre Sehnsucht nach Glück systematisch



Die sieben Todsünden (Jörg Waschinski,
Gregor Seyffert), Foto: Jens Schlüter

ausgetrieben. Waschinskis deutlich konturierter Gesang verleiht der Anna I etwas unheimlich Apodiktisches und Unnahbares, während seine fast tänzerisch anmutende Beweglichkeit dann doch wieder eine deutliche Nähe zu seinem Tänzerpendant signalisiert.

Darstellerisch liebevoll ausdifferenziert erscheinen in Dietmar Seyfferts Inszenierung als Beobachter des Geschehens Annas Eltern und Brüder am Bühnenrand. Das „Atrium Ensemble“ – Männerquartett aus Berlin, singt seinen Part ausgesprochen wach, homogen und kultiviert. Dass hier manche, gerade durch den ironischen Umgang mit dem Text wichtige Passagen durch bewegte Choreographien von Anna I und II in der Wahrnehmung überlagert werden, ist bedauerlich. Am Ende vereint sich die Familie mit Anna zu einem Familienfoto, wie man es landauf, landab in den Auslagen der Fotogeschäfte finden kann: Stolz auf das Erreichte grinst man in die Kamera! – Nicht ganz befriedigend wirkte die Realisation der Partitur durch die Kammer-symphonie Berlin unter Leitung von Jürgen

Bruns. Hinter der Bühne tönte es zu gewaltig und zu elegisch; gerade die spritzigen und trockenen Momente der Weillschen Musik kamen zu wenig heraus.

Mit *Street Scenes*, einer verkürzten Konzertversion der Broadway-Oper *Street Scene*, bemühten sich unter Leitung des englischen Dirigenten James Holmes Chor und Orchester des Anhaltischen Theaters um den „amerikanischen“ Weill – zusammen mit einem englisch-amerikanischen Solistenquintett. Das Ergebnis war zwar musikalisch überzeugend und in der angedeuteten Szenerie auch darstellerisch achtbar, dennoch zerstörte die unglückliche Loslösung der Familientragödie der Maurants aus ihrem sozialen Umfeld empfindlich die musikalische und dramaturgische Balance des Stücks und stellte den Komponisten zu Unrecht in die melodramatische Ecke.

Im nächsten Jahr wird sich das Anhalterische Theater nun an Weills Oper *Die Bürgschaft* wagen, die in ihrer Berliner Uraufführungsfassung von 1932 überhaupt erst einmal 1998 in Bielefeld wieder auf die Bühne kam. Glücklicher Weise gelang es nach dem Fiasko des *Kuhhandel* im letzten Jahr der Kurt-Weill-Gesellschaft, sich im Einvernehmen mit der Kurt Weill Foundation in New York den Einfluss auf die künstlerische Leitung der Produktion zu sichern. Denn das weiß man bei den Veranstaltern in Dessau sehr wohl: Der Anspruch, ein Zentrum der europäischen Weill-Pflege zu werden, steht und fällt mit der Fähigkeit, Weills Bühnenwerke in angemessener Weise auch wirklich auf die Bühne zu bringen. Die bevorstehende Berufung von James Holmes, dem musikalischen Leiter der britischen Opera North, und des Wiener Komponisten und Chansoniers H.K. Gruber in einen künstlerischen Beirat soll mit dazu beitragen.

Den wichtigsten künstlerischen Schritt in Richtung USA tat das Festival sicherlich mit dem Gastspiel der Berliner Hochschule für Künste mit Weills Musical *Love Life* im Kulturpalast Bitterfeld. 1949 hatte der Berliner Kritiker Friedrich Luft nach einem USA-Besuch an den Komponisten geschrieben: „Solche Musik, Licht, Tanz und Witz dürfte bei uns zuhause und in absehbarer Zeit in solcher lässigen Präzision kaum herzustellen sein.“ Nach gut 50 Jahren zeigt sich nun:



Szenenfoto: *Love Life*, Foto: Boris Geilert

Es ist so weit! Übervorsichtig als „Berliner Workshop-Fassung Hdk im Sinne eines Tryout für eine europäische Erstaufführung“ etikettiert, zeigte die Aufführung, das auch der amerikanische Weill realisierbar ist, wenn ein musikalisch kompetenter Leiter wie Stanley Walden, ein Regisseur wie Peter Kock und ein Übersetzer wie Rüdiger Bering am Werk sind. Selbst in szenisch reduzierter und deutlich verkürzter Fassung entfaltet Weills ironischstes und am stärksten gesellschaftskritisches Musical seine Wirkung. Bestes Indiz: Das Publikum lachte genau an den richtigen Stellen.

Eine weitere wichtige Annäherung an Weill versprach nach den Vorankündigungen Sven Düfers Film. Im Gespräch mit dem jungen, aus Dessau stammenden Filmemacher zeigt sich, dass ihn sichtlich und hörbar

nicht nur das Interesse an der Person des Komponisten Kurt Weill, sondern auch biographisches Gespür beflügeln. Leider verrät der Film selbst davon nicht viel. Zuviel wird hier gleichzeitig angestrebt: eine biographische Chronik, die

Suche nach verschütteten Quellen, die Befragung von Zeitzeugen, Interpretenporträts und – nicht zuletzt – schöne Bilderfolgen. In bunter und ziemlich inkonsequenter Mischung reihen sich Höhen und Tiefen aneinander. Am stärksten beeindruckt die Begegnung mit dem Kantor der New Yorker Park Avenue Synagoge. Letztlich unbeantwortet aber bleibt die Frage nach den Dessauer Wurzeln des Komponisten. Gerade das aber wäre das Thema für Dessau!

(Andreas Hauff – *Musikkritiker bei der Frankfurter Rundschau – Diverse Publikationen zu Kurt Weill*)



Kurt Weill – Ein Film
(Blixia Bargeld) Foto: theviko

Popanz: *Arbeitsjournal*

Von Jan Knopf

„Arbeitsjournal. Zweiter Band 1942 bis 1955. Hrsg. von Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1973 (Sigle: AJ), S. 852 (27. 10. 1948). Die Zitate sind in authentischer Kleinschreibung wiedergegeben [sic]. Deswegen wird auf die Übernahme aus dem 27. Band der BGA (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u. a., Frankfurt a. M. 1988ff.) verzichtet.“ So lautet die Fußnote 2 eines Aufsatzes von Theo Buck, *Leben im Widerspruch. Bertolt Brecht in der DDR*, im Sammelband *Literatur in der Diktatur* von 1997. Hier formuliert jemand eine Programmatik, die mal zeigt, was eine Harke ist, ignoriert die Ausgabe, die trotz aller Kritik, die ihr angediehen ist, maßgeblich geworden ist. Natürlich wird ihm sekundiert von einigen weiteren Brechtologen, die, obwohl die Bände seit 1994 vorliegen, inzwischen eine Art Fraktion bilden und hartnäckig weiterhin das AJ zitieren. Zu dieser Fraktion gehört Helmut Koopmann, der seinen Beiträgern für den von ihm herausgegebenen Sammelband *Brechts Lyrik – neue Deutungen* (1999) offenbar verordnet hat, ebenfalls nach dem AJ zu zitieren (vgl. die entsprechenden Fußnoten); aber, wen wundert’s, bei Koopmann gibt es noch im Januar 1999 das Gedicht *Die Liebenden* (ebd., S. 8), das in den alten Ausgaben ein synthetisches Produkt der Herausgeberin Elisabeth Hauptmann ist und jetzt (authentisch nach BB) *Terzinen über die Liebe* heißt.

Obwohl Werner Hecht, dessen Ausgabe des AJ die Ehre gegeben wird, seit Jahren (mündlich, aber hörbar) verkündet, was es mit ihm, dem AJ, auf sich hat, bleiben einige Brechtologen hartnäckig, und da Werner Hecht, nachdem er sein gesamtes BB-Material der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (Karlsruhe) übergeben hat, nichts Schriftliches mehr über den armen BB verlauten lassen möchte, sehe ich mich leider gezwungen, den BB-Philologen ein wenig, um den authentischen Ton des Meisters selbst zu bemühen, in die Grammatik zu kacken.

Wie die Brechtologen wissen könnten, waren es nicht politische Gründe, weshalb Schriften aller Art von BB zurückgehalten wurden, was Jahrzehnte lang die angeblichen Kenner des Nachlas-

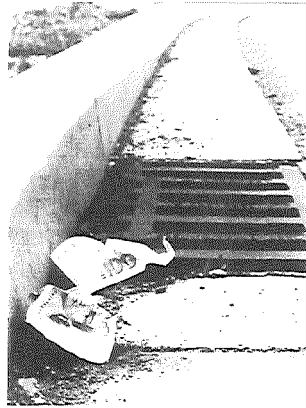
ses von BB den Ausgaben Elisabeth Hauptmanns grundlos vorgeworfen hatten, sondern persönliche Vorbehalte, und da vor allem die Helene Weigels. Z. B. waren die angeblich pornographischen Gedichte BBs, deren Herauskommen 1982 bei den Kleinbürgern einen Sturm der Entrüstung auslöste (wieder war der arme WH der Schuldige), auf den Originalen mit einem handschriftlichen „Nein“ (entweder von Helene Weigel oder Elisabeth Hauptmann) versehen, und es bedurfte schon einiger hartnäckiger Bemühen WHs diese „Neins“ bei den BB-Erben loszuziehen. Ebenso hartnäckig musste WH darum kämpfen, dass BBs Tagebücher das Licht der Öffentlichkeit erblicken durften. „Tagebücher“ BBs? Wo alles rauskommt, was der Schlawiner an persönlichen Rücksichtslosigkeiten von sich gegeben hatte? Auch hier galt lange das „Nein“ von Helene Weigel, bis die Lösung gefunden war: Wir nennen die Dinge einfach „Arbeitsjournal“ (AJ), und so ist alles Persönliche auf schöne Weise beseitigt. Der Titel wurde Programm für die Rezeption; kein Kritiker hielt sich am Persönlichen fest, im Gegenteil: Das AJ wurde die Fundgrube für Authentisches, und zwar für das, was BBs Arbeit anbetraf. Schlaugemacht. Nur: Der Titel stammte von Helene Weigel und kommt bei BB nirgends vor. Die meisten seiner Aufzeichnungen haben überhaupt keinen Titel, vermerken nur die verschiedenen Stationen des Exils und geben lediglich die Daten an. Um den Aufzeichnungen überhaupt einen Namen für die GBA, wie wir die Ausgabe abkürzen (vgl. Theo Buck), geben zu können, mussten wir Herausgeber zur Notlösung greifen: Die Aufzeichnungen in der Schweiz weisen tatsächlich einen später von BBs Hand nachträglich notierten Titel auf: *Journal* (BBA 2072/1). Das war’s schon. Wer sich aufs AJ beruft, beruft sich auf eine bewusste Fälschung. So einfach ist das.

Ein weiterer Fall, die Authentizität des AJ zu überprüfen, ist die aufwendige Gestaltung der beiden – ja nun wirklich schön gemachten – Bände. Jede Aufzeichnung erhält eine gesonderte Seite, so dass am Ende über 1000 Seiten herauskommen, mit viel Platz zum Bearbeiten der Texte.

Nur hapert's leider auch hier mit der Authentizität. Die meisten Eintragungen des Originals sind nämlich fortlaufend geschrieben, wenn auch mit der für BB üblichen Akribie: Nicht wenige Blätter sind regelrecht montiert (z. B. auseinander geschnitten, geklebt und akribisch wieder auf die ursprüngliche Größe gebracht, was man freilich nur am Original sehen kann) und lassen schon von daher gewisse Zweifel aufkommen, ob es sich bei den Aufzeichnungen um eine für Tagebücher übliche Dokumentation des Lebens und der Arbeit des BB handelt oder nicht doch eher um ein Kunstwerk, eine Frage, die sich wohl nicht mehr klären lässt. Und die BB-Forschung wird wohl auch zukünftig darauf angewiesen sein, das AJ so zu verwerten, als sei den Daten zu trauen. Also nehme ich die Blätter BBA 278/12-13. In schöner Reihenfolge enthalten sie folgende Daten: „26.10.41 – 22.10.1941 – 22.10.41 – 26.10.41 / 25.10.41 – 20.10.41- 21.10.41“. Die authentische Wiedergabe der Blätter bei WH im AJ stellt dies ein wenig richtig und bringt alles in „chronologische“ Folge (AJ, Band 1, S. 300-306; vgl. dagegen GBA 27, S. 17-20, wobei der Bandbearbeiter WH allerdings die Reihenfolge der beiden Blätter vertauscht hat: Er hatte übersehen, dass er sie für die Herausgabe des AJ in die AJ-authentische Reihenfolge geordnet hatte). Da übersehen wir doch großzügig kleinere „Korrekturen“, z. B. dass WH am „8.8.43“ ein abgekürztes „nachm.“ (BBA 281/16) authentisch mit „nachmittags“ (AJ, Band 2, S. 601) wiedergibt oder dass BB (hinselb) einen Aufruf vom „1.8.43“ mit „Berthold Brecht“ (BBA 281/14) unterzeichnet hatte, was WH fürs AJ (Band 2, S. 597) selbstredend in Ordnung brachte: Der „Bertolt“ schreibt sich nun halt nicht so.

Ja, und dann die Kleinschreibung. Die ist ausnahmsweise tatsächlich authentisch. Ihre Heiligsprechung allerdings kann nur durch jene Brechtologen erfolgen, die noch nie ein Blatt des Nachlasses von BB gesehen haben, wie jener „Wie-heißt-der-doch-gleich?“, der auf knapp 1000 Seiten BBs Aneignungen „nachweist“, aber es leider auch versäumt hat, das BBA (d. h. Bertolt-Brecht-Archiv) aufzusuchen. Sein Machwerk, das die Herausgeber von *Theater heute* bis auf den heutigen Tag sich nicht entblöden, als Abo-Prämie für ihre Zeitschrift anzupreisen, ent-

Zeitriss



Texte deutscher und internationaler Autoren Erscheint dreimal im Jahr

Bereits 10. Jahrgang, letzte Ausgabe – mit Urs Böke, Nick Burbridge, Udo Dickenberger, Gerald Fiebig, Rue de Guerre, Jürgen Jäcklin, Simon Jenner, Udo Kawasser, Frank Milautzki, Christian Müller, Jan Röhnert, Lynne Marie Rypdal, Knut Schaflinger, Alexander Scholz, Torsten N. Siche, Harald Volker Sommer, Gerd Sonntag, Hubert Thalhofer, Felix Wenzel, Ron Winkler, Maximilian Zander

Jetzt bestellen.

Zeitriss

Postfach 102607

D-86016 Augsburg

<http://www.zeitriss.de>

Text- und Grafikusendungen
jederzeit erwünscht.

behrt schon deshalb jeglicher ernstzunehmenden Grundlage, weil solche Behauptungen der Überprüfung am Original-Material bedürfen (da nützen leider die Kopien des BBA in den USA überhaupt nichts). Das wäre so, als ob ich eine Gedicht-Analyse ohne genauen Text und nur mit vagen Erinnerungen an ihn durchführen wollte.

Zurück zur Kleinschreibung: Wären wir in der GBA „authentisch“ verfahren, so hätten wir über die Hälfte von BBs Werken in Kleinschreibung bringen müssen. Für eine Normalisierung seiner Texte spricht nun einmal die Tatsache, dass BB – von ganz wenigen, aber untypischen Ausnahmen abgesehen – prinzipiell seine Werke für den Druck normalisieren ließ oder selbst normalisierte. Das gilt für die *Versuche* ebenso wie für Zeitungs-, Zeitschriften- oder Buchdrucke und nicht zuletzt für alle Werkausgaben, die BB herausbrachte oder vorbereitete. Bei den *Augsburger Sonetten*, die dann nicht erschienen sind, hat er selbst damit begonnen, die ausgedruckte Kleinschreibung handschriftlich in den gegebenen Fällen durch Großbuchstaben zu ersetzen (BBA 04/01). Die Kleinschreibung war bei BB lediglich eine Schreib-Eigenheit, die er durchaus inkonsequent handhabte und die keineswegs – wie z. B. bei moderner Lyrik häufig – „Bedeutung“ hatte oder schuf; im Gegenteil beharrte er darauf, dass seine Verse stets mit Großbuchstaben begannen, damit sie auch im Druckbild stärker als Einheit betont würden. Beim Schreibmaschine-Schreiben war es überdies bequemer, auf Großschreibung zu verzichten, weil dann ja nicht zwei Tasten zu drücken waren, was so weit ging, daß BB auch häufig die Punkte ausließ und statt dessen zwei Leerzeichen setzte. Die Leertaste war halt bequemer zu bedienen. Hätten wir alle diese Eigenheiten berücksichtigen wollen, so hätte denn auch der „Preis“ als „Preiß“ oder auch „Preiss“ einherkommen müssen (da war BB bis ins Alter ziemlich konsequent) oder das „asozial“ als „assozial“, wobei letzterer, ein ebenfalls ziemlich konsequent gehandhabter Schreibfehler, eine Reihe von Brechtologen freilich nicht davon abhalten konnte, ein ganzes Buch danach zu benennen (*Assoziales Theater*, 1983) und darüber zu spekulieren, wie gescheit der Herr BB durch diese Schreibung den Begriff doppeldeutig gemacht hatte: Bei den Lehrstücken, liest die geneigte Leserin verwun-

dert, wird „die Assoziation zum Asozialen [...] zentrales Produktionsmittel“ (ebd., S. 7).

Ich merke weiterhin an, dass die weitaus meiste Kritik, die an der GBA geübt worden ist, auf mangelnder Kenntnis der kritischen Editionsphilologie beruht. Es ist nun einmal so, dass es streng verboten ist, zu kontaminieren, also zwei oder mehrere Überlieferungsträger eines Textes miteinander verschmelzen, sich mal da oder da zu bedienen, wie's einem besser gefällt. Wird folglich eine Textgrundlage für ein Stück gewählt, so gilt der Titel, den diese Textgrundlage aufweist, und kein anderer: So wurde aus *Schweyk im zweiten Weltkrieg* kurz *Schweyk* und aus *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* bloß *Der Aufstieg des Arturo Ui*, wobei es mir nicht schwer fällt einzugestehen, dass auch mir die früheren Titel besser gefallen haben. Oder, um noch ein Beispiel zu nennen, es gilt die so genannte *Lectio difficilior*, die schwierigere Lesart. Wenn also, nach der Berliner Ausstellung von 1998, wo das Original auslag, einige unserer Kritiker im berühmten Charité-Gedicht partout statt „Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité“ jetzt „Als ich in meinem Krankenzimmer der Charité“ lesen wollen, so missachten sie einfach ein Grundprinzip der Textkritik, dem wir folgen mussten; ganz abgesehen davon, dass sie BB noch zusätzlich unterstellen, er habe kein Deutsch beherrscht (eine parallele Formulierung wäre nämlich: „Als ich in meinem Auto des Bruders“), und auch abgesehen davon, dass die Farbe „weiß“ sich im Kontext des Gedichts wesentlich bedeutungsvoller tummelt als das matte Possessivpronomen. Für die Edition gelten keine Geschmacksgründe, sondern nur das Prinzip, dass zu drucken ist, was in der Textgrundlage steht; gibt es Zweifel – und dies ist beim Charité-Gedicht in der Tat der Fall –, dann gilt die schwierigere Lesart, und die ist denn doch auch eine Geschmacksfrage.

Wer weiterhin das AJ zitieren möchte, dem empfehle ich die wirklich authentische Ausgabe (ich habe ein Exemplar davon im Besitz und es eifrig benutzt). Es ist ebenfalls von WH herausgegeben, umfasst nur einen Band, kommt deshalb für den BB-Text mit knapp 500 Seiten aus und ist im Auf- und Abbau-Verlag erschienen, der seinen Sitz in Peking, Moskau, Havanna und Berlin hat und sich natürlich alle Rechte vorbehält.

FORBRÆNDT - VERBRANNT

Eine unsymmetrische Liebe

Von Sabine Kebir

Groß ist die Leidenschaft der Frau. Und fürchtet sie, wenn sie nicht die erwartete symmetrische Erwidering beim Manne findet.

Dies ist eine der wichtigsten Botschaften der Trivialliteratur des vergangenen zwanzigsten Jahrhunderts. Während die meisten wirklichen Liebesdramen vernünftigerweise bald zur Ruhe kommen, geschieht es hin und wieder, dass sich die oben benannte literarische Trivialität ins wirkliche Leben einschleicht und die unsymmetrisch Liebenden jahrelang – oder sogar das ganze Leben – leiden. Die Liebe zwischen der Dänin Ruth Berlau und Bertolt Brecht war so ein Endlos-Drama. Während Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann und Margarete Steffin lernten, den unverbesserlichen Polygamisten zu akzeptieren und ihrerseits aus der Beziehung trotz allem Gewinn zu ziehen, verwand es die Berlau nie, dass sie ihn nicht für sich allein bekommen konnte. Ruth Berlau ist diejenige von Brechts Gefährtinnen, die immer wieder Stücke-

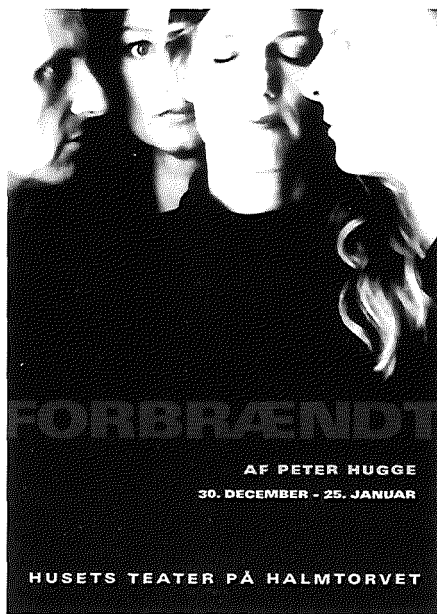
schreiber inspiriert. Mir sind mindestens fünf Stücke über sie bekannt. Und immer geht es um Berlaus tragische Liebe zu Brecht, die populären Klischeevorstellungen von der quasi naturgegebenen Asymmetrie des Fühlens von Frauen und Männern zu entsprechen scheint. Im Falle Brechts wird freilich zugleich noch suggeriert, dass dem Kommunismus verfallene Männer besonders unfähig sind, ihre umfassende Liebespflicht gegenüber der Weiblichkeit zu erfüllen.

Auch der junge dänische Dramatiker Peter Hugge hat sich dieses Themas angenommen. Das

Leben der Berlau kommt in seinen Augen „der klassischen Tragödie nahe“, weil sich „eine selbständige Frau mit der Kraft ihrer ganzen Leidenschaftlichkeit“ plötzlich in eine „Opferrolle“ begeben habe. Das Stück *Verbrannt* (Anspielung auf Brechts Gedicht für Berlau: „Brennend, aber nicht verzehrt“) hatte im Husets Teater in Kopenhagen am Silvesterabend seine erfolgreiche

Premiere. Die hochbegabte Rebekka Owe spielte Ruth Berlau tatsächlich mit der tragischen Verve einer Medea. Olaf Joannessen gab einen verschlagenen und feigen Brecht. Der Realität am nächsten kam die Figur der Helene Weigel als kühl kalkulierende, niemals ganz herzlose Inhaberin des Gattinenthrons – ebenfalls sehr gut dargestellt von Hanne Hedelund. Peder Holm Johansen spielte mit Geschick viele Rollen wie den Sozialdemokraten Branting, der ein Liebhaber der Berlau war, auch mal Stalin und immer wieder die warnende innere Stimme der Heroine selbst.

Das alles war von Peter Dupont Weiss – bis hin zum brennenden Bett, in dem Berlau umkam – gekonnt in Szene gesetzt. Das Publikum war fasziniert. Die Gymnasiastenklasse, die hinterher noch zur Diskussion geladen war, zeigte sich erschüttert. Allein die wenigen Brecht-Kenner, die es im Publikum gegeben haben mag, müssen unzufrieden gewesen sein. Und überkommen nicht auch denjenigen Zweifel, die sich etwas im klassischen Drama auskennen? Wurden denn da Probleme frustrierter Erotik abgehandelt? Standen die Figuren nicht vielmehr für Ideen, Ideale, Königreiche?



Die Berlau-Dramatik hat sich immer selbst ein Bein gesetzt, indem sie sowohl die Gestalt der Berlau als auch die des Brecht der wirklichen Antriebe ihrer Entscheidungen und ihres Handelns komplett entkleidet hat. Im klassischen Drama versuchte der Autor indes, allen, auch den unsympathischen Gestalten historische Schwerkraft zu geben. Freilich ist



Rebeka Owe, Foto: Tom Ingvarsdén

im Falle Berlau/Brecht zu befürchten, dass eine historisch angereicherte Figurenkonstellation kaum dramentaugliche Konflikte offenbart. Denn außer in der Liebe waren sich die beiden ziemlich einig. Bei meinem Aufenthalt in Kopenhagen zog ich jedenfalls mehr Gewinn aus dem Dokumentarfilm „Brecht in Dänemark“ von Hans Christian Nørregaard (Regie) und Rudy Hassing (Dramaturgie), der sachlicher und informativer war als alles, was deutsche Cineasten in den letzten Jahren zustande gebracht haben. Er zeigte die dänische Kulturszene der zwanziger und dreißiger Jahre. Ruth Berlau verkehrte mit den bedeutendsten Designern, Architekten, Malern, Schauspielern und Regisseuren, die es sich zur Lebensaufgabe gemacht hatten, an einer entscheidenden Verbesserung der Kultur- und Lebenssituation der Unterschichten mitzuwirken. So unglaublich es klingen mag: Dies blieb auch für Berlau letztlich immer wichtiger als ihre unglückliche Liebe zu Brecht. Und da in Dänemark die Geschichte der Linken keineswegs so diabolisiert wird, wie in Deutschland, stehen die Chancen nicht schlecht, dass die etwas in Vergessenheit geratene „Rote Ruth“ noch einmal eine angemessenere Würdigung erfährt als die einer Liebeskranken.

(Der Beitrag wurde bereits in Ossietzky, 4/2001 veröffentlicht.)

IG Metall Augsburg
 Neuburger Straße 40
 86167 Augsburg
 Telefon (0821) 719344
 Fax (0821) 717659

FREIZEIT ist KULTURZEIT

Aufsatz

Die Dreigroschenoper – Ein Fall für (mehr als) Zwei

Weill, Brecht, et al. in den Untiefen des Gesellschafts- und Urheberrechts

Von RA Ulrich Fischer, Frankfurt a. M.

Gleich in zweifacher Weise war das Jahr 2000 ein Jubiläumsjahr für den Komponisten Kurt Weill: Er hatte seinen 100. Geburtstag als auch seinen 50. Todestag. Diesen Umstand nimmt der nachfolgende Beitrag zum Anlass, die Geschichte der „Dreigroschenoper“ nachzuzeichnen. Die Ausführungen beschränken sich dabei nicht allein auf die Dokumentation der Entstehungsgeschichte der „Dreigroschenoper“ und des Verhältnisses des Komponisten Weill zu Brecht, sondern unternehmen zugleich auch eine Analyse der Vertrags- und Urheberrechtsbeziehungen zwischen Weill und Brecht einerseits und der Urheber zum Verlag Felix Bloch Erben andererseits. Die Bedeutung dieses Aufsatzes geht aber auch über die Grenzen einer Untersuchung des „Rechtsfalles“ hinaus: Er bereichert die kunstwissenschaftliche Sichtweise durch die juristische entschieden.

I. Einführung

Kurt Weill: Ein Jahrhundertkomponist. Geboren im Jahre Null dieses Jahrhunderts in Dessau, gestorben in der Mitte des Jahrhunderts in New York. Am Ende des Jahrhunderts ist die *Dreigroschenoper* mit seiner Musik das Bühnenwerk mit dem größten Zuschauerzuspruch¹ im deutschsprachigen Raum. Von Berlin über Paris und London nach Hollywood und New York, aus den deutschen Opernhäusern der Weimarer Republik an den Broadway und in die Whisky-Bar: Ein Grenzgänger, ein Brückenbauer, ein Anreger. *Die Dreigroschenoper* spiegelt sein Leben², sein Werk und unser Jahrhundert. Entstehungs- und Aufführungsgeschichte sind umrankt von juristischen Auseinandersetzungen, die es wert sind, der juristischen und der weiteren Öffentlichkeit gezeigt zu werden. Dabei beschränkt sich der Verfasser auf den Zeitraum von 1928-1950. Die juristische Auseinandersetzung hat hier aber

nicht geendet, sondern dauert bis in die Gegenwart fort, wenn auch die Hauptkontrahenten, einerseits die Kurt-Weill-Foundation in New York und die Brecht-Erben in Berlin bzw. der Suhrkamp-Verlag in Frankfurt mittlerweile einen *modus vivendi* gefunden haben. Der „Krieg der Erben“ sowie die Rechtsprobleme im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Folgerechten (z. B. Film) wären es wert, gesondert behandelt zu werden³.

II. Kurzer Abriss der langen Vorgeschichte

Im Jahre 1728 wurde in London John Gay's *Beggar's Opera* mit Musik von Christoph Pepusch mit sehr großem Erfolg aufgeführt: Eine bittere Satire auf die damaligen politischen Zustände in London, mit einer parodierenden Musik auf Händels Opernwerke⁴. Die Oper verschwand dann für fast 200 Jahre und erzielte bei einer Neuproduktion im Lyric Theatre im Londoner Stadtteil Hammersmith nach der Erstaufführung am 5. 6. 1920 sensationelle Erfolge. Während einer Dauerlaufzeit von mehr als 3 Jahren stellte das Stück mit 1463 Aufführungen einen neuen Aufführungsrekord in Großbritannien

1 Statistik des Deutschen Bühnenvereins für das Bühnenjahr 1997/1998, in: Die Deutsche Bühne 1999, 266. ca. 216.000 Zuschauer. Goethes Faust an 2. Stelle mit ca. 160.000 Zuschauern; zum Jubiläumsjahr erscheinen nahezu unzählige CDs zum Thema: *Die Dreigroschenoper* vom Ensemble Modern, erstmals basierend auf der kritischen Original-Ausgabe der neuen Kurt Weill-Edition von Stephen Hinton und Edward Harsh, als Konzertversion mit den Original-Zwischentexten von Bertolt Brecht (BMG-Classics, 1999); vgl. zu dieser Aufnahme auch HK Gruber in Ensemble Modern 10/99 (Nr. 1).

2 zur Biographie: Jürgen Schebera, Kurt Weill, 1990; Rosteck, Zwei auf einer Insel, Lotte Lenya und Kurt Weill, 1999; Farneth/Juchem/Stein, Kurt Weill, Ein Leben in Bildern und Dokumenten, 2000.

3 Der Verfasser dankt der großzügigen Unterstützung durch die Kurt-Weill-Foundation in New York und dem Leiter des dortigen Weill-Lenya-Resarch-Center, Herrn David Farneth für die Hilfestellung bei der Benutzung des Archivs. Alle Zitate aus Briefen und Dokumenten, die nicht anderweitig nachgewiesen sind, wurden vom Verfasser im Archiv im Original oder in Kopie eingesehen und verarbeitet.

4 vgl. Kloiber/Konold, Handbuch der Oper, 1993, Seite 992.

en auf⁵. Elisabeth Hauptmann – damals enge Mitarbeiterin Brechts – besorgte sich die originalsprachlichen Unterlagen zu Stück und Auf-führung und begann im Jahre 1927 mit der Über-setzung⁶. Hauptmann berichtete Brecht von der Bühnenwirksamkeit und dem Bühnenerfolg und hielt ihn über die Übersetzungsarbeiten auf dem Laufenden. Mitte der 20er Jahre war die Bear-beitung altenglischer Stücke in Deutschland so-zusagen in Mode gekommen. Eine intensive Aus-einandersetzung mit dem Stoff durch Brecht fand jedoch noch nicht statt⁷.

Anfang des Jahrhunderts tat der junge K.u.K.-Offizier Klaus Klammer Dienst in einer ostgali-zischen Kavallerie-Garnison und übersetzte u. a. Balladen von Francois Villon⁸. Unter dem Pseud-onym K. L. Ammer wurden diese Übersetzun-gen erstmalig 1907 veröffentlicht, waren jedoch schnell vergriffen und vergessen⁹.

Im Herbst 1923 nahm der bekannte Wiener Musikverlag Universal Edition A. G. (im Fol-genden: Universal) Kenntnis von einem jungen, aufstrebenden Komponisten in Berlin, einem Schüler Humperdincks u. Busonis: Kurt Weill. Ihm wurde das Angebot unterbreitet, sein Werk zukünftig durch die Universal betreuen zu las-sen. Während sich sein Studium im Frühjahr 1924 dem Ende zuneigte, nahm er das Angebot der Universal nach längeren Verhandlungen an. Am 22. 4. 1924 wurde ein Optionsvertrag ge-schlossen, der folgendes vorsah:

Universal erhält für „sämtliche Kompositio-nen, einschließlich der musikdramatischen Wer-ke, die ich (Weill) im Verlaufe der nächsten 8 Jahre vollenden werde, das Prioritätsrecht in der Weise, daß Sie (Universal) aufgrund einer an mich zu zahlenden Tantieme das ausschließli-che und alleinige Urheberrecht, welches insbe-

sondere das Verlags-, Vertriebs-, Aufführungs- und Übersetzungsrecht, sowie das Recht auf Benutzung auf mechanischen Musikinstrumen-ten oder ähnlichen Vorrichtungen umfaßt, (und) durch einfache Annahmeerklärung zu erwerben berechtigt (ist)“.

Weill verpflichtete sich, sämtliche „während der Vertragsdauer beendeten Kompositionen nach Vollendung vorzulegen (bei Bühnenwer-ken in Buch und Partitur)“. Universal stand es frei, die vollendeten Werke innerhalb eines Zeit-raumes von 4 Wochen nach Vorlage anzuneh-men. Falls innerhalb 4 Wochen keine Erklärung zur Annahme erfolgte, erlosch das Prioritätsrecht.

Während Brecht und Weill sich bis Mitte der zwanziger Jahre in Berlin und weit darüber hin-aus getrennt durch neuartige und Aufmerksam-keit erregende Werke bekannt machten, beide auch für das neu entstehende Medium Rundfunk arbeiteten, sprach Weill Anfang 1927 Brecht an, weil dessen Gedichte ihn tief bewegt haben, aber auch dessen Theaterstück *Mann ist Mann* seinen Bühnenvorstellungen sehr entgegen kam¹⁰. Es war Weill, der Brecht vorschlug, bei einer Auf-tragskomposition, die er für das Festival der „Deutschen Kammermusik“ in Baden-Baden (Juli 1927) angenommen hatte, mitzuwirken. Aus dieser ersten Zusammenarbeit entstand das *Mahagonny Song-Spiel* und später (1929) die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.¹¹

III. Vom Vertragsabschluss über die Uraufführung zum Weiterfolg

1. Vorbereitende Vertragsgespräche

Anfang 1928 – mit einem Kapital von 100 000 DM in der Tasche – machte sich Ernst Josef Auf-richt daran, in Berlin ein Theater zu gründen¹², das Theater am Schiffbauerdamm. Nachdem er alle Bühnenvertriebsstellen erfolglos „abgeklap-pert“ hatte, war seine letzte Hoffnung das Künst-lerlokal Schlichter in der Berliner Lutherstraße. Dort traf sich die Bohème der Goldenen Zwanziger. Brecht versuchte, Aufricht für das gerade von

5 Stephen Hinton, Kurt Weill – The Three-Penny-Opera, Cambridge, 1990, Seite 15.

6 Paula Hanssen, Elisabeth Hauptmann-Brecht's Silent Collaborator, Bern/Berlin/Frankfurt, Seite 30; Fuegii, Brecht u. Co, 1997, S. 275 f.

7 Es steht fest, dass Brecht nicht genügend englisch konnte, um das Stück selbst zu übersetzen bzw. ohne Übersetzung zu bearbeiten, bekannt ist jedoch, dass Elisabeth Hauptmann das Englische sehr gut beherrschte, das zeigt sich auch in ihren, vom Verfasser eingesehenen Briefen an Weill und Lenya.

8 Französischer „Gangster-Bohemien“ des 15. Jahrhunderts, vgl. dazu Kastner, NJW 83, 1151, 1154 f.

10 Lotte Lenya in Theatre Arts, Mai 1956, New York, Band 40, Nr. 5, Seite 78 ff.

11 vgl. dazu unten unter Ziff. IV.

12 Ernst Josef Aufricht, Erzähle, damit Du Dein Recht erweist, 1966, Seite 62 ff.

ihm konzipierte Stück *Joe Fleischhacker* zu gewinnen, doch Aufricht winkte ab¹³. Brecht erwähnte, es gebe da noch ein „Nebenwerk“, eine Bearbeitung von John Gay's *Beggar's Opera*. Brecht behauptete, er habe schon 6 von 7 Bildern fertig und das Werk laufe unter dem Titel *Gesinde*. Aufricht war sofort Feuer und Flamme, er roch geradezu instinktiv, dass hier ein Erfolgsstück zur Eröffnung seines Theaters im Sommer 1928 entstehen könnte. Wenige Tage später las Aufricht die vorhandenen Blätter und griff sofort zu. Allerdings war ihm wohl bekannt, dass Brecht nicht für besondere Termintreue einstehen konnte¹⁴. Er bestand deshalb darauf, dass er das Werk nur dann annehmen könne, wenn es in einem renommierten Bühnenvertriebsverlag erscheine. Die Erinnerungen von Aufricht legen es nahe, dass er es selber war, der Brecht empfahl, sich an den damals sehr bekannten und erfolgreichen Verlag Felix Bloch Erben (im folgenden Bloch Erben) zu wenden, dessen Inhaber, Fritz Wreede, von Aufricht äußerst geschätzt wurde¹⁵.

Erst nachdem Aufricht das Stück angenommen hatte, wies Brecht ihn darauf hin, dass „da auch ein Musiker beteiligt sei“, nämlich Weill. Dessen Opernpartner *Der Zar läßt sich fotografieren*¹⁶ und *Der Protagonist* waren damals recht erfolgreich. Aufricht war allerdings von der

Weillschen Musik nicht begeistert und bat „hinterherum“ Theo Mackeben, der später die Uraufführung dirigierte, sich die Originalmusik von Pepusch zu beschaffen, damit gegebenenfalls „Ersatz“ bereit stünde¹⁷. Diese Vorbehalte waren offenkundig Brecht bekannt. Er spielte sie in seinen Gesprächen mit Weill skrupellos aus. Weill hatte sich vorgestellt, bei der Tantieme-

Teilung mit mindestens 50% bedacht zu werden. Brecht ließ Weill zunächst auch in dem Glauben, dass er zwar nicht mit 60%, wie erhofft, aber doch mit 50% rechnen könne. Am 26. 4. 1928, unmittelbar vor dem Bürogebäude von Bloch Erben, kam es dann jedoch zu einer erregten Auseinandersetzung, in der Brecht Weill unmissverständlich mitteilte, Aufricht lege auf seine Musik keinen Wert, man könne die ganze Sache auch mit der Originalmusik oder mit einem anderen Komponisten machen. Weill, der in dem Stück eine Chance sah, seine Vorstellungen von einem modernen Musiktheater zu verwirklichen¹⁸, blieb nichts anderes übrig, als entweder zu verzichten oder sich mit 25% der Tantieme abspesen zu lassen. Schweren Herzens stimmte er deshalb der Brechtschen Forderung zu¹⁹.

Bereits im Vorfeld hatte Universal durch Presseveröffentlichungen, die wahrscheinlich von Aufricht veranlasst waren, davon erfahren, dass eine erneute Zusammenarbeit zwischen Brecht und Weill geplant war. In einem Schreiben vom 10. 3. 1928 an Brecht fragt die Universal an, was es mit entsprechenden Berichten auf sich habe. Aus einem Schreiben an Universal vom 21. 3. 1928 geht hervor, dass es zu Gesprächen zwi-



Dreigroschenoper – 1928,

Foto: Zander&Labisch, Eigentum: BBA

13 Aufricht, a. a. O., FN 12. Fuegi, a. a. O., FN 6, Seite 176. Allerdings ist die Darstellung von Fuegi unzutreffend, dass sich dieses erste Zusammentreffen im April 1928 abgespielt hat, das Treffen muss Ende 1927, wahrscheinlich aber Anfang 1928 stattgefunden haben; vgl. Werner Hecht, *Brecht-Chronik*, 1997, S. 244.

14 Jan Knopf, in *Csampa/Holland (Hrsg.) Brecht/ Weill. Die Dreigroschenoper* ..., 1988, S. 37.

15 Aufricht, a. a. O., FN 12, Seite 63.

16 Nach dem *Rosenkavalier* von Richard Strauss war der *Zar* die damals am meisten aufgeführte zeitgenössische Oper Deutschlands, vgl. Heinzelmann, Einlage zur CD: *Der Zar läßt sich fotografieren*, Capriccio, 1989, S. 18.

17 Aufricht, a. a. O., FN 14.

18 vgl. dazu Weill in Bertolt Brechts *Dreigroschenbuch* 1972, S. 325.

19 Aufricht, a. a. O., FN 14; so auch Fuegi, a. a. O., FN 6. S. 276, unter Hinweis auf Lenya.

schen Wreede und Emil Hertzka – damals der zuständige Direktor der Universal – über die zu diesem Zeitpunkt *Bettler-Oper* genannte Produktion gekommen war. Aus dem Schriftwechsel zwischen Weill und Universal im März/April 1928 geht hervor, dass, obwohl Weill das Werk noch gar nicht komponiert hatte, Universal schon eine Annahmeerklärung im Sinne des Optionsvertrages abgegeben hatte. Da sowohl bei Bloch Erben als auch bei Universal keine Unterlagen über die Verhandlungen vorhanden sind²⁰, lässt sich der Verhandlungsstand nur anhand der Indizien rekonstruieren. Universal wollte zwar die Option wahrnehmen und nahm sie auch wahr, befürchtete aber möglicherweise, dass wegen der bekannten Terminprobleme bei Brecht die Sache doch noch scheitern könnte. Um keinem der renommierten Berliner Verlage vertragsbrüchig zu werden, wurde abgesprochen, dass Weill als Vertragspartner von Brecht und Bloch Erben auftritt. Es erscheint unwahrscheinlich, dass dies auf Wunsch Weills geschah, wie dies Nordemann in einem für die Kurt-Weill-Foundation erstatteten Gutachten vertreten wird²¹. Wahrscheinlicher ist, dass Universal auf eigene Initiative die Bühnenrechte an Weill zum Zwecke des Vertragsabschlusses zurückgab, unter der Bedingung, dass Universal an den Erträgen beteiligt werde und dass hinsichtlich der sogenannten kleinen Rechte noch ein Musikverlagsvertrag mit Brecht abgeschlossen werde. Zwar beginnt der urheberrechtliche Schutz erst mit der Schaffung des Werkes. Schon früh war jedoch das Bedürfnis erkannt worden, auch schon vorher über Nutzungsrechte zu verfügen bzw. diese zu erwerben. Auf der Basis des Verlagsgesetzes von 1901 hatten sich Optionsklauseln entwickelt, die auch vom Reichsgericht gebilligt wurden²². Das jetzige Urheberrecht sieht in § 40 UrhG bei Verträgen über künftige Werke die Schriftform vor²³.

Nach altem Recht war jedoch keine Schriftform erforderlich, so dass Universal auch durch mündliche Erklärung die im Optionsvertrag genannten Rechte erwerben konnte, obwohl das Werk überhaupt noch nicht begonnen, geschweige denn vollendet war.

2. Abschluss eines Gesellschaftsvertrages

Bloch Erben – vertreten durch Wreede – legte den am 26. 4. 1928 in seinem Büro erschienenen Brecht und Weill einen Gesellschaftsvertrag vor. Dabei wurde ein Formularvertrag verwandt, der aber offensichtlich bereits vorbereitet war, denn ihm war und wurde ein umfangreicher, maschinenschriftlicher Zusatz beigelegt. Auch das spricht dafür, dass zwischen Bloch Erben und der Universal Vorgespräche geführt worden waren. Denn es ist unwahrscheinlich, dass die rechtlich bedeutsamen Hinweise auf die anderweitige Bindung des Kurt Weill bei der Universal erst während des Verhandlungsgesprächs formuliert worden sind. Das Vertragsformular bezeichnet den Vertrag als „Gesellschaftsvertrag“, mit dem „die Herren Bert Brecht und Kurt Weill und die Fa. Bloch Erben (sich) zur gemeinsamen Verwertung des geistigen Eigentums an dem von den Herren Bert Brecht und Kurt Weill bearbeiteten bzw. vertonten Werk ‚The Beggar’s Opera‘ vereinigen“, § 1 des Vertrages. Die Gesellschafter Brecht und Weill versicherten, ihnen stünden ausschließlich alle Rechte zu. Bloch Erben wurde zum geschäftsführenden Gesellschafter bestellt, die Firma sollte während der Dauer des Vertrages allein und ausschließlich zur Ausübung der in die Gesellschaft eingebrachten Rechte ohne jede Einschränkung befugt sein. In § 6 des Gesellschaftsvertrages wurde die Laufzeit des Vertrages „auf die Dauer des gesetzlichen Schutzrechtes“ festgesetzt. § 7 legte ausdrücklich fest, dass die Autoren nicht befugt seien, bei der Geltendmachung der sich aus dem Gesellschaftsvertrag für Bloch Erben ergebenden Rechte „zu intervenieren“. In dem schon angesprochenen Anhang zum Vertrag sicherte sich Wreede dadurch ab, dass der Vertrag erst dann in Kraft treten sollte, „wenn das vorgesehene Abkommen bezüglich des in § 1 genannten Werkes mit der Direktion des ‚Theaters am

20 Für diese Information danke ich Frau von Hartlieb von der Universal Edition, Wien, die darauf hinwies, dass die Verhandlungen wahrscheinlich mündlich in Berlin geführt worden sind. Dies wurde dankenswerterweise von Dr. Christoph Köhler, Bloch Erben Berlin dem Verfasser bestätigt.

21 Gutachten, Seite 42.

22 RGZ, 140, 231, 250; siehe auch Fromm/Nordemann, Urheberrecht, 9. Auf., Anm. 1 ff zu § 40 m. w. N.

23 vgl. dazu im einzelnen Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 22.

Schiffbauerdamm‘ in Berlin“ (also das von Aufricht geplante und betriebene Projekt) endgültig zustande kommt. Brecht verpflichtete sich, „das fertige Buch des Werkes rechtzeitig für die Aufführung abzuliefern“. Weill war verpflichtet, „die vollständige Partitur innerhalb von 6 Wochen nach Übergabe des fertigen Buches mit allen Texten“ abzuliefern. Weiter heißt es dann im Anhang:

„Hinsichtlich des Musikverlages an dem in § 1 genannten Werke besteht Einverständnis darüber, daß durch die vertraglichen Bindungen des Herrn Kurt Weill der Musikverlag der Universal Edition a. G., Wien, zu übertragen ist. Hinsichtlich des Buches und der von ihm verfaßten Texte ist Herr Bert Brecht verpflichtet, den üblichen Musikverlags-Vertrag mit der Universal-Edition abzuschließen. Die Universal Edition, die das Material des Werkes für die Bühnen-Aufführung herstellt, hat sinngemäß auch das Recht, ein Regie-Buch zu drucken, während sich Herr Brecht das Druckrecht für sein Buch mit

Texten für den Buchhandel vorbehält, und zwar in der Weise, daß nach 20 Bühnennahmen des Werkes die Fa. Felix Bloch Erben selbst oder durch einen Dritten das Erscheinen im Buchhandel veranlassen muß“.

Der Leser wird bemerkt haben, dass von Frau Elisabeth Hauptmann, die schließlich die Initiatorin des Projektes und diejenige war, die die meiste Arbeit geleistet hatte²⁴, bisher im Vertrage keine Rede war. Frau Hauptmann war auch bei Bloch Erben nicht miterschienen. Im Anhang zum Vertrag heißt es lediglich:

„Die Bühnen-Tantieme des Werkes werden zwischen Herrn Bert Brecht, Herrn Kurt Weill und Frau Elisabeth Hauptmann, die an dem Buch mitarbeitet, wie folgt verteilt: Herr Bert Brecht

erhält 62,5%, Herr Kurt Weill erhält 25%, Frau Elisabeth Hauptmann erhält 12,5%“.

Es wird Brecht und Weill nicht aufgefallen sein, dass sie eine recht merkwürdige Konstruktion gewählt hatten, um ihr geplantes Werk zum Erfolg zu führen. Allerdings war es zur damaligen Zeit nicht ganz unüblich, insbesondere mit unerfahrenen Künstlern Gesellschaftsverträge²⁵

zur Werkverwertung abzuschließen und keine „normalen“ Bühnenvertriebsverträge. Das Wesen eines Bühnenvertriebsvertrages besteht darin, dass ein oder mehrere Autoren ihr Werk nicht unmittelbar einer Bühne zur Aufführung überlassen, sondern einen Bühnenverlag zwischenschalten, der entsprechende Aufführungslizenzen vergibt²⁶. Der Gesellschaftsvertrag, so die Vorstellung der Bühnenverlage, befähigte sie, die Autoren von der Verwertung und allen, sich damit stellenden Fragen auszuschalten, sich sozusagen zum Herren über die Verwertung insgesamt aufzuschwingen, in der Vorstellung, dass die geschäftsunerfahrenen Autoren sich dem nicht widersetzen könnten²⁷.

Mit Abschluss des Gesellschaftsvertrages waren jedoch die Beziehungen zwischen Bloch Erben und Universal weiter ungeklärt. Wie sich aus dem Briefwechsel zwischen Universal und Weill ergibt, wurden weitere Gespräche mündlich geführt. Am 10. 5. 1928 schreibt Universal an Weill, dass man zu einer „vollständigen Einigung



Dreigroschenoper – 1928.
Foto: Schmidt, Eigentum: BBA

24 Man vermutet ca. 80 %, vgl. dazu Fuegi, a. a. O., FN 6. S. 275; Hanssen, a. a. O., FN 6.

25 Gesellschaftsverträge sind im Urheberrecht häufig anzufinden, aber vorrangig im Verhältnis der Werkschöpfer untereinander, nicht im Verhältnis zu den Verwertern, so zu recht Reich, in: Fischer/Reich, Der Künstler und sein Recht: vgl. auch BGH vom 5.3.1998, WM 1998, 1020 ff m. w. N.
26 vgl. auch Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 22, Anm. 35 vor § 31; nach der Rechtsprechung des BGHZ 13,115 ist der Bühnenvertriebsvertrag ein Nutzungsvertrag eigener Art mit Elementen aus Pacht-, Gesellschafts-, Werk- und Verlagsvertrag; vgl. auch Kurz, Praxishandbuch Theaterrecht 1992, S. 592; vgl. auch OLG München, GRUR, 80, 912 f.
27 so das Gutachten von RA Dr. Veit Wyler, Zürich, 1988.

hinsichtlich der ‚Dreigroschenoper‘ mit Brecht und Bloch Erben gekommen“ sei. Diese wurde allerdings erst in einem Schreiben von Bloch Erben vom 5. 6. 1929 bestätigt. Im Einzelnen wurde die Aufteilung der Einnahmen geregelt. Nur am Rande sei bemerkt, dass erst am 27. 9. 1928 eine Vereinbarung der beiden Verlage über die Filmrechte zustande kam, die in der „Aufregung“ vergessen worden waren.

Auf dieser rechtlichen Grundlage wurde nun die Uraufführung des Werkes, die zwischenzeitlich den Titel *Ludenoper*²⁸ trug, vorbereitet. Brecht hielt, tatkräftig unterstützt von Elisabeth Hauptmann, den Zeiträumen ein. Die Proben unter der Regie von Erich Engel begannen Anfang August 1928, ohne dass das Werk schon seine endgültige Form erlangt hätte. Das Autorentrio hatte zwar – vor allem in Südfrankreich – intensiv gearbeitet. Das ganze Stück war jedoch ein „work in progress“, so dass sich die Proben entsprechend aufregend und hektisch, ja chaotisch gestalteten²⁹.

Neben den bisherigen Autoren traten nun weitere auf den Plan: Brecht entschied sich dafür, Balladen von Villon und Kipling – letztere von Hauptmann übersetzt – hineinzunehmen. Niemand machte sich Gedanken darüber, wer die Villon-Balladen übersetzt habe. An den Proben nahmen illustre Gäste teil: bekannte Schriftsteller und auch solche, die erst später bekannt werden sollten. Es war z. B. Karl Krauss, der das Eifersuchtsduett um eine weitere Strophe bereicherte, weil er der Meinung war, das Publikum werde mit Sicherheit mehr verlangen³⁰. Brecht nahm dieses Autorengeschenk gerne an. Kurz vor der Uraufführung am 31. 8. 1928 war ein endgültiger Titel noch nicht gefunden. Es war Lion Feuchtwanger, der den Titel *Dreigroschenoper*

vorschlug, auf sein Urheberrecht verzichtete und es der „Truppe“ zur Verfügung stellte³¹.

Bis heute ranken sich auch Geschichten um die Urheberschaft von Weill an der Musik. Eins steht fest, Weill verwandte lediglich ein Stück der Originalpartitur von Pepusch, den *Morgenchoral*³², ansonsten schrieb er Originalmusik. Immer wieder wird behauptet, diese Originalmusik sei teilweise von Brecht vorgesungen, vorgepiffen, angeregt worden. Die *Dreigroschenoper* zwischen Brecht, Weill und Hauptmann, insbesondere während eines Aufenthaltes in Südfrankreich, gemeinsam konzipiert. Brecht machte auch Vorschläge für die Musik, Weill auch solche für den Text. Es wäre jedoch absolut übertrieben, Weill einen urheberrechtlich relevanten Anteil an Text, Brecht einen urheberrechtlich relevanten Anteil an der Musik zuzuschreiben³³. Als das Stück dann am 31. 8. 1928 im Theater am Schiffbauerdamm zur einer triumphalen Aufführung kam, war für das Publikum offensichtlich, dass es sich



Weill/Brecht zur Zeit der *Dreigroschenoper*

- 31 Lenya, a. a. O., FN 10, S. 93; Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr*, 1980, S. 290 hat folgende Erinnerung: „Das Gespräch ging um die „Dreigroschenoper“, die noch nicht so hieß, ihr Name wurde in diesem Kreis beraten. Viele Vorschläge wurden gemacht, Brecht hörte sich’s ruhig an, gar nicht so, als wäre es sein Stück, und daß er sich die letzte Entscheidung vorbehielt, war ihm während des Gesprächs kaum anzumerken. Es wurden so viele Vorschläge gemacht, daß ich mich nicht mehr darauf besinnen kann, wer welche machte. Karl Kraus hatte einen Vorschlag, den er ohne Herrschsucht vertrat, er warf ihn fragend in die Debatte ein, als zweifle er daran. Er wurde sofort von einem anderen, besseren verdrängt, der sich aber auch nicht behauptete. Ich weiß nicht, von wem der schließliche Titel kam, es war Brecht selbst, der ihn vorbrachte, aber vielleicht hatte er ihn auch von einem anderen, der nicht zugegen war, und wollte hören, wie die Anwesenden darüber dachten. In seiner Freiheit von Abgrenzungen und Besitzmarkierungen war er bei der Arbeit erstaunlich“.
- 32 vgl. Hinton, a. a. O., FN 5, S. 36.
- 33 Einige Texte Brechts waren vorher schon von einem früheren Mitarbeiter, dem Komponisten Franz S. Brunier vertont worden, Hinton, a. a. O., FN 5, S. 38; vgl. dazu Dümling, *Laßt Euch nicht verführen: Brecht und die Musik*, S. 129 ff; vgl. dazu auch Marcel Reich-Ranicki, *Mein Leben*, 1999, S. 347 f, dem gegenüber Brecht behauptet hatte, er habe im Grunde auch die Musik geschaffen, der jeweilige Komponist habe ihm nur ein wenig helfen müssen.

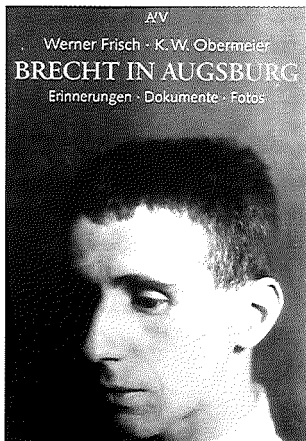
28 Hinton, a. a. O., FN 5, S. 19 ff; Hecht, *Brecht-Journal*, a. a. O., FN 13, S. 245.

29 Fuegi, a. a. O., FN 6, S. 280; Auffricht, a. a. O., FN 12, S. 67 f.

30 Auffricht, a. a. O., FN 12, S. 73.



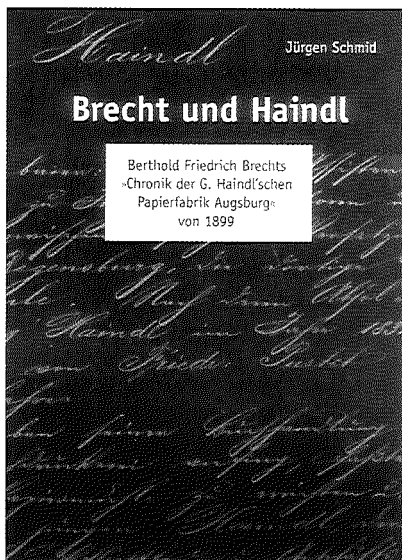
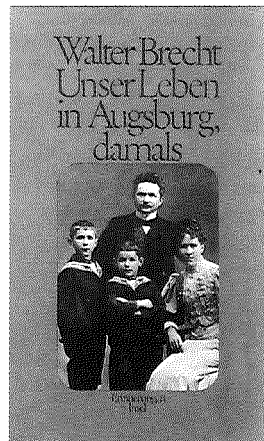
Brecht in Augsburg



Das
Augsburg-
Paket nur bei uns:
zusammen
DM 15.-

Keine Brecht-
Forschung ohne
Frisch/Obermeier:
**"Brecht in
Augsburg"**. Nach
wie vor aktuell und
unersetzbar

Walter Brecht,
der Bruder von
Bertolt Brecht
erinnert sich der
Kinder- und
Jugendzeit.
Ein Dokument!



Brecht und Haindl.
Das Buch ermöglicht
erstmal einen genauen
Blick auf den Vater des
Dichters, seine Stellung zur
Papierfabrik Haindl und
seine Fähigkeit zum
Schreiben.
DM 38,00

Willkommen im Brecht-Shop

Brecht in der Kunst



Radierung zu Brechts

"Legende von der Entstehung des Buches
Tao-te-king auf dem Wege des Lao-tse in die
Emigration" des Berliner Künstlers

Sigurd Kuschnerus.

Entstand auf Veranlassung der Galerie Zone F
anlässlich einer Ausstellung "100 x B.B."

zu Brechts 100. Geburtstag.

Limitierte Auflage. Größe: 40 x 30 cm

Stückpreis **DM 250,00**

Brecht in Ton

Terracotta-Profil von
Gerhard Thieme,
dem Bildhauer, der Brecht
die Totenmaske
abgenommen hat.
Nur im Brecht-Shop,
limitierte Auflage,
Stückpreis
DM 45,00

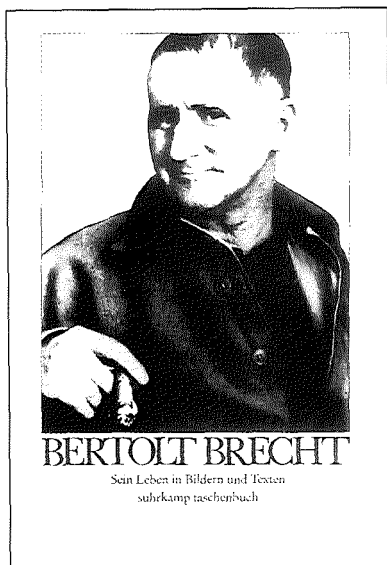


BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136



Leuerscheinungen im Brecht-Shop

**Der bekannte, längst
vergriffene Bildband,
von Werner Hecht
herausgegeben,
gibt es nun
als Broschur
für nur
DM 39,80**

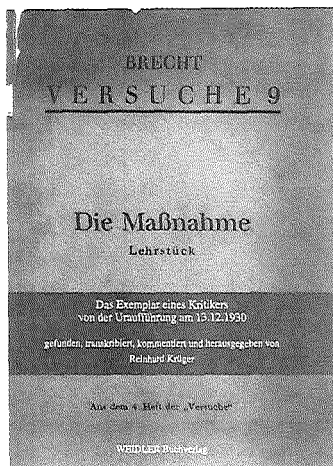


Brecht Versuche 9 Die Maßnahme

Das Exemplar eines Kritikers
von der Uraufführung am
13.12.1930.

"Es handelt sich um einen
unkorrigierten Vorabdruck
der Maßnahme"

DM 29,80



Manfred Wekwerth ERINNERN IST LEBEN



EINE DRAMATISCHE AUTOBIOGRAPHIE
BEI
FABER & FABER

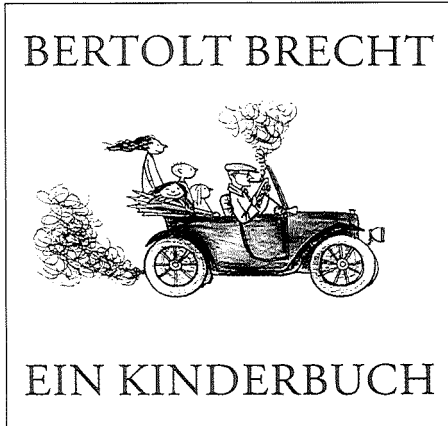
**Manfred
Wekwerth**
Erinnern ist leben.
Eine dramatische
Autobiographie
DM 39,80



Brecht für Kinder



Der Storch bringt nicht die Kinder, die Sieben bringt kein Glück
 Gedichte und Geschichten für Leute zwischen sieben und siebzig mit sehr schönen Illustrationen von Klaus Vonderwerth
DM 19,80



Wie lange mussten wir warten auf die wunderhübschen Brecht-Zeichnungen von Elisabeth Shaw. Jetzt endlich ist das **Brecht-Kinderbuch** wieder lieferbar. Ein haltbarer Pappband ist es geworden mit den Kindergedichten und BB-Texten für Kinder. Ein Juwel zum Schauen, Lesen, Freuen.
DM 39,80

**Bestellfax an Brecht-Shop
 Obstmarkt 11
 86152 Augsburg**

Titel/Menge/Preis

.....

Name

Straße

Ort

Telefon

Fax

Einzug

K-Nr.

BLZ

Unterschrift

.....

Datum

hier nicht um eine absolute Neuschöpfung handelte. Folgende Autoren waren offenkundig: Gay, Pepusch, Hauptmann, Brecht, Weill, Villon, Kipling. Feuchtwanger und Kraus blieben im Dunkeln. Zu diesem Zeitpunkt unbekannt war, dass die Texte von Villon keineswegs Bearbeitungen durch Brecht waren, sondern im wesentlichen schlichte Übernahmen der erwähnten Übersetzung von Klammer (Pseudonym K. L. Ammer). Es war der Theaterkritiker Alfred Kerr, der unter der Überschrift: „Brechts Copyright“ in der „Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung“³⁴ enthüllte, dass Brecht „abgekupfert“ hatte. Dies führte zu dem am 5. 5. 1929 im Berliner Börsenkurier veröffentlichten geflügelten Wort Brechts, dass er eine grundsätzliche Laxheit in Fragen geistigen Eigentums habe³⁵. Nach Bekanntwerden des „Skandals“ nahm Wreede mit Klammer Verhandlungen auf, diese führten zu einem Schriftwechsel, in dem Klammer auf ein Angebotschreiben von Bloch Erben vom 3. 6. 1929 die Offerte akzeptierte, aus den Bühnenaufführungen des Werkes in deutscher Sprache einen Anteil von 2,5% zu beziehen. Diese und die Tantiemen aus den daraufhin neu veröffentlichten Villon-Übersetzungen – dies eine lustige Episode – ermöglichten es Klammer, einem „Rechtsaußen“ der österreichischen Literatur, der Brecht als „Mords-Bolschewist“ bezeichnete³⁶, in der Folgezeit, einen Weinberg zu erwerben, auf dem er einen „Dreigroschentropfen“ kultivierte³⁷. Die 2,5% wurden dem Brechtschen Anteil abgezogen, so dass Brecht nunmehr nur noch 60% bei deutschsprachigen Aufführungen der Tantiemen für sich in Anspruch nehmen konnte. Behauptungen, die Klammerschen 2,5% seien dem Anteil Elisabeth Hauptmanns abgezogen worden³⁸, treffen offensichtlich nicht zu.

Kaum beachtet wird, dass an der musikalischen Aufführung und ihrem Erfolg auch eine alteingesessene Berliner Leierkastenfirma nicht unerheblichen Anteil hatte, nämlich die von Giovanni Bacigalupo (Drehorgelbauer, Komponist und Walzennotierer, 1889-1978). Er musste die Weillsche Vorlage verändern, um eine funktionsfähige Walze für die Aufführung präsentieren zu können, die im Übrigen bei der Uraufführung beim ersten Song nicht funktionierte³⁹.

3. Urheberrechtliche Situation

Der Titel *Dreigroschenoper* legt es nahe, dass es sich bei dem von Weill und Brecht geschaffenen Werk um eine Oper handelt. Dies sah Brecht jedoch zeitlebens völlig anders⁴⁰. Für ihn und für Elisabeth Hauptmann war die *Dreigroschenoper* ein Schauspiel. Je erfolgreicher das Werk wurde, um so mehr versuchte er sich, von der Musik Weills abzukoppeln, die jedoch, das ist heute anerkannt, zu ganz erheblichen, wenn nicht gar überwiegenden Teilen, den Welterfolg des Werkes erst ermöglicht hat⁴¹. Schon Aufrecht hatte, als Weill ihm die ersten Kompositionen vorspielte, erkannt, dass die Musik eine „große Chance“ für den Erfolg des Stückes sei⁴².

Nach Weills Tod hat Elisabeth Hauptmann versucht, gegenüber der Weill-Erbin, Lotte Lenya, Anteil Kurt Weills herunterzuspielen. Sie behauptete in einem Schreiben vom 12. 5. 1953, dass zum Zeitpunkt der ursprünglichen Vereinbarung Bloch Erben schon Brechts „Theateragenten“ gewesen seien. Das ist schlichtweg falsch, denn ein entsprechender Generalvertrag wurde zwischen den beiden erst am 17. 5. 1929 abgeschlossen, übrigens auch ein Gesellschaftsvertrag⁴³. Ebenso falsch ist die Behauptung, dies ist schon dargestellt worden, der Vertrag sei nur zwischen Bloch Erben und Brecht abgeschlossen worden.

Offenkundig – wider besseres Wissen aufgestellt – ist auch die Behauptung der Hauptmann,

34 Berliner Tageblatt u. Handelszeitung, Morgenausgabe, 3. 5. 1929.

35 Fuegi in Kowalke (Hrsg.), Essays von Kurt Weill, New Haven und London, 1986, S. 182, bemerkt dazu bissig, aber treffend: „Nur bei Anderen, natürlich nicht bei sich selbst.“ Karl Kraus schreibt in Die Fackel vom August 1929 (Nr. 811-819), S. 129: „Im kleinen Finger der Hand, mit der er fünf- undzwanzig Verse der Ammerschen Übersetzung von Villon genommen hat, ist dieser Brecht originaler als der Kerr, der ihm dahintergekommen ist...“

36 Fuegi, a. a. O., FN 6, S. 316 f.

37 Hinton, a. a. O., FN 5, S. 11; Kastner, a. a. O., FN 9

38 So Hansson, a. a. O., FN 6..

39 Lenya, a. a. O., FN 10, S. 93; Dümling, a. a. O., FN 33, S. 184 f.

40 Reich-Ranicki, a. a. O., FN 33; Gottfried Wagner, Wer nicht mit dem Wolf heult, 1997, S. 157.

41 Vor allem im englischsprachigen Raum.

42 Aufrecht, a. a. O., FN 12, S. 68.

43 Hecht, a. a. O., FN 13, S. 266.

dass sich schon aus der Tatsache, dass der Vertrag mit Bloch Erben abgeschlossen sei, ergebe, dass es sich hier um einen Vertrag eines Dramatikers gehandelt habe, nicht um einen Komponistenvertrag. Denn die Konkurrenzfirma der Universal, der Musikverlag Schott in Mainz, hatte schon am 28. 1. 1925 Paul Hindemith angeschrieben und vorgeschlagen, die *Beggar's Opera* zu vertonen⁴⁴. Dieser reagierte jedoch nicht. Am 9. 3. 1928 schrieb Schott Weill an, offensichtlich war auch hier die Presseveröffentlichung gelesen worden, mit dem Hinweis darauf, dass man schon eine Version der *Beggars's Opera* in dem Schottischen Katalog habe.

Weill antwortete daraufhin mit einem Schreiben vom 15. 3. 1928, dass das zu schaffende Werk nicht eine Oper im klassischen Sinne sei, sondern eine „Farce mit Musik“. Der Charakter des Werkes lege es nahe, es nicht in Opernhäusern aufzuführen, sondern eher in Theatern und Operettenhäusern, dafür sei das Werk bestimmt. Deshalb sei er dafür, das Werk nicht in einem Musikverlag zu veröffentlichen, sondern in einem Bühnenverlag⁴⁵. Auch Aufricht war der Auffassung, es handele sich um eine „lustige literarische Operette mit einigen sozialkritischen Blinklichtern“⁴⁶. Fest steht, dass keineswegs ein Schauspiel beabsichtigt war, sondern ein Bühnenwerk, am ehesten der Operette zu vergleichen. Schon am 10. 9. 1928 schreibt Weill an Universal, dass es sein Ziel war, die „Operettenindustrie“ zu revolutionieren, ein neues, einfaches und populäres Musiktheater zu schaffen⁴⁷. Letztlich kann es dahinstehen, ob es sich um eine Oper, ein Singspiel oder eine Operette handelt⁴⁸ – ein schlichtes Schauspiel mit Gesangseinlagen ist die *Dreigroschenoper* jedenfalls nicht. Zwar hatte Reclams Opernführer – in der Ausgabe 1929 – Weill als den Hauptautor aufgeführt, alle nachfolgenden Texteditionen sprachen jedoch ausschließlich von Brecht als Autor, sie wiesen

Hauptmann und Weill, wenn überhaupt, lediglich als „Mitarbeiter“ aus. Das hat Weill und seine Frau, Lotte Lenya, schwer getroffen. In einem Brief an Weill schreibt sie:

„Diese ganze Brecht-Scheiße ... klingt wie in der guten alten Zeit, als er versuchte, Deinen Namen aus dem Programm rauszuhalten ... Dieser stupide Brecht, dieser chinesisch-augsburgische Hinterwäldler-Philosoph“⁴⁹.

In einem Schreiben an Weill vom 19.4.1942 heißt es über Brecht:

„Keinesfalls glaube ich, daß er seinen Charakter jemals ändern kann, da er selbstsüchtig ist und immer sein wird. Ich weiß, wie leicht Du Sachen vergißt, aber ich weiß noch alles, was er Dir angetan hat und das war reichlich“⁵⁰.

Kurze Zeit später heißt es:

„Ich bin froh, daß Du den Brecht los bist. Ich werde ganz krank bei dem Gedanken, daß diese Belege-Bande Dich wieder einwickeln würde“⁵¹.

Die Brechtschen Erben gingen sogar noch über die von Elisabeth Hauptmann vertretene Position hinaus⁵² und behaupteten, Brecht habe bei Weill die Musik bestellt. Brecht sei deshalb Inhaber sämtlicher Aufführungsrechte, da Weill eben nur Mitarbeiter⁵³ auf Bestellung gewesen sei, die Beziehung zwischen Brecht und Weill sei die zwischen Besteller bzw. Auftraggeber und Auftragnehmer gewesen⁵⁴. Die These von der auftrags- bzw. werkvertragsrechtlichen Bindung der beiden Künstler ist schon deshalb absurd, weil, wie dargestellt, Brecht und Weill beide gleichberechtigt den Gesellschaftsvertrag mit Bloch Erben unterschrieben haben. Hätte es sich bei der Musik Weills um eine Auftragskomposi-

44 Hinton, a. a. O., FN 5, Seite 15.

45 zitiert nach Hinton usw., Seite 18.

46 Aufricht, a. a. O., usw., Seite 65.

47 Zur Einordnung der *Dreigroschenoper*: siehe Hinton, a. a. O., FN 5, Seite XII f.

48 Zur gattungsmäßigen Einordnung vgl. auch Gottfried Wagner, Weill und Brecht, Das wirkliche Zeittheater, 1977, S. 239 ff.

49 Zitiert nach Symonette/Kowalke, Sprich leise, wenn Du Liebe sagst, Der Briefwechsel Kowalke/Lotte Lenya, 1998, Brief Nr. 264.

50 Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Brief Nr. 275.

51 Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Brief Nr. 280; die Ambivalenz der Beziehung zwischen Weill und Brecht wird eindringlich von Franz Jung, o. J., Der Weg nach unten, S. 353, beschrieben.

52 Gutachten Wyler, a. a. O., FN 25.

53 zur Abgrenzung zwischen Mitarbeiter, Gehilfe und Urheber siehe beispielsweise Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 22, Anm. 4 zu § 8.

54 zum Begriff des Bestell-Vertrages vgl. Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 22, Anm. 45 vor § 31; Anm. 34 zu §§ 31/32.

55 zum Begriff OLG Düsseldorf, Schulze OLGZ 157, Auftragskomposition.

tion⁵⁵ gehandelt, wäre das unmöglich gewesen. Die Musik Weills nähert sich eigenständig dem Genre, dem Thema, dem Stil und dem Text. Die Situation war nicht wesentlich anders, als beim schon genannten *Mahagonny-Songspiel*. War es schon falsch, die Hauptmann nur als Mitarbeiterin zu bezeichnen, so wäre eine solche Titulatur gegenüber Weill, der eine individuelle, stilprä-

gende, teilweise als genial bezeichnete Musik komponiert hat, geradezu verleumderisch. Dagegen spricht auch nicht, dass Lotte Lenya in den von ihr begonnenen Memoiren, die jedoch nicht zu Ende geführt wurden, behauptete, dass die Arbeit Weills an der Oper *Mahagonny* im späten Frühjahr 1928 durch einen „Eilauftrag“ des Produzenten Ernst Aufricht wegen der *Dreigroschenoper* unterbrochen worden sei⁵⁶. Dies folgte aus einer falschen Erinnerung: Aufricht wollte zu nächst die Musik Weills nicht, zum anderen erteilte Aufricht keinen Auftrag, sondern nahm die vorliegenden Skizzen von Elisabeth Hauptmann in der Bearbeitung bzw. Mitbearbeitung von Brecht zur Aufführung an und vermittelte den Vertrag mit Bloch Erben.

Das Urheberrecht unterscheidet bei Personemehrheiten bei der Schöpfung eines Werkes zwischen Miturhebern, jetzt § 8 UrhG und Urhebern verbundener Werke, jetzt § 9 UrhG. Ein einheitliches Werk setzt voraus, dass sich die einzelnen Urheberanteile nicht gesondert verwerten lassen, sondern unmittelbar aufeinander bezogen sind⁵⁷. Eine Miturheberschaft kann deshalb nur dann gegeben sein, wenn es sich um die gleiche

Werk- bzw. Kunstgattung handelt, was aber gerade bei der Oper oder Operette nicht der Fall ist⁵⁸, es sei denn, Librettist und Komponist hätten beide Werkteile jeweils gemeinsam geschaffen. Zwar wurde früher teilweise angenommen, so auch vom BGH⁵⁹, dass sich eine Werkverbindung zweier Kunstgattungen nachträglich zu einem einheitlichen Werk entwickeln könne,

wenn Text und Musik als untrennbare Einheit vom Publikum empfunden würden. Unter diesem Gesichtspunkt wäre es eventuell möglich, die *Dreigroschenoper* als einheitliches Werk zu bezeichnen, weil Text und Musik im Bewusstsein der Öffentlichkeit, nicht nur in Deutschland, sondern weltweit, zusammengeschmolzen sind. Die Auffassung des BGH war aber schon früher eine Minderauffassung, kann nach geltendem gesetzlichen Urheberrecht jedoch nicht aufrecht erhalten werden, weil § 8 und § 9 UrhG ausschließlich und zu Recht an den Entstehungszeitpunkt anknüpfen⁶⁰. Gegen ein einheitliches Werk spricht auch, dass sowohl Brecht als auch Weill im Exil nach dem Kriege versuchten, die *Dreigroschenoper* mit neuem Text bzw. mit neuer Musik jeweils neu und eigenständig zu beleben⁶¹.

Ein verbundenes Werk liegt dann vor, wenn ein oder mehrere Urheber ihre Werke, z. B. Text und Komposition, „zur gemeinsamen Verwertung miteinander verbunden“ haben – so § 9 UrhG. Wenn es im Gesellschaftsvertrag zur Verwertung der *Dreigroschenoper* heißt, dass sich



Partitur Dreigroschenfinale

56 Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Seite 67.
57 Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 22, Anm. 10 zu § 8.

58 Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 22, Anm. 12 zu § 8.
59 BGH, GRUR 1964, 326. Subverleger.
60 Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 22, Anm. 12 zu § 8 mit weiteren ausführlichen Nachweisen.
61 vgl. dazu noch unten die Ausführungen unter IV.



Dreigroschenoper – 1928, Foto: Zander&Labisch, Eigentum: BBA

Brecht und Weill sowie Bloch Erben zur gemeinsamen Verwertung des „bearbeiteten bzw. vertonten Werkes“ zusammengeschlossen haben, so spricht das eindeutig für eine Anwendbarkeit des § 9 UrhG. Auch wenn alle Urheber in der Vorbereitung der Uraufführung gemeinsam zusammengearbeitet haben, bleibt es dabei, dass jeder sein Urheberrecht für jeweils seinen Werkteil behielt, so dass er ihn in die Werkverbindung einbringen konnte. Besteht eine Willensübereinstimmung zwischen den Urhebern eines verbundenen Werkes, dann kommt zwischen ihnen eine Gesellschaft bürgerlichen Rechts zustande nach Maßgabe der §§ 705 ff BGB⁶². Somit sind bei der Verwertung der *Dreigroschenoper* zwei gesellschaftsrechtliche Verhältnisse zu konstatieren, zum einen das urheberrechtlich geprägte Gesellschaftsverhältnis des verbundenen Werkes,

zum anderen das verwertungsrechtlich geprägte Gesellschaftsverhältnis zwischen den beiden Künstlern und Bloch Erben.

4. Von der Uraufführung zum Exil.

Nachdem die *Dreigroschenoper* eine triumphale Premiere und eine ebenso triumphale Laufzeit am Theater am Schiffbauerdamm erlebt hatte, breitete sich über Deutschland und weit darüber hinaus ein „Dreigroschenfieber“ aus⁶³. Die Premiere war eine der spektakulärsten der gesamten Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts⁶⁴. Die Erfolgsgeschichte des Werkes auf der Bühne reflektierte sich nicht in den rechtlichen Beziehungen der Hauptakteure. Nachdem Weill zunächst befürchtet hatte, die *Dreigroschenoper* könne ein riesiger Reifall werden, erkannte er schnell das künstlerische, aber auch das kommerzielle Poten-

62 Fromm/Nordemann, usw. a. a. O., FN 22, Anm. 4 zu § 9.

63 vgl. Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Seite 68.

64 Hinton, a. a. O., FN 5, S. 9 ff.

tial. Schon in einem Schreiben vom 10. 9. 1928 an Universal schreibt er:

„Die Auswirkung der Dreigroschenoper wird von Tag zu Tag größer. Es scheint vor allem, daß das Stück eine völlig Revolutionierung der gesamten „Operetten-Industrie“ mit sich bringt. Hier liegen meiner Ansicht nach auch die hauptsächlichsten verlegerischen Möglichkeiten.“

Universal greift diese Bemerkung in einem Schreiben vom 11. 12. 1928 auf und spricht davon, man wolle „jetzt kräftig in diese Kerbe hauen. Es kündigt sich ja wirklich hier eine ganz außerordentliche Entwicklung an“.

Zuvor hatte Weill mit einem Schreiben vom 25. 10. 1928 Universal darauf gedrängt, das kommerzielle Potential voll auszunutzen. Eine nicht unerhebliche Enttäuschung schimmert zwischen den Zeilen durch, wenn er schreibt, dass er zwar überall höre, er mache nun sicher ein Vermögen, was leider jedoch keineswegs so sei und die Hoffnung ausdrückt, dass die finanzielle Auswertung der *Dreigroschenoper* sich noch wesentlich bessert. Insgesamt lässt sich aber sagen, dass Weill sich zwar etwas mehr finanziellen Erfolg erhofft hätte, er aber insgesamt mit der Behandlung durch Universal zum damaligen Zeitpunkt zufrieden war. Erst die Emigration Weills im März 1933, aus der er nach Deutschland nicht mehr zurückkam, führte zu einer rapiden Verschlechterung des Verhältnisses zur Universal. Diese soll hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden, sie mündete in eine Aufhebungsvereinbarung in Paris am 19. 11. 1933. Allerdings blieben die bereits von Universal erworbenen Werke bei dieser, und auch die an sie abgetretenen Urheberrechte⁶⁵.

Wie erwähnt, hatte Brecht, ohne im Übrigen Weill davon zu informieren, 1929 mit Bloch Er-

ben einen Generalvertrag über seine Bühnenwerke abgeschlossen. Schon Mitte 1932 stellte sich bei Wreede eine erhebliche Unzufriedenheit mit der Brechtschen Vertragserfüllung ein. Allerdings gelang es Brecht, Wreede davon zu überzeugen, dass in ihm noch genügend dramatische Kapazität stecke, dass die monatlich gezahlten 1000 RM Vorschuss gerechtfertigt seien. Als sich jedoch Brechts schriftstellerische Aktivität für das Theater weiter in Grenzen hielt, platzte Wreede Anfang 1933 endgültig der Krüge. Am 27. 2. 1933 – dem Tage des Reichstagsbrandes – schrieb er

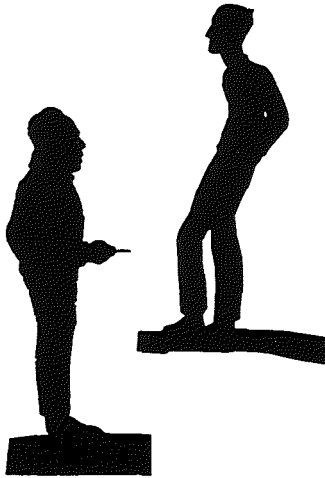
an Brecht, dass die Vorschusszahlungen aus dem Generalvertrag eingestellt bzw. mit den Tantiemen aus der *Dreigroschenoper* verrechnet würden, da Brecht mit seiner Stückeablieferung nicht vertragstreu gewesen sei, was im Übrigen zutraf. Daraufhin kam es zu einer Unterredung zwischen Brecht und Wreede, der diese mit Schreiben vom 7. 3. 1933 mit folgendem Wortlaut bestätigte:

„Wir waren uns darüber einig, daß die weiteren Einnahmen aus Ihrem Werk ‚Dreigroschenoper‘ auch unter diesen Vertrag fallen, eine Abmachung, die zwischen uns ja schon im Juni vorigen Jahres ... getroffen wurde“.

Mit einem Schuss verzweifelter Hoffnung fuhr Wreede fort:

„Besonders würde ich mich freuen, wenn alle materiellen Erörterungen dadurch illusorisch würden, daß Sie aufgrund der von uns gemeinsam angestellten Erwägungen bald in der Lage sind, ein eigenes Theaterstück oder eine Bearbeitung dem Verlag zu übergeben, gegen deren Ausführungen Einwendungen von keiner Seite erhoben werden können. Damit würden Sie nicht nur nicht selbst und dem Verlag, sondern auch dem Theater in seiner Allgemeinheit dienen“.

Brecht war empört⁶⁶. Aus der Schweiz schrieb er am 2. 5. 1933 an Bloch Erben:



Weill und Brecht in Scherenschnitten der Künstlerin und Filmemacherin Lotte Reiniger

65 Weill hatte die Urheberrechte an der *Dreigroschenoper* mit Vertrag vom 25. 11. 1929 auch formell an Universal abgetreten.

66 Bemerkenswert ist, dass Brecht in der Korrespondenz mit Wreede diesen konsequent mit „Wrede“ anspricht.

„Es besteht kein Zweifel, daß die Zeit für Schriftsteller meiner Art sehr schwierig ist, aber gerade das sollte Sie abhalten, so ganz und gar unbedenklich und so hemmungslos kaufmännisch vorzugehen. Vertrag ist immer noch Vertrag; ich glaube, daß Sie die Absichten der neuen Regierung vielleicht doch mißverstehen. Ich werde einen Prozeß keineswegs scheuen“.

Brecht negierte also die getroffenen Abmachungen, nahm für sich Vertragstreue in Anspruch, während er selbst die versprochenen Theaterstücke nicht rechtzeitig abgeliefert hatte. Interessant ist auch der politische Unterton: Er droht sozusagen damit, dass das Nazi-Regime vielleicht doch gar nicht so schlimm sei. Ob das seine wirkliche Meinung war oder nur ein taktisches Instrument im Kampf um seinen Vorschuss bzw. seine Tantiemen, muss im Rahmen dieser Untersuchung offen bleiben. Eine Einigung zwischen Wreede und Brecht kam nicht zustande. In einem Schreiben von Ende Mai 1933 wirft Brecht die Frage auf, ob nicht der von ihm behauptete Vertragsbruch durch Wreede (Bloch Erben) dazu führe, dass der Vertrag insgesamt aufgelöst sei. Wreede weist Brecht in einem Schreiben vom 16. 6. 1933 nachdrücklich darauf hin, dass über die „Verwendung der Einnahmen“ aus der *Dreigroschenoper* schon im Jahre 1932 eine entsprechende Aufrechnungsabrede getroffen worden sei. Er fährt dann fort:

„Reden wir doch ganz offen miteinander, lieber Brecht, Sie haben sich auf unsere Kosten ein sehr luxuriöses literarisches Eigenleben gestattet ... Zur Einbehaltung Ihrer Einnahmen aus der Dreigroschenoper sind wir nach dem Vorhergesagten zweifellos berechtigt.“

Brecht versuchte, Wreede umzustimmen. Er bat insbesondere um eine Unterredung. Dieser entzog sich Wreede erfolgreich mit dem Hinweis auf eine Erfahrung, die schon Weill bei den Tantieme-Verhandlungen mit Brecht gemacht hatte. Er formulierte sie in einem Schreiben an Brecht vom 18. 7. 1933:

„Weiterhin aber fürchte ich, daß Sie sich die Beilegung der Schwierigkeiten durch eine Aussprache nur deshalb leicht denken, weil Sie sich an die früheren Aussprachen erinnern, wo auch schwerwiegende Bedenken meinerseits in rein wirtschaftlicher Beziehung durch Ihre, mich im-

mer wieder bezwingende Persönlichkeit, niemals ernstlich durch Ihre Argumente, widerlegt wurden. Sie kennen meine verehrungsvolle Zuneigung für Sie und werden mir glauben, daß ich in unserem Verhältnis niemals kaufmännische oder juristische Gesichtspunkte allein habe gelten lassen“.

Die Auseinandersetzung kulminierte in der Forderung Brechts, der *Dreigroschenoper*-Vertrag möge aufgelöst werden. Dazu Wreede mit Schreiben vom 7. 1. 1934 an Brecht:

„Völlig unerfüllbar aber ist Ihre Forderung, Ihnen die Rechte an dem Werk ‚Die Dreigroschenoper‘ zurückzugeben. Es ist dieses Werk nicht Gegenstand unseres Generalvertrages, vielmehr ist dieses in einem Vertragsverhältnis verankert, daß nicht nur Sie mit unserer Firma haben, sondern auch der Komponist Kurt Weill, Fräulein Elisabeth Hauptmann als Bezugsberechtigte und vor allem der Musikverlag Universal Edition, der die Drucklegung des Werkes besorgt hat und auch das Copyright eintrug. Die Rechte, soweit sie sie uns übergeben haben, bilden den Teil einer Gesellschaft, die sich durch Vertrag gegenseitig gebunden hat, und die wir nicht auf Wunsch eines Gesellschafters auflösen können und auch nicht wollen. Denn es ist doch selbstverständlich, daß dieses einzige Verlagsobjekt, das eine Verwertung in der Vergangenheit gefunden hat und dessen Entstehung Sie in unserem Verlag führte, auch in unserem Verlag verbleibt... Sie vergessen, daß Sie in Ihren Bedingungen bei der Dreigroschenoper nicht so großzügig waren, daß uns neben der notwendig gewordenen Abgabe an den Musikverlag, der sonst die Einbringung der Rechte des Herrn Kurt Weill nicht gestattet hätte, noch allzu viel geblieben ist“.

IV. Exil in Vorkriegs- und Kriegszeit

Auch internationaler Ruhm und Erfolg der *Dreigroschenoper* hatten Brecht und Weill nicht etwa geschützt, sondern im Gegenteil den Hass der Nazis fokussiert. Um wenigstens Haut und Haar zu retten, mussten beide Deutschland schon im Frühjahr 1933 Hals über Kopf verlassen. Ihre rechtlichen und vertraglichen Angelegenheiten blieben im Wesentlichen ungeordnet zurück. Beide gingen davon aus, dass die *Dreigroschenoper* weiterhin an Bloch Erben und Universal ge-

bunden sei. Beide mussten mit ansehen, wie die Aufführungsmöglichkeiten sukzessive immer weniger wurden. Zwar fanden in den 30iger Jahren Aufführungen an verschiedenen ausländischen Bühnen statt, teilweise waren sie jedoch völlig erfolglos – wie in den USA⁶⁷ und in London⁶⁸. Und teilweise kam es z. B. in den skandinavischen Ländern und in Frankreich nur zu recht bescheidenen Aufführungszahlen. Jedenfalls versiegte die Einnahmequelle *Dreigroschenoper* für Brecht und Weill so gut wie vollständig, Tantiemen wurden von den Vertragspartnern nicht mehr überwiesen – auch aus Gründen der Nazi-Devisenbestimmungen.

Deshalb nimmt es nicht wunder, dass sich beide Autoren im Exil, zumal sie zunächst dort kaum verwertbare Werke schaffen konnten, intensiv Gedanken darüber machten, die *Dreigroschenoper* selbst außerhalb Deutschlands zu verbreiten und zu verwerten. Diese Bemühungen waren aber dadurch stark behindert, dass – wie schon angedeutet – Brecht und Weill sich stark entfremdet hatten, sowohl aus künstlerischen als auch aus politischen Gründen. Schon 1929 bei den Proben zur Aufführung der Oper *Mahagonny* war das Verhältnis zwischen Brecht und Weill zunächst fast völlig zerbrochen. In Aufrichts Memoiren heißt es:

„Während wir Mahagonny probierten, stritt Brecht für die Priorität des Wortes, Weill für die der Musik. Anwälte kamen ins Theater, sie drohten mit einstweiligen Verfügungen. Den falschen Richard Strauß werfe ich in voller Kriegsbemalung die Treppe herunter, schrie Brecht hinter Weill her!“⁶⁹

Dieses Erlebnis, die Schmach der Tantiemenkürzung, die Brechtsche Attitüde, sich als Alleinurheber darzustellen, all das führte zu einem sehr distanzierten Verhältnis Weills zu Brecht. Zwar blitzte immer wieder eine gegenseitige Bewunderung durch. Letztlich blieb Weill jedoch über Brecht, obwohl er ihn auch finanziell nachhaltig unterstützte, sehr enttäuscht. Dessen Skru-

pellosigkeit in der Durchsetzung eigener Interessen machte ihm immer wieder zu schaffen. In einem Brief vom 16. 4. 1942 an Lenya heißt es über Brecht:

„Er klingt ganz kläglich und er tut mir leid.

Vielleicht tun wir ihm wirklich ein bißchen unrecht... Ich hasse es einfach, über einen zu triumphieren, der am Boden liegt und ich möchte nicht, daß irgend jemand mich für grausam oder unmenschlich oder egoistisch hält. Mir ist es lieber, als Einfaltspinsel verschrien zu werden, als für habgierig, geizig oder kleinlich zu gelten“⁷⁰.

Schon 3 Tage später heißt es dann wieder in einem Schreiben vom 19. 4. 1942, dass ein Vertrag, der von Brecht vorgeschlagen sei, „so verlogen und ausbeuterisch, wie nur Verträge mit Kommunisten sein können, (sei)“⁷¹.

Weills Bemühungen für eine Verwertung wurden zunächst dadurch behindert, dass ihm keine Vertragskopie mit Bloch Erben vorlag. Er schrieb Brecht an. Nicht dieser, sondern Helene Weigel antwortete am 19. 1. 1936 aus Schweden und übersandte „eine Abschrift des alten Dreigroschenvertrages“. Erst Anfang 1939 nahm Weill den Faden auf und schrieb an Brecht unter dem 9. 2. 1939:

„Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir einmal schreiben würden, wie Ihrer Ansicht nach unser rechtliches Verhältnis mit Bloch Erben betr. Dreigroschenoper ist... (Ich) würde natürlich gern diesem merkwürdigen Verhältnis mit Bloch Erben ein Ende bereiten, möchte aber noch keine definitiven Schritte unternehmen, bevor ich Ihre Ansicht darüber kennengelernt habe... Ich würde ... durch einen amerikanischen Anwalt an Bloch-Erben schreiben lassen, daß sie (Bloch-Erben) unter den in Deutschland bestehenden Bestimmungen nicht in der Lage sind, das Stück zu vertreiben und den zwischen uns bestehenden Vertrag zu erfüllen und daß wir daher den bestehenden Vertrag für beendet erklären. Damit würden wahrscheinlich die Rechte an uns zurückfallen“.

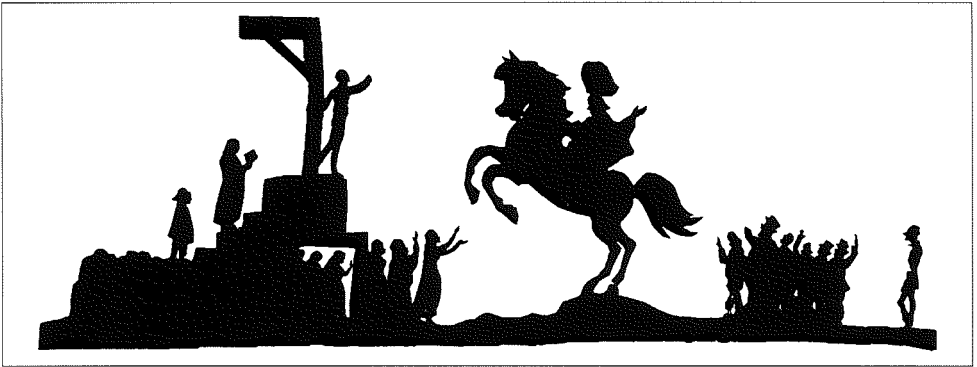
67 Kowalke in Hinton, a. a. O., FN 5, S. 50 ff.

68 Brief Weill an Lenya vom 8./9.2.1935, Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Brief Nr. 108.

69 Zitat Aufricht, a. a. O., FN 12, Seite 126; vgl. dazu auch die Darstellung bei Franz Jung, a. a. O., FN 51.

70 Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Brief Nr. 271; deshalb ist die Darstellung von H. A. Walter in Dt. Exilliteratur, Bd. 3, S. 536, falsch, der unter Berufung auf Eisler behauptet, Weill sei Brecht gegenüber knauserig gewesen.

71 Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Brief Nr. 274.



Die Atmosphäre der Schluss-Szene der *Dreigroschenoper* (1928) fing die Künstlerin Lotte Reiniger in diesem Scherenschnitt ein.

Brecht antwortete schon mit Schreiben vom 23. 3. 1939:

„Ich bin natürlich mit jeder Aktion einverstanden, die uns von Bloch Erben und Universal befreit. Es ist ein groteskes Verhältnis: Jedermann kann sehen, daß die deutschen Verlage ihre Verpflichtung nicht mehr erfüllen können. Sie können weder das Werk propagieren, noch die Tantiemen an uns abführen“.

Die Absicht Weills, sich rechtlich beraten zu lassen und dann entsprechend zu handeln, wurde nicht umgesetzt, wohl wegen seiner vielen sonstigen Tätigkeiten, aber auch wegen des Kriegsausbruches und auch, weil er letztlich glaubte, die Zeit für einen Erfolg in den USA sei noch nicht gekommen.

Da rechtliche Bemühungen nicht zum Erfolg zu führen schienen, preschte Brecht, kaum hatte er in seinem neuen Exilland USA Fuß gefasst, vor, ohne sich mit Weill abzusprechen, und versuchte, die *Dreigroschenoper* in Kalifornien mit einer „Neger-Produktion“ herauszubringen⁷². Weill war darüber mehr als enttäuscht. Er war wütend und zornig, brachte aber dennoch Verständnis für Brechts verzweifelte finanzielle Lage auf, indem er an ihn schrieb (9. 3. 1942):

„Ich hätte gehofft, daß Sie durch Freunde in Hollywood eines Tages den Film finden würden, so daß wir mit der *Dreigroschenoper* warten können, bis wir die großen Chancen, die dieses „property“ für uns enthält, wirklich ausschöpfen kön-

nen. Aber Sie werden wahrscheinlich sagen, das ist ein typisch kapitalistischer Standpunkt“.

Die Pläne Brechts scheiterten. Aber auch Weill versuchte, auf eigene Faust das Stück für den amerikanischen Markt zu aktualisieren. In einem Schreiben an Lenya am 1. 5. 1945⁷³ spricht er die Idee an, eine amerikanische Fassung der *Dreigroschenoper* mit Maxwell Anderson⁷⁴ zu schreiben, mit teilweiser neuer Musik. Aber auch dieses Projekt scheiterte.

V. Trennung von Felix Bloch Erben

1. Analyse der rechtlichen Lage

Hatten die beiden Protagonisten schon während der Nazi-Zeit versucht, sich aus den vertraglichen Beziehungen zu Bloch Erben zu lösen, wurden diese Bemühungen nach Kriegsende deutlich verstärkt. Allerdings fällt auch hier auf, was schon für die davor liegende Zeit ins Auge springt, dass sowohl Brecht als auch Weill mehr als unprofessionell, völlig amateurhaft vorgehen und es nicht schaffen, sich kompetente Rechtsberatung zu sichern. Dabei war die Ausgangslage wie folgt:

Unabhängig davon, dass Brecht und Weill Deutschland verlassen hatten, unabhängig davon, dass Weill die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen hatte und Brecht ausgebürgert worden war, unterfielen alle rechtlichen, auch ur-

⁷³ vgl. dazu Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Brief Nr. 373.

⁷⁴ Führender amerikanischer Dramatiker der 30er und 40er Jahre, der mit Weill zusammen für den Broadway *Knickerbocker Holiday* (1938) und *Lost in the Stars* (1949) schrieb.

⁷² vgl. dazu Symonette/Kowalke, a. a. O., FN 46, Seite 310.

heberrechtlichen Zusammenhänge weiterhin deutschem Recht (§ 120 UrhG). Die entscheidende Frage war also: Bestand eine Möglichkeit, den Gesellschaftsvertrag mit Bloch Erben zu kündigen. § 723, Abs. 1 BGB sieht vor, die Gesellschaft jederzeit durch Kündigung zu beenden, wenn sie nicht für eine bestimmte Zeitdauer eingegangen ist. Außerdem ist eine Kündigung aus wichtigem Grund bei wesentlicher Vertragsverletzung und bei Unmöglichkeit einer Verpflichtungserfüllung vorgesehen. Nach § 723, Abs. 3 BGB ist eine Vereinbarung, durch welche das Kündigungsrecht ausgeschlossen oder beschränkt wird, nichtig. § 724 BGB legt fest, dass bei einem auf die Lebenszeit eines Gesellschafters abgeschlossenen Vertrag eine Kündigung – wie im Falle einer für unbestimmte Zeit eingegangenen Gesellschaft – möglich ist. Wie oben dargestellt, war die Gesellschaft für die Dauer der Schutzfristen abgeschlossen, d. h., nach altem Recht 30 Jahre, nach neuem Recht 70 Jahre nach dem Tode des Urhebers (§ 64 UrhG). Diese Festschreibung hatte wohl Wree-de in seinem oben schon zitierten Brief⁷⁵ veranlasst, ob in Kenntnis oder Unkenntnis der wahren Rechtslage bleibt unklar, Brecht gegenüber die Unkündbarkeit zu betonen, jedenfalls während der Dauer der Schutzfristen.

Diese Auffassung war aber rechtsfehlerhaft, sie ist es auch weiterhin, denn der Sinn des § 724 BGB greift immer ein, wenn die Lebenszeit eines Gesellschafters als Fest- oder Mindestdauer der Gesellschaft vereinbart worden ist⁷⁶. Da die Schutzfrist erst weit nach dem Tode eines Urhebers ausläuft, war somit auf jeden Fall die Mindestlaufzeit die gesamte Lebensdauer eines der Urheber⁷⁷. Da die Lebenszeit eines Urhebers nicht das Ende des Gesellschaftsvertrages darstellen sollte, sondern sich daran noch eine weitere Frist knüpfen sollte, die man als „rechtliche Lebenszeit“ bezeichnen könnte, kann kein Zweifel daran bestehen, dass zusätzlich auch noch

eine, nach den gesellschaftsrechtlichen Bestimmungen unzulässige, „überlange Gesellschaftsdauer“ vereinbart war⁷⁸. Zwar wird in Rechtsprechung und Literatur angenommen, dass § 723 BGB und die daraus folgende jederzeitige Kündigungsmöglichkeit einer Gesellschaft nur dann anzunehmen ist, wenn sich kein abweichender Parteiwille ergibt⁷⁹. Weder aus dem Wortlaut des Gesellschaftsvertrages, noch aus den Umständen, noch aus den jeweiligen Interessen ergibt sich ein Wille der Parteien des Gesellschaftsvertrages dafür, eine jederzeitige Kündigungsmöglichkeit nach § 723 BGB auszuschließen. Es ist auch nicht das Wesen eines Bühnenvertriebsvertrages, so muss man den Gesellschaftsvertrag inhaltlich interpretieren, auf Dauer und unkündbar abgeschlossen zu sein. Es wäre möglich gewesen, sich über die Dauer der Kündigungsfrist zu unterhalten, eine Kündigung zur Unzeit⁸⁰ (§ 723, Abs. 2, Satz 2 BGB) wäre sicherlich ausgeschlossen gewesen. Möglicherweise wäre eine Kündigung immer nur zum Ende des Bühnenjahres möglich gewesen, es hätte jedenfalls nicht des Rückgriffes auf die Kündigung aus wichtigem Grunde bedurft, um das Gesellschaftsverhältnis durch einen der Gesellschafter zu beenden.

Mit anderen Worten, in völliger Verkennung der Rechtslage – entweder nicht oder falsch beraten – gingen Brecht und Weill davon aus, sie seien während der Nazi-Herrschaft und danach weiterhin „Gefangene“ des Vertrages mit Bloch Erben. Eine einzige kurze Willenserklärung nur eines Gesellschafters hätte das Gesellschaftsverhältnis insgesamt beendet. Die Rechtsfolge der Auflösung der Gesellschaft und ihre Auseinandersetzung wären ohne jede Probleme herzustellen gewesen. Es war dem Verfasser nicht möglich, zu ermitteln, warum sich die Protagonisten in einem solch massiven Rechtsirrtum befunden haben. Es war auch nicht möglich, nachzuvollziehen, warum nicht wenigstens versucht wur-

75 Unter I.4., Brief vom 7.1.1934.

76 so Ulmer in Münchner Kommentar zum BGB, 2. Aufl., Anm. 5 zu § 724; Keßler in Staudinger, BGB, 12. Aufl., Anm. 2 zu § 724; von Gamm, RGRK-BGB, Anm. 13 zu § 723; Gummert in Münchner Handbuch des Gesellschaftsrechts, Band 1, Seite 304.

77 BGH, NJW 1975, 1030 ff.

78 vgl. dazu von Gamm, a. a. O., RGRK-BGB, Anm. 13 zu § 723; Ulmer, a. a. O., FN 72.

79 so BGH, LM HGB, § 339, Nr. 2; Ulmer, a. a. O., FN 72, Anm. 7 zu § 724 BGB; Anm. 14 vor § 723 und 15 f zu § 723 BGB, jeweils mit weiteren ausführlichen Nachweisen; Gummert, a. a. O., FN 72.

80 Weipert in Münchener Handbuch des Gesellschaftsrechts, Band 2.S. 116.

de, das außerordentliche Kündigungsrecht nach § 723, Abs. 1 BGB wahrzunehmen, denn hier lagen wahrlich berechtigte Gründe vor: Tantieme wurde nicht mehr abgeführt, Bloch Erben war es ab 1933 unmöglich geworden, das Stück im wesentlichen Einzugsgebiet – nämlich im deutschsprachigen Raum – zur Aufführung zu bringen. Eine Kündigung aus wichtigem Grund wäre wirksam gewesen⁸¹.

Fraglich bleibt, ob die Auflösung der Gesellschaft auch die Verbindung der Werke nach § 9 UrhG beendet hätte. Die Kündigung der „Dreier-Gesellschaft“ hätte nicht automatisch die Gesellschaft nach § 9 UrhG bewirkt. Hätte einer der Beteiligten auch die gesellschaftsrechtliche Werkverbindung⁸² kündigen wollen, hätte gegolten, dass sich aus dem Wesen der Werkverbindung bei Oper oder Operette ergibt, dass sie eben gerade nicht vorzeitig gekündigt werden soll. Es sei denn, die Werkverbindung ist von vornherein nur für eine beschränkte Dauer eingegangen worden, z. B. bei einer Parodie, einem Karnevalslied o. ä.⁸³. Weill und Brecht hatten eine Werkverbindung auf Dauer gewollt⁸⁴ und damit konkludent vereinbart, dass die damit einhergehende Gesellschaft nicht jederzeit gekündigt werden konnte. Nach ganz überwiegender urheberrechtlicher Auffassung endet eine Gesellschaft nach § 9 UrhG dann, wenn das erste verbundene Werk gemeinfrei wird⁸⁵. Hier greift der Rechtsgedanke des § 726 BGB⁸⁶. Die Werkverbindung wäre also unangetastet geblieben.

2. Trennungsstrategien

Scurril und verzweifelt muten die Bemühungen beider Autoren an, sich wenigstens nach Kriegsende von Bloch Erben zu lösen. Alle möglichen und unmöglichen Argumente wurden ins Feld geführt: Geradezu hilflos heißt es in einem

Schreiben vom 3. 9. 1947 Weills an Brecht, dass er (Weill) sich in London über die Rechtslage habe aufklären lassen, dass Bloch Erben immer noch im Besitze der Rechte sei, „bis wir auf legalem Wege diese Verträge gekündigt haben“. Dass es mehr als leicht war, diese Verträge auf „legalem“ Wege zu kündigen, hatte niemand bemerkt. Vielleicht deshalb, weil der amerikanische Anwalt Weills, Reinheimer, die gesellschaftsrechtliche Lage nach deutschem Recht nicht mehr im Blick hatte. Auch Brecht versuchte sich, vom Verträge zu lösen, er schaltete Rechtsanwalt Dr. Schwarz aus München ein. Dieser schrieb Weill an⁸⁷ und bat um Informationen darüber, ob es zu Vertragsverletzungen gekommen sei, da es möglich sei, „das Verhalten des Verlages Bloch Erben als einen wichtigen Grund zur Aufhebung des Vertrages“ anzusehen. Auch hier also kein Gedanke an die „normale“ Kündigung. Brecht hatte sich insofern munitioniert, als er am 15. 10. 1947 in New York eine „eidesstattliche Versicherung“ abgegeben hatte, Bloch Erben sei wegen der *Dreigroschenoper* vertragsbrüchig. Schon von 1933 an habe er keine Tantiemen mehr erhalten. Er resümiert: „Der Vertrieb Felix Bloch Erben hat also seine Verträge mit mir gebrochen und ich erkläre sie hiermit für Null und nichtig.“ Diese Erklärung wurde jedoch offenkundig nicht an Bloch Erben weitergeleitet, denn ansonsten hätte die Kündigungserklärung vorgelegen. Rechtsanwalt Schwarz versuchte, über einen längeren Zeitraum, immer wieder Argumente für eine Kündigung aus wichtigem Grund zu finden. In einem Schreiben vom 7. 3. 1947 an Brecht heißt es:

„Der Vertrag über die Vertriebsrechte hinsichtlich der *Dreigroschenoper* ist an sich durch Ihre Ausbürgerung und durch den Krieg nicht berührt worden. Insbesondere ist leider auch nach Abschluß der Feindseligkeiten weder von Ihrer Seite, noch von Seiten des Herrn Kurt Weill dem weiteren Vertrieb der *Dreigroschenoper* durch Felix Bloch Erben widersprochen worden... Grundsätzlich kann nach deutschem Recht jedoch jeder Vertrag aus wichtigem Grund gekündigt werden.“

81 vgl. zu den Kündigungsgründen speziell bei Bühnenvertragsverträgen: OLG München, GRUR 1980, S. 912 f.

82 vgl. dazu Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 22, Anm. 13 zu § 9 m. w. N.

83 vgl. dazu Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 82.

84 vgl. dazu Schreiben Weills an Brecht vom 17. 1. 1949, zitiert unter IV. 2.

85 BGH, NJW 1975, 1030 ff.

86 so zu recht Nordemann in Fromm/Nordemann, a. a. O., FN 82; Schrieker/Loewenheim, Urheberrecht, Anm. 8 zu § 9; Ulmer, Urheber- und Verlagsrecht, 3. Aufl., Seite 198.

87 Schreiben vom 23.9.1948.

Parallel dazu versuchte Brecht eine „Umgehungsstrategie“. Er stellte eine so genannte *Neue Dreigroschenoper* zusammen, mit teilweise neuen Texten an Schlüsselstellen. In einem Schreiben vom 6. 12. 1948 an Weill behauptet er, seine neue Fassung sei „juristisch als Neufassung (zu betrachten), d. h., wir brauchen für ihren Vertrieb uns um den Verlag Bloch-Erben nicht mehr zu kümmern.“ Als Weill die Textänderungen sah, antwortete er äußerst ablehnend, die Neufassung sei „einfach nicht auf dem Niveau der Dreigroschenoper“. Er fügte hinzu:

„Sie werden vielleicht sagen, daß mich das eigentlich einen Dreck angeht, da die Änderungen ja der Musik folgen. Aber da diese Musik zu Ihren Originaltexten geschrieben war und da das Ineinanderschmelzen von Wort und Musik eine der Haupteigenschaften der Dreigroschenoper war, so befürchte ich, daß diese drastischen Änderungen (z. B. im Kanonensong) von einem Publikum, das diese Lieder seit 20 Jahren gesungen hat, als störende Eingriffe empfunden werden müssen“⁸⁸.

Das Projekt „Neufassung“ wurde dann von Brecht aufgegeben, eine sinnvolle Strategie wäre es nicht gewesen, denn, wie oben dargestellt, die Werkverbindung zwischen Text und Musik hätte nur einvernehmlich aufgehoben werden können, da Gründe für eine Beendigung der Werkverbindung aus wichtigen Gründen im Sinne des § 723 BGB offenkundig nicht vorlagen. Selbst wenn Weill zugestimmt hätte, hätte sich Bloch Erben gegen den zielgerichteten Angriff gegen einen bestehenden Gesellschaftsvertrag durch Umgehung gerichtlich erfolgreich wehren können, denn Brechts Verhalten verstieß gegen die allgemein anerkannte gesellschaftsrechtliche Treuepflicht⁸⁹.

3. Der Eklat

Die anwaltliche Korrespondenz schleppte sich hin. Brecht wurde zusehends unzufriedener, er wollte endlich von Bloch Erben loskommen, und zwar aus einem ganz einfachen Grund: Er hatte nämlich schon am 7. 2. 1949 mit Peter Suhr-

kamp einen Vertrag abgeschlossen, wonach er sämtliche „in einer anliegenden Liste verzeichneten Bühnenstücke“ (inklusive *Dreigroschenoper*) an den Suhrkamp-Verlag vergab⁹⁰. Brecht stand also unter erheblichem Druck. Er musste, um vertragstreu zu sein, die *Dreigroschenoper* von Bloch Erben loseisen, um sie bei Suhrkamp unterzubringen. Brecht deutete Weill gegenüber lediglich an, dass bei einer Auflösung des Vertrages mit Bloch Erben der Suhrkamp-Verlag bereit stehe. Weill hielt dies für eine ganz vernünftige Lösung, bat aber inständig um weitere Informationen, die Brecht verweigerte⁹¹. Von einer Regelung mit dem Suhrkamp-Verlag konnte allerdings keine Rede sein. Zwar hatte Brecht am 28. 1. 1949 an Weill geschrieben, er werde mit Bloch Erben wohl zu einer „gütlichen Einigung“ kommen, tatsächlich geschah jedoch folgendes: Am 25. 6. 1949 teilte der Agent Brechts, Jakob Geiss, der Mitarbeiterin Brechts, Ruth Berlau, seine Verwunderung darüber mit, dass es bisher immer noch nicht zu einer Einigung mit Bloch Erben gekommen sei. Geiss beschwört Berlau, mit Brecht unverzüglich zum Verlag Bloch Erben zu gehen und sich der Sache anzunehmen⁹². Ende Juni, kurz bevor sich Brecht stationär ins Berliner Hedwigskrankenhaus begab, muss es zu einer erregten Szene gekommen sein, als Brecht und Berlau die geschäftsführende Ehefrau des verstorbenen Wreede im Büro von Bloch Erben in Berlin mehr oder weniger überfallartig aufsuchten und „aufräumten“. Zwar hatte Bloch Erben schon mit Schreiben vom 7. 12. 1948 Brecht angeboten, man wolle den Bühnenvertrieb der *Dreigroschenoper* weiterführen, verzichte auf eigene Ansprüche, wolle also den Vertrag auf eine neue Basis stellen. Da Brecht jedoch an Suhrkamp gebunden war, kam das jetzt für ihn nicht mehr in Betracht. Brecht behauptete in aggressiver und verletzender Weise, bei Bloch Erben habe es sich um einen Nazi-

90 Fuegi, a. a. O., FN 6, S. 733.

91 Schreiben Brecht an Weill vom 10. 6. und 23. 6. 1949; Schreiben Weill an Brecht vom 11. 7. 1949. Im Schreiben vom 23. 6. 1949 an Weill heißt es: „Wenn Sie mir also einfach mitteilen, daß auch Sie diesen Vertrag (mit Bloch Erben) nicht mehr für gültig ansehen, regle ich die ganze Sache von hier aus zusammen mit dem Suhrkamp-Verlag“.

92 vgl. dazu Hecht, a. a. O., FN 13, S. 878.

88 Schreiben vom 17. 1. 1949.

89 vgl. dazu Weipert, a. a. O., FN 80, S. 112 ff m. w. N.

Verlag gehandelt. Nazi-Schergen hätten ihm seine Tantiemen vorenthalten. Prokurist Spitzner sei ein Nazi, dass er immer noch im Verlag sei, sei ein Skandal. Frau Wreede, die möglicherweise zwischenzeitlich auch rechtlich sachkundig darüber war, dass der Vertrag so oder so jederzeit gekündigt werden konnte, was Brecht immer noch nicht wusste, wollte sich so ein Verhalten nicht bieten lassen und empfand es als absolute Unverschämtheit, wie sie von Brecht und Berlau behandelt wurde. Sie warf Brecht beide Verträge (Generalvertrag und *Dreigroschenoper*-Vertrag) buchstäblich vor die Füße und rief: „Da ist die Tür, junger Mann!“⁹³ Brecht meinte, eine grandiose taktische Meisterleistung begangen zu haben und jubelte, auch in einem Schreiben an Weill vom 18. 7. 1949 noch aus dem Krankenhaus:

„Ich habe jetzt endlich das Vertragsverhältnis bezüglich der Dreigroschenoper mit Felix Bloch Erben gelöst. Es ist dort immer noch dieser Herr Spitzner in procura, der den Vertrag unter Wreede mit uns abschloß, dann den Nazis die Tantiemen in Skandinavien einzog usw. Ich bin also froh, daß ich das Pack los bin“.

Mit keinem Wort erwähnte er, welcher Methoden er sich bedient hat, mit keinem Wort erwähnte er, dass es sich hier um eine abstruse Intrige gegen Bloch Erben gehandelt hat, die aber, wie dargestellt, gar nicht erforderlich gewesen wäre. Tatsächlich waren sämtliche Behauptungen Brechtsbarer Unsinn: Weder war der Prokurist Spitzner ein Nazi⁹⁴, noch waren aus politischen Gründen Tantiemen der *Dreigroschenoper* einbehalten worden, sondern schlicht deshalb, weil Brecht nicht vertragstreu war. Auch die Behauptung, Bloch Erben hätte mit den Nazis kollaboriert, ist abenteuerlich. Aus einer Aktennotiz von Bloch Erben vom 30. 10. 1939 geht hervor, dass es gerade im Sinne Brechts war, dass Bloch Erben gegenüber Brecht – ob berechtigt oder unberechtigt – aufrechne-

te, denn, ansonsten hätte die Gefahr bestanden, wie es in der Aktennotiz heißt, „daß das Reich seinerseits die an Brecht nicht mehr gezahlten Beträge beanspruchen könnte“. Bloch Erben hatte sich also gerade vor Brecht, nicht gegen ihn gestellt.

Da Brecht im Krankenhaus lag, musste sich Berlau um die weitere Abwicklung kümmern. Am 11. 7. 1949⁹⁵ suchte sie Bloch Erben auf und bat um eine formelle Erklärung. Diese wurde dann mit Schreiben vom gleichen Tage auch Brecht gegenüber abgegeben mit dem Wortlaut: „...daß wir den mit Ihnen abgeschlossenen Generalvertrag vom 17. 5. 1929 und den Vertriebsvertrag über die Dreigroschenoper vom 26. 4. 1928 mit dem heutigen Tage als gelöst ansehen. Damit bestehen keinerlei Rechte und Ansprüche mehr aus diesen Verträgen. Hinsichtlich des Herrn Kurt Weill ... hatte Ruth Berlau in der Unterredung erklärt, daß Herr Kurt Weill mit der Lösung des Vertrages einverstanden ist“.

4. Das (vorläufige) Ende

Damit war die „*Dreigroschenoper*-Gesellschaft“, der Leser wird beurteilen müssen, ob es sich hier um eine feine Gesellschaft gehandelt hat, beendet. Juristisch unerheblich ist, ob die Beendigung durch Aufhebungsvertrag, durch Eigenkündigung seitens Felix Bloch Erben oder durch Kündigung Brechts erfolgte, denn die Rechtsfolge ist in allen drei Fällen dieselbe: Die Gesellschaft endet.

Es könnte als Treppenwitz in die Geschichte der *Dreigroschenoper* eingehen, dass sie, die in den Fesseln des BGB gefangen schien, als eines der wenigen Kunstwerke angesehen werden kann, in denen das BGB selbst thematisiert wird. Wie heißt es doch in der „Ballade von der sexuellen Hörigkeit“: „Er glaubt nicht an die Bibel, nicht ans BGB.“

(*Der Autor, Ulrich Fischer, ist als Einzelanwalt und Fachanwalt für Arbeitsrecht in Frankfurt a. M. tätig. Der Aufsatz wurde bereits in der NJW – Neue Juristische Woche – 2000, Heft 30 veröffentlicht.*)

93 Die Szene ist beschrieben bei Fuegi, a. a. O., FN 6, Seite 745 und Fuegi, a. a. O., Anm. 35, S. 181. Herr Dr. Köhler (Bloch Erben) hat dem Verfasser berichtet, dass Frau Wreede, die erst vor wenigen Jahren starb, zeitlebens darauf stolz war, Brecht in die Schranken gewiesen zu haben.

94 Wreede beging am 3. 10. 1934 Selbstmord: Spitzner wurde 1936 Prokurist.

95 Hecht, a. a. O., FN 13, S. 880.

Rezensionen

Die Maßnahme – Das Exemplar eines Kritikers

Von Gerd Koch

Die Uraufführung der Brecht-Eisler-Dudow-schen *Maßnahme* am 13. 12. 1930 war sehr gut vorbereitet und das aus mindestens zwei Gründen:

1. Es ging eine Kontroverse mit der Leitung der „Neuen Musik“ voraus und

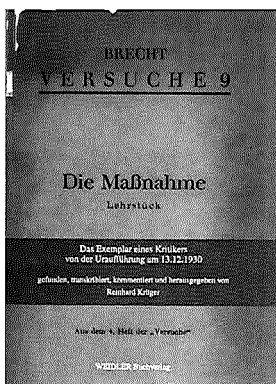
2. „Mit der Wahl des szenischen Chorwerks als der neuen Form der Lehrstücke, engagiert Brecht ganz neue Kräfte für das Theater... Theater wird jetzt zur Artikulationsform derjenigen selbst, die das Stück angeht. Das geschieht bei Brecht ... mit einem organisatorischen Kniff: das szenische Chorwerk wird nicht von professionellen Schauspielern und Sängern einem Publikum vorgebracht, sondern von den in Arbeiterchören organisierten Arbeitern selbst produziert ... Bereits in seiner *Notiz Institut ohne Zuschauer* entwirft er das Konzept eines zuschauerlosen Theaters, vom ‚Lehrtheater, einem neuartigen Institut ohne Zuschauer, deren Spieler zugleich hörende und Sprechende sind und dessen Verwirklichung im Interesse eines kollektivistischen, klassenlosen Gemeinwesens liegt.‘

Die vertikalen Strukturen von Kompetenz und Macht ... weichen hier einer Art Selbstorganisation des Publikums als Spieler und der Spieler als Rezipienten der von ihnen selbst modellhaft vorgeführten Lehrstücke.“

Das formuliert Reinhard Krüger (S. 123) in seinem wahrlich interessanten Buch, in seinem Fund: Auf einem Berliner Flohmarkt kommt ihm 1999 eine Broschüre in die Hände, die sich als ein mit Notizen versehenes Exemplar der *Maßnahme* herausstellt, das als Material den Besuchern der Uraufführung der *Maßnahme* als Begleitmaterial zum kritischen Verfolg des politischen, szenischen Chorwerks vorlag. Und: Dieses Exemplar weist handschriftliche Notizen von der Uraufführung auf: Mitschriften, namentlich zur Musik, aber auch darüber, wann Eisler aus

dem Chor einen lauten Zwischenruf startete oder wie der Umgang mit Masken während der Aufführung (z. T. im Gegensatz zu anderen späteren Gepflogenheiten) vonstatten ging. Eine „Rekonstruktion der Aufführungspraxis aus den Notizen“ (S. 110ff.) wird möglich.

Die Annotationen im gedruckten Text beziehen sich stark auf den musikalischen Teil der Uraufführung, z. B. der Kontrollchor: „Schnell, hoch“, oder: Erster Agitator: „revol.(utionäre) Untermusik“, und zum Schluss: „Musik vom Antimusikal.(ischen) her aber Musik eines begabten mutig bewegt(en) Mannes. Passt gut zum Kom.(unismus) als Anti-relig.(ion)“. Aber wir erfahren auch die Einsätze und Akzentsetzungen etwa von Helene Weigel oder Alexander Granach. Wegen der musikalischen Aufmerksamkeit des Notizenschreibers lag es für Reinhard Krüger zuerst nahe, den Musikkritiker der Avantgarde, Hans Heinz Stuckenschmidt hinter den Notizen zu vermuten. Für den Eisler-Freund Stuckenschmidt jedoch waren gerade die Musik betreffenden Teile allzu distanziert (auch wenn die publizierte Zeitschriftskritik Stuckenschmidts stückweise Korrespondenzen mit den Notizen im *Maßnahme*-Text aufweist). Präziser nun wurde die Ähnlichkeit zwischen Notizen und Rezension bei einem anderen Zeitungsautor: bei Paul Fechter – „Fechter übernahm das Feuilleton der ‚Deutschen Allgemeinen Zeitung‘ (dort erschien am 15. 12. 1930 auch seine *Maßnahme*-Rezension, Anm. GK) und wurde zu einem führenden Kritiker der ‚Rechten‘. In dem von Hofmannsthal geprägten Begriff der ‚konservativen Revolution‘ sah er wohl auf der einen Seite die Möglichkeit, ‚Substanz‘ auch in den Arbeiten linksstehender Schriftsteller zu entdecken. Vor allem aber setzte er sich in den zwanziger Jahren für das ein, was ihm als Dichtung der ‚Wirklichkeit‘ oder als



‚Volksdichtung‘ erschien“ (so Wilhelm Jacobs und Lothar Tank im „Nachwort“ der von ihnen bearbeiteten Paul Fechterschen „Geschichte der deutschen Literatur“, Bd. 2, Gütersloh 1950, S. 426) - zumindest 1937 war Paul Fechter Teilnehmer an den ‚deutschnationalen‘ Dichtertreffen des Autors „Volk ohne Raum“, Hans Grimm, der Paul Fechter in seinen Erinnerungen von 1954 als einen „unpolitischen schriftstellerischen Bekannten“ bezeichnet, (vgl. auch Gerd Koch [Hrsg.]: Literarisches Leben, Exil und Nationalsozialismus. Frankfurt/M. 1996, S. 93ff.). Nun also liefert der ideologische Gegner wertvolles Material zum Verständnis der Uraufführung der *Maßnahme* von 1930! Reinhard Krüger hat sorgfältig geprüft, gegenübergestellt, rekonstruiert (auch Fotos der Uraufführung nun durch Ausschnittsvergrößerungen neu lesen können, z. B. im Hinblick auf den Einsatz der Masken!). Und er hat zum Schluss den politischen Diskussionen um den ‚Inhalt‘ der *Maßnahme* eine von Aristoteles („Brecht, ein heimlicher Aristoteliker?“ - S. 124ff.), Gracians Handorakel und Antonio Gramsci herkommende Argumentation hinzugefügt, die implizit hinweist auf einen, wie

Karl Grobe in der Frankfurter Rundschau vom 1. 3. 2001 schreibt, „Wendepunkt der Weltgeschichte: Blutiges Ende des Kronstädter Aufstands vor 80 Jahren“ – also: „Niemals wieder Opposition“ in der kommunistischen Bewegung und Ende des horizontalen Macht- und Gleichheitswunsches der Rätebewegung – auch personifiziert in Rosa Luxemburg ...

In Brechts *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking* ... heißt es zum Schluss, dass auch der Zöllner bedankt sein soll, der dem Weisen seine Weisheit abverlangt habe. Hier nun ist dem Finder Reinhard Krüger recht zu danken, dass er ein Material hat zugänglich machen können, das der Forschung zur Lehrstücks-Praxis wie -Theorie wichtige Details hinzufügt! Er hat etwas dem Vergessen entrissen, was wir gebrauchen können.

Bertolt Brecht – Hanns Eisler – Slatan Dudow: Die Maßnahme. Das Exemplar eines Kritikers von der Uraufführung am 13.12.1940. Gefunden, transkribiert, kommentiert und herausgegeben von Reinhard Krüger. Berlin 2001 (WEIDLER Buchverlag), 143 S. mit zahlreichen Fotos, 29,80 DM.

Kurt Weill in Wort, Bild und Ton

Von Joachim Lucchesi

Vor einem Jahr, zum 100. Geburtstag Kurt Weills, erschien in den USA und parallel in Deutschland ein in seinem Materialreichtum beeindruckender Band: „Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten“. Ediert von den Mitarbeitern der New Yorker „Kurt Weill Foundation“ David Farneth, Elmar Juchem und Dave Stein ist hier ein chronologischer Abriss vorgelegt worden, der „mehr einer Werkgeschichte als einem Lebensbericht“ gleicht, „da der Genese und Rezeption von Weills Komposition mehr Platz eingeräumt wird als seinen persönlichen Beziehungen oder den Nuancen der gesellschaftlichen und politischen Hintergründe.“ (S. 9) Diese Darstellung des Lebens durch das Werk mag man bedauern, wären da nicht beispielsweise die 1998 erschienene Weill-Lenya-Korrespondenz – das quasi private

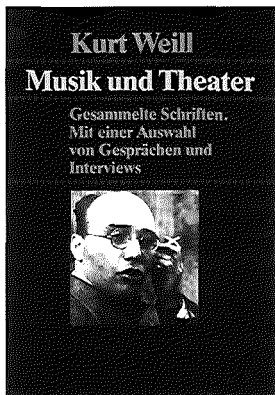


Kontergewicht zur Werkpräsentation des Bandes. Überhaupt sind die Autoren hinter ihren Gegenstand entschieden zurückgetreten, haben sich die Kommentierung versagt und statt dessen die „Kraft des Faktischen“ sprechen lassen. Das reiche Material, knapp 700 Abbildungen (Fotos von Weill und seinem Umfeld, von Noten, Aufführungen, Programmheften, Rezensionen, Theatern, Interpreten) sollen für sich sprechen und den Leser zu einer Entdeckungsreise einladen. Damit er nicht ganz verloren der Fülle des Ausgebreiteten gegenübersteht, sind gliedernde Zäsuren angebracht: Kapitel-Unterteilungen nach (biographischen) Zeitabschnitten, Zeittafeln zu Leben und Werk zu Beginn jedes neuen Kapitels sowie Zeitleisten zu Kunst, Wissenschaft und Politik. Eine „Miniatur-Biographie“ (S. 9) will unter dem Ti-

tel „Ein kurzes Leben“ (S. 11-13) Zusammenhang angesichts der Dokumentenfülle stiften. Die synoptischen Tabellen zur Zeitgeschichte schaffen jedoch keine Zusammenhangsbildung und sind eigentlich überflüssig innerhalb der Datenumenge. Wesentlicher für die Annäherung an den Komponisten sind zahlreiche abgedruckte Privatbriefe an seine Familie, an Lenya und an Personen, mit denen er projektbezogen zusammenarbeitete, sowie die Geschäftskorrespondenz mit der Wiener Universal Edition. Deutlich wird anhand des Materialreichtums, der die Lebensstationen von Dessau bis New York dokumentiert, dass es sich bei Weill um einen der komplexesten Komponisten des 20. Jahrhunderts handelt, dessen Bewertung als europäischer und amerikanischer Komponist - Ist er nun ganzheitlich eine Person oder „zerfällt“ er in einen deutschen oder amerikanischen Komponisten? – bis heute umstritten ist. Das Buch ist eine Quelle ersten Ranges, um auch dieser von Kim Kowalke im Vorwort angesprochenen Frage nachzugehen. (Und zwar dahingehend, dass Weill als Künstler *nicht* teilbar ist.) Der Wert der Publikation innerhalb der aktuellen Diskussion um den Komponisten ist nicht hoch genug zu veranschlagen und leitet zweifellos eine neue Phase der Weill-Rezeption ein.

Hierzu ist, man kann auch sagen: in Verschränkung, zeitgleich im Mainzer Schott Verlag ein umfangreicher Band mit Weills Gesammelten Schriften erschienen, herausgegeben von Stephen Hinton und Jürgen Schebera (unter Mitwirkung von Elmar Juchem). Dieser Ausgabe war ein Jahrzehnt zuvor ein (fast) titelgleicher Band vorausgegangen, damals erschienen im Henschelverlag Berlin. Nun haben die Herausgeber eine um 47 Texte erweiterte und revidierte Neuausgabe vorgelegt. Die Rubrizierung der Schriften in „drei Abteilungen“ wurde beibehalten, es sind dies: Erste Abteilung (Aufsätze, Essays und Presseäußerungen), Zweite Abteilung (Beiträge für die Zeitschrift „Der deutsche Rundfunk“) und die Dritte Abteilung (Gespräche und Interviews). Die Anmerkungen wurden teilweise überarbeitet und

ergänzt. Inwieweit eine Rubrizierung in drei Abteilungen (statt strenger Chronologie der Veröffentlichungen mit ihren möglichen Querverweisen) vorteilhafter ist, mag manches Für und Wider hervorrufen. Doch ist es, seit David Drews erster Edition ausgewählter Schriften 1975 die umfangreichste und aussagekräftigste Sammlung von Schriften des als Schriftsteller erstaunlich vielseitigen und aktiven Kurt Weill.



David Farneth, Elmar Juchem, Dave Stein: Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten. München: Econ Ullstein List Verlag 2000, 320 Seiten, 98 DM.

Stephen Hinton, Jürgen Schebera (Hrsg.): Kurt Weill. Gesammelte Schriften. Erweiterte und revidierte Neuausgabe. Mit einer CD Kurt Weill spricht und singt. Mainz: Schott Musik International 2000. 571 Seiten, 98 DM.

Stephen Hinton, Jürgen Schebera (Hrsg.): Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews. Vorwort von David Drew. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1990. 381 Seiten – *nur noch in Restbeständen im Brecht-Shop Augsburg für 39 DM erhältlich.*

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!**

Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik

Von Dieter Wöhrle

Man darf das Erscheinen dieses Jahrbuchs in seiner ansehnlichen gemachten Ausstattung – ein dezentes Blau bestimmt den Einband, und auf dem Titelblatt finden sich weitgehend unbekannte Kunstwerke des Jahrzehnts – durchaus eine kleine Sensation nennen. Denn diese Publikation löst jene Ziele wirklich ein, die sich die Herausgeberin Sabina Becker und ihre beiden Mitarbeiter Eckhard Faul und Reiner Marx gesteckt haben. Und diese wurden keineswegs lang und breit an den Anfang des ersten Bandes gestellt, sondern finden sich kurz und knapp auf der Umschlagrückseite von jedem Jahrbuch. „Die Weimarer Republik stellt eine der zentralen Phasen dieses Jahrhunderts für die Ausbildung einer modernen Ästhetik dar. Ziel des JAHRBUCHS ZUR LITERATUR DER WEIMARER REPUBLIK ist es daher, ein Forum für die kontinuierliche Erforschung der deutschsprachigen Literatur vom Ende des Ersten Weltkriegs bis zum Jahr 1933 anzubieten. Ein erweiterter Literaturbegriff ermöglicht es, nicht-literarische Medien wie Film und Photographie, Kulturphänomene (Kulturinstitutionen, Kulturpolitik, Zeitschriften) und neue Produktions- und Darstellungsformen (Kabarett, Theaterpraxis, Inszenierungsstile) zu berücksichtigen. Dabei sollen auch Autoren ins öffentliche Bewusstsein zurückgerufen werden, die infolge der literaturgeschichtlichen Kanonisierung an den Rand des Interesses gedrängt wurden. Eine sozialhistorische Perspektive steht im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses. Entsprechend dieser Zielsetzung macht ein Texte- und Dokumente-Teil wenig bekannte oder bisher unveröffentlichte Texte sowie Quellenmaterial (Zensurprozesse, Korrespondenzen, Literaturfehden) zugänglich. Die aktuelle wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Literatur der Weimarer Republik dokumentieren im zweiten Teil des Jahrbuchs zahlreiche Aufsätze. Ein Rezensionsteil beschließt den Band.“

Blickt man heute auf die ersten vier Bände zurück, und man hat allen Grund, auf den Erfolg dieser Publikation anzustoßen, so hätte der erste Band – 1995 erschienen – wohl nicht besser eingeleitet werden können, als durch Erich Maria

Remarques weitgehend unbekanntem Essay *Über das Mixen kostbarer Schnäpse*. Dieses alkoholische Feuerwerk an kurzweiligen Gedanken über die Welt im Allgemeinen, den Schnaps im Besonderen, über das Trinken generell und das Mixen spezieller Spirituosen ist auch nach 77 Jahren noch überaus lesenswert, und dies nicht nur für Literaturwissenschaftler oder für Remarque-Freunde, wie es der stellenweise überaus trockene Kommentar von Thomas F. Schneider und Dieter Voigt dazu nahelegt. Indem die beiden ernsthaft glauben, versichern zu müssen, es sei „nicht die Absicht der Verfasser, an dieser Stelle über die Qualität des Essays zu verhandeln oder zu urteilen“, und sie „weder vor, während noch nach dem Abfassen dieses kleinen Beitrags die in dem Essay beschriebenen Rezepte auf ihre Tauglichkeit hin untersucht haben“, fällt allerdings nur der bierernste Blick der Remarque-Interpreten auf jenen Text, der zweifellos eine lockere Präsentation durchaus verdient hätte, schließlich finden sich darin Bonmots wie etwa jenes lapidare: „Der Schnaps ist vielfältig wie das Leben. Er ist ein Diamant, der in tausend Farben funkelt und aus dem Schliff vieler Facetten gleißt.“

Die Facetten innerhalb des literarischen und künstlerischen Lebens der Weimarer Republik, die unterschiedlichen Themen und Motive und letztlich das Spektrum der vorgestellten Autoren sind schließlich das, was die Lektüre dieses Jahrbuchs so anregend wie angenehm, so informativ wie unterhaltsam macht. Denn mittels der Abteilung „Texte und Dokumente“ werden zunächst vergessene, oder gar erst neu entdeckte literarische Texte vorgestellt, und allein dieser Trouvaillen wegen lohnt sich die Lektüre. Insofern ist die weitere Einteilung des Bandes nur konsequent: Auf die Primärliteratur folgt die Sekundärliteratur in Form von gut einer Handvoll Aufsätzen, dem sich der Tertiärbereich anschließt, in welchem ein halbes Dutzend wichtiger Bücher kritisch rezensiert werden.

Es dürfte wohl kaum überraschen, dass jene Bände von besonderem Interesse sind, in denen besonders viele literaturhistorische Entdeckungen

zu machen sind. So sticht Band 3 (1997) zweifellos heraus, denn dort ist nicht nur ein dramatischer Text Carl Zuckmayers zu lesen, ein „nach der Komödie von Terenz“ verfasstes Stück mit dem Titel *Der Eunuch*, sondern auch *Welten. Tragödie aus dem Chaos des Ich* von Georg Baumgarten und schließlich zwei Prosatexte Melchior Vischers. Diese beiden Feuilletons, *Die Stadt der Boxbeutel* und *Der Tod in der Gasanstalt*, werden von Christian Jäger nicht nur sachkundig kommentiert, sondern der Interpret stellt im gleichen Band auch den Autor Melchior Vischer allgemein vor, genauer jenen Emil Walter Kurt Fischer als „Prager Vertreter des europäischen Dadaismus“. Gegenüber solchen Schwergewichten, sei es der Tragödie, sei es der Komödie, nehmen sich die Texte aus Band 1(1995) geradezu als Leichtgewichte aus, sei es der bereits erwähnte Essay Erich Maria Remarques neben den juristischen Auseinandersetzungen um Kurt Tucholskys Aufsatz *Verhetzte Kinder – ohnmächtige Republik* in der Weltbühne. Der 1996 erschiene zweite Band kann dagegen als klassisches Mittelgewicht gelten, findet sich dort neben drei Zeitungsbeiträgen Carl von Ossietzkys doch der Abdruck eines Drehbuchs von Franz Jung mit dem eher apokryphen Titel *Vorbestimmung. Im Kampf gegen das Verhängnis. Erster Ryberg-Film*. Wer einmal Gefallen an dieser Mischung innerhalb des Jahrbuchs gefunden hat, und die ersten drei Bände bieten dazu genügend Anlass, der sieht sich beim vierten Band (1998) schlicht enttäuscht. Auf die faszinierende Lektüre eines „vergessenen“ literarischen Textes muss der Leser hier ganz verzichten und statt der Poesie bekommt die Leserin nur die trockene Prosa der Aufsätze zu lesen. Das Fehlen solcher kleinen literaturhistorischen Juwelen wird um so schmerzlicher empfunden als dieser Band durch einen Aufsatz eingeleitet wird, in dem die Literatur nur zwischen den Zeilen auftaucht; dafür werden jedoch literaturwissenschaftliche Programmabsichten vorgestellt, in denen Harro Zimmermann seine Lesefrüchte und seinen Zettelkasten unter dem Titel *RadioHören – der Sinn der Vernunft. Forschungsperspektiven zwischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften* präsentiert.

Welche Bedeutung Bertolt Brecht in diesem Jahrbuch zukommt, lässt sich anhand des Perso-

nenregisters am Ende jeden Bandes sehr schnell ablesen. Fast immer belegt er die Spitzenposition in der Liste zitierter Autoren, und dies, obwohl ihm selbst nur ein einziger Aufsatz gewidmet ist. 1998 analysiert Brigitte Bergheim Brechts frühe Arbeiten für den Film unter dem Titel *Die Jagd nach der schnellen Mark oder Der verhinderte Serienschreiber*. Von derselben Autorin findet sich ein Jahr zuvor eine Sammelrezension zu acht Büchern über Brecht, die leider jenen witzig-distanzierten Ton und jene spritzige Schärfe im Nachweis von Schwächen und Stärken vorliegender Studien vermissen lässt, die uns anschließend in Günther Nickels äußerst lezenswerter Besprechung neuerer Literatur zum Feuilleton der Frankfurter Zeitung begeistert. In solchen Kontrasten liegt letztlich der Reiz des Jahrbuchs, denn dies gilt nicht nur für den Stil der Rezensenten, sondern gleichfalls für die Interpreten und nicht zuletzt für die analysierten Autoren und deren Themen. Auf dem literaturhistorischen Parforceritt durch die Weimarer Republik finden wir daher in einem Jahrbuch so unterschiedliche Aufsätze wie etwa über die *Auseinandersetzung um das Radio in der Weltbühne 1925-1933*, die bereits erwähnte Darstellung von Brechts frühen Arbeiten für den Film, neben aufschlußreichen Anmerkungen zu *Franz Blei und das Rokoko* und zu Gottfried Benns *Das Unaufhörliche*. Fasziniert folgen wir auch den wohl allzu bescheiden angeknüpften Anmerkungen zu Kurt Tucholskys *Poetik des Gedichts* oder den Ausführungen zu Erich Kästners *Lyrick der zwanziger und dreißiger Jahre*. Liest man diesen vierten Band im Sinne einer Menüfolge, so ist die Anordnung durchaus konsequent: Die Raffinesse der Argumentation steigert sich von Aufsatz zu Aufsatz und die Schärfe der Argumente weiß man ebenfalls zunehmend zu schätzen. Allerdings vermag, wie so oft bei derart aufwendigen Menüs das Dessert ebenso wenig zu überzeugen wie das Entree, in diesem Falle die „Forschungsperspektiven zwischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften“, die keineswegs Appetit nach mehr wecken, oder die Darstellung von „Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich“, die unter dem Titel *Rufe nach Führern* präsentiert werden.

So ist aus dem Jahrbuch und seinen Aufsätzen gleichwohl eine Menge zu lernen; dabei soll nicht verschwiegen werden, dass sich dies auch mitunter darauf bezieht, ebenfalls zu lernen, wie ein Autor gerade nicht mittels dieses Ansatzes auf den Begriff des Aufsatztitels gebracht werden kann oder welche Leerstellen manch sprudelnd argumentierender Theoretiker hinterlassen kann. Und dürfte sich der Rezensent für die kommenden Jahrgänge etwas wünschen, so wäre dies einerseits die konsequente Fortführung der gleichgewichtigen Trias, Texte-Aufsätze-Rezensionen, und andererseits eine vielleicht stärkere Berücksichtigung von Bühnenarbeiten, vom Drama über die Oper bis hin zum Ballett, oder von den verschiedenen Formen der Revue bis hin zum Kabarett. Mit Benns Oratorium *Das Unaufhörliche* (1998), Bronnens Dramen *Vatermord* und *Rheinische Rebellen* (1995) und Walter Fähnders instruktiver Erörterung über den ‚*Widerspruch des Publikums als Kunstfaktor*‘. *Avantgarde und*

Theater in den zwanziger Jahren (1995) fällt der Anteil der „szenischen Künste“ etwas bescheiden aus gegenüber den Darstellungen zur Lyrik (Kästner, Tucholsky, Feuchtwanger) oder Prosa (Döblin, Weiß, Jünger, Einstein, Glauser, Thomas Mann, Musil, Vischer, Klaus Mann, Blei) sowie zum neuen Medium Film. Und nicht zuletzt wäre es wünschenswert, noch mehrere solch interessanter Porträts von Schauspielern und Analysen ihrer Darstellungskunst zu lesen, wie es Thomas Koebner von Werner Krauß vorlegte (1996). Und vielleicht ließe sich damit auch der Anteil an Bildmaterialien aller Art erhöhen.

Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. In Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Reiner Marx herausgegeben von Sabina Becker. Band 1(1995) 353 S., 1 Abb., 64 DM, Band 2 (1996) 297 S., 5 Abb., 64 DM, Band 3 (1997) 334 S., 2 Abb., 64 DM, Band 4 (1998), 312 S., 2 Abb., 64 DM. Alle Bände erschienen im Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert.

Wie man Photographien zum Sprechen bringen kann

Von Dieter Wöhrle

Als Wilhelm Genazino 1993 seinen Band *Aus der Ferne* lapidar mit dem Untertitel *Texte und Postkarten* versah, denn um nichts anderes handelte es sich bei diesen siebzig Seiten, wusste er wohl kaum, dass er dieser Art von kommentierten Photographien sieben Jahre später einen weiteren Band folgen lassen würde. Dazu noch mit einem Titel, der sich als Beschreibungskategorie bereits im ersten findet: *Auf der Kippe*. Diesmal nennt der in Frankfurt lebende „freie Schriftsteller“ sein Werk im Untertitel allerdings weniger gattungs- als vielmehr wirkungsorientiert: *Ein Album*. Beides ist so treffend wie bescheiden, denn hier finden sich Texte, die gerade in ihrer vermeintlichen Einfachheit den ebenfalls simpel scheinenden Photographien zu entsprechen suchen. Doch lässt man sich auf die langsame Lektüre erst einmal ein wie auch auf das längere Betrachten der Fotos, verschwindet der Anschein einer Schlichtheit schnell und die Kunstfertigkeit Genazinos wird sichtbar. Denn der Autor versteht es in der Tat auf geniale Weise, den Bildern jeweils einen möglichen Inhalt so zu entlocken, dass sich am Ende der Lektüre

zwanglos ein „neuer Blick“ auf das daneben abgebildete Foto einstellt. Gleichzeitig wird man den Eindruck nicht los, dass auch nach der gerade gelesenen Geschichte die Menschen und Orte auf den Fotos eine ganz andere Geschichte haben könnten. Dadurch wird einsichtig, wie sehr diese Texte mit dem Titel Ernst machen und im wahrsten Sinne des Wortes „auf der Kippe“ stehen. So zufällig sich diese Texte geben, so zufällig scheint der Autor die Anlässe dazu gefunden zu haben. Glaubhaft versichert er, die publizierten Fotos „auf Flohmärkten, bei Trödlern und in Mischantiquariaten“ gefunden zu haben, und hält weiter fest: „Sie sind Übrigbleibsel von Umzügen, Wohnungsaufösungen und Todesfällen. Ihr Absinken in die Anonymität macht aus den Fotos Abfallbilder, für die es weder eine Nachfrage noch eine ästhetische Wertschätzung zu geben scheint. Erst die Einzelbetrachtung beendet das Schicksal der Vergessenheit und gibt den Bildern die Dignität von Dokumenten zurück.“ Doch dem Zufall scheint der Bildinterpret und Autor heute eigentlich nur das Auffinden seines Bildmaterials zu überlassen, ganz im

Gegensatz zum ersten Band, in dem er noch auf bekannte Motive wie etwa ein Porträt Buster Keatons, eine Filmsequenz aus einem Charlie Chaplin Film sowie Werke bekannter Fotokünstler zurückgriff.

Seine Texte hingegen gehorchen allem anderen, nur nicht dem Zufall. Sie sind vielmehr komponiert im Sinne einer Geschichtenmaschine. Diese erzeugt langsam eine Stimmung, die mit Neugierde auf die zahlreichen verborgenen Geschichten nur unzureichend umschrieben ist, die es stets neben der gerade gelesenen auch noch geben könnte. Und in gleicher Weise wie sich der Leser ständig Fragen stellt, wie es um die Subjekte und Objekte auf den Fotos bestellt sein mag, unterbricht der Autor seinen Textfluss ebenfalls durch zahlreiche Fragen. Auf diese Weise bricht Genazino mit der Vorstellung, die Bilder seien letztlich sprachlos. Ganz im Gegenteil versucht er auf immer neue Weise, die Bilder zum Sprechen zu bringen. Dass dieses Ziel einst auch Bertolt Brecht mit seiner *Kriegsfiabel* verfolgte,

dürfte mittlerweile ein Gemeinplatz sein. Doch gerade in der Differenz der ausgewählten Fotomotive, der künstlerischen Mittel, hier Prosa, dort Poesie, sowie letztlich der historisch sich verändernden Fähigkeiten der Rezipienten, liegt der Reiz dieses Buches. Auch wenn die 68 Seiten schnell gelesen sind, so kommt die Phantasie beim Erfinden neuer Geschichten nicht so schnell zur Ruhe. Daher ist es nur konsequent gewesen, dem Foto auf dem Titelblatt keine Geschichte am Anfang des Buches folgen zu lassen. Denn diese sollte vielmehr im Kopfe der Leser entstehen, wenn diese nach der Lektüre den Band zuklappen und an diesem Bild die Probe aufs Exempel machen. Ausgehend von irgendeinem Punkt auf dem Foto entwickelt sich der Lauf einer Geschichte und plötzlich ist der da: der Augenblick, an dem die Geschichte „auf der Kippe steht.“

Wilhelm Genazino, Auf der Kippe. Ein Album, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 2000, 38 DM.

Hinweis auf Neuerscheinung: Zhou Chun: Ach, was für ein Leben!

Von Gerd Koch

In Heft 2/1997 des *Dreigroschenhefts* (S. 56 ff.) erschien Zhou Chuns Beitrag „Über Brechts Interesse für China und seine China-Stücke *Der Ingwertopf* und *Die Maßnahme*“. Nun liegt sein „Autobiographischer Roman“ mit dem Titel *Ach, was für ein Leben! Schicksal eines chinesischen Intellektuellen* in einer vorzüglich gestalteten Ausgabe vor! Zhou, geboren 1926, ist von 1979-1988 Komparatist in Shanghai gewesen, danach Lehrtätigkeiten in Nordamerika und Deutschland. Seit 1988 lebt und arbeitet Professor Zhou als jemand, der wie ein „alter Chinese“ in Europa über China spricht – gewissermaßen: ein China von innen zeigend. 1949-1955 war Zhou erster Dolmetscher für Deutsch im Außenministerium der VR China und übersetzte Mao Zedong und Zhou

Enlai ins Deutsche (namentlich bei Besuchen von Politikern aus der DDR). 22 Jahre seines Lebens habe ich bislang nicht genannt: Es sind die Jahre der Verbannung von 1957-1979 (wegen so genannter Rechtsabweichung): Ach, was für ein Leben. 1979 wurde Zhou rehabilitiert. Zhou Chun legt jetzt einen Lebensbericht sensibler Art vor, genau nachzeichnend, auch erschütternd...

Im Herbst wird Zhou's Buch über seine Schwester mit dem Titel *Tochter der Partei* erscheinen. Auch darauf dürften wir gespannt sein!

Zhou Chun: Ach, was für ein Leben! Schicksal eines chinesischen Intellektuellen. Autobiographischer Roman. Hamburg (Abera Verlag) 2001, 414 S. Hardcover. 49 DM.



Bertolt-Brecht-Archiv (BBA)

Mitteilung – BBA

Wie in Heft 3/2000 angekündigt, setzen wir in diesem *Dreigroschenheft* die Bibliographie der Neuzugänge unserer Bibliothek fort, diesmal mit einer Bitte: Wenn Sie uns Ihre Arbeiten unmittelbar nach Erscheinen zusenden, erleichtert das unsere Recherche-Arbeit und sichert die frühzeitige Aufnahme in die Bibliographie.

Kontaktadresse:

Stiftung Archiv der Akademie der Künste
Bertolt-Brecht-Archiv
Chausseestraße 125
10115 Berlin
fone: 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 Tonträgerarchiv (e-Mail: kohl@adk.de)

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

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

Neu in der Bibliothek – Zeitraum: Juni 2000-Feb. 2001 (Auswahl)

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

Akiba, Hirokazu: Einige Bemerkungen zu Brechts „Buckower Elegien“. – In: *Journal of Humanities and Social Sciences*. No. 40 (March 2000), S. 59-79.

Bawey, Peter von: Brecht in a new key. [Zu neuen Brecht-Inszenierungen in Paris.] – In: *Communications from the International Brecht Society*. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 20-23.

BBS 70. Barbara Brecht-Schall im Gespräch mit Werner Hecht, Joachim Lang, Martin Linzer, James K. Lyon, Ingeborg Pietzsch, Giuseppe de Sisti. 1978 bis 2000. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.

Beckmann, Dorit: Künstlerische Entwicklungsverläufe im zwanzigsten Jahrhundert: Gottfried Benn und Bertolt Brecht. – Berlin: Logos Verlag 1999.

Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv. Bd. 6. 1938-1940.

Herausgegeben von Christoph Göttsche und Henri Lonitz. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.

Bentley on Brecht. Revised Second Edition – New York/London: Applause 1999.

Bev, Gesine: Das Schriftstellertreffen in Knokke het Zoute (April 1954). Ein unbekannter Ost-West-Dialog mit Bertolt Brecht und Jean Paul Sartre. – In: Peter Weiss Jahrbuch. Band 9. 2000. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000. S. 130-150.

Bianciot, Hector: Bertolt Brecht, épique et distancié. – In: *Le Monde*. Paris. 2.2.2001.

Boa, Elizabeth: Assuaging the anxiety of impotence: poetic authority and power in the „Svendborg Poems“. – In: *Brecht's Poetry of Political Exile*. S. 153-171.

Bock, D. Stephan: Der Kaukasische Kreidekreis Oder „Vergangenheit liest mit!“. Sendemanuskript – Hör-

funk. – Köln: Westdeutscher Rundfunk 2000. Sendung am 18.7.2000. WDR 3. Sendereihe: Forum Literatur. Koproduktion von WDR, SFB und SR.

Brecht, Bertolt: Flüchtlingsgespräche. Erweiterte Ausgabe. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.

Brecht, Bertolt: Die Gedichte. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.

Brecht, Bertolt: Keunerhistorier. Oversat af Hans Christian Fink og William Saxtorph. – København: Forlaget Politisk Revy 2000.

Brecht, Bertolt: Ein Kinderbuch. Illustrationen von Elizabeth Shaw. Ausgewählt und zusammengestellt von Rosemarie Hill und Hertha Ramthun – Berlin: Eulenspiegel - Das Neue Berlin o.J.

Brecht, Bertolt: The Measures Taken and Other Lehrstücke. – New York: Arcade Publishing 2001.

- Brecht, Bertolt: P'esy. I. II. - Moskva: Gud'ál Press 1999.
- Brecht, Bertolt: Über Verführung. Erotische Gedichte. Mit Radierungen von Pablo Picasso. Zusammenstellt von Günter Berg. – Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag 2000 = Insel-Bücherei. Nr. 1210.
- Brecht und seine Komponisten. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller. – Laaber: Laaber-Verlag 2000 = Spektrum der Musik. Bd. 6.
- Brecht-Weigel-Haus [Buckow]. [Begleitmaterial zur Ausstellung] „Helene Weigel (1900-1971) – Ein Leben für Brecht“. Texte: Margret Brademann. (Hrsg.)) Gemeinnützige Kultur GmbH Märkisch-Oderland. – O.O. 2000.
- Brecht's Poetry of Political Exile. Edited by Ronald Speirs. – Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Bryant-Bertail, Sarah: Gestic Writing and the True-Real Body: Brecht Adapts „The Tutor“. – In: Bryant-Bertail, Sarah: Space and time in epic theater: The Brechtian legacy. S. 90-104.
- Bryant-Bertail, Sarah: Into the Whirlwind: Brecht Directs „Mother Courage“. – In: Bryant-Bertail, Sarah: Space and time in epic theater: The Brechtian legacy. S. 61-89.
- Bryant-Bertail, Sarah: Space and time in epic theater: The Brechtian legacy – New York: Camden House 2000.
- Bryant-Bertail, Sarah: Theater for the Age of Mechanical Warfare: Piscator Directs „The Good Soldier Schwejk“. – In: Bryant-Bertail, Sarah: Space and time in epic theater: The Brechtian legacy. S. 33-60.
- Carrdus, Anna: The uses of rhetoric in Brecht's „Svendborg Poems“. – In: Brecht's Poetry of Political Exile. S. 135-152.
- Constantine, David: The usefulness of poetry. – In: Brecht's Poetry of Political Exile. S. 29-46.
- Communications from the International Brecht Society. Editor: Gudrun Tabbert-Jones. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June).
- Crick, Joyce: The fourth door: difficulties with the truth in the „Svendborg Poems“. – In: Brecht's Poetry of Political Exile. S. 114-134.
- Davies, Tony: Strength and clarity: Brecht, Auden and the „true democratic style“. – In: Brecht's Poetry of Political Exile. S. 86-99.
- Dieckmann, Friedrich: Brechts letztes Deutschlandlied. – In: Sinn und Form. Berlin. 53 (2001) 1 (Januar/Februar), S. 131-135.
- Dormien Koudela, Ingrid: Der kollektive Kunstakt. – In: Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Milow. 15. Jg., H. 34 (Oktober 1999), S. 24-26.
- Duque Mesa, Fernando: La herencia de la dramaturgia de Brecht. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S.75-79.
- Epilog des Galilei. Aus einem Gespräch zwischen Klaus Heinrich, B.K. Tragelehn und Stefan Schnabel. – In: Heeg, Günther: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. S. 129-139.
- Eyre, Richard; Wright, Nicholas: changing stages. A view of British theatre in the twentieth century. – London: Bloomsbury 2000.
- Fischer, Michael: Von Ironie bis Polemik. Zum Verhältnis zwischen Thomas Mann und Bertolt Brecht in persönlicher, literarischer und politischer Dimension. – In: Weimarer Beiträge. Wien. 46 (2000) 3, S. 409-429.
- Fisher, James: „Good Person of Sezu-an“ in New York, adapted by Tony Kushner. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 26-27.
- Geistiges Mikado. Archivar Erdmut Wizisla erläutert Brechts Lesefrüchte. – In: Augsburgener Allgemeine. 12.2.2001.
- Die Geschichte des Suhrkamp Verlages. 1. Juli 1950 bis 30. Juni 2000. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.
- Grübel, Rainer: Die Ästhetik des Opfers bei Brecht und die russische Literatur der 20er und 30er Jahre. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 153-181.
- Heeg, Günther: Einar wie Eva. Zur Ökonomie des Weiblichen in Einar Schleefs „Puntilla“-Aufführung. – In: Heeg, Günther: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. S. 67-88.
- Heeg, Günther: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. Brechtsschulung am Berliner Ensemble. Herausgegeben von Stefan Schnabel. – Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000 = Traversen. 8.
- Heeg, Günther: Sterben und darüber hinaus. „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis“. – In: Heeg, Günther: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. S. 103-126.
- Heeg, Günther: Zombie „Galilei“. Für ein Theater der Schatten. – In: Heeg, Günther: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. S. 143-172.
- Heeg, Günther: Zur Lage der Nation. Anmerkungen zu Brechts Greuelmärchen „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“. – In: Heeg, Günther: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. S. 173-191.
- Hermann, Jost: Ein wildgewordener Kleinbürger? Hitler-Parodien bei Brecht und Chaplin. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 115-126.
- Heussenstamm, Sky: Chechnya and Brecht. A theme of peace and modern war. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 24.
- Hillesheim, Jürgen: B. B. kam Nietzsche nahe. Brechts „Apfelböck“-Ballade und die Geschichte vom „tolle Menschen“. – In: Augsburgener Allgemeine. 17./18.6.2000.
- Hillesheim, Jürgen: Brecht kennt jeder, aber wer kennt Thom? Das frühe Drama „Baal“ des Augsburgers Stückeschreibers und die „Baal“-Romanvorlage eines Österreicherers. – In: Augsburgener Allgemeine. 10./11.2.2001.

- Hillesheim, Jürgen: Ein Brecht-Pfleger. Verstorbenen Prof. Seidel konzipierte Dauerausstellung. – In: Augsburg Allgemeine. 22.12.2000.
- Hillesheim, Jürgen: Brecht spielt in der Bordellgasse. Neue Erkenntnis: Der frühe Einakter „Lux in tenebris“ hat eindeutig Augsburg zum Schauplatz. – In: Augsburg Allgemeine. 11./12.11.2000.
- Hillesheim, Jürgen: Brecht und Kaiser, Kaiser und Bettler. Das Gedicht des Pennälers BB, das wie eine Huldigung klingt, ist eher das frühe Beispiel einer Parodie. – In: Augsburg Allgemeine. 13.1.2001.
- Hillesheim, Jürgen; Wizisla, Erdmut: Der junge Brecht im Brezenger Land. Im Jahr 1915 mit Fritz Gehweyer auf Reisen: Ein dichterischer Genius schreibt nach Augsburg. – In: Augsburg Allgemeine. 2.9.2000.
- Hodgson, Katharine: Exile in ‚Danish Siberia‘: The Soviet Union in the ‚Svendborg Poems‘. – In: Brecht’s Poetry of Political Exile. S. 66-85.
- Höyung, Peter, George Tabori’s „The Brecht File“ opens the „Berliner Ensemble“ under Claus Peymann. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 15-18.
- Hoesterey, Ingeborg: The Brecht effect in cinema: 1960-90. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 71-74.
- Horowitz, Arthur: „The Resistible Rise of Arturo Ui“ by Bertolt Brecht. The Berliner Ensemble at Freud Theatre, University of California, Los Angeles. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 24-26.
- Huchel, Peter: Wie soll man da Gedichte schreiben. Briefe 1925-1977. Herausgegeben von Hub Nijssen. – Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag 2000.
- Hurwitt, Robert: „Threepenny Opera“ in San Francisco. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 41-43.
- İpşiroğlu, Zehra: Anregungen von Brechts Verfremdungs-Konzept: Darstellendes Spiel und Szenisches Interpretieren mit Unterschichtkindern aus Istanbul. – In: Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Milow. 16. Jg., H. 37 (Oktober 2000), S. 80-83.
- Jarusch, Konrad H.: Die Versuchung des Totalitären. Intellektuelle, Diktatur und Demokratie. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 25-45.
- Kallin, Britta: In Brecht’s footsteps or way beyond Brecht? Brechtian Techniques in Feminist Plays by Elfriede Jelinek and Marlene Streeruwitz. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 62-66.
- Kebir, Sabine: Von der erotischen Beziehung zur Arbeitspartnerschaft: Helene Weigel und Bertolt Brecht. – In: Das Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz. Berlin. 9 (2000), S. 240-248.
- Kebir, Sabine: Wang wartet auf den Messias. Stephan Boek entziffert chinesischen und jüdischen Subtext in Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“. – In: Freitag. Berlin. 8.2.2001.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Bertolt Brechts „Aufruf für Henri Guilhaux“. Tirage a part des: Etudes Germaniques. Revue de la Société des Études Germaniques. Paris [u.a.] 55 (2000) 4 (oct.-déc.), S. 737-761.
- Kuhle Wampe. Ein Zeltsportverein, ein Mythos und der kämpferische Charakter von Erholung: Michael Pilz und Harald Hauswald (Fotos) finden die Legende zum Film. – In: Das Magazin. Berlin. (2000) 7 (Juli), S. 22-27.
- Kuhn, Tom: ‚Visit to a banished poet‘: Brecht’s „Svendborg Poems“ and the voices of political exile. – In: Brecht’s Poetry of Political Exile. S. 47-65.
- Langemeyer, Peter: Polnische und deutsche Dramen kombiniert. – In: Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945. Herausgegeben von Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2000. S. 241-263.
- Lauerermann, Manfred: Horkheimer und der Totalitarismus – eine eigentümliche Distanz. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 47- 73.
- Lawick, Heike van: La traducció de fraseologies: uns exemples de Bertolt Brecht. – In: El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada. (Eds.): Vicent Salvador, Adolfo Piquer. – Castelló de la Plana: Universitat Jaume I 2000. S. 203-216.
- Leeder, Karen: Those born later read Brecht: the reception of An die Nachgeborenen‘. – In: Brecht’s Poetry of Political Exile. S. 211-240.
- Linds, Warren: Rehearsing Methodologies... A Workshop Encounter With/ Between Brecht’s Baal and Boal. – In: Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Milow. 16. Jg., H. 35/36 (Januar 2000), S. 45-53.
- Mazumdar, Shaswati: Feuchtwanger/ Brecht. Der Umgang mit der indischen Kolonialgeschichte. Eine Studie zur Konstruktion des Anderen. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 1998 = Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 237 - 1998.
- Midgley, David: Svendborg 1938: a historical sketch. – In: Brecht’s Poetry of Political Exile. S. 16-28.
- Minden, Michael: Satire as propaganda: Brecht’s ‚Deutsche Satiren‘ for the Deutscher Freiheitssender. – In: Brecht’s Poetry of Political Exile. S. 100-113.
- Mumford, Meg: Brecht on acting for the 21st century: Interrogating and re-inscribing the fixed. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 44-49.
- Nagavajara, Chetana: Brecht in Hongkong, oder: Die Überwindung der Brecht-Müdigkeit. – In: Nagavajara, Chetana: Wechselseitige Erhellung der Kulturen. S. 140-147.
- Nagavajara, Chetana: Frankreich 1940 und sein literarischere Niederschlag bei André Maurois. André Simone, Lion Feuchtwanger und Bertolt

- Brecht. – In: Nagavajara, Chetana: Wechselseitige Erhellung der Kulturen. S. 77-87.
- Nagavajara, Chetana: Im Spannungsfeld zwischen Frankreich-Nähe und Frankreich-Ferne: Brechts Exilfahrt und sein literarisches Schaffen. – In: Nagavajara, Chetana: Wechselseitige Erhellung der Kulturen. S. 125-139.
- Nagavajara, Chetana: Wechselseitige Erhellung der Kulturen. Aufsätze zur Kultur und Literatur. – Chiang Mai: Silkworm Books 1999.
- Neelands, Jonathan; Dobson, Warwick: Drama and Theatre Studies at AS/A level. – London: Hodder & Stoughton 2000.
- Neelands, Jonathan; Dobson, Warwick: Finding the [!]Verfrumdungseffekt. – In: Neelands, Jonathan; Dobson, Warwick: Drama and Theatre Studies at AS/A level. S. 66-87.
- Ng, Alan: Beyond Buckow: Brechtian influence on the GDR Lyrikwelle. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 66-71.
- O'Neil, Joseph: „Klassiker“ and „Dialektiker“: philosophy and antiphilosophy in Brecht's „Die Maßnahme“. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 49-54.
- Olink, Hans: Een talent moet ontmoedigen. Lucebert bij Brecht in Oost-Berlijn. – In: De Parelduiker. Amsterdam. 5 (2000) 2, S. 2-21.
- Olsson, Jan Esper: Brechts poetische Strategien für ein politisch wirksames Theater. – In: Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. (Hrsg.: Knut Ove Arntzen. – St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000. S. 123-135.
- Otty, Nick: Language, Learning and the Body: Brecht and Freire in Higher Education. – In: Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik. Milow. 16. Jg., H. 35/36 (Januar 2000), S. 10-15.
- Paul Dessau. „Let's Hope for the Best“. Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978. Im Auftrag der Stiftung Archiv der Akademie der Künste herausgegeben von Ursula Reinhold. – Hofheim: Wolke Verlag 2000 = Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Bd. 5.
- Phelan, Anthony: Figures of memory in the „Chroniken“. – In: Brecht's Poetry of Political Exile. S. 172-189.
- Pietrzynski, Ingrid: Der DDR-Rundfunk und die Künstler. Protokoll einer Diskussionsrunde im September 1953. – In: Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte. Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv. Frankfurt am Main. 26 (2000) 3/4 (Juli/Oktober), S. 139-157.
- Pike, David: Brecht und der Stalinismus. „Der Vorhang zu und alle Fragen offen“. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 182-201.
- Rasch, William: Caught looking: response to Oesmann & O'Neil. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 54-56.
- Riedel, Volker: [Rez. zu] Werner, Jürgen: Der Stückeschreiber und die Hebamme. Brecht und das Erbe: Der Fall Sokrates. Stuttgart, Leipzig: Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften. Phil-hist. Kl: 136. H. 1. – In: Gymnasium. Heidelberg. Band 107. Heft 4 (Juli 2000), S. 376.
- Rienäcker, Gerd: „Der verdiente Mörder des Volkes“ – Brecht und Stalin. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 210-217.
- Rohrwasser, Michael: Brecht und die Renegaten. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 218-229.
- Rohland de Langbehn, Regula: La dimensión poética en los sonetos de Brecht. – In: Inter Litteras. Buenos Aires. (1999) 7/8. S. 63-79.
- Rohland de Langbehn, Regula: [Rez. zu] Brecht, Bertolt: Poemas de amor. Hiperión: Madrid 1998. Selección de Elisabeth Hauptmann. Trad. Vicente Forés, Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Ed bilingüe. – In: Revista de Filología Alemana. Madrid. (1999) 7, S. 348-350.
- Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. Nationalismus und Stalinismus bei Brecht und Zeitgenossen. Herausgegeben von Therese Hörnigk und Alexander Stephan. – Eggersdorf 2000: Tastomat Druck = Theater der Zeit. Recherchen 4.
- Sauerland, Karol: Es ging um den Raum. (Der erste Besuch des Berliner Ensembles in Polen und seine Folgen.) – In: Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945. Herausgegeben von Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2000. S.277-288.
- Schebera, Jürgen: Lieder in Rot und Braun oder: „Entwendungen aus der Kommune“. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 202-209.
- Scheit, Gerhard: In finsternen Zeiten – alles eins? Die Zwiespältigkeit des Totalitarismusbegriffs. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 13-24.
- Schlenstedt, Silvia: Ein Wunsch Brechts im Jahr 1945. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 85-92.
- Schöttker, Detlev: Politisierung eines Klassikers. Brecht-Forschung zwischen Widerspiegelungstheorie und Avantgardismus. – In: Germanistik der siebziger Jahre. Zwischen Innovation und Ideologie. (Hrsg.: Silvio Vietta, Dirk Kemper. München: Wilhelm Fink Verlag 2000. S. 269-291.
- Schöttker, Detlev: „Der Schoß ist fruchtbar noch...“. Brechts Auseinandersetzung mit den Faschismustheorien. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 93-104.
- Speirs, Ronald: The poet in time. – In: Brecht's Poetry of Political Exile. S. 190-210.
- Steckel, Frank-Patrick: Notiz zum Lehrstück. – In: Heeg, Günther: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. S. 101.
- Stegmann, Vera: Gay Brecht? Jean Cocteau Rep Stages Edward II. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S.18-20.

Stern, Guy: Brecht in literature. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 57-62.

Streisand, Marianne: Stimmung bei Brecht. Über die Produktion von Stimmungen oder Atmosphären in der Theaterarbeit des späten Brecht. – In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Berlin; Bern; Frankfurt a. M.; Wien [u.a.], 3. 2000. S. 562-578.

Tabbert-Jones, Gudrun: „Good Person of Szechwan“ in Ashland. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 27-29.

Takahashi, Sogo: „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis“. Die Entstehung des Lehrstücks und die Wandlung seiner Konzeption. Reprinted from: The Proceedings of the Foreign Language Sections, Graduate School of Arts and Sciences, College of Arts and Sciences, The University of Tokyo. Vol. 4, 1999. S. 68-166.

Tragelehn, B. K.: Das Urbild nach Bruno. Für Josef Bierbichler/Galilei. – In: Heeg, Günther: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. S. 141.

Varney, Denise: Focus on the body: Towards a feminist reading of Brecht in performance. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 29-39.

Viña, Mark de la: „Galileo“ at the Berkeley Rep. – In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara, CA. 29 (2000) 1&2 (June), S. 40-41.

Völker, Klaus: „Und kein Führer führt aus dem Salat“ – Brecht, der antistalinistische „Stalinist“. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 127-134.

Voigts, Manfred: Brecht, Marx und die jüdische Frage. – In: Rot = Braun? Brecht Dialog 2000. S. 105-114.

Wagner, Frank D.: Die Sirenen des Odysseus. Mythenversionen bei Kafka und Brecht. – Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 2000 = Bibliotheksgesellschaft Oldenburg. Vorträge-Reden Berichte. Nr. 36.

Wagner, Frank Dietrich: Der Tod im Ätna. Hölderlins und Brechts Empedokles-Legende. Sonderdruck aus:

Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin [u.a.] 119. Bd. 2000. 4. Heft. S. 589-600.

Wekwerth, Manfred: Erinnern ist Leben. Eine dramatische Autobiographie. – Leipzig: Verlag Faber & Faber 2000.

Winnacker, Susanne: „Ein Netz aus Sprache knüpfen...“. Sprachkörper und Entaurationisierung von Kunst bei Brecht. – In: Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. (Hrsg.) Knut Ove Amtnen. – St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2000. S. 52-63.

Wizisla, Erdmut: Archive als Editionen? Zum Beispiel Bertolt Brecht. – In: Positionen und Perspektiven. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2000. S. 407-417.

Wizisla, Erdmut: Brechts Mann. Der Literaturwissenschaftler Gerhard Seidel ist gestorben. – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. F. a. M. 11.12.2000.

Yun, Mi-Ae: Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000 = Palaestra. Band 309.

Eine kleine Richtigstellung

Zum Brief von Frau Barbara Brecht-Schall im Dreigroschenheft 4/2000

Von Manfred Wekwerth

Barbara Brecht-Schall hat doch eigentlich genügend Mitarbeiter und auch die finanziellen Mittel, sich zum Beispiel in Archiven (Brecht-Archiv u. a.) wahre Sachverhalte über Brecht und das BE zu beschaffen und sollte nicht derauf Gedächtnislücken, was die Wahrheit betrifft, angewiesen sein.

Ich bin aber auch in diesem Fall zur Hilfe bereit und biete dafür mein Buch „Erinnern ist Leben – Eine dramatische Autobiographie“ an, das anlässlich der Frankfurter Buchmesse im Leipziger Verlag Faber & Faber erschienen ist.

Ohne solche Wahrheitsfindung vorwegnehmen zu wollen, ein kleiner Hinweis: Mit einem Blick in ihr eigenes Archiv hätte sich ein leicht irreführendes Detail vermeiden lassen. Sie spricht in ihrem Brief von Renate Richter als meiner „Freundin“, der ich 1968 Rollen verschaffen wollte. Renate Richter ist aber seit 1963 meine gesetzlich angetraute Ehefrau. In Barbara Brecht-Schalls Archiv findet sich bestimmt die Kopie eines Schreibens, in dem sie mir mit dem ihr eigenen Humor 1963 zum amtlichen Vollzug meiner Ehe gratulierte.

Manfred Wekwerth
ERINNERN IST LEBEN



EINE DRAMATISCHE AUTOBIOGRAPHIE
BEI
FABER & FABER

Meldungen

Ergänzung zu *Abschied* – Ein Pressespiegel

Die Redaktion der Zeitschrift „Fachdienst Germanistik“, deren Pressespiegel zum „Abschied-Film“ wir im *Dreigroschenheft* 1/2001 (S. 41/42) nachgedruckt haben, liegt bei Klaus Hübner, der auch diesen Pressespiegel zusammengestellt hat (und nicht Jürgen Werner, wie wir irrtümlich anmerk-

ten) und der auch gerne Informationen über den „Fachdienst Germanistik“ erteilt:

Adresse: Degenfeldstraße 9, 80803 München

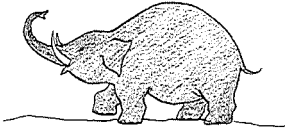
fone: 089 – 300 022 11

fax: 089 – 300 022 12

e-Mail: klahueb@gmx.de

Im letzten *Dreigroschenheft* 1/2001 (S. 32) hat sich bei der Rezension zu *Bertolt Brecht – Ein Kinderbuch* von Gerd Koch ein Setz-Fehler bei den Bildunterschriften eingeschlichen. Richtig muss es heißen:

Elefant 1965



Elefant 2000



Termine

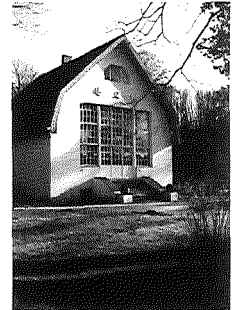
Brecht-Weigel-Haus in Buckow Literatursommer 2001

6. 5./16 Uhr **Helene Weigel der brotbackenden, netzstrickenden, suppenkochenden Kennerin der Wirklichkeit.**
Zum 30. Todestag von Helene Weigel, Rollentexte und Lebenszeugnisse von Gina Pietsch und Jürgen Beyer.
13. 5./16 Uhr **Bertolt Brecht und die Rundfunk-sendereihe: Stunde der Akademie.**
Brecht als spiritus rector der Sendung 1955/56 – Erinnerung an die Sendung des Deutschlandsenders mit Tondokumenten und Zeitzeugen mit Dr. Ingrid Pletrzynski.
27. 5./16 Uhr **Und verbrenn in seinem Herzen.**
Lesung zum Gedenken an die Schauspielerin Carola Neher von Uschi Otten.
1. 6. /11 Uhr **Theaterplakate erzählen Geschichte(n) des Berliner Ensembles.**
Ausstellungseröffnung.
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
fone: 033466 – 467.

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



Literaturforum im Brecht-Haus

Veranstaltungen April / Mai / Juni 2001 (Auswahl)

5. 4./20 Uhr **Brecht und die Bibel** – Vortrag von und mit Thomas Naumann.
- 17.5./20 Uhr Filmreihe Topographie der Macht **Trotzkis Traum** (2000) – **Psychoanalyse im Lande der Bolschewiki**. Ein Film von Regine Kühn und Eduard Schreiber. Fast wäre die Psychoanalyse in der Frühzeit der Sowjetmacht zur Staatsdoktrin geworden, als Trotzki den Marxismus mit der Psychoanalyse verknüpfen wollte, um den „Neuen Menschen“ zu schaffen. Mit dem Sturz endet das Experiment.
18. 5./20 Uhr Hörspiel **Eisler-Projekt** von und Oliver Augst und Christoph Korn. Moderation Joachim Lucchesi.
29. 5./20 Uhr Lesung **Dem Traum folgen – Die Lebensgeschichte der Carola Neher** rekonstruiert von Uschi Otten.
5. 6./20 Uhr **Die im Schatten sieht man nicht... – Zum 60. Todestag von Margarete Steffin**. Simone Barck im Gespräch mit Stefan Hauck.
11. 6./20 Uhr **Pamphlete (5) – Jes Petersen; „Strontium. Briefwechsel mit Raul Hausmann und Franz Jung“**. Mit Jes Petersen und Andreas Hansen (Hg.). Es liest Stefan Döring.

Nähere Informationen:

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

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

Die Vergnügungen des Bertolt Brecht



AZ-W/lor/Brecht

"Der erste Blick
aus dem Fenster
am Morgen ...
Alte Musik ...
Neue Musik ...
Die Zeitung ...
Reisen ..."

Bertolt Brecht,
um 1954

Bertolt Brecht war immer ein bewegter Geist. Er war offen für Traditionelles wie für Fortschrittliches. Er las täglich mit Vergnügen seine Zeitung, und wäre heute sicher mit grosser Begeisterung im Internet unterwegs.

Wir bieten Ihnen beides. Augsburgere Allgemeine: Gedruckt jeden Morgen und digital jederzeit im World Wide Web.

2 Wochen lang
kostenlos probelesen!
Tel. 08 21/ 777-23 23
Fax 08 21/ 74 21 89
eMail: vertrieb@
augsburger-allgemeine.de

Augsburger Allgemeine

Bayerns starke Seiten
www.augsburger-allgemeine.de

Erste vollständige Edition

Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg
Postvertriebsstück DPAG "Entgelt bezahlt" VKZ B 13132

B.Nr. 72
Dr. Herbert und Monika Märzhäuser
Arthur-Fiechler-Str. 9

86161 Augsburg

Im März 2001 erschienen:

- Band 1: Jugendschriften
696 Seiten. Leinen. DM 78,-
Subskriptionspreis: DM 68,-
- Band 2: Peter Camenzind, Unterm Rad,
Gertrud
576 Seiten. Leinen. DM 68,-
Subskriptionspreis: DM 58,-
- Band 3: Roßhalde, Knulp, Demian,
Siddhartha
504 Seiten. Leinen. DM 68,-
Subskriptionspreis: DM 58,-
- Band 4: Der Steppenwolf, Narziß und
Goldmund, Die Morgenlandfahrt
632 Seiten. Leinen. DM 78,-
Subskriptionspreis: DM 68,-
- Band 5: Das Glasperlenspiel
744 Seiten. Leinen. DM 78,-
Subskriptionspreis: DM 68,-

Sämtliche Werke	Hermann Hesse	2	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	3	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	4	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	5	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	6	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	7	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	8	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	9	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	10	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	11	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	12	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	13	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	14	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	15	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	16	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	17	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	18	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	19	Sv
Sämtliche Werke	Hermann Hesse	20	Sv

Hermann Hesse
Hermann Hesse
Sämtliche Werke

Jugendschriften
Subkamp

Suhrkamp

Gerne übersenden wir Ihnen einen ausführlichen Subskriptionsprospekt:

Fax: 069 / 75601-314 oder hesse@suhrkamp.de