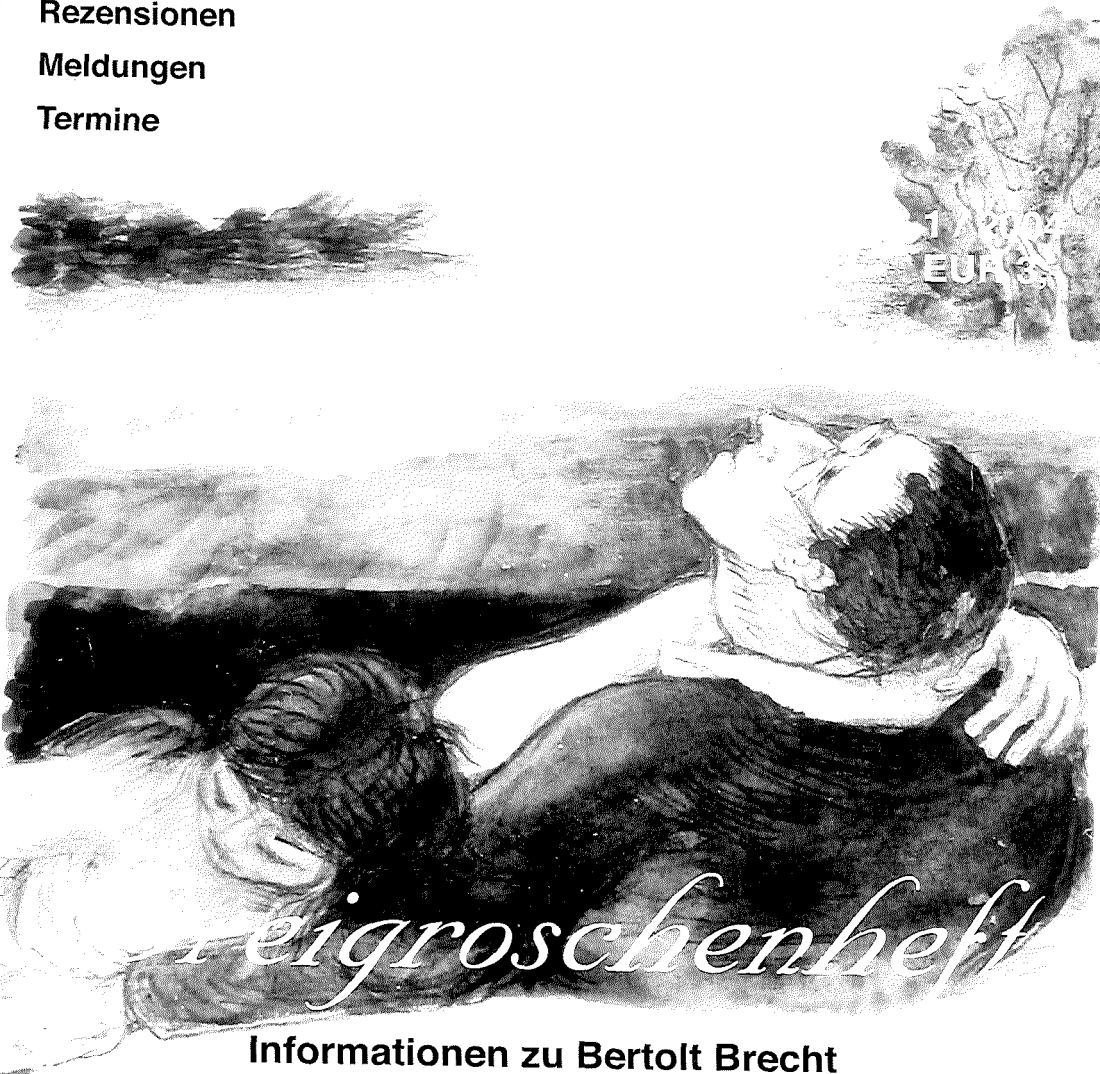


Künstlerportrait: Gabriele Mucchi
Mahagonny – die (Un-)Rechtsstadt
Raubdruck zu Ehren Stalins
Werkstattbericht aus der ABB
Brecht in Schweden
Brecht in Rumänien

Rezensionen
Meldungen
Termine



Freigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht



Ein perfekter Tag für einen Bankbesuch.
Auf www.sska.de



Stadtparkasse
Augsburg

Unser Onlinebanking ist noch ein bisschen näher als die nächste Geschäftsstelle. Informieren Sie sich dort – oder gleich online unter www.sska.de – bei jedem Wetter.



Titelbild: Gabriele Mucchi zu Bertolt Brechts
„Erinnerung an die Marie A.“

IMPRESSUM

Dreigroschenheft

Informationen zu Bert Brecht

Erscheinungsweise: 1/4-jährlich,

jeweils zum Quartalsbeginn

Einzelpreis: € 3,-

Jahresabonnement:

Inland: € 15,-, Ausland € 20,- (incl. Porto)

Redaktion:

Dreigroschenheft

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

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

Brechtshop@t-online.de

www.dreigroschenheft.de

Kurt Idrizovic, Christiane Hempel

(Christiane.Hempel@dreigroschenheft.de)

Uschi Huber (Abonnement)

Gestaltung:

Thomas Gaissmaier * Verlagsdienstleistungen TextLift
textlift@t-online.de

Zusammenstellung und Redaktion dieser Sonderausgabe:

Ulrich Fischer, Sabine Kebir, Jan Knopf,

Klaus-Dieter Krabiel, Joachim Lucchesi, Ernst Maiberger,

Albrecht Götz von Olenhusen, Alexander Ronay,

Ernst Schumacher, Fritz Joachim Sauer, Helgrid Streidt,

Florian Vaßen, Dieter Wörle.

Verlag:

Dreigroschenverlag – Obstmarkt 11 – 86152 Augsburg

ISSN 0949-8028 (1/2001)

Inhalt

Vorwort	4
Künstlerportrait	
<i>Ernst Schumacher:</i> Brecht. Mucchi. Eine Künstlersymbiose	6
Rechtsstreit Mahagonny	
<i>Ulrich Fischer:</i> Mahagonny – die (Un-)Rechtsstadt	17
Brecht im Raubdruck	
<i>Albrecht Götz von Olenhusen:</i> „Das große Friedenswerk vollenden“ Lyrik zu Ehren J.W. Stalins	30
Arbeitsstelle Bertolt Brecht	
<i>Jan Knopf:</i> Werkstattbericht Brecht-Handbuch Mitteilung der Arbeitsstelle B.B.	36 39
Brecht in Schweden	
<i>Fritz Joachim Sauer:</i> „Der gute Mensch von Sezuan“ strahlt in Stockholm	40
Brecht in Rumänien	
<i>Alexander Ronay:</i> Bertolt Brecht aus rumänischer Sicht	42
Diskurs	
<i>Klaus-Dieter Krabiel:</i> Antwort auf einen Leserbrief <i>Florian Vaßen:</i> Nachtrag	44 46
Rezensionen	
<i>Dieter Wörle:</i> Die Fotografin Ruth Berlau – Eine Entdeckung <i>Joachim Lucchesi:</i> Texte als Sparringspartner <i>Sabine Kebir:</i> Kaleidoskop des Herzens	47 48 50
Bertolt-Brecht-Archiv	
<i>Helgrid Streidt:</i> Neu in der Bibliothek	51
Mitteilungen	
<i>Ernst Maiberger:</i> Leserbrief zum Beitrag eines Augsburger Brecht- Spaziergangs	55
Termine	57

Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,

wir begrüßen Sie im neuen Jahr sehr herzlich.

2004 – was wird es uns bringen? Zunächst eine Fülle von Veranstaltungen von Februar bis März, so die Berliner Brecht-Tage, das Brecht-Literaturprojekt der Stadt Augsburg und das Kurt-Weill-Fest Dessau, die mit interessanten und vielfältigen Programmen aufwarten.

Die Berliner legen mit „Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute“ einen zeitgemäßen Finger in die Wunde der heutigen Kriegsverstrickungen Europas, die nach einem halben Jahrhundert der Waffenruhe ganz neue Fragen aufwerfen: „Sind die Kriege anders als früher? Taugen sie dazu, Demokratie und Menschenrechte durchzusetzen? Oder sind sie doch nur die Wiederkehr eines archaischen Rituals, in dem der Stärkere den Schwächeren verdrängt?“ Kann Brecht, der Dichter und Stückeschreiber, Vorschläge zur Konfliktbewältigung anbieten? Auf diese Fragen und mehr versuchen die Internationalen Brecht-Tage eine Antwort zu finden.

Augsburg verabschiedet mit Bertolt Brecht ein elfjähriges Literaturprojekt von Format. Was daran 2005 angeschlossen soll, ist bislang unklar. Es gibt Projektvorschläge, die noch auf Konkretisierung warten. Aber lassen Sie uns nicht über Zukünftiges spekulieren, was erwartet den Besucher in der Heimatstadt des Dichters? Zunächst wird der Brecht-Preis der Stadt Augsburg zum vierten Mal verliehen. Bekommen wird ihn ein viel gereister Österreicher: Christoph Ransmayr, der Autor von „Die letzte Welt“. Der Themenschwerpunkt der Veranstaltungsreihe richtet sich an die Nachgeborenen, an die Kinder. Es wird nach dem Verhältnis Brechts zu Kindern gefragt und danach, welchen Platz sie in seinem Werk einnehmen. Viele Schulen gestalten diesen Programmpunkt aktiv mit. Eingebunden in das Programm sind die *Flüchtlingsgespräche*; daran anknüpfend kommen zeitgenössische Autoren zu Wort, die über Exil, Auswanderung und Flucht sprechen werden. Den Abschluss bildet ein dreitägiges Literaturfest, das an jedem der drei Tage ein zentrales Thema der Brecht-Rezeption im Rahmen eines Podiumsgesprächs beleuchtet.

Motto des Kurt-Weill-Festes Dessau ist „Stadtkultur“. Brecht findet mit einer Gegenüberstellung vom *Mahagony-Songspiel* zu Steve Reichs *City Life* seinen Einzug. Als Höhepunkt wird Gregor Seyffert & Compagnie ein Weill-Doppelprogramm aufführen: *Der neue Orpheus* und *Die sieben Todsünden*.

Sie sehen, es lohnt sich, einen Blick in die **Termine** zu werfen – ab S. 57.

Im Herbst 2003 fand im BrechtWeigelHaus in Buckow eine Ausstellung mit Bildern von Gabriele Mucchi statt. Der Mailänder Künstler, der fast 103 Jahre alt wurde und ein Freund Brechts war, hat Bilder zu Gedichten von Brecht gezeichnet, die nun in Buckow zu sehen waren. **Ernst Schumacher**, stellt für uns ein Künstlerporträt zusammen. Er zeigt einen außergewöhnlichen Menschen, der zwischen zwei Welten pendelte (ab S. 6).

„Meine These lautet, dass *Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony*, der Titel ist ja nicht zufällig mit dem „Römischen Reich“ zu assoziieren, ein „Lehrstück“ über das Wesen des Zivilrechtes ist“, meint Rechtsanwalt **Ulrich Fischer** in seinem Beitrag „*Mahagony* – die (Un-)Rechtsstadt“ und liefert damit einen für Geisteswissenschaftler ungewöhnlichen Exkurs in die Entstehungsgeschichte des Rechts. Und das keineswegs langweilig und trocken, lesen Sie ab S. 17.

Zum 50. Geburtstag Stalins ist ihm zu Ehren ein Raubdruck erschienen. Der Herausgeber, ein Anonymus, nennt sich erklärende Weise: „Rene Gat“! **Albrecht Götz von Olenhusen**, Rechtsanwalt und Gründer von Deutschlands einzigem Raubdruckarchiv, stellt uns diese Trouvaille aus der Welt der unerlaubten Drucke ab S. 30 vor.

Nach Abschluss der Arbeiten am Brecht-Handbuch berichtet **Jan Knopf**, Herausgeber des selbigen, aus der Werkstatt des Handbuchs. „Gefällig“ gibt er Hinweise zur Historie sowie zum Gebrauch des Handbuchs an „Neugierige und Ignoranten“ weiter... (ab S. 36)

Wie im letzten Heft schon angekündigt stand in Stockholm die Premiere von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* auf dem Spielplan. Anders als erwartet, entpuppte sich diese Inszenierung als grandios, zeitgemäß und auffallend. **Fritz Joachim Sauer** berichtet aus Stockholm, ab S. 40.

Bertolt Brecht aus rumänischer Sicht: Germanist **Alexander Ronay** berichtet aus Bukarest über den Versuch einer neuen Brecht-Rezeption in Rumänien. Nach der politischen Wende wurden Brecht-Stücke an den Theatern inszeniert, einige davon zum ersten Mal. Auch in Bezug auf die rumänische Brecht-Forschung wurden in den letzten Jahren erste wichtige Schritte gesetzt, allen voran die des Autors Ronay selbst. Lesen Sie seinen Bericht ab S. 42.

Eine eigene Wertschätzung als Fotografin erfuhr Ruth Berlau mit einem Fotoband, den Grisca Meyer herausgegeben hat. Rezensent Dieter Wöhrle freut sich (ab S. 47) über die Entwicklung einer mittlerweile – so kann man sagen – eigenen Berlau-Rezeption. Stellte sie doch bisher fast ausschließlich den Brecht-Geliebtenstatus mit Opferrolle dar, so kann man die Hebung des Fotoschatzes durch Grisca Meyer nicht hoch genug loben. Denn jetzt sieht man ihren eigenen Ansatz als Künstlerin, ihren sicheren Blick, ihre Sensibilität.

Lesen Sie auch weitere Rezensionen von **Joachim Lucchesi** und **Sabine Kebir**.

Bis zur nächsten Ausgabe im Frühjahr, in der wir von den vielen Veranstaltungen berichten werden, verabschieden wir uns von Ihnen und wünschen nochmals nachträglich ein gutes neues Jahr 2004.

Ihr *Dreigroschenheft*-Team



Stadtwerke Augsburg

Energie, Wasser, Verkehr.

Holding GmbH

Januar 2004



Stabsstelle Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Hausadresse Hoher Weg 1 · 86152 Augsburg
Postadresse · Postfach 10 24 40 · 86014 Augsburg

Telefon (08 21)3 24-80 39 · Telefax (08 21)3 24-80 95
Mobil 0160 7457314 und 0160 7457015

E-Mail · presse.pr@stawa.de
Internet · www.Stadtwerke-Augsburg.de

Sie erreichen uns mit der Straßenbahnlinie 2
und den Buslinien 22 und 23.

Grußwort

Man kann über Bert Brecht sicherlich geteilter Ansicht sein, man kann ihn mögen oder auch nicht, ihn verehren oder gering schätzen – all das spielt letztlich keine Rolle. Denn unumstritten ist BB einer der weltweit bekanntesten deutschen Autoren des letzten Jahrhunderts, und er ist in unserer Stadt geboren und (zumindest) das verbindet ihn und uns.

Es mag schon ein wenig verwundern, wenn die internationale Brecht-Gesellschaft in den USA beheimatet ist. Kann es wirklich angehen, dass wir Augsburger es anderen Ländern und Städten überlassen, Brecht entsprechend seiner literarischen Bedeutung zu würdigen...

Das *Dreigroschenheft* gilt nicht nur unter Brecht-Fans als eine der konzep-

tionell wie inhaltlich bemerkenswertesten deutschen Literaturzeitschriften, und auch die deutsche Tages- und Fachpresse äußert sich stets positiv über den zugegeben recht ehrgeizigen Anspruch dieses Periodikums als umfassendes Informationsblatt rund um Brecht, seine Werke und sein Leben.

Aus all diesen Gründen haben wir uns gerne bereit erklärt, den weiteren Bestand dieser Zeitschrift zu sichern – und wir sehen es neben anderem kulturellen Engagement auch als einen kleinen Beitrag zur Unterstützung der Bewerbung Augsburgs als Kulturhauptstadt.

Dr. Claus Gebhardt und
Dipl.-Kfm. Norbert Walter
Geschäftsführer Stadtwerke Augsburg

Künstlerportrait

Brecht. Mucchi. Eine Künstlersymbiose Zur Ausstellung von Gabriele Mucchi in Buckow*

Von Ernst Schumacher



Gabriele Mucchi zu Bertolt Brechts „Vom ertrunkenen Mädchen“, Tusche, Aquarell, 1983

Man kann sich für eine Ausstellung von „Aquarellen, Gemälden und Grafiken von Gabriele Mucchi zu den Gedichten von Bertolt Brecht“ schwerlich einen passenderen Ort vorstellen, als das BrechtWeigelHaus in Buckow. Hier waltet der genius loci von Brecht wie von Helene Weigel. Zu ihm gesellt sich der Genius von Gabriele Mucchi, der hier, in diesem Raum wie im Garten und am Strand des Schermützel-sees am 18. August 1955 zusammen mit dem Grafiker Herbert Sandberg zu Gast war und sich in Gesprächen mit Brecht und Weigel über Politik und Kunst austauschen konnte.

Mucchi selbst hat darüber in seiner Autobiografie „Verpaßte Gelegenheiten“ vermerkt:

„Brecht stellte mir Fragen über das Leben in Italien, über die Arbeit der Künstler, den Realismus“. Dieser knappen Information ließ er die Schilderung eines Erlebens folgen, das er in diesem Zusammenhang hatte:

„Der Tag war hell gewesen, nun, gegen Abend kam Kühle von den dichten Wäldern und durch eine leichte Brise vom Wasser. Es war ein sanfter und friedlicher Moment. Da sah ich eine junge Frau wie eine Nymphe dem See entsteigen, das Wasser troff aus ihrem aschblonden Haar über den

* Der Beitrag war die Eröffnungsrede zur Einführung in die Ausstellung „Aquarelle, Gemälde und Graphiken von Gabriele Mucchi zu Gedichten von Bertolt Brecht“ im brechtweigelhaus in Buckow am 7. September 2003 und wurde dort von Ernst Schumacher gehalten.

blauen Augen, sie hüllte ihren nassen Körper in einen weißen Bademantel. Ich halte das Datum fest, weil diese Frau in mein Leben trat und es in meinen Berliner Jahren teilweise bestimmte.“

Es war die Schauspielerin Käthe Reichel, damals Brechts Freundin, nach dem Tod von Brecht die von Mucchi, die ihm wenige Jahre später den Sohn Sebastian schenkte, dessen tragischen Tod im Jahr 1980 Mucchi wohl bis zu seinem Lebensende nicht wirklich verkraften konnte.

Wie es dazu kam, dass Gabriele Mucchi, 1899 in Turin geboren, voriges Jahr im Alter von fast 103 Jahren in Mailand verstorben, als Maler mit dem Schriftsteller und Theatermacher Bertolt Brecht, 1998 in Augsburg geboren, 1956 in Berlin verstorben, in Verbindung kam; wie er durch die Begegnung sich in seiner Auffassung von realistischer Kunst bestätigt fühlte; wie er sich als Maler wie Grafiker mit Brechts Arbeiten im Theater, später auch als Übersetzer von Brechts Gedichten auseinandersetzt, bis schließlich jene symbiotische Verschmelzung zustande kam, deren Niederschlag in dieser Ausstellung zu bewundern ist – dazu seien einige Anmerkungen erlaubt.

Mucchi begann nach dem Kriegsdienst im ersten Weltkrieg als gelernter Ingenieur und Architekt, wandte sich dann der Malerei zu, hob die Tradition des italienischen Realismus des 19. Jahrhunderts in Wirklichkeitsabbildungen auf, die zur Neuen Sachlichkeit wie zu einem neuen Purismus der Form tendierten. Als er sich zusammen mit seiner Frau, der Bildhauerin Jenny Wiegmann aus

Berlin-Spandau, um die Wende von den Zwanzigern zu den Dreißiger Jahren in Berlin, nachfolgend in Paris aufhielt, erweiterte sich seine Erfahrung um das Kennenlernen eines Realismus, der mit neuen Inhalten und aus ihnen erwachsenen Formen in die Kämpfe der realen Gesellschaftlichkeit eingreifen wollte, ohne dass er sich dieser internationalen Bewegung anschloss, auch wenn er sich mit anderen italienischen Künstlern

in der Gruppe „Corrente“ gegen die faschistische Stilistik abzugrenzen wusste. Seine Hinwendung zu einem parteinehmenden Realismus erfolgte erst, als er sich 1943 der Partisanenbewegung anschloss und nach dem Sieg über den Faschismus als Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens sich über die gesellschaftliche Funktion von Kunst, im engeren Sinne von Malerei Gedanken machte. 1949 legte er in der „Unità“ seine schließliche Kunst-Gesinnung dar, der er lebenslanglich treu bleiben sollte.

„Realismus bedeutet Engagement des Künstlers für die Welt, für das Leben, für andere Menschen und für

die Gesellschaft. Realismus heißt Stellungnahme angesichts der Wahrheit, angesichts der Realität. (...) Daher besteht auch die Notwendigkeit, in der Realität zwischen dem zu wählen, das stirbt und dem, das entsteht, zwischen dem, das verkümmert und dem, das sich entwickelt.“

Er gehörte 1950 zu den Mitbegründern der Gruppe „Realismo“, die in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Kämpfen, so der Partisanenbewegung und ihren Opfern, den Landbesetzungen der armen Bauern in Sizilien, den Streikkämpfen der Arbeiter wie der Reis-

Tredici poesie di Bertolt Brecht

tradotte e illustrate da
Gabriele Mucchi



presentate da Giuseppe Bevilacqua

rivista milanese di economia
CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCE LOMBARDE - Editori Laterza

Ausgabe der Kunstzeitschrift „rivista milanese di economia“ mit Gedichten von Brecht und den Bildern von Mucchi im Auftrag der Cassa di risparmio delle provincie Lombarde



Gabriele Mucchi zu Bertolt Brechts „Ausschließlich wegen der zunehmenden Unordnung“

pflanzerinnen, ihren künstlerischen Abbildungen Konkretheit wie Symbolik für reale Freiheit und Volksherrschaft gab. 1951 nahm Mucchi als italienischer Delegierter an den Weltfestspielen der Jugend und Studenten in Ostberlin teil. Im Rahmen des Festivals gab es auch eine internationale Ausstellung bildender Kunst in der Akademie der Künste. Darunter befanden sich auch repräsentative Bilder der Gruppe „Realismo“. Von Guttuso wurde das Gemälde „Landbesetzung“, von Pizzinato das Gemälde „Ein Gespenst geht um in Europa“, von Mucchi selbst das „Bombardement von Gorla“, in dem Mucchi die Zerstörung einer Schule durch amerikanische Bomber im Jahr 1944 schildert, bei der über 200 Kinder ums Leben kamen. Mucchi erhob den Vorfall zu einem Aufschrei der Mütter der Welt gegen den Krieg. Er machte damals die Bekanntschaft mit den Künstlern gleicher Gesinnung der DDR wie René Graetz, Fritz Cremer, Herbert Sandberg, Arno Mohr, Elisabeth Shaw. Nach Teilnahme am Stockholmer Friedenskongress

1954 hielt er sich ein zweites Mal in Ostberlin auf. Zustande kam eine Vereinbarung über eine Personalausstellung in der Akademie der Künste. In der Kritik wurden Mucchis Gemälden und Grafiken Einflüsse des Expressionismus zugeschrieben, der damals offiziell als Verzerrung der Wirklichkeit abgewertet wurde. Mucchi hielt entgegen, dass die Verwendung starker Formen und Farben der Notwendigkeit entsprang, „starke Inhalte“ auszudrücken. Tatsächlich waren seine Gemälde wie die seiner Mitstreiter in der Gruppe „Realismo“ der Tendenz nach gegen den imitativen, auf „Lebenschtheit“ beschränkten „sozialistischen Realismus“, wie er von der sowjetischen Malerei vertreten und dementsprechend als vorbildlich auch für die DDR propagiert wurde, gerichtet. Nachdem Brecht diese Ausstellung besucht hatte, ließ er Mucchi ein Exemplar seiner 1950 erschienen „Hundert Gedichte“ mit der Widmung zukommen: „Dem Genossen Mucchi für seine große Hilfe“. Mucchi deutete diese Widmung zurecht als Dank für die indirekte Unterstützung in Brechts eigener Bemühung, in der Theaterkunst so gut wie in der bildenden Kunst und in der Literatur einen „sozialistischen Realismus“ durchzusetzen, der als „kämpferische Methode“ aufgefasst wurde und deshalb „Weite und Vielfalt“ der Ausdrucksformen legitimierte, die die Rezipienten zu „eingreifendem Denken“ befähigen sollten.

Mucchi weiß in seiner Autobiografie neben dem eingangs erwähnten Besuch in Buckow im Sommer 1955 von weiteren Zusammenkünften im Brecht-Kreis zu berichten, die gegen „Dogmatismus“ so gut wie puren „Formalismus“ in den Künsten gerichtet waren. Der Tod Brechts im August 1956 beendete zwar diese Treffen, aber die Impulse, die Brecht bei Mucchi ausgelöst hatten, wirkten weiter. Mucchi fiel es zu, für die Erstaufführung der überarbeiteten dritten Fassung des Brecht-Stücks „Leben des Galilei“, die im Januar 1957 im Berliner Ensemble in der Regie Erich Engels stattfand, das öffentliche Plakat zu gestalten. Es zeigt einen Galilei mit deutlichen Zügen des Hauptdarstellers Ernst Busch, der sich vom Fernrohr, also der Forschung abwendet, vergegenständlichter Ausdruck für die Abschwörung Galileis vor der Inquisition. 1957 verfertigte Muc-

chi zahlreiche Zeichnungen von Proben zur Ausführung der Brechtschen dramatischen Parabel *Der gute Mensch von Sezuan* im Jahre 1958 im Berliner Ensemble, in der Käthe Reichel unter der Regie von Benno Besson die Doppelrolle des „guten Menschen“ Shen Te und des „bösen Veters“ Shui Ta spielte. Viele grafische Blätter verfertigte Mucchi auch von der Aufführung der *Holländerbraut* von Erwin Strittmatter im Deutschen Theater, in der wieder die Reichel wieder in der Regie von Besson die Hauptrolle spielte. Diese Zeichnungen spiegeln samt und sonders die Fähigkeit Mucchis wieder, die ich Mitte der sechziger Jahre beim Gastspiel des Piccolo Teatro Milano unter der künstlerischen Leitung von Giorgio Strehler mit Carlo Goldonis „*Krach in Chioggia*“ in der Volksbühne Berlin bewundern lernte und schließlich in dem Buch „Strehler inszeniert. Mucchi zeichnet. *Krach in Chioggia*. Eine Komödie von Carlo Goldoni“ (Berlin 1970) beschrieben habe, nämlich aus der ständigen Be-

wegung der Theaterfiguren das prägnante Moment abzuheben, in dem sichtbar wird, wie aus Verhalten Haltungen entstehen, die in der zeichnerischen Festhaltung weiter bestehen.

In die Jahre von 1957 bis 1962, in denen Mucchi Gastprofessuren an der Hochschule für Bildende Kunst in Berlin-Weißensee und dem Institut für Kunsterziehung der Universität Greifswald innehatte, entstanden neben seinen malerischen Arbeiten auch Übersetzungen von Brecht-Gedichten. Die ersten erschienen bereits 1960 in der Kulturzeitschrift der IKP „Contemporaneo“.

Mucchi lebte auch nach dem Bau der Mauer gleichsam als „Wanderer zwischen zwei Welten“, genauer als „Welt-Bürger“ mit kommunistischer Weltsicht, sowohl in Mailand als auch in Ostberlin“, an seiner Seite Genni, die in diesen Berliner Jahren hervorragende Arbeiten schuf, die innere Spannung, dialektisch ausgeprägte Widersprüche in den Ausdruck von Akten wie Porträts bringen. Für mich war und bleibt wegen dieser die Form aufruhenden Gestaltung die Plastik „Das Jahr 1965“ unvergleichlich: Ein sitzender Frauenakt, bei dem offen bleibt, um welche Konflikte, die Gesicht wie Haltung widerspiegeln, es sich handelt, ob um private, ob um öffentliche, aber gerade in der plastischen Erstarrung eine innere Bewegung ausdrücken, die auf Entladung drängt.



Gabriele Mucchi zu Bertolt Brechts „Der Gedanke in den Werken der Klassiker“

Was hier jedoch zu interessieren hat, ist die verstärkte Hinwendung Mucchis in den siebziger Jahren zur Übersetzertätigkeit bedeutender Literatur. Bereits 1948 hatte er die „Sonette und Fragmente“ des spanischen Dichters Luis de Góngora“ ins Italienische vorgelegt. In den siebziger Jahren folgten die Übersetzungen von „50 Gedichten“ von Charles Baudelaire, in den Achtzigern schließlich die der Gedichte Bertolt Brechts.

Verallgemeinernd sei dazu bemerkt, dass sich Mucchi gerade mit dieser Übersetzertätigkeit als echter Erbe des italienischen Humanismus offenbarte, zu dessen Wesensmerkmalen die Viel-, wenn nicht Allseitigkeit wahrer Künstlerpersönlichkeiten dieses Aufbruchs in eine neue Zeit gehörte. Als markantestes Beispiel braucht nur auf das Schaffen Leonardos verwiesen zu werden. Wenn zu Mucchis Künstlerprofil gehört,

dass er als Ingenieur mit dem Bau von Wasserleitungen begann, als Architekt Häuser und Siedlungen entwarf, einer der ersten Designer für moderne Gebrauchsmöbelfabrikation war, so ist damit auf seine angewandte Kunstproduktivität verwiesen. Eine Entsprechung für seine bildkünstlerische Produktion in allen Genres bildet sein öffentliches Hervortreten als Kunsttheoretiker und Kunsthistoriker. Es gibt vielleicht auch in diesem Kreis noch einige Augen- und Ohrenzeugen, mit welcher Beredtheit, Anschaulichkeit, zwingender Argumentation er die bildkünstlerischen Werke solcher Maler wie Caravaggio und Masaccio zu Zeit-Zeugen für die permanente Notwendigkeit machte, dem Alten Neues entgegenzustellen, mit Traditionen zu brechen, um neue zu stiften, um die Betrachter Welt und Gesellschaft realistisch sehen zu lassen, um sie verändern zu können.

Mit seiner wachsenden Neigung, Literatur von Rang zu übersetzen und die Texte als Anregungen für das eigene bildkünstlerische Schaffen zu benützen, bewies Mucchi nicht nur Sinn und Gespür für die permanenten Wechselwirkungen der Künste untereinander, sondern wurde auch



Gabriele Mucchi zu Bertolt Brechts „Der Pflaumenbaum“

zum Vermittler von Kulturkreisen, was Brecht betraf besonders zwischen dem nordisch-deutschen und dem südlich-italienischen.

Die literarische wie die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit dem Werk von Bertolt Brecht erreichte anfangs der achtziger Jahre, als Mucchi selbst schon in das patriarchalische Alter eingetreten war, einen Höhepunkt. Er erhielt von der Sparkasse der Lombardei das Angebot, für die von ihr betreute Kunstzeitschrift „rivista milanese di economia“ Aquarelle zu Brecht-Gedichten, die von ihm übersetzt worden waren, zu veröffentlichen. Mucchi wählte aus seinen Übersetzungen 13 aus und fertigte dazu Aquarelle an. Die Gedichte wurden 1983 sowohl in der italienischen Übersetzung als auch mit Nachdruck der deutschen Fassungen der Texte zusammen mit acht Aquarellen veröffentlicht. Da diese übersetzten Gedichte in den Sammelband Mucchischer Übersetzungen von Brechtscher Lyrik eingegangenen sind, der 1986 im Verlag Garzanti erschien, können sie der Würdigung dieses Bandes unterstellt werden. Dieser Sammelband kam zustande, weil der Verleger interessiert war an der Übersetzung, damit der italienischen Erstveröffentlichung der „Gedichte über die Liebe“, die, herausgegeben von Werner Hecht im Suhrkamp Verlag, 1982 erschienen und Mucchi von seiner zweiten Frau Susanne aus Berlin mitgebracht worden waren. Diese erotischen Gedichte waren auch in Italien die einzige Novität der Brechtschen Lyrik, die es zu dieser Zeit, fast dreißig Jahre nach Brechts Tod, noch zu entdecken gab. Nur mit der raschen Übersetzung und Veröffentlichung ließ sich vom verlegerischen Standpunkt aus ein Geschäft machen. Mit einer schon an eigene Besessenheit grenzenden Energie machte sich Mucchi an die Übersetzung. Mit der gleichen Achtung, Delikatesse, Penibilität im Ausfindigmachen adäquater Entsprechungen für bildhafte Wendungen im Italienischen, von Synonyma für die bislang auch in Italien in der „gehobenen Literatur“ als obszön geltenden „Vier-Punkte-Wörter“ wie Ficken, übertrug Mucchi in kurzer Zeit über achtzig dieser „Gedichte über die Liebe“, gleichgültig, ob sie banal und trivial, polemisch oder elegisch, subjektbezo-

gen, Ausdruck Brecht-eigener Erlebnisse und Gefühle waren oder zur Bloßstellung und Verhöhnung verlogener öffentlicher Moral dienten.

Mucchi selbst fand in einem Brief an den Herausgeber des Sammelbandes seiner Übersetzungen, den Germanisten Cesare Cases: „der große Brecht ist nicht der der ‚Gedichte über die Liebe‘“, sondern der der politischen Gedichte. Er konnte es tatsächlich durchsetzen, dass in dem Sammelband diese politischen Gedichte, die schon vorher von ihm übersetzt worden waren, an erster Stelle standen. Aber angepriesen, unter die Leute gebracht und verkauft wurde das Buch unter dem Titel „Bertolt Brecht. Poesie inedite sull’ amore. Poesie politiche e varie nella versione di Gabriele Mucchi“ – und die Kritik interessierte sich, wie zu erwarten, fast ausschließlich für die erotischen Gedichte.

Mucchi befand sich mit seinen Übersetzungen mit Ausnahme der „Gedichte über diese Liebe“ in Konkurrenz mit vorangegangenen Übersetzungen für die Ausgaben der Brechtschen Werke bei Einaudi durch Germanisten wie Luigi Fortini, Roberto Ferzonani, Emilio Castellani, aber auch Theatermachern wie Giorgio Polacco und Giorgio Strehler. Es kann hier nicht auf die Meinungsverschiedenheiten in der Bewertung eingegangen werden, die Mucchis Übersetzungen in der Kritik erfuhren. Mehrheitlich wurden den Übersetzungen Mucchis die plastische Erfassung der metrischen Strukturen der Verse, das sprachliche Kolorit, die Vermittlung der grundlegenden „Eintönung“, der „Atmosphäre“ der jeweiligen Gedichte, die Transparenz des Gehaltes der Gedichte zugesprochen. In einem Brief an den Kritiker A. Chiusano legte Mucchi detailliert dar, wie er dem deutschen „Blankvers“ vieler Brecht-Gedichte durch die Metrik des Elf- und Dreizehn-silbers im Italienischen zum Ausdruck verhalf. Insgesamt fand er, dass seine Vorgänger professionell routiniert, mit Ablieferungsfristen im Nacken, übersetzt hätten, „ich aber“, so lässt er wissen, „aus innerer Liebe und in aller Freiheit“. Es war Giorgio Strehler, Freund wie Kenner von Brechts Arbeiten im Theater wie in der Literatur, der noch in seinem letzten Lebensjahr 1996 in einem Brief, der denkbare Beiträge für das Brecht-Festival des Piccolo betraf, schrieb:



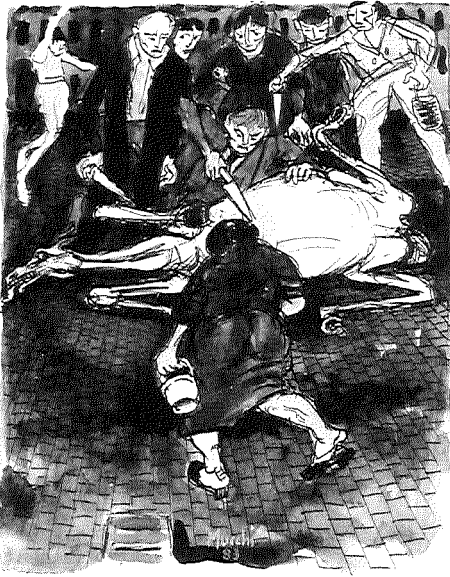
Gabriele Mucchi zu Bertolt Brechts „Sonett vom Sieger“

„Mucchi hat die Lyrik von Brecht auf stupende Weise übersetzt. Für mich sind es die besten Versionen.“

Ohne auf die diffizilen Probleme einer dem Buchstaben wie dem Geist nach adäquaten Übersetzung aus dem Deutschen ins Italienische weiter eingehen zu können, sehe ich selbst in den Übersetzungen der Gedichte von Brecht die Gefahr, die Brecht selbst beim Übersetzen sah, vermieden:

„Gedichte werden bei der Übersetzung in eine andere Sprache dadurch beschädigt, daß man zuviel zu übertragen versucht. Man sollte sich vielleicht mit der Übertragung der Gedanken und der Haltung des Dichters begnügen.“

Ich komme damit auf die Schwerpunkte dieser Ausstellung zu sprechen. Im Mittelpunkt stehen die Aquarelle, die Mucchi von und zu den von ihm übersetzten 13 Gedichten Brechts um 1982 gemacht hat. Man darf annehmen, dass er seine Auswahl der Gedichte unter dem Gesichtspunkt traf, dass sie in seinen Augen für Brechts lyrisches Werk einen repräsentativen Charakter besitzen. Gleichzeitig stellte die Auswahl aber



Gabriele Mucchi zu Bertolt Brechts „Oh Fallada“

auch eine Bekundung seiner eigenen Vorlieben zu dieser Lyrik dar.

Nur ein einziges Gedicht, nämlich das Gedicht „Einst“, hat einen ausgesprochen autobiografischen Charakter: Brecht reflektiert in Ich-Form im Jahr der Wende vom Krieg zum Frieden im Jahr 1945 über seine frühen Jahre, in denen er noch wunderbar fand, in der Kälte zu leben und Helle „aus natürlich Dunklem“ zu sondern. Lange konnte das nicht gut gehen. Der letzte Vers drückt Genugtuung aus: „Aber ich, Gvatter, war der Schnelle“, der nämlich sich dieser gefährlichen Verliebtheit „in Finsternis“ entziehen konnte.

Ganz subjektiv, in eigenes Erleben eingekleidet, aber doch in verallgemeinerbare Liebeserinnerung einbezogen, das Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ von 1920: Nicht das konkrete Gesicht des Mädchens, das er geliebt hat, bleibt in Erinnerung, sondern eine „nur Minuten“ aufblühende weiße Wolke am Himmel (vgl. Titelbild *Dreigroschenheft*).

Ganz elementares Lebensgefühl der Jahre während und nach dem ersten Weltkrieg, geprägt vom Bewusstsein der Vergänglichkeit, Ausdruck des Einverständnisses damit, drücken die Gedichte „Ballade vom Tod der Anna Gewölkegesicht“ (1919)

und „Vom ertrunkenen Mädchen“ (1920) aus.

Den wilden, die schnöde Spießigkeit des bürgerlichen Lebens verachtenden Vitalismus dieser frühen Jahre, hebt die Ballade „Francois Villon“ (1919) in ein angemessenes historisches Vorbild.

Einen Übergang aus diesem Stadium der Bejahung menschlicher Vergänglichkeit in das menschlich-männlicher Selbstbehauptung stellt das „Sonett vom Sieger“ (um 1925) dar, in dem ein rasender Roland als Sieger beim Abgehen eine Wunde im Rücken zeigt: Auch er war kein vollkommener Held.

Den stärksten Block bilden politische Gedichte: Die Not, das Elend, den Hunger, die Entmenschlichung des Krieges drückt in dem Gedicht „Oh Falladah“ ein Tier, das Pferd Falladah, aus, das, bevor es von seinen Hegern und Pflegern ausgeschlachtet wird, in dem Aufruf ausbricht „Helft ihnen doch! Und tut es in Bälde!“ (1919)

Eine scheinbar blasierte Abfertigung der neuen Gemütlichkeit, Verdrängung, des Unvermögens zu historischer Abwägung geben gleich am Anfang die „Politischen Betrachtungen“ von 1920; sie enden im Bekenntnis: „Ich spucke aus, ja, aber weiter geht’s mich nichts an.“

Dann die Aufhebungen dieser bloßen Negativität politischen Bewusstseins in den Erkenntnissen und Bekenntnissen der politischen Gedichte: 1934 in der appellativen Absage „Ausschließlich wegen der zunehmenden Unordnung“ an andere als politische Lyrik; die Preisung des „Gedankens in den Werken der Klassiker“ (1936), der Mithandeln verlangt; in der Mitte des Krieges die furchtbare Erkenntnis der Selbstpreisgabe der „gezeichneten Geschlechter“ vor ihrer Vernichtung. Inmitten der entarteten Zeit jedoch ein Hoffnungszeichen in dem Kindergedicht von 1934 „Der Pflaumenbaum“, der, wenn er auch zwischen Hinterhöfen keine Pflaume trägt, doch sein Lebenszeichen – ein Blatt – setzt.

Am Schluss dann demonstrativ der grundsätzliche Anfang, gesetzt mit den „Fragen eines lesenden Arbeiters“ von 1935, Anstoß zum Nach- und Weiterdenken, wer denn Geschichte wirklich trägt.

Wie können nun die in lyrische Ausdrucksformen gefassten Gefühls- und Gedankenwelten eines Menschen, der in der ersten Hälfte des

Zwanzigsten Jahrhunderts den argen Weg der Erkenntnis von einer berauschten Hingabe an Leben und Natur zu einer bewussten Reflexion geschichtlich-gesellschaftlicher Bedingungen des Menschseins geht, durch Transformation in bildkünstlerische Ausdrucksformen komplementiert, im Wortsinn anschaulich gemacht und damit auf ergänzende Weise zu Deutung und Bedeutung gebracht werden?

Was ich bei den Zeichnungen zu „Krach in Chioggia“, die Mucchi meistens mit Filzstiften unterschiedlicher Härten aufs Papier warf, be-

Bewusstsein des Rezipienten Imaginationen entstehen, die beim sinnlich-anschaulichen Niederschlag in bildkünstlerischen Zeichen nie eine „totale“ unmittelbare Abbildung finden können, sondern, wenn sie etwas von der komplizierten und komplexen Verflochtenheit von Gedanken, Assoziationen, Gefühlen der bei der Rezeption entstehenden inneren Imagination wiedergeben wollen, eher ins Sinnbildhafte, Stellvertretende verweisen als ins unmittelbar Abbildhafte. Wie beim Gebrauch eines Kaleidoskops hat der bildende Künstler vielfältig fragmentierte Bewusstseinsbilder in



Gabriele Mucchi in seinem Studio in Mailand (Januar 1994), Galerie Eva Poll, Berlin

wunderte, war, wie er aus den transitorischen, ständigen Veränderungen unterworfenen Verhaltensweisen der Bühnenfiguren markante, prägende Haltungen abzog und sie gleichsam sinnbildhaft festzuhalten verstand. Das betraf einzelne Figuren, aber auch Gruppen.

Bei einer Übertragung von Gedichten in bildkünstlerische Veranschaulichung kann nur das umgekehrte Verfahren gewählt werden. Die in abstrakten Schriftzeichen sich vergegenständlichenden Gedichte lassen beim Lesen oder Hören im

das prägnante Moment zeichenhafter Vergegenständlichung zu bringen, die den notwendigen Mangel an „totaler“ Vermittlung der Imagination durch Überhöhung eines bestimmenden Grundeindrucks, eben Versinnbildlichung beheben kann.

Verfolgen wir die Aquarelle, die Mucchi für die beschriebene Abfolge der 13 Gedichte Brechts gefunden hat, unter diesen Gesichtspunkten.

Für das Gedicht „Einst“, in dem Brecht in Ich-Form an einer Lebenswende den Blick zurück

wagt und sich glücklich preist, sich Kälte und Finsternissen entzogen haben zu können, findet Mucchi keine bildhafte Entsprechung. Auch für die „Fragen eines lesenden Arbeiters“ am Schluss wird Mucchi nur Skizzen schaffen, die zwar höchst drastisch sind – so ein Alter, der in eine zusammenstürzende, untergehende Welt pisst –, aber den Geist des Gedichtes nicht adäquat ins Sinn-Bild erheben.

In dem Aquarell zu dem Gedicht „Politische Betrachtungen“ von 1920 greift Mucchi zur Symbolik vorauszuahnender Konsequenzen ungenügenden politischen Denkens der Spießbürger seiner Zeit: Über dem Horizont des kahnfahrenden Harmonikspielers und seiner nackten Gefährtin, die mit einer Hand im Wasser planscht, geht bedrohlich ein umgekehrtes Hakenkreuz auf. Der junge Brecht hatte dieses Symbol höchstwahrscheinlich nicht vor Augen, aber es wirkt wie ein rückgeblendetes Menetekel, das hätte erkannt werden müssen.

Im Aquarell zu dem Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ ist es die lichte

Symbolik der weißen Wolke am Himmel, gekontert durch die fast veristische Kennzeichnung des auf dem Rücken liegenden Betrachters der Wolke mit den Gesichtszügen des jungen Brecht, während das Mädchen an seiner Seite anonym bleibt.

Ein starkes Sinnbild für die Vergänglichkeit im Strom der Zeit findet Mucchi im Aquarell zum „Ertrunkenen Mädchen“: der helle Mädchenleib mit nachgezogenen schwarzen Haaren in lichtgrünem Wasser; zu einem noch stärkeren Sinnbild für die romantische Verfallenheit eines Abenteurers, von dem in der „Ballade vom Tod der Anna Gewölkegesicht“ in ausschweifend dichten Wortbildern berichtet wird, wird die ins

Vertikale gestellte Figur eines Ertrinkenden, der aus dem düster grünen Wasser nochmals über den roten Horizont nach der dunkelhellen Wolke in Gestalt eines Frauenkopfs langt, die ihm immer gegenwärtig war.

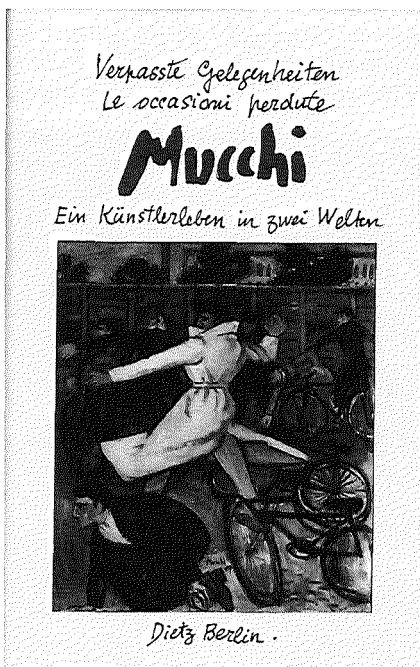
Mucchi selbst hat sich über diese sinnbildhafte Gestaltung gegenüber dem Herausgeber der deutschen Ausgabe, die 1990 (als Neunter Druck der

Dürer-Presse) im Reclam-Verlag Leipzig ist, Hans Bunge, geäußert: „Aus dieser hinreißenden Erzählung, die ich streng in Elfsilber oder Dreizehnsilber mit bewegtem Herzen übertragen habe – die ‚grünen Bitternisse‘, ‚die Winde‘, ‚den fliegenden Himmeln‘, ‚jene hinwelkenden Hügel‘, ‚ein Salzschlücklein See‘, ‚ein Gedicht, das vergeht‘, ‚und der Mund wird still – alles das habe ich im Aquarell drin.“

Noch mehr ins Vage, Ungreifbare, Unfassbare gerückt schließlich die Gestalt eines Mannes, der in eine blauweiß gestreifte Jacke gekleidet, wie sie KZ-Insassen zu tragen hatten, gebrochenen Gesichts mit den aus unbestimmter Umhüllung herausragenden Händen vergeblich

nach etwas greift, woran er sich halten könnte – geronnenes Sinnbild für die „Gezeichneten Geschlechter“, die Brecht mitten im Krieg vor Augen hatte.

Von einer Expressivität, wie sie die Gewalt, Wut, Aufruhr ausdrückenden großen gesellschaftsreflexiven Gemälde Mucchis der fünfziger und sechziger Jahre zeigen, schließlich der linke Flügel des zweiteiligen Aquarells zum „Sonett vom Sieger“: Ein mit einem überlangen Schwert um sich schlagender Berserker, der nur noch horizontal flüchtige oder schon hingestreckte Gegner vor sich hat. Als Kontrast dazu die sich davon machende Gestalt des Siegers mit der



Gabriele Mucchis Autobiografie „verpasste Gelegenheiten. Ein Künstlerleben in zwei Welten“

offenen Wunde über dem Rücken: Auch er war schon feige.

Mucchi wieder selbst dazu: „Erst stelle ich die Schlacht dar und den Mann, der ‚stand noch kämpfend und ging lang nicht weg‘ – und zweitens den Mann, der ‚hatte auf dem Rücken eine Wunde!‘ Zwei Akte eines Dramas.“

Zum Sinnbild für den zentralen Gedanken des in freien Versen parataktisch gebauten Gedichts „Der Gedanke in den Werken der Klassiker“ („Sein Hörer ist das Elend, das keine Zeit hat“) wird in Mucchis Aquarell eine in nächtlicher Stimmung vor der Überschwemmung flüchtende Frau, die unter ihrem Umhang ein Kind birgt.

Mucchi gab dazu die Erläuterung, er glaube sich nicht zu irren, wenn er unter den „Werken der Klassiker“ die des Marxismus verstehe, und tut kund, dem Vers „(...) sein Hörer ist das Elend, das keine Zeit hat“, „(...) verdanke ich die Kreation von unzähligen Zeichnungen, vielen kleinen und zwei großen Gemälden zu den häufigen italienischen Überschwemmungen. Ja, diese Leute haben keine Zeit zu etwas anderem als: fliehen. Sie haben keine Zeit, denn ‚die geringste Unaufmerksamkeit verurteilt sie zum sofortigen Untergang!‘ Fast alle Überschwemmungen lassen Tote zurück.“

Daran hing Mucchi in Klammern folgende Nachbemerkung, die auch eine soziale Aussage ist: „Und übrigens: Die Reichen haben Zeit – die Armen aber keine.“

Ganz konkreter Realismus ist das Aquarell zu dem Gedicht „Oh Falladah“: Hungrige, die mit langen Messern den Schimmel tranchieren, zu denen eine Frau in rotem Kleid eilt. Mucchi gab dem Aquarell die Beschreibung und Deutung:

„In meinem Aquarell sind die Hungrigen Deutsche in der Zeit der großen Inflation. Und hier ist von Brecht eine große Voraussage oder Prophezeiung ausgesprochen worden mit den Worten, die Brecht das Pferd sagen läßt: ‚So helft ihnen doch! Und tut es in Bälde! Sonst passiert euch etwas, was ihr nicht für möglich haltet!‘“

In diesem Zusammenhang erinnerte er an sein eigenes Bild „Der Tod des Esels“ von 1950:

„An dieses Bild habe ich gedacht, obwohl es nicht direkt mit der Situation Falladahs zu tun hat. Hier stirbt den armen Bauern (das heißt den Bauern, die arm sind) ein Wesen, das für ihr materielles Leben große Bedeutung hat: Mit dem

Esel verlieren sie eine enorm wichtige Arbeitskraft. Es ist, als ob sie einen arbeitsfähigen Sohn verlieren würden. Darum spähen sie, ob der Esel noch einen Atem gibt. Auch das eine Darstellung des Elends.“

Zum Gedicht „Vom Francois Villon“ und seine bildkünstlerische Auslegung wusste Mucchi zu berichten:

„Als ich das Gedicht las – und las, daß er ‚seinen Hals in eine Schlinge legen‘ mußte, und daß er ‚zum Lohn ein Marterholz‘ bekam, habe ich einen Galgen gesehen. Aber wo? Im Fresco des Pisanello in Verona. So habe ich ein ‚d’après‘ nach Pisanello gemalt, aber vom Galgen nicht zwei, sondern nur einen Mann schweben lassen: ‚Da, Villon!‘.“

Verglichen mit der Sinnbildhaftigkeit anderer Aquarelle zu den ausgewählten Gedichten Brechts wirkt jedoch der gehängte Villon mit nacktem Hintern eher plakativ-illustratorisch. Ähnliches gilt für das Aquarell zu dem Klassenkampfbekenntnis Brechts „Ausschließlich wegen der zunehmenden Unordnung“ von 1934, ab sofort von nichts anderem mehr sprechen zu wollen, als eben davon: Die den Blick des Betrachters gefangen nehmende Dame in Blond mit nackten Beinen unter einem modischen Überwurf und die verlockend auf dem hellen Tisch platzierten roten Äpfel haben in dem Schnee auf Häusern, die durch eine offene Balkontüre zu sehen sind, kein kritisches Gegengewicht, dass es zu einem einsichtigen Sinnbild für die verkündete rigorose Ausschließlichkeit, nur noch klassenkämpferische Kunst machen zu wollen, sich kurzschlüsse.

Zu seinem Aquarell zu dem Gedicht „Der Pflaumenbaum“ hat Mucchi selbst an Bunge geschrieben:

„Auch dieses Aquarell habe ich in Italien gemalt. Aber der Hof, auf dem der kleine Baum wächst, mit dem ‚Gitter drum‘, mit ‚zu wenig Sonn‘ ist keineswegs ein Hof in Mailand. Nein, das ist ein Berliner Hinterhof, er zeigt sogar Kriegsrüinen. In Mailand gedacht, gezeichnet, gemalt, ja, aber mit dem Gedanken an Meister Zille.“

Die sinnbildhafte Wirkung erwächst vor allem daraus, dass das im Schatten von Hinterhöfen stehende fruchtlose Bäumchen indirekt durch die von der Sonne bestrahlte Fassade eines Hauses Licht und Wärme vermittelt bekommt, obwohl

auch in der erhaltenen Fassade schwarze Fensterlöcher klaffen.

Es ist ohne Mühe zu erkennen, dass Mucchi diese Aquarelle mit viel rascherer Hand hingeworfen hat als die penible Übersetzung der Gedichte Brechts aus deutsch ins Italienische. Formal fügen sie sich ganz in die ausgereifte künstlerische Handschrift des Realisten Mucchi ein. In der Selbstdeutung Mucchis über ihre Entstehung und Ausführung bestätigen sie die nie abreißende Verbundenheit Mucchis mit deutscher Geschichte, Kunst und Gesellschaftlichkeit. Vor allem aber beweisen die Aquarelle, dass Mucchi, wie er selbst sagte, bei diesen Übersetzungen immer als Maler dachte.

Dasselbe gilt auch für die anderen bildkünstlerischen Arbeiten zu Gedichten von Brecht, die über die im Mittelpunkt dieser Ausstellung stehenden 13 Gedichte hinausgehen, besonders für die male- rischen und zeichnerischen Vergegenständlichungen zu dem Gedicht „Von der Kindermörderin Marie Farrar“ aus Brechts Gedichtsammlung von 1927 „Die Hauspostille“. Ob in Öl oder mit Blei- und Farbstift vergegenständlicht: Anschaulich wird die innere Verstörung einer jungen Frau, was aus der Frucht ihres Leibes werden soll.

Insgesamt vermitteln die hier gezeigten Bilder in Einheit mit ausgestellten Dokumenten, wie eng die bildkünstlerischen wie literarischen Arbeiten von Mucchi bis ins hohe Alter mit dem dichterischen und theaterpraktischen Arbeiten von Brecht verbunden waren. Wenn man aber sogar von einer Symbiose der beiden Künstler sprechen kann, dann vor allem wegen ihrer Gemeinsamkeit im Nach- und Vorausdenken über den Menschen, dem geholfen werden muss, zu einem Zusammenleben

zu kommen, das für alle wirklich menschlich zu nennen ist. Der junge Karl Marx hat daraus in der



Susanne Mucchi, die Witwe des Künstlers, bei der Ausstellungseröffnung im BrechtWeigelHaus in Buckow, Foto: Anett Zimmermann

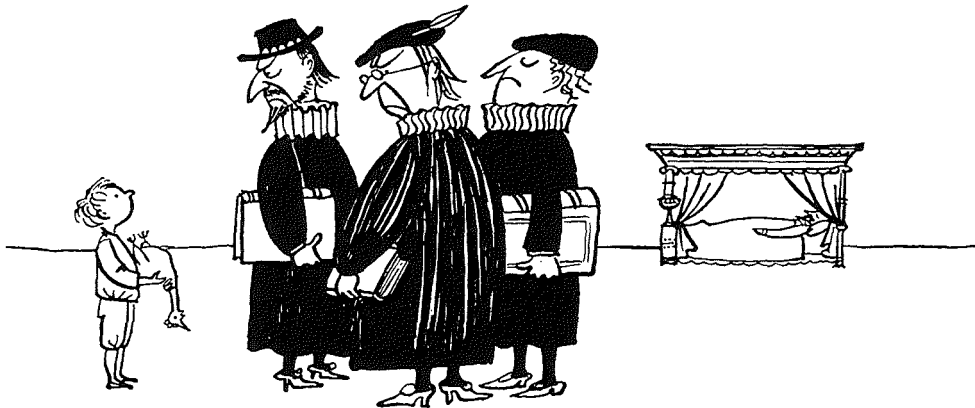
„Kritik der Hegel- schen Rechtsphilosophie“ den kategorischen Imperativ abgeleitet, es gelte, „alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist.“ Brecht hat das Scheitern des ersten historischen Umsturzversuchs dieser unmenschlichen Verhältnisse nicht mehr erlebt, wohl aber

Mucchi. Mucchi hat im letzten Jahrzehnt seines Lebens immer wieder nach den Gründen gefragt und sie bloßgelegt (er sah sie erstlich wie letztlich in der Unfähigkeit der sich entwickelnden sozialistischen Gesellschaften, von der „Diktatur des Proletariats“ zu wirklich demokratischen Herrschaftsformen, einem praktizierten Räterepublikanismus sich weiterzuentwickeln). Das änderte aber nichts daran, dass er bis zu seinem Lebensende von der Richtigkeit und Notwendigkeit überzeugt war, die Welt zu verändern. Wenn zu der von mir apostrophierten Symbiose zwischen Brecht und Mucchi eben diese Grundüberzeugung gehört, lassen sich der Künstler Brecht und der Künstler Mucchi als zwei Sisyphusse sehen, die gemeinsam den Stein der Geschichte nach oben zu wälzen versuchten. Die Frage an uns alle gerichtet, kann nur lauten: Belassen wir es dabei, ihnen dabei nur nachträglich zuzuschauen, oder setzen wir ihr Bemühen fort, wälzen wir selber den Stein mit nach oben – trotz alledem?

(Ernst Schumacher, bekannter Theaterwissenschaftler und -kritiker sowie als Freund Brechts einer der letzten lebenden Zeitzeugen. Viele Publikationen u. a. zu Brecht.

Kontakt: ernst-schumacher@gmx.net)

Rechtsstreit Mahagonny



Aus „Bertolt Brecht. Ein Kinderbuch“ mit Illustrationen von Elisabeth Shaw, Berlin 2001, S. 23

Mahagonny – die (Un-)Rechtsstadt Juristischer Blick auf Brecht/Weills „Der Aufstieg und der Fall der Stadt Mahagonny“*

Von Ulrich Fischer

*„Darum wird zum Tode verurteilt
wegen Mangel an Geld
was das größte Verbrechen ist,
das auf der Erde vorkommt.“*

(Brecht: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*
18. Szene)

*Es gibt für die Deutschen kein
größeres Verbrechen, als
ohne Geld zu sein und nicht
pünktlich zu zahlen.*

(Fjodor M. Dostojewski, Briefe, Leipzig,
1984, Bd. 1, S. 325)

I.

Strafrechtlich gesehen beginnt die Oper (Brecht beharrt darauf, dass es sich um eine „Oper“ handelt¹, für Weill² war der „Status“ als Oper nicht ganz so klar) *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*³ mit einem kriminalistischen

Paukenschlag: drei Verbrecher beiderlei Geschlechts auf der Flucht. Und die Verbrechen, derer sie wohl nicht nur zu Unrecht bezichtigt

* Der Beitrag beruht auf einem Vortrag, den der Verfasser auf dem 11. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft (Mahagonny.com) am 28. 06. 2003 in Berlin gehalten hat, die Vortragsform ist beibehalten worden.

1 Vgl. z.B. in Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, GBA Bd. 24, S. 74 ff.; siehe auch Siegfried Mews in Knopf: *Brecht Handbuch*, Stuttgart/Weimar, 2003, S. 48 ff.; siehe auch: Gottfried Wagner, Weill und Brecht. Das musikalische Zeitalter, München 1977, S. 148.

2 So in „Anmerkungen zu meiner Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ und im „Vorwort zum Regiebuch der Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, in: Kurt Weill, Mu-

sik und musikalisches Theater, Hrsg. Stephen Hinton/Jürgen Schebera/Elmar Juchem, Mainz, 2000, 102 ff.; siehe aber auch Albrecht Dümling, *Laßt Euch nicht verführen*, Brecht und die Musik, München, 1985, der zu Recht formuliert: „Merkwürdigerweise war es nicht der opernerfahrene Weill, sondern der Theaterpraktiker Brecht, der ganz bewußt auf ein Opernhaus und ein traditionelles Opempublikum abzielte.“ Andererseits war es gerade die erfolgreiche Berliner Produktion von Ernst Josef Aufricht von 1931, anlässlich derer sich Brecht und Weill nahezu endgültig künstlerisch trennten, weil Weill auf der Musik, Brecht auf dem Text als Maßstab einer erfolgreichen Interpretation bestand, wie Franz Jung, „Der Weg nach unten“, Neuwied, o. J., S. 353 eindringlich beschrieben hat, ebenso übrigens Ernst Josef Aufricht, „Erzähle, damit du dein Recht erweist“, Berlin, 1966, S. 126.

3 Zitiert hier, wenn nicht anders angegeben, nach GBA Bd. 2, S. 334 ff.; zur Entstehung und den diversen Fassungen: Jan Knopf, in *Brecht Handbuch*, Bd. 1, S. 196 ff.

werden, sind nicht die üblicher (Klein-) Krimineller, sondern sie tragen die Insignien schon fast provokativer Symbolik: Kuppelei und betrügerischer Bankrott. Verbrechen, die im Kern die gesamte nachfolgende Handlung, Struktur und Bedeutung der Oper aufscheinen lassen: Kuppelei als Tatbestands-Prototyp für Verrohung, Käuflichkeit und allgemein der profitorientierten Kommerzialisierung menschlicher Beziehungen und des höchsten aller Gefühle – der Liebe. Betrügerischer Bankrott als „Königsdelikt“ kapitalistischer Wirtschaftsordnung. „Königsdelikt“ im doppelten Wortsinne: Zum einen als Ausdruck maximalen ökonomischen Versagens, andererseits aber auch als Delikt, dessen gesellschaftliche Ächtung eher unterentwickelt ausgeprägt ist und immer noch den so genannten Kavaliersdelikten zugerechnet wird, die in der öffentlichen Wahrnehmung dem „großen Mann“ zugeordnet werden, der den Sphären der „eigentlichen“ Strafbarkeit entschwebt ist. Es geht um Delikte, die 75 Jahre nach Entstehung des Textes auf eine höchst unterschiedliche Geschichte und Entwicklung zurückblicken können, ja geradezu auf eine umgekehrt proportionale „Erfolgsgeschichte“ im Sinne strafrechtlicher und damit auch gesellschaftspolitischer Relevanz:

Während die Kuppelei als Straftatbestand so gut wie ausgedient hat und nur noch ganz rudimentär in § 180 StGB abgehandelt wird (und dann auch nur mit bis zu drei Jahren Freiheitsentzug unter Strafe gestellt ist), hat sich die gesamte Tatbestandsgruppe der so genannten „Unzuchtdelikte“, die zur Entstehungszeit der Oper im Straftatbestandsarsenal der Weimarer Republik noch sehr breit und mit hohem Strafanspruch vertreten war (mit einer entsprechend energiereichen moralisch-repressiven Aufladung über das Ende der Nazi-Herrschaft hinaus, nach Überwindung der restaurativen Aufbauphase der Bundesrepublik Deutschland durch die so genannte sozial-liberale Koalition⁴ und durch ähnliche Entwicklungen im Strafrecht der ehemaligen

DDR⁵), wesentlich entideologisiert, entkriminalisiert. Nicht mehr Zucht, Sitte und Ordnung stehen im Mittelpunkt der Schutzrichtung strafgesetzlicher Normen im Zusammenhang mit sexuellen Handlungen; Schutzobjekt ist jetzt die freie Selbstbestimmung des einzelnen Menschen.

Demgegenüber steht der „unaufhaltsame Aufstieg“ eines Delikte-Kanons, der sich aus kleinen Anfängen, die mit dem Begriff des betrügerischen Bankrotts recht idyllisch umschrieben waren, und einer Vielzahl differenzierter Vergehen und Verbrechen, die nur unter dem Oberbegriff des „Wirtschaftsstrafrechtes“ zusammengefasst werden, entwickelt hat⁶. Man sollte diese Entwicklung nicht klein reden oder gering achten, sie war schwierig und gegen viele Widerstände durchzusetzen. Aber auch heute noch ist der überschießende, ächtende Effekt, der mit vermeintlich „echten“ kriminellen Delikten einhergeht, in der Gesellschaft bei weitem noch nicht vorhanden. Es scheint so, als sei der ‚gemeine Zechpreller‘ und das ist ja das Hauptverbrechen der Oper, weit krimineller, getreu dem Diktum der *Dreigroschenoper*: ‚Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank.‘⁷

Die Zechprellerei⁸, also das eigentliche Hauptdelikt der Oper, stammt übrigens begrifflich aus längst vergangenen, aber keineswegs märchenhaften Zeiten. Denn im frühen und ausgehenden Mittelalter hatte sich unter fröhlichen Jägern eine Sitte eingebürgert, wonach die bei der Jagd lebendig gefangenen Tiere auf einem straff gespannten Netz, dem so genannten Prellgarn oder Prelltuch, in die Luft geschleudert und solange auf den Boden aufgeschlagen wurden, bis der Tod eintrat. Wenn die Tiere – oft Füchse – verzweifelt versuchten, zu entkommen, gerieten sie un-

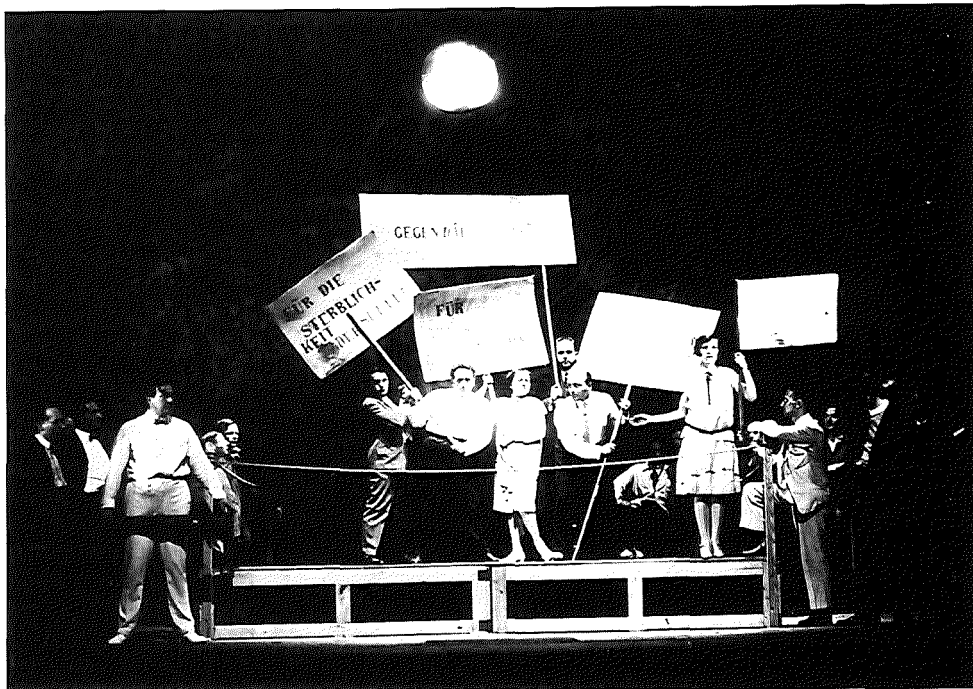
4 4. Gesetz zur Reform des Strafrechts vom 23.1.1993, BGBl. I S.1725; Vgl. Die zusammenfassende Darstellung von Lenckner/Perron in Schönke/Schröder, StGB, 26. Aufl., München, 2001, Anm.1 ff zur Vorbemerkung §§ 174 ff. S. 1409 ff.

5 Siehe dazu Schlegel/Richter/Michalski, Neue Justiz, 1985, 401 ff und 413 ff.

6 1. und 2. Gesetz zur Bekämpfung der Wirtschaftskriminalität vom 29.7.1976, bzw. 15.5.1986, BGBl. 1976 I, S. 2034 ff und 1986 I, S. 721 ff.; zusammenfassend Cramer in Schönke/Schröder, StGB, 26. Aufl., München, 2001, Anm. 1 ff zur Vorbemerkung §§ 263 ff. S. 2044 ff.

7 Dritter Akt, 9. Szene, Dreigroschenoper, GBA Bd. 2, S. 303.

8 Strafrechtlich gesehen ist die Zechprellerei ein Begehungstatbestand des Betruges, § 263 StGB; vgl., StGB, 26. Aufl., 2001, Anm. 28 zu § 263.



Szenenfoto aus *Mahagonny*, Baden-Baden 1927, Foto: Kühn & Hitz, rechts Bertolt Brecht und Lotte Lenya, Leihgabe Brecht-Archiv Berlin (BBA)

versehens in ein weiteres, noch am Boden liegendes Netz, in dem sie sich erneut und endgültig verfangen. Das „Spiel“ ging dann wieder von vorne los. Ich erwähnte das, weil wir über eine Netzestadt reden. Jedoch findet hier in der Begriffswelt eine Umkehrung statt, denn Zechprellerei heißt es nun deshalb, weil in studentischen Verbindungen, die Anfänger und die jüngeren Studenten oft als „Füchse“ bezeichnet wurden. Ihre älteren Semester machten sich einen Spaß daraus, von ihnen Geld zu entleihen, um sie dann mit allerlei Ausreden hinzuhalten und zu quälen, um das Geld nicht zurückzahlen zu müssen. Hier bestrafen also die Schuldner die Gläubiger⁹.

Aber keine Angst, sie müssen jetzt keinen strafrechtlich-kriminologischen Essay lesen, obwohl ich einen ganzen Strauß von Verbrechen, Vergehen und Ordnungswidrigkeiten zusammenstellen könnte, die sich in der und um die Netze-

stadt abspielen würden, vielleicht nicht ganz so imposant, wie sie für Richard Wagners „Ring der Nibelungen“ bereits geflochten worden sind.¹⁰

Denn unsere drei Protagonisten sind ja keineswegs nur oder vorrangig simple Verbrecher, sondern sie haben Großes, Ideelles vor. Sie wollen eine Stadt, ja sie wollen vielleicht sogar eine neue Gesellschaft, vielleicht sogar eine neue Religion stiften. Letzteres sowie das profane „Stiftengehen“, da sich die Justizorgane an die Fersen geheftet haben, hat eine nicht ganz unbekannte amerikanische Tradition. Diese ist zwar nicht mit dem Namen „Dreieinigkeitsmoses“, einem unserer drei Protagonisten, verbunden, sondern eher mit dem „Mormonen-Heiligen“ Brigham Young. „This is the place“ soll er ausgerufen haben, als er mit seinen Gefolgsleuten in der Wüste der Salt-

9 Vgl. dazu *Röhrich*, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, 5. Aufl., *Freiberg* (u. a.), 2001, Bd. 4, S. 1198 ff.

10 Siehe dazu *Ernst von Pidde* (Pseudonym), *Richard Wagners „Ring der Nibelungen“ im Lichte des deutschen Strafrechts*, 2. Aufl., *Hamburg*, 1979, der immerhin 31 schwere und schwerste Verbrechen und Vergehen ausmacht.

Lake-Ebene im späteren Utah, „in the middle of nowhere“, ankam¹¹ – auf der Flucht auch vor strafrechtlicher Verfolgung seiner Person, auf der Flucht vor Wirren und Verstrickungen im Osten der USA.

Und vielleicht kann man diesen Aspekt der Debatte um die amerikanischen Bezüge und Einflüsse der Oper¹² hinzufügen. Dies um so mehr, als eines ihrer Strukturmerkmale sich auch an dieser Episode feststellen lässt: das Prinzip der Umkehrung, der Umwertung, auf das ich später noch zurückkommen werde. Das Überlebens- und Erfolgsrezept, der Gründungsmythos des Brigham Young lautete: „Arbeit, nichts als Arbeit.“ Und heute noch ist das Staatswappen von Utah der Bienenkorb, das Symbol des immerwährenden Fleißes. Insofern stellt Witwe Begwick's Ausgangspunkt die exakte Umkehrung dieses historisch-anekdoteschen Gründungsmythos dar: Sie möchte gerade nicht arbeiten, sie will eine Stadt aus dem Nichts schaffen, als sie ruft: „Laßt uns hier eine Stadt gründen und sie nennen Mahagonny, d. h.: Netzestadt.“¹³

„Kann das funktionieren, mitten in der Wüste, bei soviel strafrechtlich-kriminellem Background?“ Natürlich nicht, lautet die spontane Antwort. Aber so einfach liegt die Chose hier nicht, denn Brecht und Weill wussten genau, dass das Strafrecht nur eine verzerrte Widerspiegelung der eigentlichen rechtlichen und tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse ist, dass das Recht, neben anderem, zwar auch religiös,

ethisch und moralisch drapiert ist, jedoch bestimmt wird durch die reale Macht der wirtschaftlichen Beziehungen und Bedingungen. Und es war ja auch keine Seltenheit, nicht nur bei amerikanischen Stadtgründungen, dass auch kriminelle Elemente mitmischten.

Der juristische Blick soll hier eine andere Perspektive einnehmen – von der Oberfläche ins Innere einer Rechtsordnung. Mir geht es um den Versuch einer wirtschaftsrechtlichen, besser vielleicht sogar noch zivilrechtlichen Analyse der irre-real- (Un-)Rechtsstadt Mahagonny.

Natürlich läge es nahe, die justizkritischen, satirischen Elemente des 3. Aktes der Oper zum Gegenstand eines „anderen“, juristischen Blicks zu machen. Das kommt natürlich immer gut an: eine ineffektive, eine käufliche, verrottete und inkompetente Justiz, das Schreckbild eines Gerichts. So etwas hätte Brecht auch schon 200 Jahre zuvor in John Gay's „Beggars Opera“¹⁴ lesen können. Und er hat es, wie wir wissen, möglicherweise zur gleichen Zeit, als der *Mahagonny*-Text für die schon länger geplante „große Oper“¹⁵, nach der Aufführung des *Mahagonny-Songspiels* in Baden-Baden am 17. 07. 1927, erarbeitet wurde, gelesen. Denn im Winter 1927/28, also im 200. Jubiläumsjahr des Werkes, übersetzte Elisabeth Hauptmann¹⁶ auf Hinweis und Anregung von Bertolt Brecht, das Anfang der Zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts in London wieder mit riesigem Erfolg gespielte Stück¹⁷. Und so liegt es nahe, anzunehmen, dass viele der justizkritischen Elemente, die sich gerade im Zusammenhang mit der Gerichtsverhandlung des 3. Aktes durch das Stück ziehen, letztlich auch durch die bissige Satire von John Gay beeinflusst

11 Vgl. dazu die skurril-versponnene Biographie von M. R. Werner, „Ein seltsamer Heiliger. Brigham Young, der Moses der Mormonen“, Zürich, 1928(!), also erschienen im Jahr der Texterarbeitung. Siehe zum Moses-Motiv auch Gunter G. Sehm, Brecht-Jahrbuch 1976, S. 83 ff unter dem Titel: Moses, Christus und Paul Ackermann; allgemein auch zum Thema „Brecht und die Bibel“: Thomas Naumann in Brechts Glaube, Hrsg. Sebastian Kleinschmidt/Therese Hörnigk, Berlin, 2002, S. 159 ff.

12 Die erste Druckfassung von 1929, die in Leipzig zur Uraufführung kam, vgl. dazu vor allem Knopf, Brecht Handbuch, Bd. 1, Stuttgart/Weimar, 2001, S. 178 f., 194 f., hatte bereits durch die Namensgebung für die Protagonisten einen eindeutigen Bezugspunkt auf die USA und den „Wilden Westen“, siehe dazu auch Jan Knopf, a.a.O., S. 178; siehe auch Ulrich Schreiber, Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert I, Kassel, 2000, S. 604; Albrecht Dümmling, „Laßt Euch nicht verführen. Brecht und die Musik“, München, 1985, S. 162..

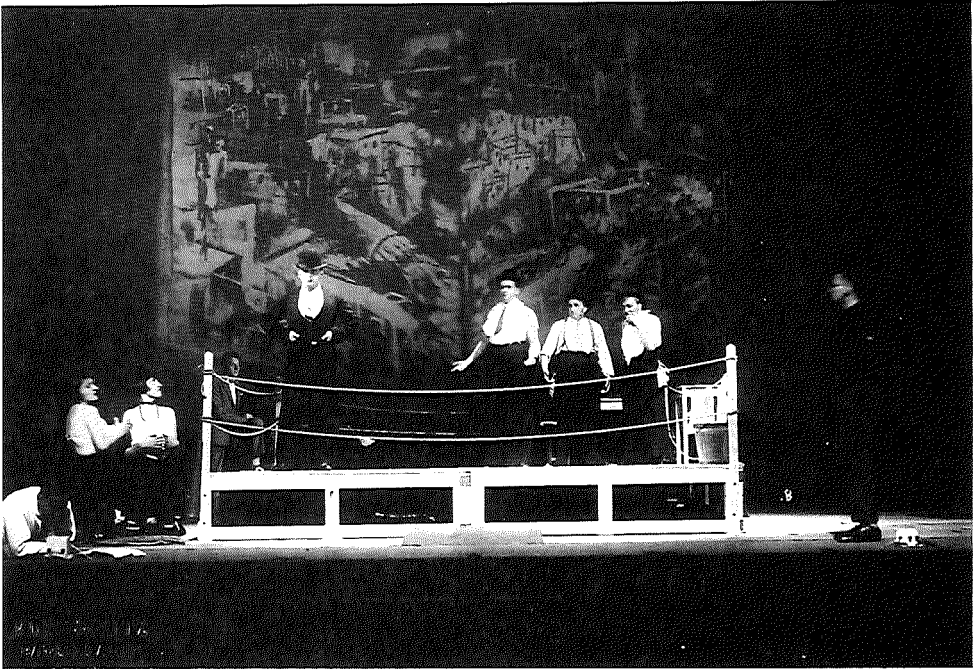
13 I. Szene, GBA, S. 336.

14 Siehe dazu Joachim Lucchesi in Brecht Handbuch, Bd. 1, Jan Knopf(Hrsg.), Stuttgart/Weimar, 2001, S 205; zur Entstehungsgeschichte der Dreigroschenoper ausführlich: Ulrich Fischer, NJW 2000, 2156 ff.

15 Der erste Hinweis auf eine Oper „Mahagonny“, ohne nähere Angabe, findet sich Anfang Juli 1924, siehe dazu Werner Hecht, Brecht-Chronik, Frankfurt, 1977, S. 172.

16 Die Kontroversen im Zusammenhang mit der Urheberschaft habe ich in meinem Aufsatz in NJW 2000, 2156 ff. im einzelnen dargestellt; vgl. auch Susanne Kebir, Ich fragte nicht nach meinem Anteil, Elisabeth Hauptmanns Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht, Berlin, 1997, S. 102 ff.

17 Vgl dazu auch Stephen Hinton, Kurt Weill-The Threepenny Opera, Cambridge (u.a.), 1990, S. 15.



Das kleine Mahagomny, Baden-Baden 1927, Foto: Kühn & Hitz, 3. v. l. Lenya, ganz rechts Brecht, Leihgabe BBA

sind. Und mit Sicherheit kann man sagen, dass Brecht kein allzu großes Zutrauen in die deutsche, besser Weimarer oder ganz allgemein in die Justiz, aber immerhin soviel, dass überhaupt irgendeine Justiz besser ist als gar keine,¹⁸ hatte. So war die Sympathie mit der Gay'schen bühnenwirksamen Darstellung vorprogrammiert. Ich muss hier darauf verzichten, diese Zusammenhänge näher darzulegen, zumal die Überschrift zur 18. Szene lautet: „Die Gericht in Mahagomny waren nicht schlechter als andere Gerichte.“ Die plakative, groteske, bühnenwirksame Verzerrung der idealtypischen Vorstellung eines Gerichts und einer fairen Gerichtsverhandlung lenkt aber zwangsläufig den Blick auf die konstitutiven, die wahren „Grundgesetze“ menschlichen Zusammenlebens. Das sind, ob wir es wollen oder nicht, in allen drei elementaren Lebensbedingungen:

Nahrung, Behausung und Gesundheit, die Gesetze der ökonomischen Zuordnung von Menschen, ihre Bedürfnisse, ihre Verpflichtungen und Rechte zu Sachen und Leistungen und ihrer Bewertung zueinander.

II.

Meine These lautet, dass *Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagomny*, der Titel ist ja nicht zufällig mit dem „Römischen Reich“ zu assoziieren¹⁹, ein „Lehrstück“ über das Wesen des Zivilrechtes ist.

Eines der ganz wesentlichen Strukturmerkmale des Römischen Reiches (dass Brecht sich intensiv mit der römischen Geschichte auseinandergesetzt hat, lässt sich belegen²⁰), war das System des römischen Rechtes, das ungebrochen bis in

18 Siehe dazu unter literarisch-urheberrechtlich-soziologischen Gesichtspunkten Brechts „Soziologisches Experiment“: „Der Dreigroschenprozeß“, GBA, Band 21, S. 448 ff, dort heißt es: „Vor die Wahl gestellt: Rechtspflege oder Recht? (indem etwa beide zusammen nicht gewährt werden können) müssten wir doch die Rechtspflege wählen.“

19 „The Rise and fall of the Roman Empire“ stand offensichtlich Pate.

20 Hans Mayer, „Bertolt Brecht und die Tradition“, Pfullingen, 1961, S. 91 spricht vom „römischen Recht.“

die heutige Zeit, die gesamte europäische, jedenfalls die kontinentale Rechtstradition trägt²¹. Ohne Übertreibung lässt sich sagen, dass das römische Rechtssystem, in seiner Kodifizierung durch Jahrhunderte hindurch das Grundmuster fast aller europäischen entwickelten Rechtsordnungen darstellt. Das römische Recht als Vertragsrecht war Zivilrecht auf einer hohen Entwicklungsstufe²², ja man könnte es als das erste Recht einer Bürgergesellschaft bezeichnen. Zivilrecht wird hier im doppelten Sinne verstanden: Zum einen als Binnenrecht einer Zivilgesellschaft, zum anderen als Gegenpol zum Staatsrecht und zum öffentlichen Recht, also dem Recht der autoritären Staatsgewalt und ihrer verwaltungsrechtlichen Organisation.

Die Stadt Mahagonny wird ja nicht in einem autoritären Gründungsakt geschaffen, auch hier eine Umkehrung vorhandener europäischer, nicht amerikanischer Vorstellungen. Sondern sie wird gegründet sozusagen auf vertraglicher, voluntaristischer Basis, von Gleichberechtigten, in Abwesenheit aller Staatsgewalt. Diese ist weit weg und lässt die Stadt, ihre Gründer und ihre Vergangenheit in Ruhe. Insofern liegt es nahe, so wird es auch oft vorgeschlagen, Mahagonny als anarchisches Modell zu deuten²³. Ich meine: weit gefehlt.

Zu Beginn der Stadtgründung steht eine ganz zwingende, sich auf vertragsrechtliche Strukturen stützende Überlegung: Insbesondere derjenige, der nicht selbst produktiv arbeitet, benötigt die ökonomischen und letztlich auch rechtlichen Transfergesetze des Tausches und des Marktes, nicht nur für den Erwerb von Waren, sondern auch, um den Verkehr mit immateriellen Gütern, Gefühlen und um die erforderlichen Transaktionen zu bewerkstelligen, die für das

Überleben notwendig sind. Die Stadt Mahagonny sollte gerade nicht auf Urproduktion, also das Suchen und Finden von Gold, auf handwerkliche oder industrielle Produktion gegründet werden. Aus der Tasche der Holzfäller und Goldwäscher sollen die Banknoten auf die Bankkonten der Stadtgründer umgeleitet werden. Ein solcher Umleitungsprozess setzt nicht Anarchie voraus, sondern eine hoch entwickelte und verbindliche Rechtskultur, die die Wirtschaftsprozesse steuert. Nur dann können sich die Marktgesetze und ein Finanzmarkt auch tatsächlich entfalten, also z. B. das Gesetz von Zins und Zinsezins²⁴, Angebot und Nachfrage: Wird kein Whisky mehr getrunken, muss er billiger werden, sind zu viele Frauen vor Ort und zu wenige Männer, können diese das Gebot ermäßigen und umgekehrt, das Prinzip der Arbeitsteilung, um nur einige zu nennen.

In der Gründungs- und Aufbauphase der Stadt²⁵ wird dieser rechtliche Zusammenhang noch überlagert von, man könnte sagen, Einsprengseln einer vergangenen autoritativen Rechtsordnung. Der wirtschaftliche Erfolg der Netzestadt, also die konsequente Anwendung wirtschaftlicher Gesetze auf der Basis einer Zivilgesellschaft, wird beeinträchtigt durch ideologisch-irrationale, autoritäre Verbote und Gebote²⁶, die in keinem rationalen Verhältnis zum ökonomischen Fundament stehen, sich demgemäß als „Scheinwelt mit eigenen Gesetzen“²⁷ darstellt. Viele der Angelockten wollen deshalb die Stadt wieder verlassen, weil sie den Sinn dieser Verbote und Gebote, die ohne Bezug zu den realen Prozessen der ökonomischen Fundierung sind, nicht nachvollziehen können bzw. feststellen, dass die Verheißungen und Versprechungen einer „Paradiesstadt“²⁸ nicht eingelöst werden.

21 Vgl. dazu z.B. Uwe Wesel, *Geschichte des Rechts*, 2. Aufl., München, 2002, S. 239, 247, 342; Okko Behrends/Rolf Knüttel/Berthold Kupisch/Hans Hermann Seiler, *Corpus Iuris Civilis*, Bd. II, Digesten, 1-10, Heidelberg 1995, S. XIII ff.

22 vgl. Wesel, *Geschichte des Rechts*, 2. Aufl., München, 2001, S. 210 ff; grundlegend das Werk von Henry Maine, *Ancient Law*, 1861, der als erster auf ein generelles rechtliches Entwicklungsgesetz hinwies, das vom Status zum Vertrag gerichtet ist.

23 So z.B. Helfried W.Seliger, *Das Amerikabild Bertolt Brechts*, Bonn 1974, S. 151.

24 Im „Lied des Lotteriegagenten“ aus Kurt Weills „Wintermärchen. Der Sibersee“, Libretto Georg Kaiser, uraufgeführt als letztes Bühnenwerk Weills in Deutschland, kurz vor seiner Flucht nach Frankreich am 18.2.1933 in Leipzig, Magdeburg und Erfurt parallel uraufgeführt, heißt es: „Zins und Zinsezins, die Krone des Gewinns.“

25 (I. Akt) Szenen 1 bis 6.

26 (I. Akt) Szene 6.

27 So zu Recht Jan Knopf, *Brecht Handbuch*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar, 2001, S. 187.

28 Vgl. dazu Jan Knopf, *Brecht Handbuch*, Bd. 1, S. 186.



Das kleine Mahagonny, Baden-Baden 1927, Foto: Kühn & Hitz, Leihgabe BBA

III.

Als dann „Mahagonny“ nach dem Taifun, der diese verstaubte und antiquierte, ideologische Schicht des Rechtssystems vertrieben hat, vertrieben auch durch das antiautoritäre Aufbegehren einzelner, in seine „Jeder-darf-alles-dürfen-Phase“ eintritt, läge die Vermutung nahe, jetzt sei endlich die Anarchie und die Rechtlosigkeit zum Ordnungsprinzip erhoben worden. Aber auch hier: weit gefehlt. Denn es gilt ein, wenn auch unbewusstes Grundwissen: *Hinter allem*, auch hinter dem scheinbar Gesetzlosen, steht eine normative Kraft: zwar kein Gott, kein König, kein Staat. Nein, allein der Vertrag, also die Beziehung von Rechten und Pflichten unterschiedlicher Gesellschaftsmitglieder aufeinander in verbindlicher rechtlicher Form. Und nur insofern, hat Adorno Recht, wenn er schreibt: „Das geltende System mit Ordnung, Recht und Sitte ist durchschaut als Anarchie; wir selber sind in Mahagonny, wo alles erlaubt ist, außer einem: kein Geld zu haben...“²⁹. Wenn man Anarchie

als System der Ordnung beschreibt, in dem zwar scheinbar alles erlaubt ist, in Wirklichkeit aber ein ehernes Grundgesetz gilt, dann allerdings ist Anarchie nicht mehr zu unterscheiden von seinem Gegenteil. In der Oper lässt sich das Paradox von der Anarchie im Kontext dieses juristischen Blickes in schönster Weise aufzeigen:

„Erstens vergeßt nicht, kommt das Fressen, zweitens kommt der Liebesakt, drittens das Boxen nicht vergessen, viertens Saufen laut Kontrakt“, so heißt es refrainhaft in der Oper im dritten Akt.

Und es ist auch sicher kein Zufall, dass die Textfassung von 1928 noch lautete:

„Erstens vergeßt nicht, kommt das Fressen, zweitens kommt die Liebe dran, drittens das Boxen nicht vergessen, viertens Saufen solange man kann“.

²⁹ In *Musikalische Schriften IV*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt, 1982, S. 144 ff.

Inmitten des „Alles-dürfens“ steht also der Kontrakt³⁰, der Vertrag als Basis-Transaktionsmedium gleichberechtigter Mitglieder der Gesellschaft, was natürlich nicht heißt, gleichgewichtiger Mitglieder der Gesellschaft.

Und erst wenn die entwickelte Gesellschaft diesen Punkt erreicht hat, den Punkt, an dem der Vertrag als anerkanntes Rechtsinstitut sich durchgesetzt hat, sich befreit hat von allen naturgesetzlich-autoritären Normen und Institutionen, wird ihr Wesen, wird ihr eigentliches Grundgesetz erkennbar.

„Do ut des“³¹ so nannten die Römer, dieses Grundgesetz der zivilen Rechtsordnung, also: „Ich gebe, damit du mir gibst“³². Sie verbanden dieses Grundprinzip mit der beschwörenden Formel: „Pacta sunt servanda“³³, Verträge müssen eingehalten werden. Das ist im Grunde der Kern allen Rechtes einer freien Waren- und Tauschgesellschaft, wie es auch und gerade die kapitalistische ist. Und ohne Einhaltung ihrer inneren Gesetzmäßigkeit kann sie nicht funktionieren.

Das alles hat mit Moral und Ethik, mit Wunsch und Wille, mit Liebe, Glaube und Hoffnung nichts zu tun und so sind wir ganz schnell wieder in der „Netzesstadt“. Denn die Netze waren ja ausgelegt worden, nicht um der Produktion willen, sondern um der Transaktion, um des Tausches willen. Und es war doch nur mit Blick auf die Produktion richtig, dass die Stadt eine solche ohne Arbeit sein sollte. Aber natürlich ist es auch harte Arbeit, im Sinne der höheren Entwicklungsstufe einer (wahren) Tauschgesellschaft, die aufgrund der produzierten Waren in den Geldscheinen „aufbewahrte“ oder „aufgehobene“ Werte den Taschen der Produzenten zu entneh-

men. Und da diese aus Alaska im Regelfalle nicht mit Baumstämmen, Bärenfellen und Ölfässern zurückkommen, sondern mit Geld oder (manchmal) mit Gold, tritt das Geld seinen Siegeszug an: als Schmiermittel und Transmissionsriemen des gesamten Wirtschaftsverkehrs. Man kann es auch mit dem ehemaligen Richter am Bundesverfassungsgericht, Paul Kirchhof, so formulieren:³⁴ „Die wichtigste Form des modernen Eigentums ist das Geldeigentum. Diese ‚vergegenständlichte‘ Freiheit gibt dem Eigentümer ein mehr an Freiheit. [...] Allerdings kann das Geld seine Funktion als Recheneinheit, als Wertaufbewahrungsmittel und als Blankettbefähigung zu wirtschaftlichem Handeln nur erfüllen, wenn der Empfänger einer Geldsumme darauf vertrauen kann, das empfangene Geld wieder gegen Waren oder Dienstleistungen gleichen Wertes einzulösen zu können.“

Geld macht nicht nur sinnlich³⁵, wenn auch nicht unbedingt allein³⁶, nein, Geld ist das Lebenselixier aller Beziehungen, weil es als allgemeines Wertaufbewahrungsmittel für alle individuellen und kollektiven Tauschzwecke eingesetzt werden kann: Nicht nur zum Städte gründen und Banken errichten, nicht nur zum Macht ausüben und Häuser bauen, nein, auch zum in die Oper gehen, aber auch, wie in dieser, zu Fresen, Saufen, Wetten, Huren, Prassen.

Jetzt wird klar: Ein größeres Verbrechen, als kein Geld zu haben, ist in einer auf Warentausch ausgelegten Zivilgesellschaft nicht denkbar. Denn ohne Geld bricht der gesamte Wirtschaftskreislauf zusammen. Denn beruhte die frühe Tauschgesellschaft noch auf dem unmittelbar persönlichen Vertrauen der beiden oder vielen Warenproduzenten, gestattet der Geldtausch, dieses Vertrauen zu entpersonalisieren, zu typisieren und zu abstrahieren. Vertrauen hat und genießt nur noch das Geld selbst, nicht mehr sein Träger. Nicht unsere Holzfäller aus Alaska sind vertrauenswürdig, nein, nur das Geld, das sie mitbringen, nur deswegen werden sie von Witwe Begwick so überaus freundlich bei ihrer An-

30 Vgl. zum Topos des „Kontrakts“ auch: „Die Sieben Todsünden der Kleinbürger, GBA, Bd. 4, Szene 4, S. 272: „Sie ist einen Kontrakt eingegangen als Tänzerin / danach darf sie nicht zu viel essen / Das wird schwer sein: sie ist sehr verfressen / Wenn sie sich da nur an den Kontrakt hält.“

31 Digesten 19.5.5.pr.

32 In „Die sieben Todsünden der Kleinbürger“, 6. Szene, GBA, Bd. 4, S. 276 heißt es: „Wenn die eine Hand nimmt / muß die andere Hand geben / Nehmen für Geben muß es heißen! / Pfund für Pfund / heißt das Gesetz!

33 Zur Entwicklung und Bedeutung dieses Prinzips siehe Uwe Wesel, „Geschichte des Rechts“, ... Aufl., München, 2001, S. 255, 282, 286; John Rawls, „Eine Theorie der Gerechtigkeit“, Frankfurt, 1979, S. 201 ff.

34 In FAZ vom 9.9.2003, S. 10.

35 (1. Akt) 7. Szene.

36 (2. Akt) 14. Szene.

streckungsrecht der Zivilprozessordnung. Die Zwangsmittel gehen hin bis zur Abgabe einer eidesstattlichen Versicherung, früher plastisch Offenbarungseid genannt.⁵² Wird keine eidesstattliche Versicherung abgegeben, droht sogar die Anordnung von Zwangshaft nach § 901 ZPO, diese darf aber gemäß § 913 ZPO die Dauer von 6 Monaten nicht übersteigen. Daneben sind aber auch äußerst effektive informelle Zwangssysteme am Werk: Die Eintragung in die „Schufa-Liste“ bedeutet für viele eine persönliche Katastrophe, weil damit die Eröffnung von Bankkonten, die Einrichtung von Daueraufträgen, die Aufnahme von Krediten, der Abschluss von Miet- und Arbeitsverträgen wenn nicht unmöglich, so doch erheblich erschwert wird. Zu Recht wird teilweise die Schufa-Eintragung als „moderner Schuldturn“ verstanden⁵³. Es gilt also auch heute, wer kein Geld hat, den erwartet die Höchststrafe. Die Höchststrafe ist aber nun immer natürlich nur die, die in der konkreten wirtschaftlichen Situation als angemessen angesehen wird. In der extrem zugespitzten Konstellation der „Netzstadt Mahagonny“ konnte das nur Todesstrafe sein, auch deshalb ist der Beifallssturm bei Urteilsverkündung nicht überraschend, denn die Gerichte in Mahagonny waren eben „nicht schlechter als andere Gerichte“ und Gerichte schauen nun auch einmal dem Volk aufs Maul und vollstrecken nicht selten, was des Volkes Stimme ist. Und nur wer, wie Dostojewski, als Fremder in einer Mahagonny-Stadt wie Roulettenburg (i. e. das gute alte Wiesbaden), aus feudal-rückständigen Verhältnissen kommend, den ökonomischen Wirkungsgesetzen ausgesetzt wird, kann sich wundern.⁵⁴

V.

Juristen mischen sich in alles ein, sie wissen schon von Berufs wegen, insofern nicht Lehrern ganz unähnlich, alles besser. Dennoch habe ich

52 Vgl. dazu §§ 704 ff. ZPO, zur eidesstattlichen Versicherung siehe vor allem §§ 899 ff.

53 Vgl. dazu Schatzschneider in MDR (Monatszeitschrift des deutschen Rechts) 1986, 274; siehe dazu auch Thilo Weichert, in CR (Computer und Recht) 1996, 361 ff.

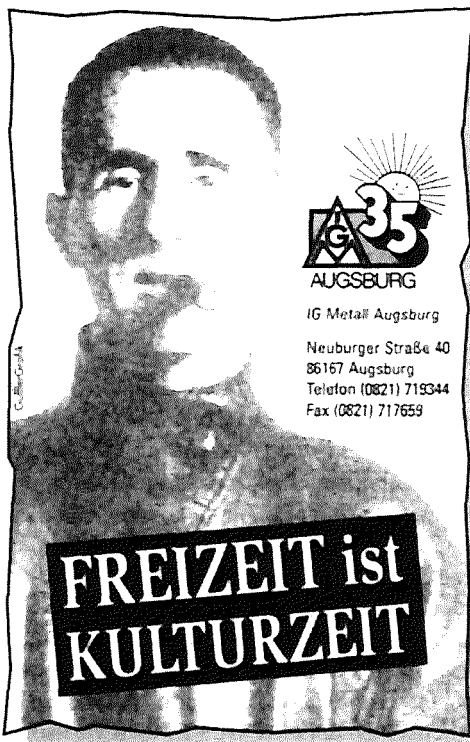
54 Fjodor. M. Dostojewski, Briefe, Bd. 1, S. 325, Brief vom 10./22. August 1865 an A.P. Suslowa.

es gewagt, einen Blick auf eines der Werke des 20. Jahrhunderts zu tun, das dieses, so meine Überzeugung, nicht unerheblich zum Ausdruck bringt und gleichzeitig mitgeprägt hat. Ich möchte mich aber ganz bescheiden auf den schüchternen Blick des Juristen, der bei seinen Leisten bleibt, beschränken.

Den mannigfachen Bedeutungsschichten, die in diesem Werk bereits aufgedeckt und aufgeblättert worden sind, sollte eine weitere Schicht hinzugefügt werden. Diese will nicht die Sichtweise insgesamt verändern, sondern auf ein anderes Prisma nutzbar machen, das in die vorliegenden Interpretationsansätze zusätzlich buntes Licht einlassen könnte.

(Der Autor, Ulrich Fischer, ist als Einzelanwalt und Fachanwalt für Arbeitsrecht in Frankfurt a. M. tätig.

Kontakt: u.fischer@ulrichfischer.de



IG Metall Augsburg
AUGSBURG

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

FREIZEIT ist KULTURZEIT

Brecht im Raubdruck

„Das große Friedenswerk vollenden“

Lyrik zu Ehren J. W. Stalins

Von Albrecht Götz von Olenhusen

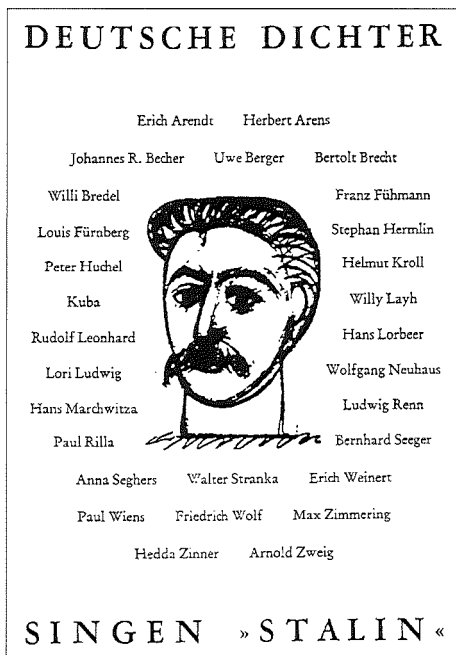
An lebenden Diktatoren und Diktaturen scheint es nicht zu mangeln. Umso erstaunlicher, dass ein vor 50 Jahren verstorbener Diktator einen Gedichtband gewidmet erhält. Pünktlich zum 50. Todestag von J. W. Stalin, am 05. März 2003, ist ein Druck erschienen: **Deutsche Dichter singen „Stalin“**. Mit Gedichten und Lobpreisungen auf Stalin figurieren hier u. a. von Johannes R. Becher über Bertolt Brecht, Peter Huchel, Anna Seghers, Ludwig Renn, Rudolf Leonhard, Stephan Hermlin, Friedrich Wolf bis Arnold Zweig. Arnold Zweigs Votum aus dem Jahre 1953: „In der Weltgeschichte der Neueren Zeit können wir – nach Lenin – nur einen Mann nennen, der im Verlauf von 50 Jahren eine positive Veränderung aller menschlichen Perspektiven hervorgebracht hat: J. W. Stalin.“ Versammelt sind nicht unbekannt, aber ein wenig vergessene politisch-lyrische Hymnen von 1937 bis 1954, Lieder, Kantaten, Grüße, ein Chor der Komsomolzen (Franz Fühmann), ein Gruß an Stalin (Paul Wiens, Juni 1952). Eine Erklärung der Deutschen Akademie der Künste, vom 06. März 1953, zielt weitere bedeutende Namen. Es ist eine Kondolenz-Adresse des Präsidiums der deutschen an die Moskauer Akademie, mit dem hehren Gelöbnis, in der Arbeit die Lehren Stalins zu verwirklichen, und ihm, dem Genius des Friedens, die Treue zu halten und sein großes Friedenswerk zu vollenden. Das Mitglied der Sektion

Dichtkunst und Sprachpflege Bertolt Brecht: „Den Unterdrückten von 5 Erdteilen, denen die sich schon befreit haben, und allen, die für den Weltfrieden kämpfen, muß der Herzschlag gestoppt haben, als sie hörten, Stalin ist tot. Er war die Verkörperung ihrer Hoffnung. Aber die geistigen und materiellen Waffen, die er herstellte, sind da, und da ist die Lehre, neue herzustellen.“ Die Zeitschrift „Sinn und Form“ veröffentlichte 1953 eine Reihe der Texte und lyrischen Auslassungen. Für Rudolf Leonhard war Stalin 1952 „der Mann, der uns Menschen frei gemacht zur Freiheit. / Dieser Mann, / Josef Wissarionovitsch Dshugaschwili, / der große Stalin, / ist unser Freund.“

Wie es sich gehört, ist die allerdings in arg hellroter Kartonage geheftete, mit ironischer Entlarvungsstrategie veranstaltete Veröffentlichung ein Raubdruck. Der 43 Seiten umfassende Hymnus enthält auch Gedichte aus: „Du Welt im Licht“. J. W. Stalin im Werk deutscher Schriftsteller. Herausge-

geben von Günter Caspar, Berlin: Aufbauverlag 1954, zum 75. Geburtstag des „gütigen Georgiers“, wie er in Kreisen von DKP, KAB, KPDAO, KPDML und anderen etwas angejahrten Splittergruppen der frühen 70er Jahre dereinst hieß.

Auf dem Umschlag ist ein Bildnis Stalins von Picasso zu bewundern, 1953 in „Les lettres francaises“ erschienen.



Raubdruck-Einband „Deutsche Dichter singen „Stalin““ mit Stalins Portrait-Zeichnung von Picasso

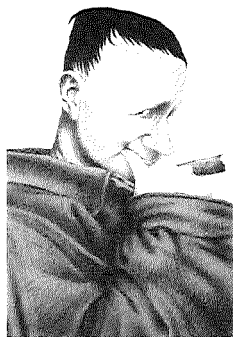


Von der großen Kunst der Dichterportraits...

Tullio Pericoli: »Die Porträts«

„Die gesammelten Porträts des italienischen Karikaturisten Tullio Pericoli fügen sich zu einem Lexikon des berühmten Gesichts“, schreibt Robert Gernhardt in einer Rezension. Das Buch enthält 577 Porträtzeichnungen in alphabetischer Reihenfolge, von Achmatova bis Zolla, was nicht mit der Zahl von 577 Porträtierten gleichgesetzt werden darf. Häufig liefert Pericoli zwei und mehr Versionen eines Dichters – oft liegen Jahre zwischen den Blättern. Brecht ist – leider – nur einmal vertreten...

Broschürt, 577 S., br., 36,- EUR.



Brecht, gezeichnet 1991
von Pericoli

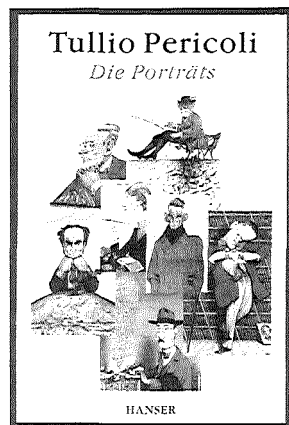


Frisch, gezeichnet 1991 von
Pericoli

»Dichterbilder« von Walter von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek, herausgegeben von Frank Möbus und Friederike Schmidt-Möbus

Literatur hat viele Gesichter – und 90 ihrer faszinierendsten zeigt der Band „Dichterbilder“: 700 Jahre deutsche Literaturgeschichte im Porträt, von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek. Die Kunstwerke sind farbig reproduziert und vielfach in Originalgröße wiedergegeben; daneben informiert ein Essay über Anlass, Entstehung und Technik des Bildes.

Aufwendig gestalteter Bildband, Ln. geb., 206 Seiten für 49,90 EUR.



Brecht mit Zigarre,
Zeichnung von Gustav Seitz
auf Notenblatt, 1968, aus
„Dichterbilder“, S. 157



Ein sehr schönes Bilderbuch (nicht nur) für Erwachsene

Bertolt Brecht »Wenn die Haifische Menschen wären« Mit Illustrationen von Albrecht Bodecker

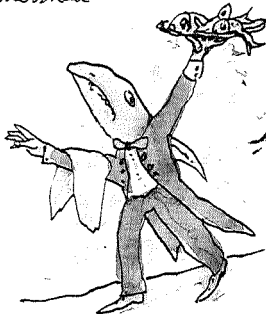
Die Illustrationen Albrecht von Bodeckers zu der wunderbaren und stets wieder aktuellen Parabel Bertolt Brechts über das Leben der großen und der kleinen Fische im Meer erschienen bereits im Jahr 1991 als Handpressendruck in einer Auflage von nur 60 Exemplaren. Jetzt ist es in einer vom Künstler völlig neu gestalteten Ausgabe erschienen. Albrecht von Bodecker schrieb den Text mit der Feder in seiner unverwechselbaren und aus vielen Büchern bekannten Handschrift, die sich dadurch mit den berühmten „gebrochenen“ Linien seiner aquarellierten Federzeichnungen ergänzt und verbindet. Sie sind humorvoll-doppelbödig und regen zum Nachdenken an.

Hätte Bertolt Brecht sich mehr wünschen können?

Offsetdruck in fünf Farben auf wertvollem Hahnemühle-Büttenpapier (170g/qm), Fadenheftung. 32 Seiten, 21,5 x 21 cm; fester Einband mit farbig bedrucktem Leinenbezug und geprägter Titel- und Rückenzeile. Die Buntpapiervorsätze wurden ebenso wie der Einband vom Künstler gestaltet. **Preis der Normalausgabe nur 19,80 EUR.**

Neben der Normalausgabe werden signierte Vorzugsausgaben angeboten, mit handgefertigtem, illustrierten und handkolorierten Schmuckschuber sowie einer lose beiliegenden Strichätzung, die der Künstler ebenfalls einzeln aquarelliert hat (**für 125,00 EUR**).

Bertolt Brecht



Wenn die Haifische Menschen wären

- 47 Vgl. dazu beispielsweise die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts vom 19.10.1993, BVerfGE, Band 89, 214 ff., bestätigt z. B. durch die Entscheidung vom 06.02.2001, BVerfGE 103, 89 ff.
- 48 So beispielsweise von Udo Reifner, „Alternatives Wirtschaftsrrecht am Beispiel der Verbraucherverrschuldung“, Neuwied, 1979, S. 308 ff.; siehe auch Dubischar in AK-BGB, 49. Aufl., 6 zu § 279 BGB.
- 49 Vgl. dazu vor allem Carsten Schmidt, in Staudinger, Kommentar zum BGB, 2. Buch, 13. Bearbeitung, Berlin 1977, A.m. C., § 31 vor § 244 BGB; siehe auch Emmertich im MünchKommBZ, 1998, S. 59 und 97; Wolfgang Däubler, „BGB-Kompakt, Die Systematische Darstellung des Zivilrechtes“, München, 2002, S. 429.
- 51 Vgl. dazu Ruth Schmidt-Ranssch in: „Köhner Schrift zur Insolvenzzordnung. Das neue Insolvenzrecht in der Praxis zur eidesstattlichen Versicherung“ siehe vor allem §§ 899 ff. sowie Herne/Berlin, 1979, S. 1177 f.

Und da wir Juristen uns nicht in der Oper, sondern im Rechtsstaat befinden, gibt es natürlich keine Todesstrafe mehr, keinen Schuldturm und keine Zinsknechtschaft. Aber immerhin: Die Höchststrafe, die das Zivilrecht kennt, heißt: Persönliche Insolvenz. Hier gelten jetzt die neuen Vorschriften der Insolvenzzordnung über das Verbrauchereinsolvenzverfahren und die Restschuldbefreiung.⁵¹ Es gelten die Vorschriften über die Pfändung des Vermögens und Einkommens bis auf das notwendige Existenzminimum, diese finden sich im Zwangsvollstreckungsgesetz.

Und obwohl wir heute, wie auch und gerade das Bundesverfassungsgericht immer wieder für das Zivilrecht betont, in einem sozialen Rechtsstaat leben, mit der Folge, dass auch das ökonomische Handeln der Bürger untereinander den sozialen Grundideen des Grundgesetzes verpflichtet ist⁵², sind alle Versuche⁵³, den Verstoß und sei es den schuldlösen, gegen diesen Grundsatz „Geld hat zu haben“ mit ethisch-ökonomisch-sozialstaatlichen Argumenten zu relativieren, schmähhlich gescheitert. Sie sind von keinem einzigen Gericht aufgegriffen worden.⁴⁹ Es gilt weiter, wie auch zuvor: Geld muss man haben und wer es nicht hat, den erteilt zwangs-läufig die Höchststrafe. Denn ohne Geld kein reibungsloser Wirtschaftsverkehr, ohne reibungslosen Wirtschaftsverkehr keine Freiheitssentenz und keine Teilhahme an den gesellschaftlichen Funktionen.⁵⁰

Und obwohl wir heute, wie auch und gerade das Bundesverfassungsgericht immer wieder für das Zivilrecht betont, in einem sozialen Rechtsstaat leben, mit der Folge, dass auch das ökonomische Handeln der Bürger untereinander den sozialen Grundideen des Grundgesetzes verpflichtet ist⁵², sind alle Versuche⁵³, den Verstoß und sei es den schuldlösen, gegen diesen Grundsatz „Geld hat zu haben“ mit ethisch-ökonomisch-sozialstaatlichen Argumenten zu relativieren, schmähhlich gescheitert. Sie sind von keinem einzigen Gericht aufgegriffen worden.⁴⁹ Es gilt weiter, wie auch zuvor: Geld muss man haben und wer es nicht hat, den erteilt zwangs-läufig die Höchststrafe. Denn ohne Geld kein reibungsloser Wirtschaftsverkehr, ohne reibungslosen Wirtschaftsverkehr keine Freiheitssentenz und keine Teilhahme an den gesellschaftlichen Funktionen.⁵⁰

KURT WEILL
FEST
Dessau 27.2. – 7.3.2004

ESTHER OFARIM
29. FEBRUAR
05. MÄRZ (PREMIERE)
„MAHAGONNY SONGSPIEL“
Singer Pur, Münchner Symphoniker,
Aktionstheater Ensemble Wien

06. MÄRZ
BALL IM MAHAGONNY-TANZPALAST
07. MÄRZ
„DER NEUE ORPHEUS“
„DIE SIEBEN TODSÜNDEN“
mit Gregor Seyffert & Compagnie
und vieles mehr

Informationen & Kartenservice
0180.5564564
www.kurt-weill-fest.de

Das so genannte allgemeine Schuldrecht des BGB enthält in den §§ 320 ff BGB ein generelles Konzept dieser so genannten „Leistungsstörungen“. Es ist das zwar äußerst abstrakt normiert, aber durch die Rechtsprechung hochgradig ausformuliert und konkretisiert worden.

Für jeden angehenden, aber auch für jeden geübten Juristen ist es immer wieder ein echtes „Aha-Erlebnis“, wenn er nun im Gesetz nach

einer normativen Regelung für den – objektiv gesehen – häufigsten und strukturell wichtigsten Fall der so genannten „subjektiven Leistungsstörung“ sucht: Der Schuldner hat kein Geld, hatte es nie oder hat es nicht mehr. Subjektive Umöglichkeit liegt hier deshalb vor, weil irgendetwas idealtypisch immer Geld hat. Es ist nur subjektiv nicht beim einzelnen

ausreichend oder gar nicht vorhanden, da „falsch verteilt“. Dieser suchende Jurist findet im BGB nichts. „Seltsam“ formuliert dazu einer der führenden Dogmatiker des deutschen Zivilrechtes, Dieter Medicus⁴⁴. Denn da man nichts findet, müsste man die allgemeinen Regeln des Leistungsstörungenrechts anwenden, dann käme es allein darauf an, ob der Schuldner es mit Vorsatz oder Fahrlässigkeit, dass er kein Geld (mehr) hat. Da genügend Geld vorhanden ist, wird er nur im äußersten Ausnahmefalle „schuldlos“ sein, die Rechtsfolge wäre, dass er dann Schadensersatz leisten müsste.

Wie? In Geld, denn ein Schadensersatzanspruch wird in der Regel in Geld ausgedrückt – § 249 ff BGB. Das hat unser Schuldner aber ja gerade nicht, also bisse sich die juristische Katze in den dogmatischen Schwanz und es wäre natürlich ein bequemer Ausweg aus einer eingegangenen Verpflichtung, Gründe zu konstruieren, die das Nichtvorhandensein von Geld als gerechtfertigt erscheinen lassen könnten. Damit würde das gesamte System der Vertragstreue zusammenbrechen.

Und so dämmert dem Juristen, dass es im Gesetzsdschungel oft so ist, dass sich alles möglich

44 in Archiv für zivilistische Praxis (AcP) Bd. 188(1988), S. 449 ff.

liche Gäste dort findet, das den Blick versperrt, aber die grundlegenden Fundamente, die Wurzeln, weil sie so grundlegend, weil sie so selbstverständlich, weil sie quasi unbewusst im kollektiven Gedächtnis verankert sind, sind nicht ausdrücklich normiert. Sie sind quasi „kapitalistisch-ökonomisches Naturrecht“. Auch das wussten schon die alten Römer. Und über die Jahrhunderte galt und gilt der gesetzlich unausgesprochene Satz: „Geld hat man zu haben“⁴⁵.



Brecht war ein großer Gewinner
unseres Gewerbs – Klassemann

Walter Joas, Gastronom im Club dämour mit Jessi und Heidi. Aus: „Brecht Mantel Projekt“ von Sepp Strubel und Silvio Wyszengrad, Nürnberg 1998

Auch das Reichsgericht hatte schon Anfang des letzten Jahrhunderts in zwei Entscheidungen, sowohl für die Fälle der Normalität (also für Normalität (erster Weltkrieg und Kriegsfolgen) dieses generelle Prinzip aktualisiert und angewandt.⁴⁶

45 Vgl. dazu ausführlich Dieter Medicus im Archiv für zivilistische Praxis, Band 188 (1988) S. 494; Michael Kitzner, „Gesamtsystem Schuldrecht, rechtliche Grundlagen – wirtschaftliche Zusammenhänge“, München, 1998, S. 225 ff. 46 Entscheidungen des Reichsgericht vom 08.11.1911 und vom 09.01.1923 (RGZ 75,35 ff. und 106, 177, 181).

rücksichtigen. Allerdings auch hier quasi in Form einer Umkehrung. Nicht das BGB, sondern dessen strafrechtliche Widerspiegelung, wird in der Oper thematisiert. Denn es ist natürlich klar: Bühnenwirksam ist nicht das BGB, sondern wenn ein rechtliches Sujet bühenwirksam ist, dann ist es, wie oben bereits kurz angemerkt, das Strafrecht oder das Prozessrecht.

Insofern stellt die Oper den rechtlichen Sachverhalt von den Füßen auf den Kopf und macht ihn so „genießbar“. Denn Mahagonny ist ganz ausdrücklich auch als Oper konzipiert und in den Brechtischen „Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ heißt es: „Warum ist Mahagonny eine Oper? Die Grundhaltung ist die der Oper, nämlich kulinarisch. Näherher Mahagonny sich dem Gegenstand in genießerischer Haltung? Es nähert sich. Ist Mahagonny ein Erlebnis? Es ist ein Erlebnis. Denn Mahagonny ist ein Spaß.“⁴²

Aber es heißt dort eben auch:⁴³ „Mahagonny mag nicht sehr schmackhaft sein, es mag sogar (aus schlechtem Gewissen) seinen Ehrgeiz darstellen, es nicht zu sein – es ist durch und durch kulinarisch. Mahagonny ist nichts anderes als eine Oper“. Und deshalb kann sie nicht die tatsächlichen rechtlichen Füße tanzen lassen, auf denen sie steht. Denn diese sind schlecht nicht operntauglich, aber deshalb umso mehr in die Oper eingegraben und deshalb fast unsichtbar, weil die strafrechtliche Entsprechung so übermäßig zum Tanzen gebracht wird.

Der oben schon zitierte Fundamentalsatz des Vertragsrechtes: „Pacta sunt servanda“ behauptet und fordert die Leistungsfähigkeit aller Vertragspartner für ihre vertraglichen Versprechen. Diese potentielle Leistungsfähigkeit ist nur in engen Grenzen einer Relativierung zugänglich. Umgekehrt stellt das Recht der Leistungsstörungen im Schuldrecht des BGB eine zentrale Regelungsumgebung dar. Denn juristische Normen sind immer dann als regulativ unabdingbar erforderlich, wenn es zu Störungen im gewöhnlichen Ablauf kommt.

und hat exemplarischen, generalpräventiven Charakter. Es ist damit „staatstragend“ im rationalsten Sinn und deshalb nicht nur ein krasser Beleg für die Rohheit menschlicher Zustände. Und so ist es aus dieser Perspektive nur konsequent, dass das Todesurteil mit einem Jubelsturm aufgenommen wird.

IV.

Lassen Sie mich bitte, diese allgemeinen Ausführungen untermauern mit einer hoffentlich verständlichen konkreteren Skizze, der im hier gegebenen Kontext einschlägigen Normen des zivilrechtlichen „Opus Maximum“, des Bürgerlichen Gesetzbuches, also des BGB, das in seinen wesentlichen Zügen schon zur Entstehungszeit der Oper seit fast 30 Jahren galt und auch heute noch gilt, obwohl gerade letzthin im Jahre 2002 eine grundlegende Reform, die erste grundlegenden seit mehr als 100 Jahren, in Kraft getreten ist.³⁸ Aber die strukturgebenden Wirkungsmechanismen des BGB sind nun weit mehr als 100 Jahre alt. Sie beruhen, wie schon gesagt, auf den Strukturen des römischen Rechtes, das wiederum auf dem alten griechischen Recht aufbaut.³⁹

Nicht zuletzt aus dem „Lied über die sexuelle Hörigkeit“ in der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht und Kurt Weill wissen wir, dass Brecht das BGB auf die gleiche Stufe der Wirkungs-mächtigkeit gestellt hat, wie die Bibel. Wie heißt es doch dort: „Er hält sich nicht an die Bibel. Er lacht übers BGB“ und „Der klammert sich an die Bibel. Der verbessert das BGB.“⁴⁰

Und wenn diejenigen Recht haben, die behaupten, dass die Bibel ganz wesentliche Einflüsse auf Brecht und auf Mahagonny gehabt hat⁴¹ und dafür spricht alles, dann ist es meines Erachtens nicht falsch den Einfluss, den das BGB, wenn auch in abstrakter Form, auf Brecht und auch auf Weill gehabt hat, bei der Werkanalyse mit zu be-

38 Gesetz zur Modernisierung des Schuldrechts, vom 26.11.2001, BGBl. I S. 3138.
39 Uwe Wesel, „Rechtsgeschichte“, 2. Aufl., München, 2001, S. 210.
40 CBA, Bd. 2, S. 269.
41 Siehe dazu die Nachweise unter Fn. 10.

42 GBASchriften, Bd. 24 S. 76.
43 a.a.O., Fn. 41, S. 78.

37 (1. Akt) 5. Szene: „Wir haben Geld und was habt Ihr?“

Wer dieses Gesetz dennoch verletzt, hat auf Gerade nicht zu hoffen. Denn wer am Wirtschafts-

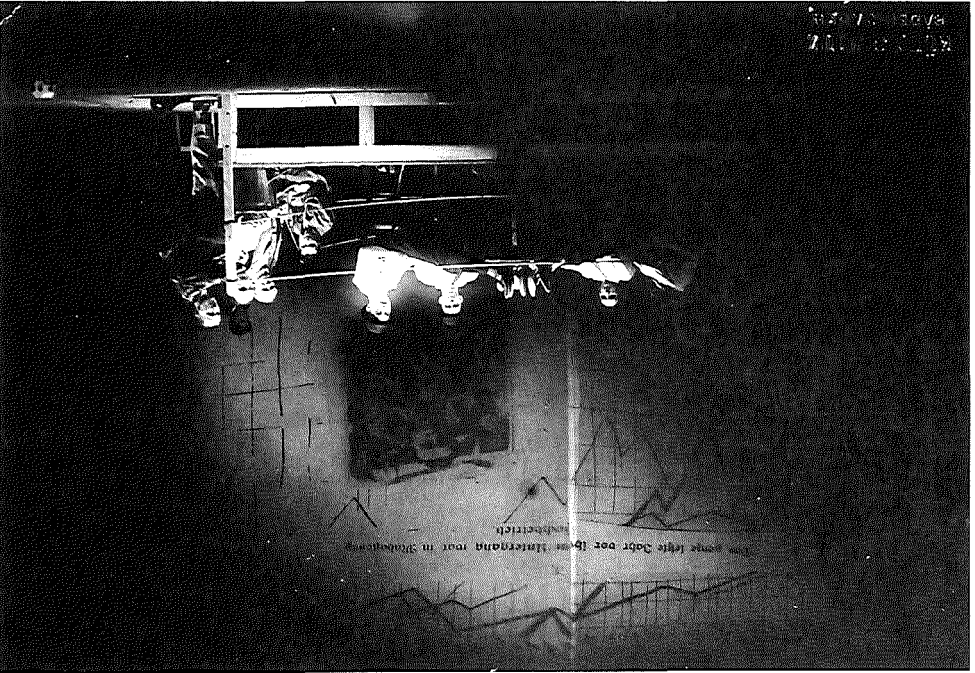
gesetze. Die absurde strafrechtliche Überzeichnung eines vermeintlich lächerlichen Deliktens der Zechprellerei in der Oper beruht also auf einer genauen, nüchternen, nationalen Analyse und diese findet sich auf zivilrechtlicher Ebene zwingend und unüberschaubar in allen fortgeschrittenen Rechtsordnungen, sozusagen, als deren ethischen Rechtsprinzip.

Und insofern verhalten sich Jenny und Heinrich nicht etwa unmenschlich, als sie Pauls Bitte „hartherzig“ abschlagen, ihm finanziell unter die Arme zu greifen. Nein ihr Verhalten ist hochgradig vernünftig. Geradezu vorbildlich verdeutlicht es die Funktionsgesetze der Gesellschaft

und ihre ökonomisch-kapitalistischen Funktionsgesetze. menschliches Unrecht gegen die Gesellschaft desstrafe, als Metapher der Höchststrafe für finiert: Kein Geld zu haben, darauf steht die To- ist mild. Aber das Kapitalverbrechen ist klar de- gehen, das interessiert weniger und das Strafmaß Grundsätzen größere oder kleinere Straftat be- eine oder andere nach allgemeinen rechtlichen kumft begründet. Ob sie dieses oder jenes tun, die

verkehrt teilnimmt, hat nur eine Voraussetzung zu erfüllen: Er muss zu dem Zeitpunkt, in welchem er zur Leistung verpflichtet ist, Geld haben. Die existentielle Bedeutung dieses Prinzips wird in der Oper gerade dadurch noch zusätzlich unterstrichen, dass der Einzelne völlig alleine steht und keine Hilfe zu erwarten hat. An dieser Stelle der Rechtsordnung zeigt sich der Mensch als einsames Wesen, das nur aus sich heraus werthaltig ist. Hier zählt keine Liebe mehr, hier zählt keine Freundschaft, hier zählt keine Menschlichkeit, hier zählt nur: Jeder ist sich selbst der Nächste, weil jeder der Nächste sein könnte, den die Höchststrafe erteilt, weil er aufgrund seiner Hilfsbereitschaft demnächst auch kein Geld mehr haben könnte.

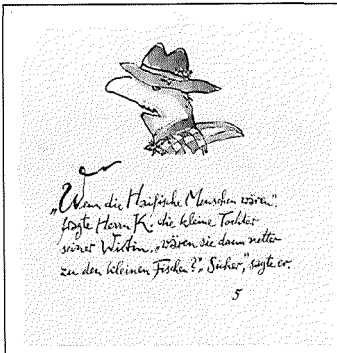
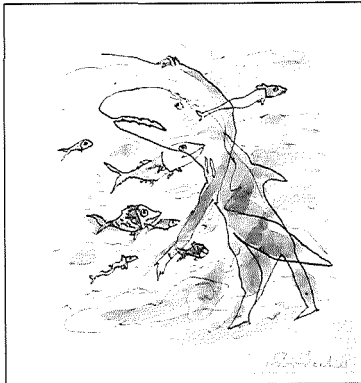
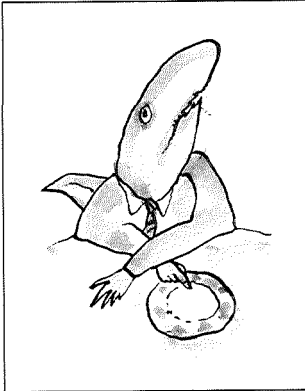
Das kleine Mahagonny, Baden-Baden 1927. Foto: Kühn & Hitz, v. r. Brecht, Weill, Leihgabe BBA



Willkommen im Brecht-Shop



„Mit den Brecht-Haifisch-Keuner-Zeichnungen steht Albrecht von Bodecker im Zenit seines Schaffens.“
(Lothar Lang: Marginalien Heft 165, S. 11)



Bestellfax an
Brecht-Shop
Obstmarkt 11
86152 Augsburg

Titel/Menge/Preis

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

Name.....

Straße.....

Ort.....

Telefon.....

Fax.....

Einzug

K-Nr.

BLZ.....

Unterschrift

.....

Datum.....

BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136



Willkommen im Brecht-Shop

Das Dreigroschenheft-Abonnement

INLANDS-ABO

- Hiermit abonniere ich das *Dreigroschenheft* für mindestens 4 Ausgaben (1Jahr) zum Preis von 15 € inkl. Versandkosten. Das Abonnement verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (4 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.

AUSLANDS-ABO

- Hiermit abonniere ich das *Dreigroschenheft* für mindestens 4 Ausgaben (1Jahr) zum Preis von 20 € inkl. Versandkosten. Das Abonnement verlängert sich automatisch um ein weiteres Jahr (4 Ausgaben), wenn es nicht 2 Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt wird.

NAME / VORNAME

STRASSE / HAUSNUMMER

PLZ / ORT / LAND

E-MAIL / FONE / FAX

- ICH BEZAHLE MEIN ABONNEMENT BEQUEM UND BARGELDLOS DURCH BANKEINZUG VON MEINEM BANK- / POSTGIROKONTO (NUR MÖGLICH FÜR KONTEN, DIE IN DEUTSCHLAND GEFÜHRT WERDEN)

KONTO-NUMMER

BLZ

GELDINSTITUT / ORT

- PER KREDITKARTE (VISA / EUROCARD) GILT FÜR ALLE AUSLÄNDISCHEN ABONNEMENTEN

KREDITKARTENUMMER

GÜLTIGKEIT DER KARTE

- NACH ERHALT DER RECHNUNG
ICH ERHALTE DAS ERSTE HEFT, WENN DER RECHNUNGSBETRAG ABGEBUCHT BZW. EINGEGANGEN IST.

DATUM / UNTERSCHRIFT

BITTE SCHICKEN SIE MIR FOLGENDE PRÄMIE/GESCHENK

- BRECHT BEIM PHOTOGRAPHEN
 BRECHTS TAGEBUCH N_o 10
 SPORT UND POESIE + ÜBER DIE IRDISCHE LIEBE

BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

Der private klandestine Raubdruck hat sogar eine ISB-Nummer, die dem 50. Todestag numerisch und natürlich apokryph angepasst ist: 5-03-1953. Sorgsam wird auch das Copyright 2003 vermerkt und dass alle Rechte an den Texten in der Zukunft „natürlich bei den jeweiligen Autoren“ verbleiben. Die wenigen verbliebenen Altstalinisten werden sich schwer tun, in der bibliophilen Subkultur Berlins eine Klage zu platzieren.

Bleibt nämlich noch zu vermerken, wer der heimliche Herausgeber ist, der für Auswahl, Druck und Gestaltung verantwortlich zeichnet. Der Anonymus enthüllt sich – recht passend – als Rene Gat, was, wenn wir dem Duden glauben dürfen, so viel bedeutet wie „Abtrünniger vom Glauben“. Adresse unbekannt.

Dieser Privatdruck erscheint zum
50. Todestag J. W. Stalins am 5. März 2003
in einer Auflage von 150 Exemplaren.
© 2003 und alle Rechte an den Texten in der Zukunft
verbleiben natürlich bei den jeweiligen Autoren.
Auswahl, Druck und Gestaltung: Rene Gat
ISBN 5-03-1953

Zeichnung des anonymen Herausgebers als „Rene Gat“

Inwieweit einige der Autoren später einen eigenen Abfall vom Glauben manifestiert haben, wird nicht verzeichnet. Jedenfalls ist Ludwig Renns Wort nicht zu überlesen, wonach in tausenden von Jahren der Name des Schöpfers der großen Friedensfront der Welt nicht aus der Geschichte der Völker verschwinden wird. Auf dem Rückentitel ist ein Zitat von Martin Walser aus „Tod eines Kritikers“ zu lesen: „Wenn jemand schon Gedichte schreibe, so dürfe er die auch gedruckt sehen. Das sei ein Menschenrecht. Gedichte zu schreiben sei sowieso Ausdruck einer weitreichenden, jedes Mitgefühl verdienenden Schwäche. Die könne, wenn überhaupt, dann nur durch Gedrucktwerden gelindert werden.“

Das Zitat hat, wenn er es denn überhaupt ernst gemeint hätte, der große national- und geschichtsbewusste Dichter und Denker Walser wohl kaum auf dieses scheinbar wohlmeinende Werk gemünzt.

(RA Albrecht Goetz von Olenhusen, spezialisiert auf Urheber-, Arbeits- und Medienrecht. Rechtsanwalt beim Oberlandesgericht Karlsruhe/Freiburg. Dozent an der Journalistenakademie Stuttgart. Lehrbeauftragter an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg. Gründer des Freiburger Raubdruck-Archivs. Diverse Publikationen u. a. Hg. des „Handbuchs der Raubdrucke“. Kontakt: ra.goetz.von.olenhusen@t-online.de)

Mitteilung

In Kürze erscheint:

MEDIENARBEITSRECHT IM BEREICH HÖRFUNK UND FERNSEHEN

Die arbeits- und urheberrechtliche Stellung der
angestellten Mitarbeiter im Rundfunk

Anhang: auf CD ROM tarifliche

Normgrundlagen, insbesondere MTVe
der öffentlich-rechtlichen und privaten Sender
in Deutschland, Luxemburg, Österreich
und der Schweiz

von Dr. jur. Albrecht Götz v. Olenhusen,
Rechtsanwalt am Land- und Oberlandesgericht
Konstanz: Universitätsverlag (uvk) 2004
(zugleich: Diss. jur. Univ. Freiburg i.Br. 2003)

Die Arbeit behandelt erstmals im Gesamtkontext
das Sonderarbeits- und Sonderurheberrecht
der öffentlich-rechtlichen und privaten

Rundfunksender in Deutschland.

Eine kritische Bestandsaufnahme und rechtliche

Strukturanalyse der wesentlichen arbeits-,
tarifvertrags-, vertrags- und urheberrechtlichen
Rechtsfragen. Die Arbeit enthält neben

Literaturverzeichnis und ausführlichem
Sachregister auch die Normgrundlagen als

Anhang (auf über PC ausdrückbarer CD ROM).

Ca. 350 S.

Der Verfasser ist Rechtsanwalt, Publizist auf
verschiedenen Gebieten des Arbeits-
und Medienrechts, Dozent an der Journalisten-
Akademie Stuttgart und Vorstandsmitglied
der LFK Baden-Württemberg in Stuttgart.

Vom gleichen Autor:

Filmarbeitsrecht (1991); Film und Fernsehen,
Komm. und Handbuch mit Vertragsmustern (2001),
Freie Mitarbeit in den Medien (2002)

Arbeitsstelle Bertolt Brecht

Werkstattbericht Brecht-Handbuch

Von Jan Knopf

Mit dem im September 2003 erschienenen Band 5, der eine Chronik, wenige Materialien und die Register enthält, ist das neue *Brecht-Handbuch* in fünf Bänden nach knapp viereinhalb Jahren Arbeit mit insgesamt ca. 2500 Seiten im Lexikon-Format abgeschlossen worden: Im Mai 1999 gaben der Beirat und der Verlag nach der legendären Tagung in Karlsruhe grünes Licht für die Ausarbeitung der über 250 monografisch angelegten Artikel. Freilich ging diesem Zeitraum noch ein weiteres Jahr voraus, in dem Brigitte Bergheim, die damalige Redakteurin, und ich erst einmal das Konzept sowie die – für die Verträge verbindlichen – *Leitlinien für die Autorinnen und Autoren* erarbeiten mussten. Mit diesen, Konzept und *Leitlinien*, waren wiederum die Gutachter und der Vorstand der Fritz-Thyssen-Stiftung, ohne deren Finanzierung das Unternehmen nicht zu realisieren gewesen wäre, von der Haltbarkeit und Durchführbarkeit des Projekts zu überzeugen. Nach zirka einem halben Jahr, das zwischen Antragstellung und Bewilligung verging, konnten wir dann die Konferenz in Karlsruhe einberufen. Auf ihr mussten wir damals noch weitere 16 Brecht-Forscher (endgültig 14 Bei-

ratsmitglieder) für unser Projekt gewinnen. Um dies leisten zu können, waren nicht nur der Aufbau der einzelnen Artikel (für jeden Band natürlich modifiziert), der >Stil<, die Textgrundlagen etc. festzulegen, sondern auch die Auswahl derjenigen Werke, die mit Einzel-Artikeln zu berücksichtigen waren, sowie die Umfänge aller Artikel zu bestimmen, und natürlich hatten wir Musterartikel vorgelegt, an denen der Beirat die Durchführbarkeit des Unternehmens kritisch überprüfen konnte.

Eine Frage war grundsätzlich zu klären, die – zugegeben – von Brigitte Bergheim und mir schon vorab in die von uns gewünschten Bahnen gelenkt war, insofern wir sie bereits im Antrag an die Fritz-Thyssen-Stiftung vorentschieden hatten, nämlich die Frage, nach welcher Ausgabe bzw. welchen Ausgaben zitiert werden sollte. Zu erwägen war, die Texte Brechts nach der WA (Werkausgabe Edition Suhrkamp), der bisher am weitesten verbreiteten Brecht-Ausgabe (allein im Taschenbuch über 140000), und nach der GBA (*Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*) nachzuweisen. Die Entscheidung, *nur* nach der

Bestellen Sie das Brecht-Handbuch in 5 Bänden im Brecht-Shop

Telefon: (+49) 821 / 51 88 04,

Fax: (+49) 821 / 39 136

- Knopf (Hrsg.)

Brecht-Handbuch

- **Band 1: Stücke**

2001. 678 S. Geb. m. SU, EUR 79,90

ISBN 3-476-01829-6

- **Band 2: Gedichte**

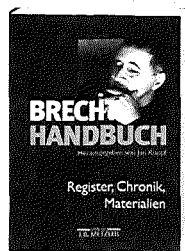
2001. 511 S. Geb. m. SU, EUR 74,90

ISBN 3-476-01830-X

- **Band 3: Prosa, Filme, Drehbücher**

2002. 522 S. Geb. m. SU, EUR 74,90

ISBN 3-476-01831-8



- **Band 4: Schriften, Journale, Briefe**

2003. 552 S. Geb. m. SU, EUR 74,95

ISBN 3-476-01832-6

- **Band 5: Register, Chronik, Materialien**

2003. 239 S. Geb. m. SU, EUR 39,95

ISBN 3-476-01833-4

GBA zu zitieren, auch wenn dies möglicherweise nicht benutzerfreundlich sein mag, fiel uns – und dann auch dem Beirat – nicht schwer, weil es nicht der Sinn eines neuen Handbuchs sein kann und darf, alten Ballast weiterhin mitzuschleppen. Die WA – wie auch die auf ihr basierenden oder ihr vorangehenden Gesamtausgaben und Einzeleditionen – sind mit der GBA grundsätzlich überholt und wissenschaftlich nicht mehr brauchbar. Bei aller berechtigten Kritik an der GBA – immerhin waren im Register-Band (erschienen 2000) nicht wenige Fehler etc. zu berichtigen – kann seriöse Forschung über diesen Tatbestand nicht mehr hinweg gehen, und auch deshalb haben wir darauf bestanden, dass alle Fehler, Mängel, Fehlentscheidungen der GBA in den Artikeln des neuen *Brecht-Handbuchs* unmissverständlich herausgearbeitet werden – was, wie uns die Kritik ein wenig erstaunt bescheinigte, auch geschehen ist. Die Brecht-Forschung muss sich nun einmal daran gewöhnen, dass mit der GBA ein völlig neuer Forschungsstand vorliegt, den sie nicht weiterhin ignorieren kann (mit der jetzt vorliegenden Sonderausgabe ist die GBA nun endlich auch für Hochschulprofessoren erschwinglich geworden).

Hinzu kam, dass die Artikel des Handbuchs mit den Kommentaren der GBA abgestimmt werden mussten. Es wäre unsinnig gewesen, die Informationen der Kommentare zu wiederholen oder gar abzuschreiben. Im Gegenteil konnten unsere Artikel von *diesen* Informationen entlastet und stattdessen für die Darstellung neuer Werkaspekte genutzt werden (was denn – obwohl in Band 1 ausführlich erläutert – ein Teil der Kritik mal wieder geflissentlich übersehen hat). So haben wir z.B. bei den Stücken auf eine ausführliche oder gar lückenlose Auflistung und Beschreibung der Aufführungen zu Brechts Lebzeiten verzichtet, weil sie in den Kommentaren der GBA (weitgehend) geleistet sind. Stattdessen war Raum gewonnen für eine (notwendiger Weise nicht vollständige) Dokumentation neuer und neuester Aufführungen, die in der GBA nicht vorkommen (und laut Editionsprinzipien nicht vorkommen durften). Auch – um ein weiteres Beispiel zu nennen – konnten die Abschnitte über die Entstehung eines Werks auf ein Minimum reduziert werden. Die Forschung muss sich endlich daran gewöhnen, die GBA und das Handbuch parallel zu benutzen.

Sie suchen Bücher von Brecht?

Wir haben fast alle Bücher vorrätig -
auch vergriffene Raritäten!

Sie sind Brecht-Fan und wollen Fan-Artikel?

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

Gerne senden wir Ihnen unseren Katalog.

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



brecht shop

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

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

flo-job Büro

textarbeit, kommunikation & design

telefon: +49(0)821 349 22 86

netzadresse: www.flo-job.de

Analoges – wie für die Nicht-Berücksichtigung der WA – galt natürlich auch für das alte *Brecht-Handbuch*: Es basiert auf eben den Werkausgaben, welche die (vor allem ästhetische) Eigenart des Brecht'schen Werks verstellt und dadurch teilweise zu eklatanten Missverständnissen sowie Missdeutungen geführt haben. Und da der Herausgeber des neuen mit dem Verfasser des alten Handbuchs identisch ist, konnte es nicht angehen, Auseinandersetzungen zwischen den Handbüchern zu führen. Da das alte Handbuch ohnehin hemmungslos – und häufig ohne Angabe der Quelle – ausgeschlachtet worden ist (auch um mich zu schlachten), fiel es mir überhaupt nicht schwer, das alte Handbuch zur beliebigen Disposition zu stellen. Zitiert werden durfte es laut *Leitlinien* nicht mehr – und geschah dies dennoch (manche Beiträger hatten die *Leitlinien* offenbar nicht gelesen), habe ich als Herausgeber entschieden auf die Einhaltung der Abmachungen bestanden oder zur Not auch die Verträge gekündigt.

Die Entscheidung für einen grundsätzlichen >Schnitt< fiel auch deshalb umso leichter, weil mit Werner Hecht ein Herausgeber und Bandbearbeiter an der GBA tätig geworden war, der z.B. schon die *Schriften* in der WA ediert hatte. Da für die GBA grundsätzlich andere und neue Editions-Richtlinien galten, mussten auch die Anordnung und Textdarbietung in der GBA völlig anders ausfallen, was dem Editor Hecht in Personalunion durchaus keine schlaflosen Nächte bereitet hat: Die Sachlage galt und nicht der Wunsch nach möglichst >schönen< Texten.

Handbücher sind keine Aufsatzsammlungen, auch wenn es – wie mir auf der Vorstellung der Sonderausgabe der GBA und des neuen Hand-

buchs am 21. September 2003 hinterbracht wurde – Brecht-Forscher geben soll, die da anderer Meinung sind (sie sollten ihre Eignung zum Fach einer Revision unterziehen). Handbücher müssen alle wesentlichen Aspekte des Werks sowie die wichtigen Werke selbst so vorstellen, dass eine umfassende Information der geeigneten Leserinnen über das gesamte Werk und allen seinen Facetten gewährleistet ist. Das gilt sowohl für die Auswahl und Abfolge der einzelnen Artikel pro Band als auch für den Aufbau und die Inhalte der einzelnen Artikel selbst. Jegliche Beliebigkeit, wie sie für Aufsatzsammlungen zu gelten pflegt, wäre der Tod eines Handbuchs.

Was alles vom Herausgeber und der Redaktion zu leisten war, schlägt sich in der ABB – und kann dort jederzeit eingesehen werden – allein in der Masse des Materials nieder (wobei wir alle mündlichen und fernmündlichen Auseinandersetzungen einfach mal vergessen). Für die verschiedenen > Fassungen < der uns angebotenen Artikel haben wir zwölf prall gefüllte Aktenordner benötigt, davon allein für Band 1 (*Stücke*) sechs; später weniger, weil wir – nach den Erfahrungen mit Band 1 – für die weiteren Bände häufig auf Ausdrucke verzichtet und die Korrekturprogramme ausgeschaltet haben. Die Bemühungen, unseren Autorinnen und Autoren klar zu machen, dass ihre eingereichten Artikel im Sinn der Konzeption teilweise nachhaltiger Überarbeitungen bedurften, schlägt sich in weiteren 14 Aktenordnern nieder (diese allein könnten einen würdigen Band 6 des Handbuchs abgeben, aus dem die Brecht-Forschung viel lernen und mit dem sie auch viel Spaß haben könnte). Vier potenziellen Beiträgern habe ich die Verträge vollständig gekündigt, auch in Fällen, in denen sie >geliefert< hatten (weil die Bereitschaft zur Überarbeitung nicht gegeben war oder die Überarbeitungen nicht akzeptiert werden

konnten). Die Beiträge, die Ana Kugli (8) und Joachim Lucchesi (6) verfasst haben (außer drei Artikeln), sowie *alle* Artikel, die ich geschrieben habe (über 25), waren vertraglich an andere Beiträger vergeben (eigentlich hatte ich es vorgehabt, überhaupt keinen Artikel zu schreiben); die Beiträge waren aber entweder nicht geliefert worden oder inakzeptabel. Bei Handbüchern ist es nun einmal so, dass es keine Lücken geben darf, ohne das Genre grundsätzlich in Frage zu stellen. Und es ist die Pflicht des Herausgebers, *alle* Artikel auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen, sie notfalls selbst zu überarbeiten oder eben ganz selbst zu schreiben. Sind die Ergebnisse denn erst einmal zwischen den Buchdeckeln verpackt, mag es sein, dass sie wie eine lockere Aufsatzsammlung erscheinen, das heißt, dass ihnen offenbar die Schwierigkeiten, sie dorthin zu verfrachten, nicht mehr anzusehen sind. Was will ich mehr?

P.S.: Unser Handbuch zeigt Brecht als Spieler, der der Überzeugung war, dass weniger als

alles andere Vergnügungen eine Verteidigung brauchen. Zu verabschieden waren die ideologischen Debatten, die Glaubens- und Weltanschauungsbekenntnisse sowie die >Entwicklungen< woher und wohin auch immer (Brecht lebte in finsternen Zeiten und hätte sich gern ein wenig freier >entwickelt<, als ihm möglich war). Auch wenn es mir noch niemand abnehmen will: Brecht war kein Marxist. Mit Ideologie (welcher auch immer) kann man nun einmal keine haltbaren Kunstwerke schreiben und leben. Und prinzipiell gilt: Es ist alles nicht so ernst gemeint.

(Jan Knopf, Professor am Institut für Literaturwissenschaft an der Uni Karlsruhe, Leiter der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) in Karlsruhe, Mitherausgeber der „Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA) der Werke Brechts in 30 Bänden“, Herausgeber der Brecht-Handbuches in 5 Bänden, diverse Publikationen zu Brecht. Kontakt: ef01@rz.uni-karlsruhe.de)

Mitteilung der Arbeitsstelle Bertolt Brecht



Jan Knopf (rechts) und Joachim Lucchesi (Mitte) mit Lucia Ferroni, Eva Betz, Ana Kugli, Anja Ziegler, Denise Kratzmeier, Katrin Vogt (v. r. n. l.), 2003

Die Arbeitsstelle Bertolt Brecht in Karlsruhe ist umgezogen. Ab sofort ist die neue Adresse gültig:

Universität Karlsruhe (TH)
Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB)
am Institut für Literaturwissenschaft

Tel.: (+49) 721 / 608-2644
Fax.: (+49) 721 / 608-8082
Web: www.uni-karlsruhe.de/~Brecht

Kollegium am Schloss, Bau II
D-76128 Karlsruhe

Brecht in Schweden

Der Gute Mensch von Sezuan strahlt in Stockholm

Von Fritz Joachim Sauer

Die Kritiker unterschieden sich in ihrer Begeisterung nur verbaliter, die Zuschauer verließen erleuchtet (nicht nur im Hinblick auf eine penetrant graue Jahreszeit) das Stockholmer Stadtteater, nachdem sie die dreieinhalbstündige Ausführung vom *Guten Menschen von Sezuan* in der

Inszenierung von Linus Tunström genossen hatten. Die Befürchtungen, es könnte sich das abspielen, worüber es im letzten *Dreigroschenheft* (4/2003) Andeutungen gab, nämlich eine Kontroverse zwischen einem eigenwilligen Regisseur und den Gralshütern, sprich Brecht-Erben, dürften sich nicht bewahrheiten! Wir waren Zeugen einer Brecht-ge-

rechten, aber doch auch sehr unterhaltsamen Interpretation des Parabelstückes über die Bedingtheit des Guten in einer Welt, die, so wie sie ist, dieses ohne Zugabe des Bösen nicht zulässt. Eine Darbietung, die man als *postepisches* Theater bezeichnen möchte, das ohne dialektische Zwickmühle auskommt, sondern eine szenische Utopie gestaltet, da Brecht in unserer Zeit über sich hinaus weitergeführt werden muss! Dies der Gesamteindruck, zusammensetzt aus einer Reihe folgerichtig realisierter Bauteile: der gewählte gesellschaftliche Spielrahmen, das Bühnenbild, die Maske, die Choreografie, die hochrangigen Leistungen der Darsteller und Darstellerinnen und die das alles umfassende Stringenz der Regie. Was steckt im Konzept dieser erfolgreichen Bühnenwirklichkeit? Ein Interview mit dem Regisseur Linus Tunström gibt Hinweise:

Am Selbstreferentiellen des inszenatorischen Umganges mit Brecht-Stücken, worüber z.B. Regisseur Leander Haußmann gemeint hat, seine

„Stücke seien bereits Inszenierungen“, bei diesen (...) gibt es „keine große Interpretationsbreite“. Wäre die beabsichtigte Erneuerung gescheitert, hätte der Regisseur nicht diese Hypothek beiseite geschoben, um unbelastet ans Werk zu gehen. Gefragt, ob er sich um Brechts Theatertheorien ge-

kümmert habe, meinte Linus Tunström (Jahrgang 1969), dass er dafür zu jung wäre. Vieles was Brecht und dessen Jünger gelehrt hätten, gehöre ja auch längst zur Theatertradition der Moderne. Stattdessen ist er und seine exzellente Bühnenbildnerin Ulla Kassius in Shen Te's Heimatland gereist. Wer das heutige China besucht hat, kann bezeugen,



Cilla Thorell (Shen Te/Shui Ta) und Magnus Krapper (Flieger Yang Sun) in der Stockholmer Inszenierung *Der gute Mensch von Sezuan*, Foto: Lesley Leslie-Spinks

gen, dass es kaum jemals einen besseren Ausgangspunkt für eine Neuinterpretation des Stückes abgegeben haben kann, denn der Übergang von der sozialistischen Planwirtschaft zur kapitalistischen Marktwirtschaft dort „Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften“, wie Shen Te's Offenbarungseid am Schluss lautet. Aber solange die ideologische Diktatur weiter besteht, können die „erleuchteten“ Abgesandten des Parteiapparates die Bevölkerung mit ihren Geboten behelligen.

Tunström hat die Handlung jedoch in eine fiktive Region zwischen China, Russland und Schweden verlegt. In Russland herrsche nach Einführung der Marktwirtschaft Hunger, welcher die Triebkraft hinter dem Handeln der Personen sei. In Schweden gäbe es zwar keinen Hunger, hier handle es sich eher um mentale Bedürfnisse. In China werde die Gesellschaft weiterhin totalitär gelenkt, erläutert er grundlegende Züge seiner Bühnenintention. Unverkennbar ist allerdings, dass zu der kontrastreichen Wirksamkeit, welche

die ganz Aufführung durchzieht, die Peking-Oper mit der ihr eigenen, stilisierten Mischkunst sowie auch Eindrücke aus der schäbigen Alltäglichkeit im heutigen Reich der Mitte beigetragen haben. Der Bühnenraum ist, mindestens das sei gesagt, doppelbödig gestaltet, mit einer Szene, die durch weitere Szenen verlängert wird: Ein tristes „Volkskulturhaus“ mit einer Kantine, in welcher die Schauspieler zwischen ihren Auftritten Platz nehmen, in direktem Anschluss an das Publikum. Dann, mit anspruchloser Drapierung wie bei einer Wanderbühne, der Spielplatz, in dessen Hintergrund, nach dem Wegfall grauer Wände sämtliche Requisiten des Abends ausgestellt sind. Auf diese hintergründige Weise hält die Aufführung an Brechts Grundkonzept fest, durch welches die Zuschauer dran gehindert werden, sich illusorischem

Erleben hinzugeben. Publikum und Theater werden auf sehr vergnügliche Art einander nahe gebracht, was sich als optimale Möglichkeit erweist, die Theaterbesucher mit dem gesellschaftlichen Anliegen des Verfassers zu konfrontieren. Nicht zuletzt natürlich dank vorzüglicher Leistungen sämtlicher Schauspieler wie auch ihrer einfallsreichen Rolleninterpretationen, wobei der Regisseur das letzte Wort behielt. Die Nähe zu Formen der Slapstick-Komik ist in der seriösen Substanz des Stückes gegründet. Mit den drei Brecht-Göttern – Lars Göran Persson, Ulf Eklund, Robert Panzenböck – in lumpigen Kostümen darf man Mitleid haben. Ihr lädiertes, heruntergekommenes Aussehen, voller Blessuren und Veilchen unterm Auge, bewirkt nicht nur einen urkomischen Kontrast zur uniformen Secondhand-Ausstattung des Bühnenvolkes. Die Emanzipation von ihrem unmöglichen Auftrag erreichen sie auf je eigene Art, auch durch sexuelle Grenzüberschreitung oder als Pausenc clown. Mit einer wild getanzten Rock-'n'-Roll-Einlage werden die Erwartungen des zurückkehrenden Publikums auf einen neuen Höhepunkt getrieben. Die Verwandlung der gutherzigen Prostituierten Shen Te in den hartherzigen Geschäfts-

mann, ihren Vetter Shui Ta, gelingt der jungen Cilla Thorell überzeugend und ohne größeren äußeren und stimmlichen Aufwand, die dunklen, großen Augen ständig fragend hinter der Halbmaske (als der Vetter). In beiden Rollen verbleibt sie mit sich selbst identisch, Geschlechtsmerkmale sind hier nicht von primärem Interesse. So ist auch der Mächtiger-Flieger Yang Sun, ihr Verlobter,



Ensemblebild, Foto: Lesley Leslie-Spinks

in der Gestaltung von Magnus Krepper, eher ein armer Tropf als ein berechnender Macho. Die Kunst des Überlebens verkörpert auf robuste Weise Leif Andreés Wasserverkäufer Wang. Das Ganze untermalt von der neu komponierten, zeitinspirierten Musik Rikard Borggärds, welche die Melodik Pauls Dessaus ablöste. Das Wichtigste sei, so Tunström, was die Musik ausdrücke. Brecht wolle unterhalten, dazu bedurfte es eines „offenen mentalen Raumes, zu welchem das Theater einlade“ und in welchem sich ständig etwas zutrage. „Der Vorhang zu und alle Fragen offen“ heißt es im Epilog. Am Ende dieser toumeeverdächtigen Aufführung war es, als könne dieser Vorhang niemals fallen...

(Fritz Joachim Sauer ist seit vielen Jahren Dozent für Deutsch in Schweden [Schwerpunkt: Landeskunde, Literatur, Wirtschaftsdeutsch] in Nordeuropa [Finnland, Schweden], schreibt in deutschsprachigen Medien über Kulturereignisse in Schweden und in schwedischen Zeitungen über solche in Deutschland. Übersetzer. Kontakt: fritz.sauer@tyska.uu.se)

Brecht in Rumänien

Bertolt Brecht aus rumänischer Sicht

Von Alexander Ronay



Baal in der Inszenierung des „Teatrul Mic“ 2002 in Bukarest

In den letzten Jahren hat es eine interessante Brecht-Rezeption auf den Bühnen Rumäniens gegeben. Von 1996 bis heute wurden sieben Brecht-Aufführungen inszeniert. Die meisten haben in Bukarest stattgefunden. Im Besonderen wurden *Die Dreigroschenoper*, *Mutter Courage* und 2002 *Baal* gespielt. Leider fehlte das Interesse an weiterer Jugenddramatik sowie an den Lehrstücken. Die meistgespielten Stücke waren in der laufenden Saison des Jahres 1996 und 1997 *Die Dreigroschenoper* (R. Dumitru Lazar Fulga – 1996 – und R. Beatrice Bleont – 1997) und 1995 *Arturo Ui* (R. Dinu Manolache). Bei beiden Stücken trat als Regiekonzeption ein schwaches Interesse für die Brechtschen Begriffe über die epische Oper in den Vordergrund. Deshalb wurde ihre Beachtung nicht auf den Stil des Spieles gerichtet, der das Leben zeigt. Die Bühne war für die Regisseure nur ein Verschönerungsmittel des Lebens. Darum bat zwar auch das Publikum. Die Musik in

der *Dreigroschenoper* z.B. als Unterbrechung der Handlung, als Gedankenstoß hätte vor dem Zuschauer in Bukarest nach der Wende keinen Erfolg gehabt. Da das Publikum mit der Kunst an sich vertraut war, war es nicht bereit, sich von der Bühne „unterhalten“ zu lassen. Es war schwer, den Erwartungshorizont des Publikums zu erfüllen. Denn dieses Publikum wartete auf ein Illusionstheater sowie allgemein auf eine fiktionale Handlung auf der Bühne. Das Repertoire wurde auch oftmals von Ausflügen in die Klassik von Ion Luca Caragiale oder in die Moderne von Eugen Ionesco geprägt. Die häufigste verwendete Brechtsche Formel des epischen Theaters hatte es vor den Zuschauern sehr schwer. Deswegen war die bemerkenswerte Aufführung der *Dreigroschenoper* zwei Jahre lang im Theater **Odeon** in Bukarest präsent. Beatrice Bleonts Regiearbeit war ein Erfolg, weil sie nur eine szenische-musikalische Phantasie über die kleinen oder großen



Die Dreigroschenoper im Theater „Odeon“ 1997 in Bukarest

„Haifische“ inszeniert hat, die sich in der menschlichen Misere wohl verschlingen. Die schwache Moralität der Gesellschaft hat die Neugierde des Publikums hervorgerufen. Im Erwartungshorizont stand eine Idee über die grausame, emporkommende und arrivierende Gesellschaft, die nach der Wende in der Lage gewesen wäre, die Werte einer alten Tradition zu fressen. Der Gefahr der Gaunerei, Dieberei, Betrugerei als ein tiefes Drama in der Gesellschaft nach der Wende wurde von Beatrice Bleont durch eine Komödie parodiert und von den Schauspielern Claudiu Bleont, Radu Panamarenco oder Irina Mazanitis interpretiert. Brecht war im Tanz, Ballett und in luxuriösen Kostümen unbemerkt verschwunden, ohne Verständnis zu zeigen, dass die Welt der Bühne die Wirklichkeit wäre.

Ein anderes „Musical“ war auch *Arturo Ui* im Theater für Studenten **Cassandra** in Bukarest. Der Musik, der Pantomime, dem vortragenden Gedicht hat der Regisseur Dinu Manolache Vorrang gegeben. Die Studenten-Schauspieler zeigten keine Anlehnung an die Brechtschen Modellinszenierungen.

Im Jahre 1999 hat die Regisseurin Catalina Buzoianu *Mutter Courage* im Theater **Lucia Sturdza Bulandra** in Bukarest aufgeführt. Die ausgezeichnete Schauspielerin Mariana Mihut hat die Hauptfigur interpretiert, deren mütterliche Instinkte untrüglich waren. Der Tod der Kinder verschärft der Courage die Menschlichkeit. Sie ist kein Opfer des Krieges mehr, sondern ein Opfer der mütterlichen Liebe. Ihre Hoffnung wäre es, nachdem sie das Wiegenlied gesungen hat, sich selbst durch die Liebe für die Kinder zu entdecken. Das Leben

blieb für sie eine Illusion, wurde eine Station zum Tod. Die Sehnsucht nach den Kindern wurde die wichtigste Aktion ihres Lebens. In der Volkskultur Rumäniens hat die Sehnsucht eine sehr emotionale, expressive Grundbedeutung. Die Schauspielerin Mariana Mihut hat dem Zuschauer eine Courage gezeigt, die ihre Sentimentalität nicht vermeiden konnte, weil sie Mutter war. Sie verzichtete nicht auf Einfühlung. Ihr Wiegenlied wie ein Wehgesang, eine Erinnerung an ihre Kinder und hatte trotzdem eine Vernunft: Das Publikum musste verstehen, wie es den Sinn des Todes denken sollte. Er sollte eine Alternative des ewigen Lebens sein.

Im Jahre 2002 hat Dragos Galgotiu das Stück *Baal* im **Tetru Mic** in Bukarest inszeniert. Die Aufführung war die erste in Rumänien. Cristian Iacob hat „Baal“ gespielt. Ein Anarchist in einer neuen bürgerlichen Gesellschaft, die er widersprüchlich zu poetisieren versuchte. Er verstand nichts von den Menschen. Er lebte in einer eingebildeten Welt und fordert die Wirklichkeit heraus. Er hat auch seinen „weißen Mutterschoß“ vergessen, in dem er geboren wurde und der auf ihn keine Anziehung mehr ausübt. Cristian Iacob wollte uns beweisen, dass Baal ein einsamer und unglücklicher Dichter war, ein Opfer der Gesellschaft. Aber er fühlte sich wohl in seiner Verkommenheit, weil er nicht leiden oder lieben musste. Die einzige Wirklichkeit war für ihn nur das illusorische Spiel auf der Bühne. Und Cristian Iacob zeigte das ausgezeichnet.

Außer dem Suchen der Regisseure nach neuen spielerischen Interpretationen des Brechtschen Theaters gibt es auch schriftliche Beiträge der Recherchen. 2002 ist das Buch **Bertolt Brecht und die Welt des epischen Theaters** (Libra Verlag Bukarest) von Alexander Ronay erschienen. Für den Verfasser bedeutet das Brecht-Theater eine Einheit zwischen Verfremdung und Einfühlung. Gerade darin besteht die Aktualität des Brechtschen Werkes. Der Autor ist damit bemüht, das Brechtsche Konglomerat widersprüchlicher Züge im Vergleich mit der Weltliteratur zu beweisen und in den elf „Stationen“ versucht er, den Leser von dieser These zu überzeugen.

In den **Zeitschriften der Germanisten Rumäniens** (1998-2003) veröffentlicht Alexander Ronay mehrere Beiträge über die Brecht-Rezep-

tion in Rumänien, über die Dramaturgie Brechts, seine Begriffe und Probleme der Brechtschen Ästhetikauffassungen.

2003 hat Udo-Peter Wagner seine Dissertation mit dem Thema **Zur Rezeption des literarischen Werkes von Bertolt Brecht in Rumänien** an der Fakultät für Philologie und Bühnenkünste in Hermannstadt vorgestellt. Sein Beitrag ist in fünf Kapitel eingeteilt und er folgt im Wesentlichen der Etappe vom Ausbruch des zweiten Weltkrieges bis zum Tod Brechts, der aufsteigenden Linie, der fallenden Linie (1989) sowie der Aufgipfelung der Rezeption bis heute.

Alle diese Bemühungen beweisen, dass die lebendigen Diskussionen über die gegenwärtige Brecht-Rezeption auch im internationalen Rahmen stattfinden können.

(Zum Autor: Alexander Ronay ist Deutschlektor an der Universität „Politehnika“ sowie an

der Musikuniversität in Bukarest/Rumänien. Übersetzer von deutscher Literatur in die rumänische Sprache. Publikationen: „Brecht und die Welt des epischen Theaters“, mehrere wissenschaftliche Beiträge über Brecht in der Zeitschrift für Germanisten Rumäniens. In Vorbereitung: Buch über „Postexpressionismus bei Brecht“ sowie eine Brecht-Monographie. Kontakt: ronay_al@pcnet.ro)



Alexander Ronay, „Bertolt Brecht und die Welt des epischen Theaters“, Bukarest, 2002

Diskurs

Antwort auf einen Leserbrief

Von Klaus-Dieter Krabiel

Am 18. Mai 2003 sandte mir Gerd Koch einen Brief, in dem er sich über einige Bemerkungen in meinem Beitrag *Spieltypus Lehrstück. Eine Replik (Dreigroschenheft 2/2003)* beklagte. Ich habe sein Schreiben am 10. Juni beantwortet. Dass Herr Koch seinen Brief publizieren würde, wie inzwischen im *Dreigroschenheft 4/2003* geschehen (wogegen nichts einzuwenden ist), war mir nicht bewusst. Da sein Schreiben nun vorliegt, scheint die Mitteilung meiner Antwort sinnvoll. Sie war an Gerd Koch persönlich gerichtet. Um den Brief für Leser verständlich zu machen, mussten einige Zitate ergänzt und Quellenangaben vervollständigt werden. Ansonsten entspricht die Wiedergabe, von geringfügigen Korrekturen abgesehen, meinem Schreiben vom 10. Juni 2003.

Zur Definition des Spieltypus Lehrstück und zu der von Brecht konsequent durchgehaltenen Unterscheidung von Lehrstück und Theater, die Anlass der Kontroverse waren, sei auf die einschlägigen Artikel in dem von Jan Knopf herausgegebenen neuen *Brecht-Handbuch* verwiesen. Vor allem

im Artikel *Zu Lehrstück und ‚Theorie der Pädagogien‘* in Band 4 (*Schriften, Journale, Briefe*. Stuttgart, Weimar 2003, S. 65-89) wird der Spieltypus auf breiter Textbasis und mit der notwendigen Differenziertheit zur Darstellung gebracht.

Lieber Herr Koch,

endlich finde ich Zeit, mich zu Ihrem Leserbrief vom 18. Mai zu äußern. Vielen Dank zunächst, auch für das interessante Heft 42 der *Korrespondenzen*. Ein „Leserbrief“ zeigt ja immerhin, dass g e l e s e n worden ist, und was kann sich ein Schreibender mehr wünschen, als dass gelesen wird, was er schreibt?

Sie nehmen Anstoß an meinen Bemerkungen über die Anfänge der ‚Gesellschaft für Theaterpädagogik‘ und der *Korrespondenzen*. Diese Bemerkungen fallen zwangsläufig sehr knapp aus, denn im Kontext der Replik, aus der Sie zitieren, haben sie eine bestimmte Funktion: Sie beschreiben lediglich eine Gruppierung, die die Lehrstückdiskussion damals beherrschte. Selbst-

verständlich war es an dieser Stelle nicht möglich, die Bedeutung und die Leistungen der Gesellschaft und der Zeitschrift darzustellen. Dass sich in den *Korrespondenzen* inzwischen „ein weites Theater- und Pädagogik-Verständnis“ zeigt und „ein sehr eigenständiger theaterpädagogischer Diskurs entwickelt hat“, wie Sie schreiben, daran habe ich keinen Zweifel.

Die Tatsache, dass es die Spieltheorie und die praktischen Aktivitäten Reiner Steinwegs waren, die den Anstoß zur Gründung der Gesellschaft und ihrer Zeitschrift gaben, dass beide „die Propagierung der theaterpädagogischen Theorie Steinwegs“ betrieben (so meine Formulierung im *Dreigroschenheft* 2/2003, S. 18), kann man heute vielleicht herunterspielen, aber kaum leugnen. Wenn es hierfür eines Belegs bedürfte, im *Editorial* von Heft 19/20/21 (1994) der *Korrespondenzen* wäre er zu finden. Die im Jahre 1981 gegründete ‚Gesellschaft für Theaterpädagogik‘, „zu deren Gründungsmitgliedern auch Steinweg gehört“, konzentrierte sich „besonders auf Brechts Lehrstücke als politisch-pädagogische Methode“, liest man dort (S. 3). Sie veranstaltete Seminare und Workshops, „anfangs ausschließlich zum Lehrstück, später auch zu anderen theaterpädagogischen Ansätzen“; hier „wurden besonders intensiv praktische Erfahrungen mit dem Lehrstück gemacht, hier vor allem wurde die neuere Lehrstück-Praxis erprobt“ (ebd.). Auch der ursprüngliche Untertitel der Zeitschrift *Korrespondenzen: Lehrstück ... Theater ... Pädagogik ...*, den Sie heute lesen, als bezeichnete er drei selbständige Themenkomplexe (Lehrstück + Theater + Pädagogik), konnte damals sehr wohl im Sinne der Gleichung Steinwegs verstanden werden: Lehrstück = Theater + Pädagogik. Im zitierten Editorial von 1994 heißt es, der neue Untertitel *Zeitschrift für Theaterpädagogik* sei Ausdruck der „stärkeren Integration des Lehrstücks in die Theaterpädagogik“ (ebd., S. 5). Bedurfte es – diese Frage drängt sich auf - dieser noch „stärkeren Integration“ damals tatsächlich? War es nicht vielmehr so, dass man nun Anlass sah, auf den Begriff ‚Lehrstück‘ im Untertitel besser ganz zu verzichten? Und war es wirklich ein Zufall, dass dies im Jahre 1994 geschah (nachdem im Herbst 1993 mein Lehrstück-Buch erschienen war)?

Gar nichts einzuwenden ist im Übrigen dagegen, dass sich eine Gesellschaft bei ihrer Gründung einen ‚Patron‘ wählt, eine „Galionsfigur“ (wie ich etwas respektlos formulierte) - in diesem Fall Brecht. Alle vergleichbaren Gesellschaften und Unternehmungen tun dies. Im hier diskutierten Fall ‚segelte‘ man allerdings ‚unter falscher Flagge‘: Man berief sich auf Brecht, wo es um Theorien Steinwegs ging, die mit Brecht wenig zu tun hatten (was niemand bemerkte). Und dass es der Name Brechts war, der den Aktivitäten der Zeitschrift die Aufmerksamkeit (jedenfalls der Brecht-Forschung) sicherte – ist das wirklich zu bestreiten?

Dass Ihnen meine Bemerkungen im *Dreigroschenheft* nicht behagen, leuchtet ohne weiteres ein. Aber bedenken Sie bitte auch, welche Erfahrungen ich mit den *Korrespondenzen* machen musste. Hier wurde von Anfang an auf eine sehr unsachliche Weise gegen mein Lehrstück-Buch polemisiert. Ich erinnere nur an den unqualifizierbaren Artikel von Antony Tatlow in Heft 19/20/21 (1994, S. 24-30), der unentwegt von „Widersprüchen“ sprach, ohne einen einzigen Widerspruch nachweisen zu können (worauf sogar Steinweg im *Brecht-Jahrbuch* 20, 1995, S. 218, einmal hinwies), oder an die Polemik von Florian Vaßen in Heft 27 (1996, S. 65f.). Auf ein derartiges Niveau darf sich nicht herabgeben, wer in der Sache ernst genommen werden will. Ich bin der letzte, der gegen kritische Auseinandersetzungen – selbst in scharfer Form - etwas einzuwenden hat. Was mich an den Debatten in den *Korrespondenzen* immer störte, war die Unsachlichkeit, die billige Polemik, der Unterton von Hysterie. Mit dem Begriff ‚Streitkultur‘ verbinde ich jedenfalls etwas anderes. Sie sehen auf meiner Seite nur „Vorurteile“ gegenüber der Zeitschrift; ich dagegen muss feststellen, dass sich die *Korrespondenzen* zu einer vorurteilsfreien Behandlung meiner Lehrstück-Darstellung bis heute nicht durchringen konnten. – Übrigens ist mir Ihre persönliche Zurückhaltung in diesen Debatten durchaus nicht entgangen, ich wusste und weiß sie zu schätzen. Deshalb bedaure ich es, dass Sie aufgrund Ihrer Funktionen in der Gesellschaft und bei der Zeitschrift von meinen kritischen Anmerkungen zwangsläufig mitbetroffen sind.

Ich gebe die Hoffnung nicht auf, dass sich in der Lehrstück-Diskussion früher oder später ein sachlicherer Ton durchsetzen wird. Vielleicht leisten die Artikel im neuen *Brecht-Handbuch* am Ende doch einen Beitrag dazu. Dann wird wohl eines Tages auch ein entspannteres Verhältnis zur ‚Gesellschaft für Theaterpädagogik‘ und zu den *Korrespondenzen* möglich werden. An mir soll es nicht liegen.

Freundliche Grüße
gez. Klaus-Dieter Krabiel

P.S.: Das kleine Versehen bei der Formulierung des Mottos in Heft 42 der *Korrespondenzen* ist bedauerlich, zumal es sich um ein **w i c h t i g e s** Wort Brechts handelt. Aber dergleichen passiert eben mal. Sicherlich werden Sie im nächsten Heft Gelegenheit nehmen, den Fehler zu korrigieren.

(Dr. Klaus-Dieter Krabiel, Redaktion für *H.v.Hofmannsthal-Ausgabe*, Autor beim *Brecht-Handbuch*, Kontakt: k-dkrabiel@goethehaus-frankfurt.de)

Nachtrag zu Rechthaberei und Unterstellungen zerstören die Streitkultur

Eine Replik der Replik, in *Dreigroschenheft 4/2003*, S. 14 ff.

Von Florian Vaßen

Wegen eines redaktionellen Fehlers bei der Herstellung des *Dreigroschenheftes* ist der Nachtrag zu meiner Replik nicht mit abgedruckt worden. Dieses ist umso bedauerlicher, als er auch noch auf den in Bd. 4 erschienen allgemeinen Kommentar von Krabiel Bezug nimmt und dabei bei aller Anerkennung nochmals die Kritik an Krabiels Trennung von Lehrstück und Theorie der Pädagogien formuliert und zeigt, dass gerade bei dem auch von Krabiel zentral gesehenen Text „Zur Theorie des Lehrstücks“ der musikalische Aspekt den theatral-pädagogischen Grundsätzen nachgeordnet ist.

PS: Nachdem ich diese „Replik der Replik“ geschrieben hatte, erschien der Band vier des Handbuchs mit einem mehr als zwanzigseitigen, durchaus informativen allgemeinen Kommentar von Krabiel zu „Lehrstück und ‚Theorie der Pädagogien““. Nach der Lektüre sehe ich keinen Grund, meinen Text grundlegend zu verändern, und auf viele (auch kontroverse) Details kann ich in diesem Kontext nicht eingehen. Aber ein wichtiger Nachtrag ist doch notwendig. Um seine Charakterisierung des eigenständigen Spieltypus „Lehrstück“ als „(vokal)musikalisch-szenische Gebrauchskunst“ aufrecht zu halten, entwickelt Krabiel eine zweifache Strategie. Zum einen verengt er den Lehrstück-Textkorpus auf die frühen Texte, die im Kontext der Gebrauchsmusik ent-

standen sind oder doch noch damit in Kontakt stehen, integriert mit Mühe noch Die Ausnahme und die Regel und Die Horatier und die Kuriatier und klammert die anderen Texte, wie z.B. Der böse Baal der asoziale und das Fatzer-Fragment aus. Zum anderen behauptet Krabiel – wie im Titel des Kapitels schon sichtbar – eine Trennung in die zwei verschiedenen theoretischen Ansätze des Lehrstücks und der Theorie der Pädagogien, ein Versuch, der bei aller Differenz im Detail (was bei diesen kurzen z. T. situativ entstandenen Texten nicht verwundert) nach meiner Meinung sichtbar scheitert. Die größten Argumentationsschwierigkeiten bereitet ihm dabei gerade der auch von ihm zentral gesehene Text „Zur Theorie des Lehrstücks“, in dem nur von „begleitmusik“ die Rede ist; zwar erwähnt Brecht kurz „musiker“ mit ihren „variationen eigener erfindung“, aber der gesamte Text spricht ansonsten von theatral-pädagogischen Grundsätzen und Lernprozessen, die selbstverständlich mit der Theaterkonzeption des Schaustücks nur sehr wenig zu tun haben.

Krabiel grenzt also in zweifacher Hinsicht all das aus, was nicht zu seiner Sichtweise passt. Immerhin spricht er von „einige(n) Berührungspunkt(n)“ (S. 81) der angeblich klar getrennten Konzeptionen. Denkt man diese Perspektive noch etwas weiter, könnte es eventuell sogar gelingen, den allmählich unproduktiven Dissenz zu überwinden.

Rezensionen

Die Fotografin Ruth Berlau – Eine Entdeckung

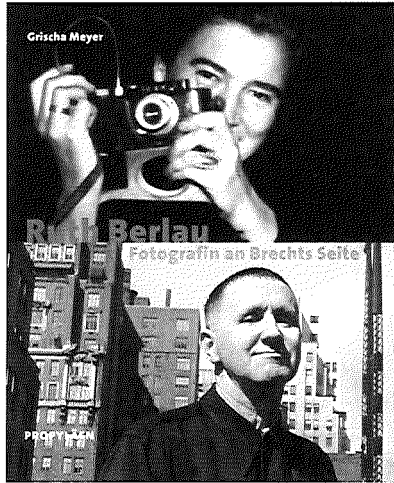
Von Dieter Wöhrle

Bereits am Titel lässt sich ablesen, wie sehr die Wertschätzung der Person Ruth Berlaus und ihres genuin künstlerischen Werkes in den beiden letzten Jahrzehnten gestiegen ist. Und doch scheint der Name Bertolt Brecht noch immer so eng mit dem ihren verbunden, dass sich im Moment noch niemand traut, auf ihn ganz und gar zu verzichten. *Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite* heißt dementsprechend das ebenso aufwendig wie schön gestaltete Buch, das Grischa Meyer nun vorlegt. In den achtziger Jahren wäre es sicherlich noch unter dem Titel „Brechts Fotografin – Ruth Berlau“ erschienen, ähnlich ihren Erinnerungen und Notaten, denen Hans Bunge 1985 die Überschrift „Brechts Lai-tu“ gab. Und quasi im Windschatten dieses biographischen Blicks auf Ruth Berlau konnten erst vier Jahre später ihre Erzählungen, d.h. ihr eigenständiges literarisches Werk erscheinen. Insofern ist die Arbeit des Herausgebers nicht hoch genug zu loben, bieten doch die Recherchen und Entdeckungen Grischa Meyers den Ausgangspunkt, das Werk der Fotografin Ruth Berlau erstmals richtig kennen- und schätzen zu lernen. Und es ist wahrlich an der Zeit, neben der Schriftstellerin auch die Fotokünstlerin zu entdecken sowie die Person Ruth Berlau und ihr Schaffen in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken und weniger die Geliebte Brechts zu porträtieren sowie die schier endlose Frage nach ihrem Anteil an Brechts literarischem Werk endgültig klären zu wollen.

Deshalb liegt der Wert dieses Bandes auch weniger in Grischa Meyers Texten als vielmehr in den Fotografien Ruth Berlaus. Ihre Porträtserien berühmter Literaten und Schauspieler, von

Max Frisch bis Charlie Chaplin, von Valeska Gert bis Fritz Kortner, ihre Stadtansichten von Ostberlin und Kopenhagen zeigen eine Fotografin, die kein Attribut nötig hat, an welcher Seite sie sich bewegte. Auch die eindrucksvollen Aufnahmen deutscher Emigranten sowie die Bilder

New Yorker Straßenszenen, in denen sie sich als scharfe Beobachterin des Großstadt-treibens zeigt, lassen eine Fotokünstlerin erkennen, die es versteht, im Foto nicht allein belichtetes Papier vorzulegen, sondern beeindruckende und außergewöhnliche Ansichten der abgelenkten Objekte. Ihre Abbildungen verschiedener Hafenszenarien zeigen schließlich schon früh eine genaue Beobachterin eines Ortes und ihrer typischen Personen. Diese Eigenschaft kam ihr später bei den zahlrei-



chen Dokumentationen von Brecht-Theateraufführungen zugute, und mit dem Band „Theaterarbeit“ (1952) schrieb sie ein wichtiges Kapitel in der Geschichte der Theaterfotografie.

Es gehört mit zu den Qualitäten dieses so liebevoll gestalteten Bandes, dass er auf zwei Seiten exemplarisch und zugleich auf so einfache Weise aufzuzeigen vermag, wie sehr die Fotografie einst Aufgaben hatte, die heute jedes Kopiergerät einfacher und praktikabler erledigt. Angesichts solcher Seiten ist der Auftritt des Konjunktivs unumgänglich, denn unwillkürlich fragt man sich, wie hätte Brechts Arbeitsweise ausgesehen, wie hätte sie sich verändert, hätte es damals Kopierer gegeben, von der Möglichkeit der Textproduktion mittels eines Computers ganz zu schweigen. Neben solch scheinbaren, eher trivial anmutenden Einsichten bietet der Band aber auch genügend Anlass für die Betrachter, in Brechts Wohnungen

so manches Detail zu entdecken oder die Beziehungen in einzelnen Gesprächs- oder Bühnenarrangements zu deuten. Zugleich macht es Spaß, sich die Geschichten vor und nach den Aufnahmen vorzustellen, denn nach Ruth Berlau zeichnet es gerade den großen Fotografen aus, dass er Aufnahmen macht, auch wenn diese unerwünscht sind. „Große Fotografen“, so notiert sie in einem Text „Unsterbliche Fotografen“, „kennen keine Gesetze. 'Da darf man nicht rein – da stört man – das ist verboten...'“, da lächelt ein echter Fotograf nicht mal – er geht durch – er erreicht sein Ziel – er fotografiert, was er in seinem Kopf hatte. Ein echter Fotografenkopf ist nicht, was man so nennt: ‚normal‘.“

So groß die Freude über die zahlreichen Fotografien Ruth Berlaus auch ist, so bedauernd ist der Verzicht auf ein Register der abgebildeten Objekte und Personen. Auch hätte man mitunter etwas mehr über die Auswahl der abgedruckten Fotos erfahren, nicht etwa im Sinne einer eh unerreichen Vollständigkeit, sondern zum besse-



Aus „Ruth Berlau. Fotografien an Brechts Seite“, S. 79

ren Verständnis der einzelnen Fotoserien und Fotosequenzen. Müssen wir leider auf diese Art von Textbeiträgen in dem Fotoband verzichten, so hätten wir dies bei Holger Teschkes Nachdichtung liebend gern getan, denn sein Versuch Ruth Berlaus englischen Text ins Deutsche zu übertragen ist schlicht fatal und äußerst peinlich.

Blickt man zurück, wie viel sich in den letzten zwanzig Jahren bezüglich der Wertschätzung zahlreicher Frauen an der Seite Bertolt Brechts veränderte, so darf man vielleicht darauf hoffen, in den nächsten zwanzig Jahren auch einen Fotoband Ruth Berlaus in Händen zu halten, der einzelne Filme mit allen Abzügen dokumentiert,

um so eine Fotografin des 20. Jahrhunderts zu präsentieren und weniger eine Frau im Umkreis Brechts, die fotografierte.

Grischa Meyer.: Ruth Berlau. Fotografien an Brechts Seite. Propyläen Verlag, München 2003, 192 Seiten, 39 Euro.

(Kontakt: Dieter Wöhrle: d.woehrle@gmx.de)

Texte als Sparringspartner

Von Joachim Lucchesi

„In seinen intensivsten Momenten ist Boxen ein ungebrochenes und machtvolles Bild des Lebens – seiner Schönheit, seiner Verletzlichkeit und Verzweiflung, seines unberechenbaren und oft selbsterstörerischen Muts“. Dieser Satz ist dem Essay „Über Boxen“ der 1938 in New York geborenen Joyce Carol Oates entnommen.

Die im vergangenen Jahr beim Hamburger Label „tonkombinat“ erschienene Hörbuch-CD enthält eine Auswahl von Texten, die von den Boxsport-begeisterten (oder gar süchtigen) Autoren David Remnick, Joyce Carol Oates, Bertolt Brecht,

Robert Lowry und Leonard Gardner stammen. Allen Texten ist gemeinsam, dass sie dem Boxkampf Seiten abgewinnen, die weit über das eigentliche sportliche Ereignis hinausgehen und ihn zum Modellfall menschlichen Mit- bzw. Gegeneinanders machen. In vier Abschnitte sind die Texte auf der CD gegliedert: „Box!“, „Schwarzer Bomber – Weiße Hoffnung“, „Fallobst“, „The Greatest“. Während jeweils nur ein Text von Brecht, Lowry und Gardner ausgewählt wurde, sind diejenigen von Remnick und Oates als Fortsetzungstexte in allen vier Abschnitten präsent.

Vor allem die Texte von Joyce Carol Oates, die schon als Mädchen mit ihrem Vater Boxkämpfe besuchte, machen diese CD hörensenswert. Oates beschreibt in ihrem psychologisierenden Essay „Über Boxen“ die abgründigen Schichten unter dem „Ich“ des Boxers, die durch den Kampf freigeschlagen werden. Sie deutet den Boxsport als archaische menschliche Aggressivität, der seine Faszination durch stilisierte Regeln erhält. Doch von den vordergründigen Wutgefühlen, im Kampf „Mann gegen Mann“ gezeugten, hält sie nicht viel. Allerdings glaubt sie, dass ein unterschwelliges „Wut-Boxen“ besonders den amerikanischen Boxsport auszeichnet, der vor allem eine Geschichte der farbigen Boxer ist: Wut als frühe Ghetto-Erfahrung, die den Boxer – trotz seiner vielleicht finanziell ertragreichen Boxkarriere – nie verlässt und nur gebändigt oder verdeckt wird durch die technisch-professionelle, nüchterne und sportive Haltung gegenüber dem Gegner.

Brecht, der einzige Europäer innerhalb dieser Auswahl, wertete in den zwanziger Jahren, wie viele Intellektuelle seiner Zeit, den Boxsport als eine eigene Kunstform mit ästhetischem Anspruch, als einen Männersport, dessen maskulin-hartes, selbstbeherrschtes und erotisches Image ihn faszinieren. Er schreibt eine Reihe von Box- und Sportgeschichten sowie Gedichten und liegt damit im Trend der Zeit, in der beispielsweise Alfred Flechtheim 1921 die Zeitschrift „Der Querschnitt. Magazin für Kunst, Literatur und Boxsport“ herausgibt. Darin heißt es im 1. Jahrgang: „Der Querschnitt hält es für seine Pflicht, den Boxsport auch in deutschen Künstlerkreisen populär zu machen. In Paris sind Braque, Derain, Dufy, Matisse, Picasso, de Vlaminck begeisterte Anhänger, und Rodin fehlt bei kaum einem Kampf.“ Der Boxing und die in ihm stattfindenden Kämpfe werden Brecht zu einem Abbild gesellschaftlicher Kraftfelder, welche Spuren in verschiedenen Stücken hinterlassen: im *Mahagonny-Songspiel* ebenso, wie in der *Maßnahme* oder in der *Mahagonny-Oper*. Brecht schreibt folgerichtig: „Das Theater muß als Theater jene faszinie-

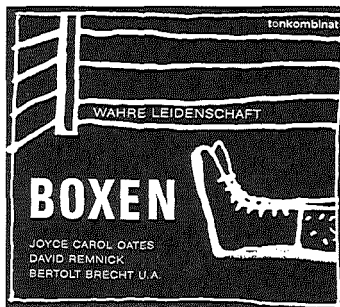
rende Realität bekommen, die der Sportpalast hat, in dem geboxt wird.“ Zu seinem Gedicht „Gedenktafel für zwölf Weltmeister“, entstanden 1927, wurde er wohl durch seine Freundschaft mit dem Boxer Paul Samson-Körner angeregt, den er 1926 kennen lernte: „Er ging aus von dem Standpunkt / Daß man lernt durch Kämpfe / Und er siegte, so lange er lernte.“

Eine Entdeckung ist der Roman „Tag, Fremder“ („Violent Wedding“, 1953) des in Cincinnati, Ohio, geborenen Robert Lowry (1919-1994), dessen Sprache mit der Ernest Hemingways verglichen wird. In dem Textausschnitt ist die Liebesbeziehung zwischen dem fiktiven Boxgenie Baby James aus Harlem (als Vorbild diente Sugar Ray

Robinson) und der weißen, exzessiven Malerin Laine Brendan gestaltet, in dem Moment, als sie ihm beim Boxen (und Siegen) im Ring zuschaut: „Jorgensens Kopf knickte durch den Schlag nach hinten, so dass er einen endlosen ehrfürchtigen Augenblick lang die amerikanische Fahne betrachtete, die hoch über dem Ring aus dem Dunkeln herabhing.“ Trotz seiner triumphalen

Siege nebst Weltmeistertitel im Mittelgewicht richtet Baby James physische und seelische Schäden an, denn er muss sich schließlich für einen Totschlag im Ring und den Selbstmord der schwangeren Laine verantworten. Dies ist weit mehr als nur ein Roman über das Boxen, weist doch Lowry über die Einzelschicksale hinaus auf die Wunden der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft.

David Remnick, ehemaliger Sportreporter bei der „Washington Post“ und gegenwärtiger Herausgeber des „New Yorker“ hat die Biographie „King of the world – Der Aufstieg des Cassius Clay oder Die Geburt des Muhammad Ali“ geschrieben. In seinen vier Hörtexten beschreibt er die psychologische „Kriegsführung“ des Muhammad Ali, der immer wieder seinem Gegner Sonny Liston auflauert, ihn beleidigt, bedroht, beschimpft und der Lächerlichkeit preisgibt. Auch hier liefert der Autor zugleich ein Kaleidoskop der amerikanischen Gesellschaft in den sechziger Jahren.



Die einzelnen Texte werden durch Bluesmusik, Sportmärsche, durch Einblendungen von Geräuschen beim Boxtraining zäsiert (Musik: Oliver Weiser); gelesen werden sie von Peter Lohmeyer, Nina Petri und Christian Redl: intensiv, professionell, zum Hinhören zwingend. Diese CD ist empfehlenswert auch für diejenigen,

die weder sport- noch boxbegeistert sind, wenn sie bereit sind, sich überraschen zu lassen.

Wahre Leidenschaft. Boxen. tonkombinat.
ISBN 3-936173-07-9. 72 Minuten, EUR 17,90.

(Kontakt: Joachim.Lucchesi@geist-soz.uni-karlsruhe.de)

Kaleidoskop des Herzens

Von Sabine Kebir

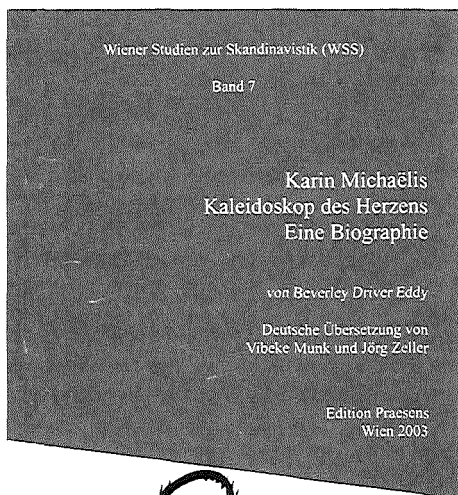
Seit die Nazis Ende der dreißiger Jahre ihre Bücher endgültig verboten und auch aus den Bibliotheken verbannten, ist die Dänin Karin Michaëlis (1872-1950) fast vergessen. Dabei hatte sie der Briefroman „Das gefährliche Alter“, der die Nichtkongruenz des Sozialen und des Sexuellen auch bei Frauen thematisierte, weltberühmt gemacht. Und obwohl mehrere Filme – u. a. einer mit Asta Nielsen in der Hauptrolle – das Sujet im umgekehrten, antiemanzipatorischen Sinne verdrehten, erreichte das Buch gegen Ende der zwanziger Jahre allein in Deutschland eine Auflagehöhe von drei Millionen. Noch mehr schlugen ihre Serie von Jungmädchenbüchern über Bibis Abenteuer durch, womit Karin Michaëlis vor allem Leserinnen ab 1929 jährlich beglückte. Die Geschichten des Mädchens, das auch vor gefährlichen Unternehmungen nicht zurückschreckt, die man bislang nur Jungen zugetraut hatte, sind indes weitaus politischer als die ihrer Nachfolgerin Pippi Langstrumpf: Bibi stammt aus einer Familie von Landadeligen, die ihr Gut im Zuge der sozialdemokratischen Reformbewegungen der zwanziger Jahre freiwillig aufgeben. Bibi selbst wünscht sich eine Berufskarriere als angestellte Agronomin. Hier wird das in ganz Skan-

dinavien zum Zuge gekommene sozialdemokratische Entwicklungsmodell mit demselben Pathos dargestellt als wäre es eine sowjetische Produktionsschlacht. Obwohl ihr jeder Bezug zu

Ideologien fremd war und für sie nur praktische Humanität zählte, stand Karin Michaëlis dem sowjetischen Experiment aufgeschlossen gegenüber nachdem ihr die dortigen Waisenhäuser als die fortschrittlichsten der Welt erschienen waren. Sie selbst hat zeitlebens immer wieder große humanitäre Hilfsaktionen initiiert und unterstützt: so ein gigantisches Hilfsprogramm für Hungernde und Obdachlose nach dem 1. Weltkrieg, in dessen Rahmen tausende deutsche Kinder in Dänemark aufpäppelt wurden. Als sie vom Kinderhilfskomitee der spanischen Republik ange-

sprochen wurde, aber kein Geld hatte, opferte sie ihre letzte Perlenkette.

Obwohl sie in ihrer Heimat Dänemark flammende Reden gegen die Machtergreifung der Nazis hielt und obwohl bekannt war, dass sie dutzenden jüdischen und politisch bedrängten Flüchtlingen aus Deutschland – darunter Helene Weigel und Bertolt Brecht – unter Einsatz ihres gesamten Vermögens Exil geboten hatte, versuchte Goebbels bis 1938, Karin Michelis doch



noch zu einem politischen Schwenk zu veranlassen. Aber in der öffentlichen Verurteilung Hitlers machte Karin Michaelis keine Kompromisse. Sie protestierte aber auch persönlich bei Stalin gegen die Verhaftung von Intellektuellen.

Im amerikanischen Exil war sie arm wie eine Kirchenmaus, erhielt aber viel Unterstützung von ehemaligen und neuen Freunden. Trotz ihrer materiellen Sorgen – sie lebte in einer Dachkammer, für die sie 5 Dollar pro Woche zahlte – liebte sie das New York des New Deal über alles: es gab kostenlose Konzerte und Bibliotheken, in bestimmten Stunden kostete auch die Nutzung der Metro nichts. Ihr Traum, die Geschichte der Rettung dänischer Juden, die mit Hilfe des Königs fast alle ins schwedische Exil gebracht wurden, doch noch als Filmstory in Hollywood zu verkaufen, erfüllte sich nicht.

Obwohl sie nach dem Krieg den königlichen Freiheitsorden bekam, führte eine sich während ihrer Emigrationszeit akkumulierte Steuerschuld zu ihrem erneuten Bankrott. Dass sie vergessen ist, liegt aber wohl vor allem daran, dass der von ihr verkörperte Typ des noch mit den Ideen der Französischen Revolution groß gewordenen radikaldemokratisch gesinnten Bürgertums immer seltener geworden ist. In Deutschland wurde er durch den Faschismus fast vollständig ausgerottet. Benötigt würde er

heute dringend. Der Freiburger Kore-Verlag hatte in den neunziger Jahren die Bibi-Bücher und die Autobiographie von Karin Michaëlis neu verlegt, damit aber keinen kommerziellen Erfolg erzielt. Eine von einer amerikanischen Autorin verfasste ausführliche Biographie der großen, einstmals so populären Dame konnte jetzt nur im Rahmen der Wiener Studien zur Skandinavistik erscheinen. Dort ist sie eigentlich nicht richtig platziert. Denn auch die Wissenschaft tut sich mit dieser großen Populär-Schriftstellerin schwer, die eigentlich das emanzipatorische Gegenstück zu Hedwig Courts-Mahler darstellt.

Beverly Driver Eddy: Karin Michaëlis. Kaleidoskop des Herzens. Eine Biographie. Edition Praesens, Wien 2003, 35 Euro.

(Der Beitrag erschien bereits in Ossietzky 22 vom 01. 11. 2003.)

(Sabine Kebir, Literaturwissenschaftlerin, Politologin, Publizistin, Literaturkritikerin, Freie Autorin, lebt in Berlin. Diverse Veröffentlichungen zu „Brecht und die Frauen“, Elisabeth Hauptmann, Helene Weigel. Derzeitige Arbeit an einem Buch über Ruth Berlau.

Kontakt: S.Kebir@t-online.de

Bertolt-Brecht-Archiv (BBA)

Neu in der Bibliothek des Bertolt Brecht Archivs

Zeitraum: September - Dezember 2003

(Auswahl)

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

Amette, Jacques-Pierre: La maitresse de Brecht. Roman. – Paris: Albin Michel, 2003. - 300 S.

Arnds, Peter: Brecht ‚Clowns and the Nazis‘. Officialization of popular culture. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 62-66.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Galy Gay im Medienkommerz – oder das ‚B.-Movie‘ als ‚B.B.-Movie‘? – In: Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne, S. 330-342.

Angele, Michael: Das Kollektiv in Mitte: Bertolt Brecht. – In: BERLIN Stadt der Dichter, S. 126-141.

Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003. - XI, 463 S.

BERLIN Stadt der Dichter. Mit Texten von Michael Angele und Fotografien von Clemens Zahn. – München: Kneisebeck, 2003. – 223 S. : zahlr. Ill.

apros: Film 2003. Das 4. Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Redaktion: Ralf Schenk, Erika Richter. Hrsg. von der DEFA-Stiftung. - Berlin: Bertz Verlag, 2003. – 336 S. : Ill.

Die Bestände der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Bau-

- kunst, Bildende Kunst, Kunstsammlung, Darstellende Kunst, Film- und Medienkunst, Literatur, Musik, Historisches Archiv, Bibliothek. Herausgegeben von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Redaktion: Helga Neumann, Sylvia Rebbelmund, Marita Gleiss. – Berlin, 2003. – 368 S. : Ill.
- Bradley, Laura:** Collaboration and Cultural Practice: The „Brecht“ Version of *Die Mutter*. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 189-208.
- Bradley, Laura:** *Die Mutter* at the Berliner Ensemble. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 24-25.
- Brecht, Bertolt:** Collected Plays. – London: Methuen.
- 8: Edited by Tom Kuhn and David Constantine. The Antigone of Sophocles, transl. by David Constantine; The Days of the Commune, transl. by David Constantine; Turandot or the Whitewasher's Congress, transl. by Tom Kuhn. – 2003. – XXV, 255 S.
- Brecht, Bertolt:** Die Flaschenpost und andere Geschichten aus der Weimarer Zeit. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Jan Knopf. – Frankfurt, a.M. und Leipzig: Insel Verlag, 2003. – 249 S. – (Insel taschenbuch ; 2948)
- Brecht, Bertolt:** Manifiestos por la revolución. Traducción de Marta Fernández Bueno. León Mamés. Revisión a cargo de Jorge Riechmann. – Madrid: Debate, 2002. – 94 S.- (Contratiempos. Panfletos de pensamiento radical ; 9)
- Brecht, Bertolt:** Teatre complet. Edició dirigida per Feliu Formosa. – Barcelona: Institut del Teatre.
- III: Vida de Galilei. Trad. de Pilar Estelrich; Dansen. Trad. d'Anna Soler Horta; Quant costa el ferro? Trad. d' Anna Soler Horta; La mare Coratje i els seus fills. Trad. de Feliu Formosa; El procés de Lucull-le. Trad. de Feliu Formosa; La bona persona de Sezuan. Trad. de Feliu Formosa; El senyor Puntilla i el seu criat Matti. Trad. de Feliu Formosa. – 2002. – 519 S. – (Classics ; 7)
- Brecht, Bertolt:** Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Sonderausgabe. Bd. 1-30. Begleitheft. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag ; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- Brecht Handbuch in fünf Bänden. Herausgegeben von Jan Knopf, Wiss. Redaktion: Brigitte Bergheim, Joachim Lucchesi. – Stuttgart ; Weimar: Metzler.
- Bd. 5: Register, Chronik, Materialien. – 2003. – V, 233 S.
- Bredemeyer, Reiner:** **Brecht, Bertolt:** Die Lösung (1995). Für Tenor, Gitarre, Schlagzeug und Kontrabass. NM 743. Partitur. – Berlin: Verlag Neue Musik, 2002. – 7, 4, 4, 4 S. : Noten.
- Buono, Franco:** Le maschere del cattivo. Brecht, la Cina e noi. – In: Aspetti dell'identità tedesca. Studi in onore di Paolo Chiarini. A cura di Mauro Ponzi e Aldo Venturelli. Tomo II/2. Roma: Bulzoni Editore, 2001. S. 491-503.
- Communications from the International Brecht Society. Editor: Gudrun Tabbert-Jones. Santa Clara, CA. Vol. 32 (June 2003). – 90 S. : Ill.
- Decker, Kerstin:** Brechts Wiederkehr. – In: Theater der Zeit. Berlin. 58 (2003) 10 (Oktober), S. 49.
- Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek. Herausgegeben von Frank Möbus und Friederike Schmidt-Möbus. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003. – 206 S. : Ill.
- Dieckmann, Friedrich:** Wer war Brecht? Erkundungen und Erörterungen. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003. – 223 S.
- Dietzel, Ulrich:** Männer und Masken. Ein Tagebuch. Kunst und Politik in Ostdeutschland. – Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2003. – 391 S.
- Dymny, Lucas: Die Zusammenarbeit von Bertolt Brecht und Hanns Eisler am Beispiel der „Mutter“ und der „Hollywood Elegien“. Ein musikalisch-politisches Zeugnis aus der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Mémoires de Maîtrise. – Lille: Universitè Lille III – Charles De Gaulle, Année 2002-2003. – 98, [34] Bl. : Noten.
- Davis, R. G.:** *Arturo Ui* in the USA. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 33-35.
- Enquist, Per Olov:** Gestürzter Engel. Ein Liebesroman. Aus dem Schwedischen von Wolfgang Butt. – Frankfurt, a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. – 111 S.
- Erckenbrecht, Ulrich:** (Erinnerung an den Bertolt B.) – In: Erckenbrecht, Ulrich: Elefant Kette Fuß bunne. Ausgewählte Gedichtsel. – Kassel: Murivervlag, 2003. S. 22.
- Fehervary, Helen:** John Willett: The Artistry, Wit and Power of the Context. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 275-287.
- Ferran, Peter W.:** *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* at the Berliner Ensemble. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 26-27.
- Ferran, Peter W.:** The socially comic „Puntilla Song“. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 67-69.
- Friends, Colleagues, Collaborators / Freunde, Kollegen, Mitarbeiter. The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch. Hrsg.: Stephen Brockmann [u.a.]. Pittsburgh. Vol. 28 (2003). – XII, 327 S. : Ill.
- Fritsch, Ute:** Künstlerkarte Hiddensee. Dichter, Maler, Musiker, Tänzer, Schauspieler und Regisseure auf Hiddensee (1798-1995). Texte und Bilder: 75 Künstler und 33 Gasthöfe, Hotels und Sommerhäuser, Historische Inselkarte und Ortspläne mit markierten Adressen. – Berlin: Verlag Jena 1800, o.J.
- Grimm, Reinhold:** Braun und Brecht (nebst Grimmelshausen). Ein paar fast unnötige Bemerkungen. – In: Augias. Aarhus. Nr. 63 (2003), S. 5-11.

- Grimm, Reinhold: Der Nolaner und der Pisaner: Zwei Italiener bei Bertolt Brecht und Volker Braun. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 173-187.
- Günther, Matthias: Echtes Theater? Bigger than Brecht? – Lars von Triers neueste Erfindung „Dogville“. – In: Theater heute. Berlin. 44 (2003) 11 (November), S. 1-2.
- Hayden, Fred: A note on the return of Brecht to Cuba. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 53-55.
- Hecht, Werner: Brecht als Pygmalion? Sein Modell der Weigel. – In: Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne, S. 311-321.
- Hecht, Werner: Staudte verfilmt Brecht. Die abgebrochene „Mutter Courage“ und die durchgefallene „Dreigroschenoper“. – In: apropos: Film 2003, S. 9-23.
- Helmetag, Charles H.: *The Good Person of Szechwan* in Delaware. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 28-30.
- Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Eschatologie des Absurden: Von der „Legende vom toten Soldaten“ bis zur *Maßnahme*. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 111-132.
- Hillesheim, Jürgen: Der Münchner Eltermörder Apfelböck, der „tolle Mensch“ und der „Stückeschreiber“. Ein Aspekt der Nietzsche-Rezeption Bertolt Brechts. – In: Heinrich Mann. Jahrbuch. 19/2001. Herausgegeben von Helmut Koopmann und Hans Wisskirchen. – Lübeck: Schmidt-Römhild, 2003, S. 159-176.
- Holtsträter, Knut: Das Mißverständnis der Mutter Courage – Eine Frage der Musik? – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 211-227.
- Hurkmans, Anna: Madre Coraggio a Giugno. Vincent (Quadri della vita di un pittore). Premio di scrittura teatrale femminile – Inner Wheel Roma Romae 2002 / 2001. Donne & Teatro. Estratto dall'edizione 2002 / 2001. – Borgia, [2002].
- Iwabuchi, Tatsuji: *Die Judith von Shimoda* – Brechts Bearbeitung eines modernen japanischen Dramas. – In: Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Katharina Keim, Peter M. Boenisch und Robert Braunmüller. – München: Herbert Utz Verlag, 2003, S. 43-49.
- Jesse, Horst: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*: Eine Tragödie? – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 75-78.
- Jung, Thomas: Von Bolz bis Bloch, von Berlin bis Buckow. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 18-19.
- Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen. Mit 12 Fotos. Mit einer Zeittafel. – 4. Aufl. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003. – 232 S. : Ill.
- Knopf, Jan: Nachgereichte Erklärungen. Zwei Fälle bei Bertolt Brecht. – In: Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne, S. 323-327.
- Kuhn, Tom: Brecht and Willett: Getting the gest. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 261-273.
- Lang, Fritz: Brecht, Bert: 437!! Ein Geiselfilm. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 9-30.
- Langemeyer, Peter: Bertolt Brecht: Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg. Erläuterungen und Dokumente. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2003. – 207 S. : Ill. – (Universal-Bibliothek ; 16035)
- Lawick, Heike van: Traducció i recepció de l'obra de Brecht en català i en altres espais lingüístics de la Romània: problemes d'aculturació. – In: La literatura i l'art en el seu context social. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, S. 85-103.
- Leonard, Sherli: *Arturo Ui* in San Bernardino. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 35-36.
- Lyon, James K.: „Brecht plus minus Film“. The annual „Brecht-Tage“ in Berlin, Feb. 16-23, 2003. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 14-15.
- Lyon, James K.: The Original Story Version of *Hangman Also Die* – A Recently Discovered Document. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 1-8.
- Merschmeier, Michael: Das wilde Tier ist aus Papier. Peter Zadek inszeniert seinen ersten großen Brecht am Deutschen Theater in Berlin mit Angela Winkler als Mutter Courage. – In: Theater heute. Berlin. 44 (2003) 7 (Juli), S. 4-7.
- Mews, Siegfried: Hitler in Hollywood: *Hangman Also Die* Revisited. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 33-46.
- Meyer, Grischa: Ruth Berlau. Fotografien an Brechts Seite. – München: Propyläen Verlag, 2003. – 190 S. : zahlr. Abbildungen.
- Müller, Reinhard: Menschenfalle Moskau. Exil und stalinistische Verfolgung. – Hamburg: Hamburger Edition, 2001. – 501 S. : Ill.
- Mumford, Meg: Barthes on Brecht's tableau: Fetish meets Flux. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 42-47.
- Over, William: Tess Akaeka Onwueme: Combining Distance and Empathy. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 229-248.
- Pfanner, Helmut F.: Taube Figuren aus dem Jenseits: Variation eines Themas bei Brecht und Dürrenmatt. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 48-52.
- Pilz, Dirk: Die fabelhafte Welt des Bertolt B. Berliner Ensemble: „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Bertolt Brecht, Regie Claus Peymann, Bühne Achim Freyer, Schaubühne: „Im Dickicht der Städte“ von Bertolt Brecht, Regie Grzegorz Jarzyna, Ausstattung Malgorzata Szcze niak. – In: Theater der Zeit. Berlin. 58 (2003) 10 (Oktober), S. 39-40.

- Pizer, John: Why Silence Becomes Golden: Brecht's Poetry on Karl Kraus. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 155-171.
- Rathenow, Lutz: Brecht muß sein. – In: Rathenow, Lutz: Sterben will gelernt sein. Lyrische Prosa – Prosaische Lyrik. Ill: Frank van der Leeuw. – 3. Aufl. – Weilerswist: Verlag Landpresse, 2003. [Bl. 20-21].
- Robinson, David: Brechtians descend on Berlin in search of *Netzstadt* Mahagonny. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 16-18.
- Roessler, Norman: Brechtian laughter? The philosophy of laughter and the limits of dialectical theater. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 55-61.
- Roessler, Norman: Strange bedfellas? *Arturo Ui*, *Al Pacino* and *Dubya*. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 30-33.
- Rühle, Günther: Der lange Weg der Mutter Courage. Die Uraufführung in Zürich und ihre Folgen – Bertolt Brecht zwischen New York, Zürich, Berlin und München. – In: Theater heute. Berlin, 44 (2003) 11 (November), S. 30-39.
- Schall, Ekkehard: Lessons of a Brechtian Actor. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 75-109.
- Schier, Rudolf: *Der gute Mensch von Sezuan*: Eine dialektische Parabel. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 135-153.
- Schumacher, Ernst: Wie ich nach dem Krieg erstmals von Marieluise Fleißer hörte und 1950 die Uraufführung des *Starken Stamma*s erlebte. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 67-74.
- Stegmann, Vera: Eric Bentley Interviewed. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 47-66.
- Stern, Guy: Drama within drama: Brecht' use of the trial scenes. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 70-74.
- Stillmark, Alexander; Engel, Thomas: Image.Construktion.Site: Vom Helden - Eine Theaterbegegnung mit Teilnehmern aus Ägypten, Irak, Iran, Palästina, Syrien und Deutschland. – In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Vol. 28, S. 251-259.
- Sunkel, Torsten: Theaterproduktion in der Sekundarstufe I. Bertolt Brechts Lehrstücke. *Der Jasager* (1. Fassung), *Der Jasager und der Neinsager* als Unterrichtseinheit „handlungsorientierter Umgang mit Texten“ im Deutschunterricht einer 8./9. Klasse. – Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2003. - 102 S.
- Tabbert-Jones, Gudrun: Grupa-Brasilien: *Unser kleines Mahagonny*. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 23.
- Teschke, Holger: Peter Palitzsch zum 85. Geburtstag. – In: Theater der Zeit. Berlin. 58 (2003) 9 (September), S. 89-90.
- Todorow, Almut: Ästhetik der Gemeinplätze: Topik und Synkretismus in Bertolt Brechts „Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner“. – In: Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne, S. 297-310.
- Tollini S. J., Frederick: The song of holy nevercome day in Brecht's *The Good Person of Sezuan*. – In: Communications from the International Brecht Society. Vol. 32, S. 74-75.
- Unglaub, Erich: Brechts Landkarten. – In: Augias. Aarhus. 63 (2003), S. 19-35.
- Wille, Franz: Die Theater der Hauptstadt vor dem politischen Reformherbst: An der Schaubühne wird George F. Walker mit „Suburban Motel 1-6“ vorgestellt, und Grzegorz Jarzyna wendet Brechts „Dickicht der Städte“ an; im Berliner Ensemble inszeniert Hausherr Claus Peymann, der gefürchtete Reißzahn im Regierungsviertel, Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“. – In: Theater heute. Berlin. 44 (2003) 10 (Oktober), S. 10-13.
- Wizisla, Erdmut: Bertolt Brecht. Gustav Seitz, „Brecht mit Zigarre“. – Dichterbilder, S. 156.
- Wüthrich, Werner: Bertolt Brecht und die Schweiz. Unter Mitarbeit von Stefan Hulfeld. – Zürich: Chronos Verlag, 2003. – 600 S. : Ill. – (Theatrum Helveticum : 10).

Kontaktadresse:

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

Die Mitarbeiter des Brecht-Archivs und ihre Aufgabenbereiche:

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

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

Uta Kohl – Sekretariat, Video- und 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)

Leserbrief zu Siegert Kittels Beitrag Brecht-Spaziergang in der Häuserreihe in Dreigroschenheft, 4/2003, S. 31. ff.

Von Erich Maiberger, Augsburg

Das *Dreigroschenheft* veröffentlichte in Heft 4/2003 einen Brecht-Spaziergang durch Augsburg von Siegert Kittel. Dabei hält er sich an das ironische Motto: „Meine Meinung steht fest!“ Der Aufsatz wimmelt nämlich von sachlichen Fehlern. Ob diese auf Unkenntnis oder auf Fahrlässigkeit zurückzuführen sind, sei dahingestellt. Wozu gibt es eigentlich Brecht-Literatur? Ich greife nur einige Beispiele heraus:

1. *Kittel*: Brechts Geburtshaus in Augsburg ... war nur für kurze Zeit eine Wohnstätte der damals dreiköpfigen Familie Brecht.

Tatsache: Berthold und Sofie Brecht heirateten am 15. 05. 1897 und zogen tags darauf in das Haus Nr. 7 Auf dem Rain – eine zweiköpfige Familie also. Dreiköpfig wurde sie erst durch die Geburt des ersten Sohnes Eugen Berthold Friedrich am 10. 02. 1998. Bereits ein halbes Jahr später zogen die Brechts aus.

2. *Kittel*: ... wechselte die Familie ins Haus Bei den sieben Kindeln Nr. 1

Tatsache: Die Aussage ist richtig. Aber das Bild ist falsch. Das Kittel-Foto zeigt nämlich ein altes Haus mit dem eingelassenen römischen Relief, und dieses hat die Hausnummer 3. Mit den Brechts hat es nichts zu tun. Diese wohnten vom 18. 09. 1998 bis 12. 09 1900 in dem südlich angebauten Haus aus der Gründerzeit. Jedermann kann daran die Hausnummer 1 lesen und dazu noch eine Hinweistafel auf die Familie Brecht.

3. *Kittel*: ...bezieht die Familie eine der neu-erbauten Haindelschen Werkwohnungen, in der Brecht ein eigenes Mansardenzimmer bekam.

Tatsache: Es handelt sich um keine Werks-

wohnung für Arbeiter der Papierfabrik, sondern um die „Georg und Elise Haindl Stiftung für unbescholtene und ohne Schuld unbemittelte Augsburgers“, vorzugsweise für Invaliden und Pensionisten der Firma. Es handelt sich um vier

zweistöckige Häuser in der Bleichstraße mit je zwei Wohnungen pro Stockwerk. Im Haus Nr. 2, dem Eckhaus zur Frühlingsstraße (heute Bert-Brecht-Straße) sind die beiden Wohnungen im 1. Stock zu einer Großwohnung verbunden (6 Zimmer, Küche und Waschküche – später Bad). Warum erhielt die Familie Brecht eine solche Wohnung von geradezu herrschaftlichem Zuschnitt? Weil Vater Brecht zum Pfleger und Verwalter der Stiftung ernannt worden war und dieses blieb. Mit der späteren Beförderung zum Prokuristen hat das nichts zu tun. Natürlich kam der

zweijährige Brecht noch nicht in die Mansarde. Da gab es zunächst ein gemeinsames Kinderzimmer für die beiden Brüder; dann erhielt jeder der beiden ein eigenes Zimmer (siehe Plan). Erst mit zwölf Jahren zog der junge Brecht um in die Mansarde. Sein Bruder Walter berichtet: „Wegen Mamas Leiden hatte sich das Leben in der Familie geändert. 1910 war, um Mama von den Mühen des Haushalts zu entlasten, Marie Röcker als Stütze eingetreten. ... Eugen mußte ihr sein Zimmer in der Wohnung des ersten Stocks überlassen, er zog ins Dachgeschoß, in die Mansarde, die, für ihn atelierartig eingerichtet, ein Wohnzimmer und daneben ein schmales Schlafzimmer umfaßte.“

4. *Kittel*: ...Ort, den der junge Brecht – so überliefert – öfter aufsuchte: Die Hasengasse, damals wie heute der Rotlichtbezirk der Stadt



Augsburg. Bei den sieben Kindeln Nr. 1

... Trinklokal ‚Roter Hahn‘ am Eingang der Hasengasse. Hier verbrachte Brecht mit seinen Freunden manchen geselligen Abend.

Tatsache: Überliefert ist gar nichts! Welche Annahmen sind erlaubt? 1961 erschienen aus dem Nachlass Brechts die Flüchtlingsgespräche. Darin sagt der Intellektuelle Ziffel: „Ohne Vorkenntnisse seien schon peinlichste Situationen entstanden, ... ich habe das Problem ernst genommen. Ich bin zu einer Prostituierten gegangen und habe mir nötige Kenntnisse verschafft.“ Nun ist Ziffel nicht Brecht. Weder bei Brecht selbst noch bei seinen Freunden findet sich ein Hinweis.

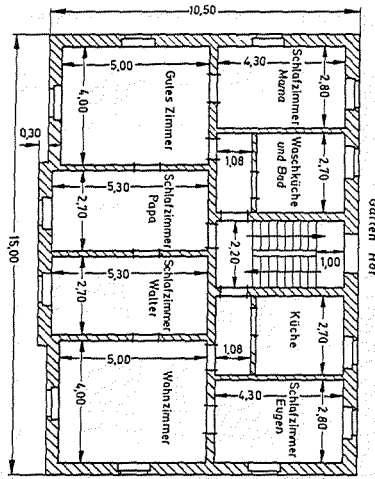
Nur Hans Otto Münsterer erinnert sich 40 Jahre später, dass ihm Brecht so etwas erzählt hätte. Dennoch bleibt die Frage offen, ob oder ob nicht. Und so wichtig ist der Fall auch gar nicht. Und auch gar noch „öfter“. Und dass Brecht im ‚Roten Hahn‘ mit seinen Freunden gesellige Abende verbracht hätte, dafür gibt es nicht den mindesten Beleg. Außerdem ist es völlig unwahrscheinlich.

5. Kittel: Brechts Aushilfstätigkeit als ‚Bootschupfer‘ ... gibt es nicht mehr.

Tatsache: Walter Brecht schreibt: „Die Brecht-Clique fuhr in Sommernächten mit Lamppion geschmückten Ruderbooten auf dem Schwanengraben ... Und brachte den Mädchen Ständchen.“ Andere Freunde bestätigten dies. Auf Brechts Tätigkeit als Bootschupfer gibt es nicht den mindesten Hinweis. Die Brecht-Forschung nimmt an, dass es sich um den schlauren Einfall des Bootsverleihers handelt, der damit Reklame für die Kahnfahrt machen wollte.

6. Kittel: Bleich ... In diesem Viertel lebten viele Menschen, die Brecht in seinen Werken verewigte. So zum Beispiel auch die ‚Marie A.‘, deren Wohnhaus heute noch steht.

Tatsache: Wo genau in der Bleich soll eigent-



Wohnung Brecht
Augsburg Bleichstraße 2 1. Stock

lich heute noch das Wohnhaus der ‚Marie A.‘ stehen? Kittel verschweigt es. In Wirklichkeit wohnte die Marie Rose Aman (genauer Maria Rosa Aman) in der Innenstadt, nämlich im ‚Thäle‘. Und Pflaumenbäume gab’s dort nicht. Im Übrigen hat die neuere Brecht-Forschung einleuchtend dargelegt, dass das Gedicht ‚Erinnerung an die Marie A.‘ nicht einlinig biografisch auf die ‚Rosl‘ bezogen werden darf.

7. Kittel: Geht man die Stadtmauer weiter in Richtung Fuggerei, kommt man zum Jakobertor ... die Jakobertor Dult, neben dem Augsburger Plärer das zweitwichtigste Volksfest der Stadt.

Tatsache: Das ist eine höchst wirre Geografie. Und was die Dult anbelangt: Schon seit dem Mittelalter fanden Dulten auf der heutigen Maximilianstraße statt. 1878 wurden die lärmenden Geschäfte auf den kleinen Exerzierplatz verlegt: Bierzelte mit Blasmusik, Karussells, Schiffsschaukeln, Panoramen, Moritatenänger usw. Plärer wurde dieses Volksfest bald genannt. Die verbleibenden Verkaufstände der Dult wurden 1883 in die Jakobervorstadt umgesiedelt. 1939 fand die Dult ihren endgültigen Standort zwischen Jakobertor und Vogelator. Dieser Straßenmarkt aus Verkaufständen und Fressbuden ist zwar reizvoll und beliebt, ein Volksfest ist es jedoch nicht. Auch zur Jahrhundertwende war sie das nicht, sondern „ein biederer, behaglicher Jahrmarkt mit vielen meist ländlichen Verkaufsständen“ (Walter Brecht, S. 30).

Max Knobloch berichtet (in Frisch, S. 174): „Brecht liebte Volksfeste. Wir besuchten nicht nur den Plärer. Da gab es alljährlich noch das Friedberger Volksfest, die Lechhauser Kirchweih und im August alljährlich die Jakober Kirchweih in Augsburg ... Attraktionen auf den Volksfesten

waren damals in Augsburg noch die Moritaten-sänger.“ Es ist offensichtlich, dass Herr Kittel die Jakober Kirchweih Ende Juli mit den Jakober Dulten im Frühjahr und Herbst verwechselte.

8. *Kittel*: ... Die Moritaten-sänger auf der Dult ... ließ er sich zu eigenen Moritatenentwürfen inspirieren – so zum Beispiel die „Ballade vom Jakob Apfelböck“.

Tatsache: Ob Brecht jemals durch die Dult ging, dafür gibt es keinen Beleg, ob im Jahre 1919 ein Moritaten-sänger auf der Dult war, ist ebenfalls nicht nachweisbar, ob ein solcher eine Moritat vom Joseph Apfelböck und seinem entsetzlichen Elternmord sang, erst recht nicht, und schon gar nicht, ob Brecht – gegebenenfalls – diese Moritat gehört hat. Nachweisbar hingegen ist, dass die grausige Geschichte damals durch alle Zeitungen Süddeutschlands ging. Am 18. August 1919 machte Marta Feuchtwanger Brecht auf die Zeitungsmeldung aufmerksam und regte ihn zu einer Ballade an. Dieser stürzte sich sofort auf den Stoff; bereits am 2. September las er Caspar Neher in Augsburg das fer-

tige Gedicht vor. Es heißt jetzt: „Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde“. Brecht widmet es Frau Dr. Feuchtwanger.

9. *Kittel*: „Gablers Taverne“ ein auch heute noch existierendes Lokal – allerdings geschlossen.

Tatsache: „Gablers Taverne“ ist freilich kein offizieller und allgemein üblicher Name. Es handelt sich vielmehr um „Treutweins Weizenbier-Stube“, eine kleine Gastwirtschaft am Vorderen Lech 4. Das winzige Nebenzimmer hatte die Brecht-Clique zu ihrem Stammlokal erkoren; dort wurden Feste gefeiert. Das alte Wirtsehepaar war den jungen Leuten sehr zugetan und verwöhnte sie gelegentlich mit kostenlosen „Butter- und Rettichbroten“. Und weil die Leute Gabler hießen, sprach die Clique von „Gablers Taverne“. Aber nur unter sich.

Aufschlussreich ist auch, welche Stationen der Autor bei seinem Rundgang nicht erwähnt: die Barfüßerkirche, Schule und Schulweg, das Stadtbad, der Neubau der Stiftung mit der letzten Brecht-Wohnung samt Mansarde...

Termine

Literaturforum im Brecht-Haus

Veranstaltungen Januar - Februar 2004 (Auswahl)

19.1./20 Uhr **Buchvorstellung**

MARIANNE STREISAND / GERD KOCH:

„**Wörterbuch der Theaterpädagogik**“

Moderation MARC SILBERMAN

Im deutschen Sprachraum ist das *Wörterbuch der Theaterpädagogik* das erste Nachschlagewerk dieser Art. Seine 229 Stichworte reichen von „Action Theater“ bis „Zuschauer-Spieler“, verfasst von 140 international tätigen Autoren und Autorinnen. Es gibt einen Überblick über die Vielfalt theaterpädagogische Ansätze, Methoden und Verfahrensweisen, stellt wichtige Akteure in der Geschichte und Gegenwart vor und bietet Literatur zur weiteren Verständigung.

22.1./20 Uhr **Buchvorstellung**

GRISCHA MEYER: „Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite“

SYLVIA RIEGER liest unbekannte Texte von Ruth Berlau

Ruth Berlau als Fotografin? Das war bisher bestenfalls ein Begriff, wenn es um die Tausende von Theaterfotos ging, die sie „mit chinesischem Fleiß“ von Brechts Theaterarbeit angefertigt

hat. Dass sie es war, die mit der Reproduktion seiner Manuskripte den Grundstock für ein „Brecht-Archiv“ gelegt hat, ist weniger bekannt. Vollständig unentdeckt waren aber die Unmengen von Fotos, die sie während des amerikanischen Exils, in der Schweiz und im Nachkriegsdeutschland ohne Brechts Auftrag gemacht hat, und die nun erstmals in einem Bildband im Propyläen-Verlag erschienen sind.

In Zusammenarbeit mit dem Propyläen-Verlag

23.2./20 Uhr **Berliner Montagsdiskurs**

„**Theater – mein Leben**“

PAUL WERNER WAGNER im Gespräch mit **BENNO BESSON**

Seine erste Theaterregie übernahm Benno Besson, Jahrgang 22, bereits als Zwanzigjähriger. Brecht holte ihn, kurz nach der Gründung des Berliner Ensembles nach Berlin. Den Lehrjahren folgte 1953 die erste eigene Inszenierung am B.E. Das Theater am Schiffbauerdamm wurde mit Bessons *Don Juan* eröffnet. Es folgten *Pauken und Trompeten* und *Der gute Mensch von Sezuan*. Als Chefregisseur am

Deutschen Theater wurde Besson durch großartige Inszenierungen, wie *Der Frieden*, *Der Tartüff*, *Der Drache* und *Ödipus Tyrann* berühmt. Große Erfolge feierte er als Künstlerischer Leiter und Intendant der Ostberliner Volksbühne mit *Arzt wider Willen*, *König Hirsch* und den legendären *Theater-Spektakeln*. 1978 verließ er die DDR und arbeitete an europäischen Bühnen.

Internationale Brecht-Tage 2004 (9.2. - 13.2.2004)
„Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute“

Nach einem halben Jahrhundert Waffenruhe sehen sich die Europäer, so auch die Deutschen, wieder in Kriegshandlungen verstrickt. Sind das andere Kriege als früher? Taugen sie dazu, Demokratie und Menschenrechte durchzusetzen? Oder sind sie doch nur die Wiederkehr eines archaischen Rituals, in dem der Stärkere den Schwächeren verdrängt? Über offiziell verlautbarte und mögliche wirkliche Gründe, über tiefer liegende Ursachen der heutigen Kriege finden in der Öffentlichkeit Kontroversen statt, die immer auch Diskussionen um Werte sind.

Vor diesem Hintergrund erscheint es lohnend, sich mit Bertolt Brechts Ansichten und Fragen zum Krieg auseinander zu setzen, einer Thematik, mit der er sich vielfach beschäftigt hat, nicht nur in seinen Gedichten und Theaterstücken. Seine Journale enthalten immer wieder Kriegsbeobachtungen, aus denen sich unter anderem seine ambivalente Haltung zu den damaligen Demokratien erschließt.

Der Krieg war ihm Anlass, ein neuartige Verbindung von Texten und Fotos zu entwickeln. Seine umfangreiche Sammlung eindrucksvoller Kriegsphotos ergänzte er durch vierzeilige Verse. Aus einem Teil der Blätter stellte er mit Ruth Berlau schon Ende 1944 die „Kriegsfiibel“ zusammen, die später mit Volker Brauns Vietnamkriegsfiibel eine Fortsetzung erfahren hat.

Brechts Vorstellung vom Ende aller Kriege in einer sozialistisch dominierten Welt ist hinfällig. Jedoch die Vorschläge zur Konfliktbewältigung, wie sie in seinem Konzept des Lehrstücks enthalten sind, lassen sich auf ihre Aktualität hin durchdenken und mit dem andersgearteten Ansatz des Dramenspiels konfrontieren: Rollentausch, bewusstes Aushandeln von Widersprüchen in gemeinsamem Abwägen (im Lehrstück) oder Stärkung der eigenen Identität mit dem Ziel, die Konfliktfähigkeit zu erhöhen (im zeitgenössischen Dramenspiel).

9.2./20 Uhr Veranstaltungsort: Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin
„Gegen den Krieg. Lieder und Texte aus vergangenen geglaubten Zeiten“
 HANNE HIOB mit dem MÜNCHNER GEWERKSCHAFTSCHOR und dem HANNS-EISLER-ORCHESTER

10.2./20 Uhr Der globale Krieg
 HERFRIED MÜNKLER: „Die neuen Kriege und der 30jährige Krieg“
 MARIO SCALLA: „Wallstreet und der Krieg, Brechts Suche nach Auswegen aus den Gewaltverhältnissen“
 HANS PETER NEUREUTER: „Finnland und die Sowjetunion. Fakten und Thesen zu Brechts

Haltung im ‚Weltbürgerkrieg‘“
 Moderation FRIEDRICH DIECKMANN

11.2./20 Uhr Krieg und Krieg in den Medien
 GRISCHA MEYER: „Brechts Kriegsfiibel - kann man aus Bildern des Krieges für den Frieden lernen?“
 PETER VOIGT: „Datum. Elegie auf eine Heilige Kuh: Demokratie“ (Kurzfilm)
 ERNST SCHUMACHER: „Meine (kalte) Kriegsfiibel“
 Moderation WOLFGANG ENGLER

12. 2./20 Uhr Konfliktbewältigung durch Lehrstücke?
 REINER STEINWEG: „Krieg oder Konflikt als Veränderungsmotor und wie das Lehrstück ihn schmieren kann“
 MANFRED LAERMANN: „Gewalt und Krieg als chinesisches Denkmodell im Lehrstück“
 FLORIAN VASSEN: „Inseln der Unordnung – Bertolt Brechts Lehrstücke“
 JULE KOCH: „Theatre for development als Medium gesellschaftlicher Auseinandersetzung in Tansania“ (mit Videobeispielen)
 Moderation SABINE KEBIR

13.2./20 Uhr Virtuelle Kriegserfahrung mit Brecht-Texten: Die Kriegsfiibel
 Rundtischgespräch mit KÄTHE REICHEL, GÜNTER KUNERT und PETER PALITZSCH
 Moderation ERDMUT WIZISLA

Veranstaltungsbegleitende Ausstellungen
5.1. - 9.2. KARL HEINZ DRESCHER *Heiner Müller*. Theaterplakate
9.2. - 8.3. MARIA STEINFELDT *Bertolt Brecht*. Theaterfotografie

Wussten Sie schon?

Nahezu ALLE im Dreigroschenheft besprochenen Bücher und CDs 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

Literaturprojekt der Stadt Augsburg

Bertolt Brecht

Bertolt Brecht und seine „Nachgeborenen“ stehen im Mittelpunkt des 11. Literaturprojekts der Stadt Augsburg. Vom 15. Januar bis 21. Februar 2004 finden an verschiedenen Orten in Augsburg etwa 40 Veranstaltungen statt: Ausstellungen, Lesungen, Vorträge, Theater u. v. m.

Bertolt Brecht gehört zu den Klassikern der deutschen Literatur. In Theorie und Praxis hat er Maßstäbe gesetzt, auf die nicht nur seine Schüler bauten. Auch die Themen, die Brecht in seinen Texten anspricht sind zeitlos, oftmals geradezu erschreckend aktuell.

Dies nehmen die Veranstalter zum Anlass, „Nachgeborene“ Brechts in den Mittelpunkt des Programms zu stellen.

Ein Themenschwerpunkt widmet sich den direkt Nachgeborenen, den Kindern. Zu fragen gilt es nach dem Verhältnis Brechts zu Kindern: Was und warum schreibt Brecht für Kinder? Welchen Platz haben sie in seinem Werk? Wie war das Verhältnis Brechts zu (seinen) Kindern? Ein umfangreiches Schulprogramm gibt zudem Beispiele, wie Kinder und Jugendliche heute mit Brecht umgehen können.

Eines der einschneidendsten Ereignisse im Leben Brechts war das Exil. Anknüpfend an die „Flüchtlingsgespräche“ kommen im folgenden Programm zeitgenössische Autoren zu Wort, die Auswanderung oder Exil selbst erlebt haben oder erleben.

Abschluss der Veranstaltungsreihe ist ein dreitägiges Literaturfest im Kulturhaus abraxas. An jedem dieser Tage wird ein zentrales Thema der Brechtrezeption im Rahmen eines Podiumsgesprächs beleuchtet: das Verhältnis Brechts zu Frauen, kritisches Schreiben und die Lyrik. Beiträge zeitgenössischer Schriftsteller runden das Programm ab.

Das Programm erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Weder konnten alle Werke Brechts noch alle interessanten Themen berücksichtigt werden.

Dem Suhrkamp Verlag ist für die freundliche Genehmigung zu danken, die Texte Bertolt Brechts zitieren zu dürfen.



Programm

Nachfolgend finden Sie alle Veranstaltungen zum Literaturprojekt 2004 „Bertolt Brecht – Die Nachgeborenen“ in chronologischer Reihenfolge. Genauere Programminweise unter:

www.kulturbuero.augsburg.de

Die Programmbroschüre wird Ihnen gegen einen mit Euro 1,44 frankierten DIN A 5 Umschlag gerne zugesandt.

Kontakt:

Kulturbüro Augsburg
Bahnhofstraße 18 1/3a
86150 Augsburg
Tel: 0821 / 324 3255
Fax: 0821 / 324 3256

e-Mail: **kubue.literatur.stadt@augzburg.de**

Ausstellungen

„Warum ich Dichter wurde. Ausstellung mit Literatürrätsel“

21. Januar 2004

Berufsschule IV, Jesuitengasse 14

„Brecht-Boxen“

06. Februar 2004

„Bertolt Brecht, die Liebe und die Frauen“ Ausstellung mit Literatürrätsel

10. Februar 2004

Berufsschule II, Haunstetter Str. 66, Kulturraum

„Ursache und Wirkung – Hommage à Bertolt Brecht“

15. Februar 2004

Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30

Literaturfest

Donnerstag, 19. Februar 2004

19:00 Uhr Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30 – Hiltrud Häntzschel (Mod.), Kerstin Hensel, Thea Dorn, Moritz Rinke: „**In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.**“ Bertolt Brecht

19:30 Uhr Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30 – Inka Parei, Juli Zeh, Tanja Dückers, Kerstin Hensel, Thea Dorn, Mod. Andrea Bartl: „**Bittersweet**“ Autorinnen lesen aus aktuellen Projekten

21:00 Uhr Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30 – Geoffrey Abbott u.a.: „**Komm aus dem Dämmer**“

Freitag, 20. Februar 2004

19:00 Uhr Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30 – Hubert Winkels (Mod.), Norbert Gstrein, Thomas Meinecke, Kathrin Röggla: „**Haifische und bunte Vögel – Wie politisch ist die neue deutsche Literatur?**“

20:00 Uhr Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30 – Die Boygroup von Titanic: „**2000 Jahre Satire**“

Samstag, 21. Februar 2004

19:00 Uhr Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30 – Helmut Koopmann (Mod.), Gün-

ter Berg, Durs Grünbein: „**Zerpflücke eine Rose, und jedes Blatt ist schön**“ – Bertolt Brecht: **Über das Zerpflücken von Gedichten**

19:30 Uhr Kulturhaus Abraxas, Sommestr. 30 – „**Lyrik von Jetzt und Hier**“

Schulprojekte

Mittwoch, 21. Januar 2004

10:30 Uhr „Berufsschule IV, Jesuitengasse 14 – „**Glotzt nicht so romantisch!**“...

10:30 Uhr Berufsschule IV, Jesuitengasse 14 – Berufsschule IV: „**Warum ich Dichter wurde. Ausstellung mit Literatürrätsel**“

Dienstag, 10. Februar 2004

10:00 Uhr Bertolt-Brecht-Realschule, Völkstr. 20 – Schüler: „**Der Augsburger Kreidekreis**“ – Ein Marionettenstück nach Bertolt Brecht

10:30 Uhr Berufsschule II, Haunstetter Str. 66, Kulturraum – „**Bertolt Brecht, die Liebe und die Frauen**“ Ausstellung mit Literatürrätsel

Mittwoch, 11. Februar 2004

19:30 Uhr Peutingen Gymnasium, An der Blauen Kappe 10 – Jürgen Hillesheim, Schüler der Klasse 11a: „**Brecht trifft Peutingen**“ **Opposition und Inspiration**

Freitag, 13. Februar 2004

19:30 Uhr Reischlesche Wirtschaftsschule, Alter Postweg 86 a – RWS-Theaterwerkstatt: „**Der gute Mensch**“

Samstag, 14. Februar 2004

19:30 Uhr Reischlesche Wirtschaftsschule, Alter Postweg 86 a – RWS-Theaterwerkstatt: „**Der gute Mensch**“

Mittwoch, 18. Februar 2004

19:30 Uhr Peutingen Gymnasium, An der Blauen Kappe 10 – Leistungskurs Deutsch: „**Die Geheimnisse des Liebeslebens**“

19:30 Uhr Reischlesche Wirtschaftsschule, Alter Postweg 86 a – RWS-Theaterwerkstatt: „**Der gute Mensch**“

Höhepunkte des Kurt Weill Festes Dessau 2004

„In Deutschland bin ich bekannt als Kulturbolschewist, meine Musik ist undeutsch, nichtarisch. Sie [die Politiker des dritten Reiches] nennen sie Asphaltmusik, weil sie die Großstadt verkörpert, was für mich ein großes Kompliment bedeutet.“

Anlässlich dieses Bekenntnisses von Weill in einem Interview aus dem Jahr 1936 wird das kommende Kurt Weill Fest (27. Februar – 7. März 2004) unter dem Motto „Stadtkultur“ stehen.

Eröffnet wird das Festival mit der Oper *Street Scene*, von der Weill vor mehr als fünfzig Jahren behauptete: „In 75 Jahren wird man *Street Scene* als mein bedeutendstes Werk ansehen.“ Weill hat sich mit *Street Scene* einen lang gehegten Wunsch erfüllt, das Beste aus seiner doppelten kulturellen Heimat genommen und in einer Mischung aus europäischer Oper und amerikanischer Unterhaltungsmusik eine „Oper für den Broadway“ komponiert. „Mit *Street Scene* erreichte ich eine wirkliche Verbindung von Drama und Musik, in der das Singen einsetzt, wo das Sprechen aufhört.“ Die musikalische Leitung liegt in den „Weill-erprobten“ Händen von Golo Berg. Regie führt der Künstlerische Leiter der Cincinnati Opera, Nicholas Muni.

Artist-in-Residence des kommenden Festivals ist die weltweit gefragte Sopranistin **Christine Schäfer**. Mit Gastverpflichtungen in London, New York, Amsterdam, Paris und Salzburg sowie ihrer diesjährigen Grammy-Nominierung zählt sie zu der ersten Riege ihrer Generation. Dabei zeichnet sich ihr gleichsam auf Oper- und Liedgesang gerichtetes Schaffen durch besondere Stilvielfalt und Neugier aus. Beim Kurt Weill Fest wird sie mit mehreren Auftritten (Konzert, Liedmatinee mit Graham Johnson, Festivalcafé) zu erleben sein. Erstmals wird sie dabei mit dem Palast Orchester und Max Raabe zusammenarbeiten

Mit einer Gegenüberstellung von Weills *Mahagonny-Songspiel* und Steve Reichs *City Life* werden sich die Münchner Symphoniker dem Festivalmotto „Stadtkultur“, widmen. In einer

KURT WEILL FEST DESSAU 27.2.–7.3.2004

besonderen Form des inszenierten Konzertes wird dabei im *Mahagonny-Songspiel* die A-cappella-Gruppe *Singer Pur* zu Projektionen urbaner Welten singen. Dieses Konzept knüpft einerseits an die Uraufführung von 1928 an, stellt aber gleichzeitig eine Neuinterpretation der Inhalte dar und wird auf Reichs *City Life* ausgeweitet.

Die Süddeutsche Zeitung bescheinigte der israelischen Sängerin **Esther Ofarim** „ein triumphales Comeback auf der Bühne der Hamburger Kammerspiele“. Im Anhaltischen Theater wird sie einen Abend mit neuen und altbekannten Liedern präsentieren. Ihre besonders gelobte „Innigkeit und Einfachheit,“ (Hamburger Morgenpost) im Ausdruck wird sie u.a. bei hebräischen Liedern zeigen und dabei gleichzeitig auf den jüdischen Spuren Weills wandeln.

Einen Höhepunkt und krönenden Abschluss des Festes werden **Gregor Seyffert & Compagnie** mit einem Weill-Doppelprogramm im Anhaltischen Theater bieten: *Der Neue Orpheus* und *Die Sieben Todsünden*. Zwischen den beiden Stücken wird das Filmorchester Babelsberg als Uraufführung live zu dem Filmklassiker *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* eine rekonstruierte Fassung von Edmund Meisels Filmmusik spielen.

Für die Freunde kleinerer Besetzungen wird eine kleine Streichquartett-Reihe erklingen, u.a. mit dem renommierten **Vogler-Quartett**. Mittlerweile Tradition und nicht nur deshalb wieder mit im Programm: **Festivalcafés**, **Geburtstagspektakel** am Bahnhof, **Filme** und nicht zu vergessen der **Ball**.

Ticket Hotline: Telefon: 0180 / 5 564 (12,4 Cent/Min), www.kurt-weill-fest.de

Programmübersicht

Donnerstag, 26.02.2004

19.00 Uhr, Prolog im Kurt-Weill-Zentrum/Haus Feininger
Ausstellungseröffnung, Bilder von Mac Zimmermann

Freitag, 27.02.2004

13.00 Uhr, Steigenberger Hotel Fürst Leopold
Eröffnungspressekonferenz
15.00 Uhr, Treffpunkt: Steigenberger Hotel Fürst Leopold (Foyer)

Sonderstadtführung für Pressevertreter

17.30 Uhr, Foyer des Anhaltischen Theaters Dessau

Festakt zur Eröffnung

V 1: 19.00 Uhr, Kurt Weill-Musiktheater im Anhaltischen Theater Dessau

„Street Scene“ (Premiere)

Samstag, 28.02.2004

V 2: 10.00 Uhr, Führung im Bauhaus Dessau

„Stadtkultur und Bauhaus“

V 3: 11.00 – 18.30 Uhr, Interdisziplinäre Konferenz im Bauhaus Dessau

„Kurt Weill – Musiktheater und die moderne Großstadt“

V 4: 15.00 Uhr, Festivalcafé im Steigenberger Hotel Fürst Leopold

Christine Schäfer und Max Raabe im Gespräch

17.00 Uhr, Haus Muche-Schlemmer

Ausstellungseröffnung, Ira Marom „Lebensspuren“

V 5: 19.00 Uhr, Konzert im Anhaltischen Theater Dessau

Christine Schäfer und das Palast Orchester mit Max Raabe

V 6: 22.00 Uhr, Jazz im Schloss Georgium

„Round about Weill“

Sonntag, 29.02.2004

V 7: 11.00 Uhr, Kammerkonzert im Schloss Georgium

Minguet Quartett

V 8: 15.00 Uhr, Führung im Bauhaus Dessau

„Musik und Feste am Bauhaus“

V 9: 17.00 Uhr, Konzert im Anhaltischen Theater Dessau

Esther Ofarim

V 10: 19.30 Uhr, Performance in der Kreissparkasse Bitterfeld

„Großstadt oder Leben ohne Verdünnung“

Montag, 01.03.2004

V 11: 19.00 Uhr, Vortrag & Film im Kurt-Weill-Zentrum/
Haus Feininger

„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“

Dienstag, 02.03.2004

V 12: 20.30 Uhr, Film im K.I.E.Z.

„# 18, Mahagonny“ (Deutsche Erstaufführung)

Mittwoch, 03.03.2004

V 13: 19.30 Uhr, Liederabend im Kurt-Weill-Zentrum/ Haus Feininger

„Augen in der Großstadt“

Donnerstag, 04.03.2004

V 14: 19.30 Uhr, Dinner mit Musik im Restaurant Pächterhaus

„Tems des cerises: chansons und haute cuisine“

KURT WEILL FEST

Dessau 27.2. – 7.3.2004

Freitag, 05.03.2004

V 15: 19.00 Uhr, Kurt Weill-Musiktheater in der Marienkirche

„Sinfonie der Großstadt“ (Premiere)

V 16: 19.30 Uhr, Dinner mit Musik im Restaurant Pächterhaus

„Tems des cerises: chansons und haute cuisine“

V 17: 21.00 Uhr, HipHop-Tanztheater im Hangar

Black Blanc Beur

V 18: ab 22.00 Uhr, Hangar

Party

Samstag, 06.03.2004

V 19 a/b: 11.00 Uhr, Liborius-Gymnasium

HipHop-Tanzworkshop mit Black Blanc Beur

13.00 Uhr, Steigenberger Hotel Fürst Leopold

Abschlusspressegespräch

V 20: 15.00 Uhr, Führung im Bauhaus Dessau

„Musik und Feste am Bauhaus“

15.00 Uhr, Führung durch die Piesteritzer Werksiedlung,
Lutherstadt Wittenberg

„Ein wiedererwecktes Denkmal“

V 21: 16.00 Uhr, Podium junger Künstler im Piesteritzer Hof,
Lutherstadt Wittenberg

„Das Kulturhaus“ (Premiere)

V 22: 17.00 Uhr, Kurt Weill-Musiktheater im Anhaltischen
Theater Dessau

„Street Scene“

V 23: 20.30 Uhr, Film im K.I.E.Z.

„#18, Mahagonny“

V 24: 21.00 Uhr, Ballroom im Steigenberger Hotel Fürst Leopold

„Ball im Mahagonny Tanzpalast“

Sonntag, 07.03.2004

V 25: 11.00 Uhr, Liedmatinee im Schloss Köthen

Christine Schäfer

V 26: 12.00 Uhr, Führung im Bauhaus Dessau

„Stadtkultur und Bauhaus“

V 27: 15.00 Uhr, Kammerkonzert im Schloss Georgium

Vogler Quartett

V 28: 15.00 Uhr, Festivalcafé im Steigenberger Hotel Fürst Leopold

Ricarda Wackers „Der neue Orpheus“

V 29: 17.00 Uhr, Kurt Weill-Tanztheater im Anhaltischen
Theater Dessau

„Stadtleben“



Turbulente Beziehung

BB+SPD

SPD-Stadtratsfraktion Augsburg

Rathaus · 86150 Augsburg · Telefon 0821-324-2150 · www.spd-augsburg.de

Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg
DPAG, Postvertriebsstück, Entgelt bezahlt, B 13182 F

Einmalige

62

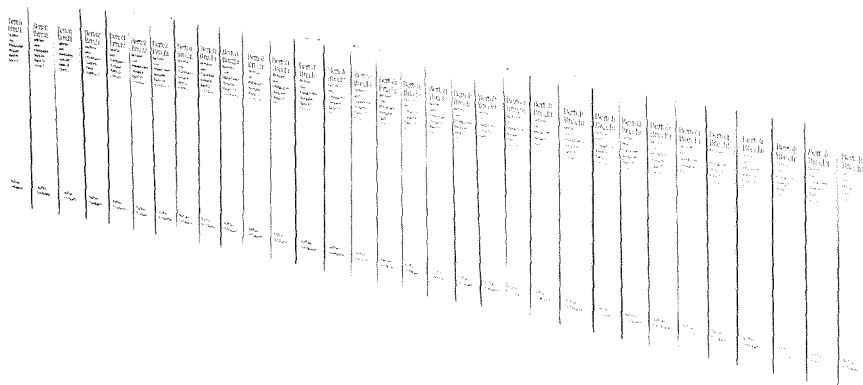
Ber Werke

Dr. Herbert und Monika
Märzhäuser
Arthur-Piechler-Straße 9
86161 Augsburg

Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei,
Klaus-Detlef Müller. 20.650 Seiten

Die »Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe« der Werke Bertolt Brechts erscheint jetzt in einer Sonderausgabe: Auf alterungsbeständigem, holz- und säurefreiem Papier gedruckt, in hellgraus Leinen gebunden und fadengeheftet.

»Eine Ausgabe, die zu den großen editorischen Unternehmungen unseres Jahrhunderts gerechnet werden darf.« *Neue Zürcher Zeitung*



**Bertolt
Brecht**
Große kommentierte
Berliner und
Frankfurter Ausgabe
Stück 1

Aufbau Verlag
Wiesbaden

20.650 Seiten
statt € 1.280,- (Originalausgabe)
nur € 499,- (D)

aufbau
VERLAG

Suhrkamp